

O mesmo que Swann, dicían de Bergotte: “É un xenio encantador, e tan particular; di as cousas dun xeito un tanto rebuscado, pero sempre agradable. Non é preciso ver a súa sinatura, axiña se reconece que é del.” Pero ninguén chegaría a dicir: “É un gran escritor, ten un gran talento.” Nin sequera dicían que tiña talento; e non o dicían porque non o sabían. Tardamos en reconecer na particular fisionomía dun novo escritor o modelo que leva o nome de “gran talento” no noso museo das ideas xerais. Precisamente porque esta fisionomía é algo novo non lle atopamos parecido ningún co que se dá en chamar talento. Preferimos chamarlle orixinalidade, encanto, delicadeza, forza; e un bo día decatámonos de que iso é xustamente o talento.

Marcel Proust, *Á busca do tempo perdido. Pola banda de Swann.*

NOTA PRELIMINAR

Antes de pasarmos á presentación deste traballo, queremos dar conta do seu longo proceso de xestación e reflexionar moi brevemente sobre algúns aspectos que determinaron a dirección e o enfoque que habiamos de lle proporcionar. Así, a elección do tema obxecto da investigación debeuse fundamentalmente ao desexo de traballarmos de maneira simultánea co ámbito lingüístico e o literario, pois só dese modo poderíamos abranxer a esencia da licenciatura sen renunciarmos a ningunha disciplina do noso interese. Nese sentido, a estilística, cuxo extraordinario universo tiveramos ocasión de coñecer, e apreciar, en relación con diversas materias ao longo do noso periplo universitario, habíanos de permitir esa conxunción. Porén, esta escolla foi moi posterior á do autor que agora nos serve de referente en todas as nosas hipóteses, na medida en que nesa altura xa había anos que a primeira lectura d'*Un xogo de apócrifos* nos fascinara, precisamente por mor do estilo. A partir de aí, sen intuirmos sequera que algún día chegaría a ser o obxecto da nosa tese de doutoramento, comezamos a aproveitar esas lecturas para realizarmos ocasionalmente algún traballo académico que agora forman parte desta investigación.

Por outra parte, a escaseza de bibliografía específica, nomeadamente estudos monográficos, en relación coa estilística no noso ámbito lingüístico, xustificaba, desta volta dun punto de vista máis profesional do que estritamente vocacional, a existencia dunha investigación como a que agora presentamos. Con ela tratamos de cubrir as necesidades bibliográficas máis apremiantes, sempre dentro das nosas posibilidades. Aínda así, recoñecemos que a amplitude da materia é tal que, dentro da exhaustividade de que fomos capaces, seguramente precisará doutras investigacións futuras que a completen. En todo o caso, desexamos, e agardamos, que resulte de utilidade para os/as especialistas.

Xa por último, queríamos expresar o noso agradecemento a X. C. Caneiro, evidentemente por toda a súa obra literaria e non literaria, pois sen esa materia prima, básica, este traballo nunca chegaría a xermolar, mais tamén, e en especial, polo seu apoio e a colaboración desinteresada en todo o que precisamos.

ÍNDICE

0. Listaxe de siglas, abreviaturas e símbolos
 - 0.1. Siglas das obras de X. C. Caneiro analizadas
 - 0.2. Abreviaturas
 - 0.3. Símbolos

1. Introducción
 - 1.1. Xustificación: tema e obxectivos
 - 1.2. Estrutura
 - 1.3. Metodoloxía
 - 1.4. Estado da arte

2. X. C. Caneiro na literatura galega actual
 - 2.1. Breve aproximación ao panorama literario actual
 - 2.1.1. Xénese
 - 2.1.2. Caracterización
 - A. Feitos identificadores
 - B. Evolución
 - 2.1.3. Xeracións narrativas
 - 2.2. X. C. Caneiro
 - 2.2.1. Notas biográficas
 - 2.2.2. Producción literaria
 - 2.2.3. Posicionamento lingüístico
 - 2.2.4. Caracterización xeral da lingua do autor
 - 2.2.5. Concepción literaria do autor
 - 2.2.6. Significado

3. Lingua literaria e estilo
 - 3.1. O concepto de lingua literaria
 - 3.2. O estilo e a rendibilidade estilística
 - 3.3. Aproximación á estilística
 - 3.3.1. Cara a unha conceptualización da estilística
 - 3.3.2. Charles Bally vs. Leo Spitzer
 - 3.3.3. Evolución da estilística até a actualidade

- 3.4. Estilística e teoría da literatura
 - 3.4.1. Os xéneros literarios ao longo da historia
 - 3.4.2. Xéneros literarios e estilo
- 3.5. Estilística e pragmática
 - 3.5.1. A Teoría da Relevancia
 - A. Implicaturas e estilo
 - B. Repeticións e estilo
 - C. Deslocamentos e estilo
 - D. Actos de fala e estilo
 - 3.5.2. A dimensión interpretativa do uso da lingua
 - A. Metáfora
 - B. Ironía e hipérbole

4. Análise estilística da obra narrativa de X. C. Caneiro

- 4.1. A estilística da ortotipografía
 - 4.1.1. Rendibilidade estilística da ortografía
 - A. Regras de escritura
 - B. Regras de acentuación
 - C. Maiúsculas e minúsculas
 - 4.1.2. Rendibilidade estilística da tipografía
 - A. Recursos tipográficos enfáticos
 - B. Os signos de puntuación
 - C. A disposición tipográfica
- 4.2. A estilística do son
 - 4.2.1. Onomatopeas
 - 4.2.2. Aliteracións
 - 4.2.3. Anáfora e epífora
 - 4.2.4. Rima e eco
 - 4.2.5. Anominación
 - 4.2.6. Paronomasia
 - 4.2.7. Deletreo e silabeo
 - 4.2.8. Ortofonía e cacofonía
- 4.3. A estilística da palabra
 - 4.3.1. Semántica

4.3.1.1. Semántica lexical

- A. Estructuras lexemáticas
- B. Relacións semánticas

4.3.1.2. Formación de palabras

- A. Derivación
- B. Composición
- C. Abreviaturas
- D. Inventos

4.3.2. Morfoloxía

4.3.2.1. Nomes

- A. Substantivos
- B. Adxectivos
- C. Transcategorización

4.3.2.2. Pronomes

- A. Persoais
- B. Posesivos e demostrativos
- C. Identificadores
- D. Cuantificadores

4.3.2.3. Verbos

- A. O modo
- B. O tempo
- C. Formas infinitas
- D. Perífrases verbais

4.3.2.4. Outras categorías: as palabras invariábeis

- A. Adverbios
- B. Conxuncións
- C. Preposicións

4.4. A estilística do enunciado

4.4.1. Rendibilidade estilística das funcións sintácticas

4.4.1.1. A transitivización

4.4.1.2. A modificación

- A. A frase preposicional
- B. A cláusula de xerundio
- C. A cláusula de relativo

- 4.4.1.3. A aposición
- 4.4.1.4. A circunstancialidade
- 4.4.2. Rendibilidade estilística das estruturas sintácticas
 - 4.4.2.1. Estruturas non predicativas
 - 4.4.2.2. Estruturas predicativas
- 4.4.3. A recursividade
- 4.4.4. O paralelismo sintáctico
- 4.4.5. A elipse
- 4.5. A estilística da enunciación
 - 4.5.1. A estilística do texto
 - 4.5.1.1. Propiedades textuais
 - A. Cohesión e coherencia
 - B. Situacionalidade
 - C. Intertextualidade
 - 4.5.1.2. O código
 - A. Estranxeirismos
 - B. Alternancia de código
 - 4.5.2. A estilística do discurso
 - 4.5.2.1. As estratexias narrativas
 - A. A estrutura
 - B. A modalización
 - C. A temporalización
 - 4.5.2.2. As estratexias pragmáticas
 - A. A énfase
 - B. Os actos de fala

5. Conclusións

- 5.1. Conclusións xerais
- 5.2. Conclusións específicas
 - 5.2.1. A rendibilidade estilística da lingua
 - 5.2.2. Clasificación dos feitos e estruturas estilísticas
 - A. Feitos e estruturas estilísticas comúns
 - B. Feitos e estruturas estilísticas desviacionais
 - C. Feitos e estruturas estilísticas transgresoras

5.2.3. Relación entre as estratexias narrativas e o estilo

5.2.4. O discurso literario de X. C. Caneiro

5.3. Valoración e perspectivas

6. Bibliografía

7. Apéndices

0. LISTAXE DE SIGLAS, ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

0.1. SIGLAS DAS OBRAS DE X. C. CANEIRO ANALIZADAS

IS = *O infortunio da soidade*, 1992 (Vigo: Xerais).

LL = *Loias, lucérnulas e outras historias no fío de Monterrei*, 1995 (Verín: Concello de Verín).

XA = *Un xogo de apócrifos*, 1997 (Vigo: Xerais).

EPF = *Estado permanente de fracaso*, 1997 (A Coruña: Vía Láctea).

SL = *Os séculos da lúa*, 1999 (A Coruña: Espiral Maior).

TN = “O tempo e a nada”, en F. Alonso (ed.) (1999): *Minirrelatos* (Vigo: Cartabón), 25.

TM = *Talvez melancolía*, 1999 (A Coruña: Espiral Maior).

RB = *A rosa de Borges*, 2000 (Santiago: Sotelo Blanco).

UMOT = “A última memoria de Oliverio Twist”, en H. Rabuñal (2001), *Paisaxes con palabras* (Vigo: Galaxia), 119-133.

TT = *Triloxía dos tristes*, 2002 (Vigo: Galaxia).

E = *Ébora*, 2002 (A Coruña: *La Voz de Galicia*).

TB = “Tombstone blues”, en R. Nicolás e A. Requeixo (eds.) (2002), *Materia prima. Relatos contemporáneos* (Vigo: Xerais), 85-92.

A = *Ámote*, 2003 (Vigo: Galaxia).

VAP = “Volverá Al Pacino, de noite”, en L. Pérez (ed.) (2003), *Narradio. 56 historias no ar* (Vigo: Xerais), 47-48.

FI = “As flores en Irlanda”, en H. Rabuñal (2003), *De soños e memorias* (A Coruña: Espiral Maior)

MBT = “E Melchor bailaba tango”, en P. Sánchez Ferro (coord.) (2006), *Indo entre liñas. Creadores, críticos e custodios* (Ourense: Universidade de Vigo).

B = *A vida nova de Madame Bovary*, 2008 (Vigo: Galaxia)

0.2. ABREVIATURAS

FP → frase preposicional

FN → frase nominal

Cf. → confróntese

Vs. → *versus*

LV → latín vulgar

LC → latín clásico
NNG → □Nova Narrativa Galega
MMT → morfema modotemporal
MNP → morfema numeropersonal
P1 → primeira persoa
P2 → segunda persoa
P3 → terceira persoa
P4 → cuarta persoa
CD → complemento directo
CI → complemento indirecto
CC → complemento circunstancial
n. → nota de rodapé
ss. → seguintes

0.3. SÍMBOLOS

§ → epígrafe

1. INTRODUCCIÓN

O estilo, sexa cal for a súa definición, vén ser indubidabelmente o elemento que une de forma indisolúbel o estudo da lingua e da literatura. Con efecto, máis alá do feito incuestionábel da súa relación en tanto que a literatura, evidentemente, se traduce sempre en feitos lingüísticos, ou, con outras palabras, de que se precisa dun código para canalizar as mensaxes literarias, como máis unha forma de comunicación, está a intuición de que a esencia do estilo literario propio de cada autor ou autora reside no uso especial e persoal que cadaquén realiza do código lingüístico empregado. A investigación que agora comezamos foi concibida, precisamente, coa intención de analizarmos o modo en que o sistema lingüístico implementa unha serie de mecanismos, ás veces sobrepasando as fronteiras da norma, que permiten que a lingua común sexa, na realidade, lingua literaria, ou, se cadra, mesmo arte.

Esta análise debe circunscribirse necesariamente a un marco teórico, e pois que o título baixo o que presentamos o traballo é *Aproximación á estilística a través da obra narrativa de X. C. Caneiro. A rendibilidade da lingua, o xogo das palabras e outras artes na creación do estilo literario*, será preciso, en primeiro lugar, aproximármonos á biobibliografía do autor, na medida en que a análise que conforma o corpo da nosa investigación está baseada exclusivamente na súa obra narrativa. Por outra banda, deberemos proporcionar un enfoque teórico suficientemente amplo para poder achegármonos con rigorosidade ao obxecto do noso estudo, a estilística, aínda que a nosa intención, nese sentido, non sexa máis que a de perfilarmos a súa evolución e contextualización, para posteriormente procedermos á análise do corpus de obras escollidas. Nesta dimensión máis empírica da investigación, traballaremos fundamentalmente en relación co concepto de rendibilidade estilística, para tratarmos de analizar a potencialidade estilístico-expresiva da lingua, que se manifesta con plenitude na literatura cando o xenio creativo dun autor ou autora o permite. De todos os modos, tamén daremos conta dalgúns feitos de estilo que, en sentido estrito, trascenden o ámbito de estudo lingüístico para se inseriren máis propiamente no literario ou no comunicativo, mais que consideramos fundamentais como elementos estilísticos. Desta maneira, demóstrase de novo a interrelación da lingua e da literatura a través do estilo.

1.1. XUSTIFICACIÓN: TEMA E OBXECTIVOS

Antes de máis nada, debe ficar claro o obxecto de estudo deste traballo de investigación, xa que, baixo a aparencia dun simple estudo acerca do estilo narrativo dun

autor determinado, neste caso o verinés X. C. Caneiro, pretendemos na realidade ir máis lonxe e dar máis un paso cara á consolidación da idea de rendibilidade estilística¹. De feito, a escolla do autor como paradigma realizouse con base na multiplicidade de exemplos que nas súas obras encontramos a respecto de todas as facetas da potencialidade estilística da lingua, xa que é precisamente a cuestión do estilo, como o propio autor ten manifestado reiteradamente, a preocupación prioritaria que guía a súa escrita literaria. Non se trata dunha investigación de carácter literario, aínda que *a priori* o título poida inducir a esa conclusión, mais fundamentalmente lingüística, pois é na lingua onde reside, en esencia, o estilo.

O noso interese pola cuestión da rendibilidade estilística, que trataremos no terceiro capítulo de forma pormenorizada, débese, en primeiro lugar, á aparente e case intuitiva necesidade de unir dalgún xeito o que tradicionalmente constituíron ámbitos independentes dentro dos estudos filolóxicos: a lingua e a literatura. É esta unha necesidade xa enunciada por Spitzer (1948: 11) ou Hatzfeld (1975: 30), cuxas palabras neste sentido son abondo clarificadoras, pois afirma que, ao se ocupar a análise estilística da lingua en tanto que material base para chegar a unha forma estética, é lóxico supor, ou cando menos preguntarse, se non será precisamente ese o vínculo existente entre o estudo da lingua e da literatura, que evidentemente, como xa sinalamos, é un produto de carácter lingüístico. Esta presuposición constituíu, con efecto, a motivación fundamental das investigacións sobre estilística dos filósofos e filólogos alemáns especialmente², mais, en xeral, ben directa ou indirectamente, de todas as correntes da disciplina, como parece confirmar a argumentación de R. Barthes (1980: 9):

Linguística e literatura: esta aproximación parece-nos actualmente bastante natural. Não será natural que a ciência da linguagem (e das linguagens) se interesse por aquilo que é incontestavelmente linguagem: a saber: o texto literário? Não será natural que, no momento em que a linguagem se torna uma preocupação maior das ciências humanas, da reflexão filosófica e da experiência criativa, a linguística ilumine a ciência da literatura, tal como ilumina a etnologia, a psicanálise, a sociologia das culturas?

Porén, esta necesidade non foi interpretada do mesmo xeito polos investigadores e investigadoras que, ao longo da complexa historia da nosa lingua, conformaron a xa ampla

¹ O concepto de rendibilidade estilística foi empregado e estudado por primeira vez no ámbito de investigación do galego polo profesor Freixeiro Mato (2000) no segundo volume, dedicado á morfosintaxe, da súa *Gramática da lingua galega*, reeditada en 2006.

² De feito, como veremos máis adiante (cf. § 3.3.2.), Hatzfeld, Vossler e Spitzer, representantes da Escola Alemá, formularían a corrente estilística denominada “literaria”, en oposición á estilística “lingüística” enunciada por Bally.

bibliografía existente hoxe en día sobre os máis diversos aspectos da filloxía galega, agás este en particular.

En segundo lugar, é xusto esta carencia, só atenuada pola recente publicación dos traballos gramaticais levados a cabo por profesores universitarios como Freixeiro Mato (Universidade da Coruña), o que nos leva a continuar nesa liña de investigación, coa intención de establecermos elos de unión o suficientemente fortes como para fixarmos e sistematizarmos con toda a rigorosidade dos estudos lingüísticos as conexións lingua–literatura, que se fundamentan en boa medida no concepto de rendibilidade estilística.

1.2. ESTRUTURA

No tocante á estrutura do noso traballo, cómpre salientarmos, en primeiro lugar, a organización en catro capítulos fundamentais, correspondentes á introdución, un breve estudo sobre o papel de X. C. Caneiro na literatura galega actual, unha reflexión sobre a lingua literaria e o estilo e, finalmente, a análise estilística da obra narrativa de X. C. Caneiro, precedidos, tal como cómpre, por unha nota preliminar e unha epígrafe sobre as siglas, abreviaturas e símbolos empregados ao longo de todo o traballo, e seguidos das conclusións e a bibliografía.

Baixo a epígrafe xeral de introdución, incluímos aspectos como a xustificación da investigación, onde se expoñen o tema e os obxectivos desta, que vimos de ver, así como tamén a estrutura, a metodoloxía e o estado da arte. En canto que a xustificación, a estrutura e a metodoloxía teñen como obxectivo mostraren a concepción ideolóxica e organizativa do traballo, a análise do estado da arte pretende dar conta dos estudos realizados a respecto do autor que nos ocupa, o verinés X. C. Caneiro. Isto revélase absolutamente fundamental, na medida en que nos achegará a visión que, especialmente a respecto do seu estilo, teñen outros autores, o que sen dúbida enriquecerá a nosa particular ao nos proporcionar diversas perspectivas.

O estudo do autor tratarémolo no segundo capítulo, onde, para alén das pertinentes notas biobibliográficas, tamén realizaremos unha análise sobre o seu posicionamento lingüístico e unha caracterización xeral sobre o seu modelo de lingua. Así mesmo, incluiremos unha epígrafe realmente reveladora para a nosa investigación, como é a súa particular concepción literaria, o que sen dúbida explica a presenza de todos e cada un dos feitos estilísticos que iremos vendo ao longo da análise das súas obras narrativas. Finalmente, reflexionaremos sobre o significado destas obras no conxunto da literatura galega contemporánea.

No terceiro capítulo reflexionaremos sobre a lingua literaria e o estilo, cunha análise pormenorizada do concepto de rendibilidade estilística, sobre o que se fundamenta boa parte do noso traballo empírico. Alén diso, é obrigado realizarmos unha aproximación á estilística, en tanto que disciplina básica para esta investigación, reflexionando sobre a súa conceptualización, mais tamén realizando un necesario percorrido polas diferentes tendencias que xurdiron ao longo do tempo, así como polos autores que defenderon unhas e outras, e analizando os diversos puntos de vista. Na última epígrafe do capítulo reflexionaremos sobre a relación entre a estilística e a pragmática, pois, se é evidente a estreita vinculación existente entre a lingüística e a estilística, non o é menos o feito de a nosa investigación resultar notabelmente enriquecida ao ampliarmos o ámbito de estudo ao pragmático, xa que isto nos permitirá profundar en aspectos tan importantes do punto de vista estilístico como as implicaturas, a organización da información, as repeticións ou algunhas das principais figuras retóricas.

Por último, no capítulo cuarto incluimos a análise dos recursos expresivos das obras narrativas de X. C. Caneiro, sen dúbida o núcleo da nosa investigación, pois precisamente con base nos resultados extraídos dela é que tiraremos as conclusións finais. Por esta razón, non sorprende que tamén sexa o capítulo máis complexo. A súa estruturación segue, en esencia, mais coas adecuacións necesarias, a proposta por Martins (1989), por considerarmos que permite responder aos principais ámbitos de estudo da gramática³ e axeitarse, así, ás exixencias da nosa investigación. Desta maneira, alén da ordenación lóxica de que carece a que presenta Chaves de Melo (1979), e do tratamento pormenorizado de todas as áreas da gramática⁴ —ambos os aspectos sen dúbida fundamentais—, tamén nos permite manter os mesmos criterios terminolóxicos ao longo de todo o capítulo, o que repercutirá positivamente na clareza e na cohesión dos contidos.

Aínda así, cómpre salientarmos que foi preciso introducir algunhas modificacións, como un primeiro apartado sobre a cuestión ortográfica, dado que tamén pode posuír unha considerábel rendibilidade estilística. No ámbito puramente gramatical, ampliamos

³ En esencia, esta organización corresponde tamén coa idea que Ullmann (1964a: 111) manifesta acerca da Estilística, da cal afirma poder dividirse, ao igual que outras disciplinas, noutras menores máis específicas, que farían referencia ao estudo da repercusión estilística do son (ou fonoestilística), do léxico (que nós analizaremos dentro da estilística da palabra) e da sintaxe (que incluimos baixo a epígrafe de estilística do enunciado).

⁴ Hai que ter en conta que Rodrigues Lapa (1984) no seu traballo fai referencia case exclusiva á morfoloxía, e Freixeiro Mato (2003) non inclúe no volume da súa gramática referente ao estudo da gramática textual ningunha epígrafe sobre rendibilidade estilística, ao contrario que nos volumes dedicados á fonética e fonoloxía (1998), morfosintaxe (2000) e semántica (1999). Os catro volumes foron reeditados en 2006.

notabelmente a epígrafe “Estilística da palabra” para poder abranxer todos os aspectos vocabulares susceptíbeis de repercutiren no estilo, seguindo para isto Freixeiro Mato (1999 e 2000), e mudamos outras, de forma que a “Estilística da frase” de Martins pasa a se formular como “Estilística do enunciado”. A escolla deste termo, tal como explicaremos na introdución da epígrafe correspondente, responde a un criterio estritamente terminolóxico, xa que, de acordo con Freixeiro Mato (2000: 624-628), empregamos “frase” para a referencia a unha unidade sintáctica concreta e “enunciado” para unha unidade semántica ou comunicativa que pode materializarse baixo calquera unidade sintáctica, o que, no fin de contas, permite que o obxecto de estudo da epígrafe, a sintaxe, permaneza intacto.

Polo contrario, mantemos o termo “enunciación” de Martins para a análise do nivel superior, aínda que cómpre salientarmos que nos pareceu necesario abrir dúas epígrafes diferentes para facermos referencia ao resultado da enunciación (texto) e ao proceso en si (discurso)⁵. A pesar de que realmente a liña fronteiriza entre un e outro é moi subtil e, en ocasións, pode chegar a se confundir, consideramos interesante mantela, xa que nos vai permitir sistematizar a información, de forma que, *grosso modo*, podemos dicir que baixo a epígrafe de “Estilística do texto” analizaremos feitos estilísticos relacionados cos aspectos textuais que, na enunciación, se escollen de forma mecánica grazas ao coñecemento da lingua en todos os seus aspectos, inclusive o comunicativo, en canto que baixo o título “Estilística do discurso” veremos aqueloutros que son froito dun proceso de reflexión ou de elaboración, polo que se tratará de aspectos relacionados en concreto coa produción do texto literario narrativo en si propio.

Finalmente incluímos as conclusións e a bibliografía citada. No tocante ás conclusións, distinguiremos unhas de tipo xeral e outras específicas, referentes, en concreto, á rendibilidade estilística da lingua, á clasificación dos feitos e estruturas estilísticas, ao aproveitamento estilístico das estratexias narrativas e ao estilo literario de X. C. Caneiro. Por outra banda, en relación coa bibliografía, cómpre sinalarmos, antes de máis, que as referencias bibliográficas das obras narrativas de X. C. Caneiro que serviron de corpus para a nosa investigación se incluíron baixo a epígrafe denominada “Siglas,

⁵ Genette (1972) distinguía os conceptos de *relato*, *historia* e *narración*, para dar conta do enunciado narrativo, da sucesión de acontecementos, reais ou ficticios, que se narran, e do proceso narrativo en si propio, respectivamente. Por outra banda, logo dunha lectura pormenorizada deste traballo, podemos chegar a deducir que para este investigador *discurso* é un concepto estreitamente relacionado co procedemento da construción narrativa. Dalgunha maneira, podería oporse a *relato*, en tanto que texto resultante. De todos os modos, cómpre termos en conta que moitos autores e autoras (neste sentido, véxase Mateus *et al.* [1994] ou Vilela e Koch [2001]) identifican na actualidade os dous conceptos (texto e discurso). A necesidade de sistematización exixida pola natureza do noso traballo lévanos a seguir, porén, os estudos de Genette.

abreviaturas e símbolos”, precisamente para darnos conta tamén das siglas que ao longo do noso traballo empregaremos para remitir a cada unha das obras. Polo contrario, outras obras do autor aparecen na epígrafe “Bibliografía”, pois foron utilizadas como fontes documentais máis do que como material de análise. Alén diso, a respecto da bibliografía, aínda podemos engadir que se trata dunha listaxe única das fontes consultadas citadas ao longo do noso traballo, aínda que todas esas obras poden organizarse tematicamente. Así, distinguiríamos a documentación relativa ao autor, X. C. Caneiro —empregada para a elaboración da epígrafe 1.4, “Estado da arte”—, documentación relativa ao ámbito da teoría literaria —empregadas fundamentalmente para a elaboración do capítulo II e da epígrafe 3.4, “Estilística e teoría da literatura”, aínda que tamén haberían de se mencionar as obras literarias que serviron para establecermos estudos comparativos en certos aspectos estilísticos—, documentación relativa á estilística e á lingüística —non só a nivel teórico, para a elaboración do capítulo III, como tamén canto a estudos pormenorizados de aspectos concretos en relación co estilo, empregados no capítulo IV para fundamentarmos documentalmente determinados puntos da nosa análise estilística— e, por último, documentación relativa á pragmática —empregada para a elaboración da epígrafe 3.5, “Estilística e pragmática”—.

Após a bibliografía, adxuntamos un conxunto de apéndices que recollen, ordenados polo contido, exemplos significativos que, por cuestión de espazo, non foron citados no corpo do traballo, mais que contribúen a unha visión máis completa da obra caneirana en relación co estilo.

1.3. METODOLOXÍA

Visto que o concepto de rendibilidade estilística é demasiado abstracto e amplo, na medida en que atinxe todos e cada un dos aspectos que conforman a gramática, revélase absolutamente fundamental o establecemento de ámbitos de estudo menores. Para iso, seguiremos de forma máis ou menos aproximada, adecuándoa ás nosas propias necesidades, a estruturación do traballo de Martins (1989), tal como se explicou. A organización en apartados menores no interior de cada disciplina lingüística permítenos, por unha parte, garantir o tratamento da rendibilidade estilística no tocante a todos os aspectos da gramática, e, por outra, conseguir unha adecuada ordenación e clasificación do material recollido, extraído da lectura das novelas e relatos de X. C. Caneiro.

Desta forma, aínda que a nos guiarmos nun primeiro momento polas nosas impresións como lectora e como crítica (a nos situarmos, así, no segundo nivel de coñecemento

propugnado por Dámaso Alonso⁶, intuitivo, certamente, mais máis próximo á certeza empírica), poderemos logo, á hora de analizarmos as obras escollidas, sistematizar todas esas impresións con base en criterios lingüísticos indiscutíbeis, e, deste xeito, situados entón xa no terceiro nivel de coñecemento de Dámaso Alonso, actuarmos con rigorosidade á hora de intentar desvelar o misterio da creación da obra literaria e dos particulares efectos, por veces realmente fascinantes, que produce sobre o lector ou lectora. Nese sentido, a postura de Dámaso Alonso (1971: 401) foi tallante:

Este estudio del habla como creación individual abarcará toda la complejidad creativa del habla misma (lo conceptual lo mismo que lo afectivo en cuanto único: la reducción de la estilística al estudio de lo afectivo en el lenguaje nos parece una equivocadísima limitación).

Por outra parte, será á hora de procedermos a sistematizar esas impresións cando, a nos basearmos fundamentalmente nos traballos mencionados, esteamos en condicións de constatar se coinciden ou non coas que estruturas semellantes produciron noutros investigadores e investigadoras na análise doutras obras literarias. Isto vai implicar, por unha parte, que talvez poidan xeneralizarse, é dicir, elevarse ao status de “estructuras estilísticas” desde o momento en que son recorrentes, e, por outra parte, chegar a elaborar, en sentido contrario, unha hipótese sobre a rendibilidade estilística dos elementos ou feitos lingüísticos. Alén diso, non debemos esquecer o feito, non menos importante, da propia análise estilística da obra narrativa de X. C. Caneiro, de forma que esta investigación, aínda que, como xa mencionamos con anterioridade, é esencialmente lingüística, vai constituír tamén un modesto contributo para o ámbito da literatura.

No tocante ao exemplario, cómpre salientarmos que partimos de toda a obra en prosa de X. C. Caneiro, o que abranxe tanto as novelas —*O infortunio da soidade, Un xogo de apócrifos, Os séculos da lúa, A rosa de Borges, Talvez melancolía, Ébora, Ámote* e *A vida nova de Madame Bovary*⁷—, como os libros de relatos —*Loias, lucérnulas e outras*

⁶ Os tres niveis de coñecemento que estableceu Dámaso Alonso (1971) están fundamentados no tipo de percepción da obra poética que o lector experimenta a través da lectura. No primeiro nivel esta percepción é intuitiva e inmediata, moi pura, xa que non se interpoñen elementos estraños, mais tamén intranscendente, xa que o único fin é a simple delectación da obra; por iso mobiliza a totalidade psíquica da persoa. No segundo nivel o lector convértese á vez en crítico, de forma que debe intentar transmitir, comunicar, as imaxes das intuicións recibidas a través da lectura da obra poética. No terceiro nivel trataríase de buscar a posibilidade dun coñecemento científico do feito artístico.

⁷ Esta novela, aínda inédita no momento de redixirmos estas liñas, verá a luz en breve. Dada a súa magnitude, e, alén diso, por se tratar da última obra narrativa de X. C. Caneiro, consideramos interesante traballar con ela na nosa investigación, fundamentalmente para comprobarmos se se seguían a manter os trazos estilísticos característicos do autor. Porén, ao non partirmos dunha versión xa impresa, a paxinación, dado o seu carácter provisional, revelábasenos como un aspecto problemático á hora de realizarmos referencias a exemplos concretos, polo que decidimos mostralos sempre en nota de rodapé.

historias no fío de Monterrei, *Estado permanente de fracaso* e *Triloxía dos tristes*— e mesmo os relatos que apareceron publicados en distintos volumes colectivos —“O tempo e a nada”, “A última memoria de Oliverio Twist”, “As flores en Irlanda”, “Tombstone blues”, “Volverá Al Pacino, de noite” e “E Melchor bailaba tango”.

A selección dos exemplos realizouse en función da súa significación na ilustración de cada aspecto concreto, destacando aqueles en que se aprecia con maior clareza a vontade estilística do autor. Na medida do posíbel, intentamos extraer en todos os casos polo menos un exemplo de cada obra, para demostrarmos que, con efecto, se trata dun recurso constante ao longo de toda a narrativa de X. C. Caneiro. Por outra banda, a orde escollida para a súa presentación responde unicamente a un criterio de tipo cronolóxico, quer dicir, en función da data de publicación da obra a que pertence cada exemplo. Desta maneira, os exemplos aparecerán na seguinte orde: *O infortunio da soidade* (1992), *Loias, lucérnulas e outras historias no fío de Monterrei* (1995), *Un xogo de apócrifos* (1997), *Estado permanente de fracaso* (1997), *Os séculos da lúa* (1999), “O tempo e a nada” (1999), *Talvez melancolía* (1999), *A rosa de Borges* (2000), *Triloxía dos tristes* (2001), “A última memoria de Oliverio Twist” (2001), *Ébora* (2002), “Tombstone blues” (2002), *Ámote* (2003), “Volverá Al Pacino, de noite” (2003), “As flores en Irlanda” (2003) e “E Melchor bailaba tango” (2006).

En todos estes exemplos, procuramos non limitarnos estritamente ao vocábulo ou vocábulos, mais preferimos unha reprodución parcial do contexto en que este aparece inserido, de cara á consecución dunha interpretación adecuada do fenómeno, acompañados en ocasións de explicacións individuais. De todos os modos, nos casos en que, alén dos exemplos principais, a importancia do recurso exixa a mostra doutros adicionais, trataremos, na medida do posíbel, de os enumerar unicamente. En todo o caso, sempre irán seguidos da referencia concreta, indicando as siglas da obra en que se acharen e o número de páxina entre parénteses.

Alén diso, incluímos tamén un apéndice en que se recollen moitos outros exemplos que, por unha cuestión material, non podían aparecer inseridos no corpo da análise, mais que tampouco queríamos desbotar, dada a súa significación a respecto da rendibilidade estilística. Noutros casos, limitarémonos a sinalar, en nota de rodapé, as referencias concretas en que se poden encontrar máis exemplos, de forma que a remisión para a obra vai permitir unha lectura máis global que enriquecerá, do punto de vista estilístico, a interpretación de cada fenómeno. A aparición no apéndice ou como simple referencia en nota débese basicamente á dificultade de recollermos materialmente algúns exemplos,

nomeadamente aqueles que atinxen o ámbito do discurso, aínda que en ocasións se tivo en conta unicamente o criterio de rendibilidade estilística, figurando no apéndice só aqueles casos realmente salientábeis nese sentido. Como resulta evidente, é posíbel que, aínda así, non estean recollidos absolutamente todos os exemplos existentes para cada fenómeno, mais, en todo o caso, consideramos que o corpus que presentamos dá conta igualmente do afán de exhaustividade da nosa pesquisa.

1.4. ESTADO DA ARTE

En xeral, e como ocorre coa maior parte dos autores das últimas xeracións literarias, consagrados xa moitos deles, mais aínda sen a consideración de clásicos ou merecedores da atención dos investigadores e investigadoras, ás veces tamén pola dificultade de abordar o estudo dun aspecto determinado da obra dun escritor vivo e en constante evolución, a obra de X. C. Caneiro carece aínda de estudos pormenorizados realmente relevantes. Téndese, polo contrario, ao establecemento de características xeracionais, a pesar de os propios integrantes manifestaren o seu rexeitamento cara a esta concepción grupal, cun detemento máis ou menos profundo na obra dos autores ou autoras máis salientábeis. O propio Caneiro nunha entrevista (Rúa, 1997) manifestaba esta mesma postura:

Fáiseme moi difícil crer nas xeracións literarias. Si creo na concomitancia ideolóxica dun grupo de autores que estamos escribindo actualmente, comprendidos entre os trinta e os corenta e algo anos. Pero hai unha diversidade estética impresionante que aínda fai máis rico este momento literario en Galicia.

De feito, tal como sinala Dolores Vilavedra (1999: 305-306), precisamente a respecto de X. C. Caneiro, os textos que “xorden do afán de buscar novas formas útiles para comunicar unha impresión máis marcada do irrepresentable, e disinten de forma radical da concepción canónica da literatura como unha institución estruturada segundo criterios universais de clasificación e avaliación, para propornos unha praxe inspirada na diverxencia do canon”, que se poden recoñecer como característicos dos autores da xeración de 1990, a que pertence o verinés, son tamén os que, dalgunha maneira, imposibilitan a existencia dunha “visión unitaria do que é a identidade galega e da súa hipotética representabilidade por medio dun discurso literario específico”, como consecuencia ou herdanza do posmodernismo⁸.

⁸ A discusión a respecto da posmodernidade foi lanzada por François Lyotard coa publicación de *La condition postmoderne* en 1979 a nivel internacional. A literatura posmoderna, como sinala De Toro (2003) nun artigo sobre as figuras de Roa Bastos, Borges e Derrida a respecto dos procesos de deconstrución na literatura, arrincaríala, epistemolóxica e literariamente, con Borges na década de 1940. En relación con X. C.

Deste xeito, o que todos os traballos destacan de X. C. Caneiro é o especial tratamento da linguaxe e a preocupación estética, aínda cando iso case sempre leva implícito o enfeblecemento da trama. Na realidade, na nosa opinión, este enfeblecemento da trama prodúcese, non tanto polo interese no aspecto estético e lúdico da lingua, como pola importancia do aspecto psicolóxico, de xeito que é moito máis relevante a mente das personaxes, os seus sentimentos, pensamentos etc. do que os seus aconteceres ordinarios ou extraordinarios, tal como sinalan os autores de *Literatura galega do s. XX* (Bernárdez *et al.*, 2001: 392):

Os seus personaxes, que se limitan a ser, pero non actúan, soñan, fabulan, escriben e transforman nunha enxurrada de palabras a súa ansia de amor, o sentimento de soidade desamparada e a conciencia de estaren instalados nunha posición de *outsiders* nunha realidade pouco acolledora para os *lectópatas*.

Por esa razón é que a experimentación lingüística e a fragmentación do discurso adquiren unha relevancia fundamental, na medida en que contribúen á materialización na escrita deses procesos mentais desequilibrados. Se o interese do autor residise na simple narración dos acontecementos, nada de todo isto, que é o que, en esencia, distingue X. C. Caneiro da maioría dos seus coetáneos, tería sentido. Esta decidida aposta pola experimentación⁹, unha característica partillada por outros autores aínda que en sentidos diferentes, é destacada tamén nun dicionario de escritores e escritoras (Vilavedra, 1995b: 106), onde se sinala que X. C. Caneiro é un autor que “concibe a literatura como unha forma de resistencia e por iso aposta a ir contracorrente cunha grande dose de ironía”. No tocante a cuestións estilísticas concretas, achácaselle á complexidade artificial da súa primeira novela, *O infortunio da soidade*, a principal razón da frialdade con que foi recibida por crítica e público. Desta mesma novela, na *Historia da Literatura Galega*

Caneiro, cómpre sinalarmos a opinión do autor a respecto deste movemento cultural: “Explícome: iso que chaman a modernidade –ou posmodernidade, vai ti a saber– paréceme, na maioría dos casos, a ocultación das individualidades, das persoas, en favor do grupo, que en si mesmo tampouco conserva grandes dotes de interese; razón pola que pouco se lle pode sacar de positivo / [...]. A “posmodernidade” chéirame a podrido, a falsedade, a hipocresía [...]. A miña postura aínda se reafirma cando un le artigos na prensa nos que alegremente se fala do suposto renacemento cultural de España [...]. ¿Onde imos chegar? Se Alaska representa o terceiro século de ouro da nosa cultura, eu prefiro inventar unha Galiza alá pola planeta Xúpiter e viaxar cara a ela agora mesmo. / Os “posmodernos” son a retaguardia da cultura, non a cabeceira dela. Cecaís sexan “orixinais” [...] pero, permíteme queridiño ter as miñas dúbidas sobre a súa autenticidade” (“As cartas de Don Camilo: Neruda, a posmodernidade e outras consideracións”, Caneiro, 1990: 44).

⁹ O propio termo “experimentación” debe ser acollido con cautela, xa que, tal como sinala Caneiro (nunha entrevista realizada por López, 2000): “a experimentación queda, en moitas ocasións, niso, en puro experimento e eu busco darlle unha constancia á miña obra”. Prefire, polo contrario, outros termos como “anovación” ou “renovación”.

(Vilavedra, 1999: 305-306), a mesma investigadora reafirma a idea previa de transgresión na narrativa de Caneiro, ao renegar “dos modelos imperantes na narrativa galega apostando por un discurso moi conceptual e estruturalmente complexo”¹⁰, en canto que no tocante a *Un xogo de apócrifos*, fala de “un xogo metaliterario máis convencional no que se defende a natureza ficticia da literatura como táboa de salvación coa que enfrontarse á vida”. Tamén é posíbel desprendermos das súas palabras a idea de que é esa aproximación á convencionalidade o que a fixo merecedora do premio Torrente Ballester. De todos os modos, esta “convencionalidade” debe ser tomada con precaución, pois, se é certo que, do punto de vista estritamente estrutural, pode non resultar tan rupturista como a anterior, dunha perspectiva lingüístico-estilística é probábel que a experimentación, como se demostrará na posterior análise, sexa considerabelmente maior.

Nunha liña semellante encóntrase o traballo de Silvia Gaspar (2000: 207), que afirma *O infortunio da soidade* constituír:

unha ambiciosa, complexa e artificiosa peza demasiado centrada na figura endóxena do creador de ficcións e na que o uso da linguaxe actuaba como axente distanciador (entre o cinismo e a posta en escena de parámetros supostamente intelectuais), sen conseguir unha transcendencia dos asuntos nin unha comunicación satisfactoria co lector.

¹⁰ A acollida d’*O infortunio da soidade* como merecedora do Premio Xerais de Novela 1992 por parte desta investigadora foi publicamente negativa, tal como manifestaba nunha “Carta de Dolores Vilavedra a Marilar” (Vilavedra, 1993): “¿Por que non che deron o Premio Xerais, no que te tiveches que conformar co posto de finalista (xa cho dixen, nós sempre nun discreto segundo plano)? Non entendo porque o Xurado optou por escorrentar o público premiando o “infortunado” texto de Caneiro. Se cadra, ficou impresionado pola súa vouga pretenciosidade, confirmada despois polas declaracións do seu autor”. Porén, na nosa opinión, a autora equívocase de pleno con esta súa hipótese, nomeadamente cando o xuri, ao anunciar a concesión do premio a esta novela, quixo incidir na posíbel influencia de Cortázar. Sobre este aspecto concreto reflexionaría tamén Caneiro en diversas entrevistas. Así, nunha concedida a *A Nosa Terra* (Silva, 1992), sinalaba: “Cortázar foi un bon amigo hai nove ou dez anos. Era a época na que tanteaba tamén con Proust, con Joyce, repasando toda a literatura galega da primeira metade de século, pero levo moitos anos sen ler a toda esta xente, din que estilisticamente ten influencia de Cortázar e tamén parece ser que de Joyce e a min sorpréndeme nese sentido porque hai nove anos que os deixei de ler, a non ser que sexa o subconsciente que vai revelando toda a información. De todos os xeitos, quen non gostaría de que o comparasen con Cortázar? É unha auténtica maravilla”. No mesmo sentido, aínda engadiría nunha entrevista posterior para *La Voz de Galicia* (Franco, 1992): “A min sorprendeume moito que se citara a Cortázar, porque foi un dos meus autores favoritos, pero deixei cando pensei que a súa escrita estaba influíndo negativamente en min porque non era capaz de fiar historias con argumento lineal. Agora, cando releo a novela e despois de que mo comentaran, vexo tamén certos ecos no caos estrutural, buscado conscientemente por min. Hai algún personaxe que o fixen adrede con ecos de Risco. Probablemente tamén Joyce, pero non sei, quizais os críticos sacaranlle despois moitos máis”. A posíbel influencia de Cortázar n’*O infortunio da soidade*, ou, máis en concreto, a semellanza existente entre a novela do verinés e a *Rayuela* do arxentino, foi un tema recorrente nas datas posteriores á concesión do Premio Xerais. A este respecto resulta interesante un comentario de Calviño (1992): “Polo demais, debería alguén clarificar as semellanzas entre Cortázar e esta novela, porque *Rayuela* é a novela máis ordenada do mundo, tan ordenada que, como saberán, pode lerse en diversos sentidos. Con *O infortunio da soidade* podemos chegar a ler azarosamente algúns capítulos, pero o caos que propón Caneiro non admite outra lectura que a que numericamente sigue as páxinas do libro, cuestión que tampouco desmerece”.

Do mesmo xeito que Vilavedra, Gaspar mostra unha mellor acollida cara a *Un xogo de apócrifos*, a cuxo respecto afirmou que, a pesar da súa ambición e complexidade, “aínda que esta vez máis depurada en canto ó límite das fronteiras entre o suxeito creador e o lector”, esta novela significa “un achegamento a producións narrativas que se basean no fragmentario e nese afán posmoderno por evidenciar que os límites son algo excesivamente lábil” (Gaspar, 2000: 207). Porén, non dubida, a modo de conclusión do seu estudo, en sinalar que a narrativa de X. C. Caneiro se acha “sempre tralo ronsel da fabulación gratuíta e dun certo barroquismo discursivo”.

Alén destes estudos, de carácter fundamentalmente literario, que centran o tratamento do aspecto estilístico case exclusivamente do punto de vista da construción textual e das técnicas narrativas, máis que do puramente lingüístico, encóntranse tamén algúns artigos, especialmente con motivo da publicación de cada obra, que poden deitar algunha luz sobre o tema que centra o noso interese¹¹.

No tocante a *O infortunio da soidade*, primeira novela do autor, Vélez Latorre (1992) felicítase por “dar cun escritor de pura raza, cun traballo estilístico tan intenso, cun sentido tan forte da capacidade rítmica da prosa” e, alén diso, e noutro sentido, por “dar con alguén que escriba con tal liberdade, lonxe de escravitudes xenéricas que aprisionan a outros escritores”. Porén, a acollida non foi sempre favorábel, como parece desprenderse das palabras de Silvia Gaspar (1993), que xa de entrada titula a súa recensión “O infortunio do premio Xerais de novela”, e que máis adiante afirma que “a confusión en que se materializa *O infortunio da soidade* só pode ser xustificada en función da catadura humana do neurótico e enfermizo Odín”, como se isto fose máis un dos defectos posíbeis da novela, cando, precisamente, na nosa opinión, é aí onde reside o seu interese: na capacidade de manifestar, por medio da linguaxe ou por medio da estrutura ou da

¹¹ De todos os modos, queremos apuntar que tanto a publicación e presentación de obras, como a concesión de premios literarios recibiron sempre unha ampla cobertura mediática, moitas veces con breves notas de carácter lingüístico-literario. Alén diso, tamén se escribiron moitas recensións e se publicaron moitas entrevistas co autor que nos poden permitir unha mellor aproximación ao proceso de interpretación e decodificación da súa obra, mesmo a nivel estilístico. Evidentemente, por unha simple cuestión material, non daremos aquí conta de todas elas, como unicamente das máis significativas para a nosa investigación, aínda que, en todo o caso, indicaremos as súas correspondentes referencias bibliográficas: Aguiar (2000), Aiam (1992), Anónimo (1998, 2000a, 2000b, 2000c, 2000d, 2001), Basanta (2001), Berasaluze (1998), Cid Fernández (1998), Couselo (1998), Enríquez (2000b e 2001), Estévez (2000), Eyré Val (2000a, 2001a, 2001b, 2001c, 2004), Fernández Naval (s. d.), J. M. García (1998, 2000), García Bayón (1993), Gil (1998), Gradín Barcia (2000), Huete (1998), Hickey (1989b), Lezcano (s. d., 2000), Loureiro (2000), M. J. A. (2000), Mallo (1997), Martínez Bouzas (2001, 2004), Noia (2000), Pérez Miguel (2000), Ponte Far (2001), Rego Nieto (2003), Requeixo (2002), V. Rodríguez (2001, 2002), Sola (1999, 2000), Tudela (2000), X. Valcárcel (1999), Vázquez Pita (2000), Ventura (s. d.), Vicente (2004), X. G. G. (1993, 2007) e X. M. R. (2001). Outros traballos ou recensións a respecto de X. C. Caneiro e a súa obra son citados noutros lugares da nosa investigación en relación con temas ou aspectos máis concretos.

combinación de técnicas narrativas, a mente enferma da personaxe protagonista. Por esa razón, é imposible concordarmos coa afirmación posterior a respecto da planicie das personaxes, cando todo contribúe á súa conformación psicolóxica¹².

No tocante a *Un xogo de apócrifos*, Castro Erroteta (1998) destaca, a respecto do estilo, o “bon e coidado tratamento que se lle dá ao idioma no texto, a criación de neoloxismos (o simpático “lectópata”) e outros xogos verbais e formais que lle dan xeitura e mesmo un ar provocativo e vangardista moi no concepto da novela experimental”. Nunha recensión que comenta aspectos diversos, como o contido, a estrutura ou a lingua, Castro Erroteta salienta, por encima de todo, “o seu espírito anovador a nivel estilístico”.

A publicación de *Talvez melancolía* motivou unha interesante recensión de Eyré Val (1999b), con especial detemento no aspecto estilístico:

Palabras, a palabra é outra das claves na obra de Caneiro, a obsesión pola palabra é perceptíbel en todo momento, é un dos seus sinais de identidade. Máis outra vez, vólvenos deixar un discurso cunha lingua moi rica directa, poderosa, culta, intelixíbel, palabra que crea, palabra que recrea. Capítulo especial merecen os neoloxismos, como sempre, usados con mesura e puntualidade exquisitas. Concretamente, en *Talvez melancolía* a linguaxe retórcese como un contorsionista, tal e como se fai co discurso, e é espello do estado mental do Pirata, abaneando entre o periodo longo e pausado, e a oración que se trunca en periodos curtos, mínimos, mesmo sen nengun tipo de pausas (ás veces). Inclusive a ortografía ten relevancia, tamén se quebran as regras ortográficas ás veces.

O mesmo sucede cunha outra, asinada por Martínez Bouzas (2000), que non só se detén no plano técnico e estrutural, que considera “subversión de calquera fórmula canónica do relato”, como, especialmente, no aspecto lingüístico: “Estilisticamente *Talvez melancolía* é lingua, novela salvadora da lingua, porque para o escritor o universo da literatura é o mundo das palabras, a linguaxe. [...]. Linguaxe aloumiñada, arrolada, violada, convulsionada, estirada en arriscados e singulares neoloxismos”. Cid Fernández (2000)¹³ dedica tamén unha especial atención á linguaxe desta novela e mantén que

¹² Por non citarmos a velada acusación de plaxio a respecto de *La saga / fuga de JB*, de Torrente Ballester: “Pero a débeda máis significativa toca a Torrente Ballester e, en concreto, ós ciclos derivados de “La saga / fuga”: o personaxe de Odín macrocefálico, neurótico, solitario e intelectual, prototipo do antiheroe Bastida, e a seducción pola palabra da muller (Erea-Ariadna, p. 33); a tendencia ó grotesco na caracterización de situacións e personaxes; a insistencia no elemento *fuga*; a mesma e inxustificada fabulación a partir da batalla de Elviña” (Gaspar, 1993). X. C. Caneiro aludía a esta acusación nunha entrevista concedida a un xornal (Pousa, 1997), aínda que evitaría dar unha opinión ao respecto.

¹³ O mesmo autor vai aínda máis lonxe nunha outra recensión sobre a novela que chega a se converter propiamente nunha defensa do escritor: “Se Basilio Losada se atreveu a escribir o que figura na capa de *Tic-Tac* de Suso de Toro: «A novela máis revolucionaria, máis ambiciosa, máis intelixente de cantas en Galiza se levan feito nestas últimas décadas, e poida que a máis impresionante escrita nunca na nosa lingua»; onde está o Basilio Losada que se atreve a escribir, moito máis humilde, que *Talvez melancolía* é a máis impresionante prosa poética sobre a melancolía publicada neste mes de decembro? Digo de decembro, nada máis, para que non se diga. Onde están os Basilio Losada de Caneiro? Precisa deles o Caneiro? A obra dun autor deféndese por si mesma, máis alá da propaganda e da lista de vendas. Máis alá,

“Caneiro gosta da literatura con linguaxe, dos delirios de palabras, dos concertos de música e poesía soando ao unísono no texto literario”.

Canto a *Os séculos da lúa*, de novo Eyré Val (1999a) escribiu a correspondente recensión, máis unha vez destacando o papel fundamental da linguaxe na conformación do estilo, a incidir especialmente na súa musicalidade¹⁴:

Contado cunha linguaxe moi rica e traballada, e nun estilo no cal a sintaxe é a sintaxe interior de Cholo e de aí que desaparezan os puntos e que os diálogos se insiran no corpo narrativo.

Pero para definir a forma da novela teremos que acudir a outra arte, a música. *Os séculos da lúa* é un pentagrama no que se escribe unha inmensa melodía de 359 páxinas, de tal xeito que o lector pode tomar a novela pola páxina que queira e sempre atopará a mesma calidade, a mesma obsesión polo ritmo, perfectamente acompasado, perfectamente medido, a mesma linguaxe atraínte, o mesmo estilo obsesivamente coidado, barroco, exuberante e na exuberancia o equilibrio é virtude só para elixidos.

En xeral, o ritmo e a musicalidade é un dos trazos estilísticos máis eloxiados da prosa de X. C. Caneiro. Así se comproba tamén nunha recensión realizada por Blanco Rivas (2000) con motivo da publicación d’*A rosa de Borges*: “Esta impetuosa confesión escrita, inzada de personaxes extremos, é próxima en determinados momentos a unha improvisación jazzística, amosa unha abraiante concentración de recursos estilísticos e rítmicos”. Eyré Val (2000b) destacarí tamén ese aspecto:

Por suposto, capítulo sempre salientábel na narrativa do de Verín é a lingua, unha lingua moi rica e sempre obsesiva, obsesivamente rítmica (un exemplo desa obsesión son as series de palabras, que desde *O infortunio da soidade*, non deixan de aparecer nas súas novelas), musical, que se pega á pel dos sentidos e serve de espello da atmosfera tamén obsesiva da acción, que nos leva a pensar en que estamos moi próximos á prosa poética.

Interesante e crítica resulta unha recensión de Enríquez (2000a) que dedica unha atención especial ao aspecto lingüístico. Así, aínda que caracteriza a novela como un “xogo creativo coas palabras” derivado dun “intento serio de elaboración creativa”, como un “mosaico [...] debedor, en grande medida, da coidadosa selección e contraste a que se someten as *tesellae* lingüísticas que o integran”, acaba por concluír finalmente que a linguaxe, “se ben pretende traducir o estatuto mental caótico da narradora/locutora, non poucas veces se limita a consumirse na propia evanescencia”, ao xeito de “luces que brillan na noite provocando unha atención momentánea que axiña se esvae”. Porén, na nosa opinión, ese é precisamente o aspecto máis importante da rendibilidade estilística da lingua

incluso, do momento no que foi publicada e dos premios que lle foron concedidos. O tempo, esa ruína, ten a última palabra”.

¹⁴ O propio autor recoñecía nunha entrevista (Gil, 1999) a importancia primordial deste aspecto nesta novela, por enriba doutros que tamén se revelarían fundamentais nunha análise estilística.

en X. C. Caneiro, segundo comprobaremos ao longo de toda a análise lingüístico-estilística da súa obra.

Por outra parte, a respecto da consideración de Enríquez do xogo creativo das palabras como “puramente eu(fónico), contrastivo, gratuito”, habería que sinalar que, na realidade, é con ese xogo aparentemente desnecesario que se consegue dotar a novela, polo menos parcialmente, da musicalidade que outros críticos acertadamente sinalaron.

A aparición de *Ébora* e o seu recoñecemento en todo o ámbito lingüístico galego-portugués (merecedora do Premio Blanco Amor e Eixo Atlántico, que se lle concederon simultaneamente) suscitaron tamén múltiples recensións e entrevistas ao autor. De todas elas, sinalaremos especialmente os artigos “Gran alento”, “Un Macondo arraiano” e “Un regalo para o mundo”, de César Casal, Modesto Hermida e Xosé Manuel Eyré Val, respectivamente, por escollermos só algunha das recensións máis destacadas. O primeiro deles (Casal, 2002: 649-650), no tocante ao estilo, repara (con acerto, na nosa opinión) na música da prosa caneirana¹⁵:

O protagonista do libro é un pouco coma un Quixote da fantasía, subido ao Rocinante da linguaxe. Co Caneiro, o mellor é sempre o fío musical dos parágrafos. O autor é un concertista da mente. É antes e sempre poeta. Nótase, vaia se se nota. Moitos textos deben ser paladeados en voz alta. Coma un arrollo. É o home dos mono-locos, sobe e baixa, vai e vén, ao xeito das mareas. Ás veces semella que Caneiro ten o don de rexistralo todo, o que acontece e o que non acontece. A súa literatura é multiplicación total. Dálle a volta ao xersei, unha e outra, unha e outra. Ten o bonito do lado de espello da lúa, prata de lúa, e ten o oculto do xardín de atrás, do que nunca se sabe ben, o das flores estrañas, húmidas.

A comparación con Lobo Antunes¹⁶ é talvez un dos maiores recoñecementos, se non o máximo, que, a efectos de estilo, se lle podería atribuír ao verinés. Tamén Eyré Val (2002:

¹⁵ A este respecto cómpre así mesmo salientarmos unha recensión publicada con motivo da presentación da tradución para o español d’*Un xogo de apócrifos*, onde se destaca tamén o aspecto musical da prosa de X. C. Caneiro: “Los cuentos que nos llegan de este personaje son piezas melancólicas y energicas, compuestas con una prosa melódica y cuidadísima que nos obliga a presentir a Caneiro como uno de esos pacientes elaboradores de miniaturas cuyo pulso les permite dibujar la silueta de un continente en un grano de arena. Y sin embargo, el proyecto de Caneiro es monumental: un monumento de miniaturas con una pasión desbordante” (Bonilla, 2000).

¹⁶ O mesmo autor voltaría a comparar Caneiro con Lobo Antunes en varios artigos xornalísticos que apareceron na prensa tempo despois. Así, afirmaríase (Casal, 2004a e 2004b): “El autor merece el calificativo de Lobo Antunes gallego. Leer a Caneiro exige esfuerzo, pero regala a cambio belleza. No deja a nadie indiferente” (Casal, 2004a). Esta idea resultaría minuciosamente perfilada nunha colaboración posterior (Casal, 2004b), en relación con *Ámote*: “En *Ámote* [...] volve sobre os centos de páxinas para ledicia dos que amamos a súa literatura desbordante, o río das súas palabras que inundan os ribazos, o mar dos seus versos que non coñece diques. Caneiro, o sabemos, é oceánico. Non ten medidas. O seu parentesco co portugués Lobo Antunes está consolidado”. Alén diso, no titular do primeiro dos artigos mencionados, o autor verinés ficaba situado á par de Neruda canto ao profundo amor que se desprende tanto de *Ámote* como dos *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* do chileno: “Caneiro logra con la obra ‘Ámote’ el mismo calor que los versos de Neruda”, paradigmáticos do amor máis romántico e puro.

651) incide nese aspecto ao falar do “seu pentagrama-pentaloxía na procura da felicidade”, e destaca a preocupación pola perfección formal, así como tamén “o valor terapéutico da palabra”. Por súa parte, Hermida (2002: 650) subliña a importancia do “marco dunha obsesión lingüística, obsesión do autor que transfírese aos personaxes a modo de engado polos dicires de intensa expresividade, tanto como é un universo lírico”. A dirección da reflexión do investigador a este respecto antóllasenos mesmo sorprendente, xa que, ao contrario do que a maioría dos críticos e mesmo do propio autor, Hermida xustifica a obsesión lingüística das personaxes máis do punto de vista do fondo que do da forma, que cualifica como discutíbel¹⁷.

Da autoría de Eyré Val (2004) é tamén unha recensión realizada con motivo da publicación de *Ámote*. Dela queremos destacar especialmente o que este crítico literario comenta a respecto do seu estilo:

Con *Ámote* Xosé Carlos Caneiro déixanos máis outra novela de expresión poderosa, tecnicamente raiana na perfección, escrita co rigor formal máis exquisito, onde a flexibilidade e riqueza léxica, a carón dun moi marcado sentido do ritmo, son claves para abrir as portas dos soños, para extrovertirse na mente do lector cunha prosa melódica, suxestiva, culta, mais próxima porque pretende, e logra, ser novela para acompañar, rachar todas as distancias, todas as fronteiras, da narratividade da soidade.

En calquera caso, para alén das pinceladas que poden desprenderse dos traballos mencionados¹⁸, non é posíbel afirmarmos con rigor que a cuestión do estilo en X. C. Caneiro estea realmente estudada, como tamén non o está, no ámbito lingüístico galego, a rendibilidade estilística, coa excepción das investigacións de Freixeiro Mato. Por unhas razóns ou outras, desde a relativa proximidade das obras e dos autores e autoras ao momento da crítica, que supostamente podería desvirtuar calquera estudo¹⁹, pasando polo

¹⁷ Na nosa análise trataremos de demostrar, nese sentido, que, se a linguaxe é empregada para materializar os procesos e enfermidades mentais das personaxes (por tanto, en estreita relación co fondo, a concordarmos con Hermida), tamén hai unha compoñente estética que convén non desvirtuarmos se pretendemos ser fieis á intencionalidade autorial. Gústenos ou non esa lectura, o certo é que existe a posibilidade de interpretarmos Caneiro en clave estética.

¹⁸ Con data 19/IV/2008 apareceron na imprensa as primeiras entrevistas e recensións con motivo da próxima aparición pública d'*A vida nova de madame Bovary*. Dela afirma Faginas (2008) que “está máis Caneiro que nunca, non só no estilístico, senón nesa capacidade *naïf* de enfrontarse ao reto de desafiar o establecido nunca obsesiva busca da beleza”. E aínda engade: “Linguaxe poético-sentencial, algo anacrónica (os personaxes trátanse de vostede), na que o diálogo e a pouca *narr-acción* está ao servizo da recreación na palabra, da reflexión”.

¹⁹ Na realidade, a proximidade temporal, aínda exixindo a revisión constante dos traballos, non debería considerarse un impedimento para comezarmos a levar a cabo estudos completos, cando menos dos autores máis salientábeis, dada a extensa nómina de integrantes das últimas xeracións literarias. Máis ben o contrario: talvez o feito de se tratar de escritoras e escritores vivos debería considerarse unha vantaxe, na medida en que permite unha relación directa entre estes e os investigadores e investigadoras. De todos os

desinterese que, desde sempre, como máis adiante veremos (cf. § 3.3), pareceu rodear a estilística, até a particular situación lingüística en que continuamos inmersos²⁰, ao final non resulta estraña esta carencia de documentación. En todo o caso, non se trata aquí de reflexionarmos sobre as causas que a motivan, mais só sobre o que iso significa para a nosa investigación. De feito, podemos recorrer á metáfora da arma de folla dupla, xa que, por unha banda, é indubidábel a dificultade de traballarmos sobre unha base realmente tan limitada, a partir da cal edificar toda a nosa investigación, sen análises previas que reafirmar ou que rebater, mais, por outra, tamén é certo que isto nos vai proporcionar unha liberdade que, ben aproveitada, pode acabar producindo interesantes resultados.

modos, parece existir a crenza, entre nós propios, de que só poden ser estudados, por agora, de forma grupal, reservando os traballos individuais para os autores de xeracións anteriores, xa consagrados pola tradición. Por esa razón, e porque, en vista das críticas publicadas, os estudos que os propios autores, de cando en vez, ousan realizar a respecto da súa concepción literaria non son ben recibidos nin polo público lector nin pola crítica (de “petulancia excesiva” falaba Sandra Faginas nun artigo publicado o 26/08/2006 en *La Voz de Galicia*, a propósito da reflexión autopoética que o autor realiza no ensaio *Os dominios de Caín*).

²⁰ Se atendemos ás hipóteses formuladas por Bakhtine (véxanse os estudos realizados por Kristeva [1974] e Hickey (1989b) [1981]) a respecto da especificidade da literatura en contextos bilingües ou diglósicos, pode afirmarse que como con efecto parece ocorrer, a anormalidade da situación lingüística condiciona formal e tematicamente as obras literarias, de xeito que o propio sistema rexeita aquelas que, ou non gardan o principio de verosimilitude, ou non se manifestan comprometidas explicitamente coa situación da lingua B. Neses contextos, e o noso é, se cadra, un dos mellores exemplos, a preocupación estética fica desbotada mentres que o proceso de normalización lingüística non chega ao seu termo. No noso caso, houbo que esperar até 1976, coa publicación de *Con pólvora e magnolias* de X. L. Méndez Ferrín, para que un poeta, fortemente comprometido coa lingua e coa situación política do país, apostase tamén, e con decisión, pola preocupación estética. Desde logo, se toda a crítica aplaudiu tal innovación nese momento, semella anacrónico que, tres décadas despois, cando o contexto sociocultural debería ser moito máis adecuado, se deixen pasar desapercibidas obras, como as de X. C. Caneiro, por seren demasiado estilísticas. Por outra banda, queremos destacar o feito de *Un xogo de apócrifos* estar dedicado, precisamente, a X. L. Méndez Ferrín. A súa consideración como o “último Pirata”, figura mítica admirada e reivindicada constantemente no universo literario de Caneiro, dá conta do paralelismo existente entre ambos os autores, talvez non só a nivel literario, como tamén a nivel ideolóxico (tanto Méndez Ferrín como Caneiro militaron en partidos políticos de carácter nacionalista). Esta hipótese fundaméntase basicamente na importancia que devén da motivación dunha dedicatoria, xa que nin sequera o mestre Borges foi merecedor de tal recoñecemento a nivel persoal. Así pois, cabería pensarmos nunha posíbel existencia de afinidade máis alá do estritamente literario. En todo o caso, ambos parecen defender unha mesma postura en relación coa estética, e talvez só por unha diferenza de posicionamento político, público e non manifesto respectivamente, acerca da situación do país e da lingua, esa vontade estética do verinés suscite unha controversia que en Méndez Ferrín só foi recoñecemento. Con todo, queremos destacar que, sen facer da literatura un estandarte político, Caneiro ten editado algún traballo en que a súa ideoloxía fica patente, como demostra a súa participación en volumes colectivos como *O Cambedo da Raia, 1946: solidariedade galego-portuguesa silenciada*, editado pola Asociación Amigos da República ou *Volverlles a palabra: homenaxe aos represaliados do franquismo* (Caneiro, 2004 e 2006d).

2. X. C. CANEIRO NA LITERATURA GALEGA ACTUAL

Como xa comentamos con anterioridade (cf. § 1.1), o traballo pretende dar unha visión o máis completa posíbel do concepto de rendibilidade estilística, xa que só así conseguiremos chegar a entender o modo en que se constrúe o estilo, especialmente nos textos literarios. Tanto é así que, de feito, por ser a literatura o xénero en que predomina a función poética, é dicir, en que a mensaxe se centra en si propia —entendendo isto con todas as matizacións precisas, tal como explicaremos nas epígrafes seguintes (cf. § 3)—, pódese afirmar que nos textos de X. C. Caneiro non só se materializa esa potencialidade da lingua para crear estilo, senón que, de non ser así, dificilmente sería posíbel imaxinar a súa magnitude, en tanto que depende en boa medida da capacidade artística (ou do talento) e da vontade do escritor.

Por este motivo, consideramos que a nosa investigación deberá partir necesariamente da lectura dos textos literarios, que nos proporcionará os datos empíricos sobre que elaborar as nosas teorías e conclusións posteriormente. De aí a necesidade de traballarmos con textos especialmente salientábeis do punto de vista estilístico, xa que só deste xeito poderemos comprobar con exemplos reais a rendibilidade da lingua á hora de crear estilo.

A escolla dun autor contemporáneo, como é o verinés X. C. Caneiro, vén, pois, case obrigada polas propias necesidades da investigación, máis alá inclusive do noso desexo de realizarmos un traballo sobre un escritor polifacético (narrador, poeta, ensaísta e xornalista) que debe ocupar un lugar destacado no panorama da literatura galega, non só actual, como de sempre. De feito, e sen que isto supoña minusvalorar de ningún modo o resto de narradores e narradoras, a elección xustifícase por si mesma, desde o momento en que probabelmente resulte difícil achar outro autor ou autora máis adecuado en que, obra tras obra, conflúa en todas e cada unha delas tal corpus de recursos estilísticos.

Para alén diso, tampouco pode pasarse por alto o feito innegábel da recreación, da delectación que o autor, e por veces as mesmas personaxes, demostran, precisamente, na elaboración ou na experimentación deses recursos; unha experimentación que en ocasións acadada cotas de expresividade que remiten, evidentemente, para o oficio poético do autor, como parece desprenderse das propias palabras de X. C. Caneiro (2006c: 30):

O destino da literatura debe agardarnos noutro lugar. O espazo onde as palabras volvan ter sentido por si mesmas, onde o goce textual estea por riba das argumentacións e tramas deliberadas, onde o ser humano vexa gravada a súa esencia e a súa existencia, non a súa proxección na difusa actualidade ou nas controversias sincrónicas do acontecer.

Por suposto, o máis valioso para a nosa investigación será a posibilidade de

demostrarmos empiricamente que o único modo de o estilo se converter en arte é xogando coa lingua en todas as súas dimensións. Por esa razón, no que será o seu núcleo central, dedicámonos a analizar pormenorizadamente as novelas e os relatos que, até o de agora, constitúen a obra literaria en prosa de X. C. Caneiro.

Unha vez xustificada a escolla deste autor como paradigma de creatividade estilística e, por tanto, como base do noso estudo, cómpre non só achegámonos á súa figura, como tamén, dunha forma xeral, á xeración literaria a que pertence, tanto pola necesidade de contextualizar a súa produción nun momento determinado como polo interese que estas coordenadas poden ter de cara á interpretación da súa narrativa.

2.1. BREVE APROXIMACIÓN AO PANORAMA LITERARIO ACTUAL

A pesar de que toda a datación exacta é problemática, pódese situar o punto de inicio da literatura actual en 1975, unha data simbólica, mais significativa do punto de vista histórico, social e político²¹. Do punto de vista do “estado literario”, cómpre matizarmos que as mudanzas fundamentais que tiveron lugar nese ano non se manifestaron inmediatamente na produción de obras na nosa lingua, pois a literatura, a pesar de se mover por elementos externos, evolúe atendendo tamén a elementos internos que residen no mesmo feito literario.

Por outra banda, o estudo da literatura actual implica un problema de importancia considerabelmente maior que o da mera datación. A mediación de pouca “distancia crítica” entre o período que se vai analizar e o momento actual dificulta enormemente calquera investigación que pretenda ser exhaustiva, debido a boa parte dos autores e autoras que se nomean estaren aínda construíndo o seu discurso literario ou mesmo viaxando na procura de novas solucións narrativas, nesa constante fase experimental que caracteriza a modernidade. Por tanto, as conclusións non serán definitivas, senón que terán unha certa

²¹ Esta é a data que propoñen, por exemplo, Bernárdez *et al.* (2001: 369), que fan incidencia no carácter simbólico da data, matizando: “Aínda que polo seu significado simbólico tomemos como data de referencia o ano 1975, os narradores que promoven a viraxe da narrativa galega no posfranquismo inician a súa actividade literaria a comezos da década e algúns incluso a fins dos anos 60”. Do mesmo xeito, González-Millán (1994: 9) afirma: “1975 é unha data emblemática no pasado máis inmediato de Galicia: representa a desaparición dun longo e tráxico proceso dictatorial e simboliza a entrada nunha encrucillada de múltiples opcións e a renovación do ‘imaxinario social’ galego, profundamente condicionado polas frustrantes experiencias dunha historia de silencio e represión. 1975 significa tamén o inicio dun futuro de urxencias que reclamaba dos distintos entes colectivos unha nova forma de acotar os desafíos herdados nas condicións sociopolíticas da posguerra”. De todos os modos, non todos os críticos concordan na consideración das datas inflexivas. Neste sentido, Dolores Vilavedra (1995a: 34) sostén que a data que realmente dá paso a unha literatura posfranquista é o ano 1977, tras a publicación de *Dos anxos e dos mortos*, de Anxo Rei Ballesteros, que se convertería deste xeito en texto emblemático fundacional.

provisionalidade, á espera do que puiden acontecer.

A carón diso, tampouco se pode deixar pasar desapercibido o feito da marcada individualidade que manifestan os diferentes autores e autoras implicados no proceso, converténdose así nun dos trazos caracterizadores fundamentais da narrativa actual, outra circunstancia que tamén contribúe a dificultar seriamente unha hipotética caracterización xenérica ou global.

2.1.1. XÉNESE

Na segunda metade da década de 1970 e en toda a década de 1980 detéctase unha crecente medra no número de autores e autoras novos que ensaian os seus primeiros pasos.

Entre as causas²² que se poderían aducir destacan: a potenciación da lingua galega no ensino e nos medios de comunicación, o que posibilita a existencia dun mercado seguro e a expansión da literatura infantil e xuvenil; o aumento das empresas editoriais e da actividade cultural; a aparición de premios e concursos que van adquirindo unha certa tradición e prestixio²³, comezando polo premio “Modesto Rodríguez Figueiredo” de narrativa curta, creado pola fundación “Pedrón de Ouro” en 1975²⁴; a creación en 1980 da Asociación de Escritores en Lingua Galega (AELG)²⁵, coa intención de traballar a prol da normalización do feito literario e da profesión do escritor ou escritora na Galiza,

²² Alén das causas, facilmente constatábeis, que enumeraremos a seguir, cómpre chamarmos a atención para o feito da desaparición na segunda metade da década de 1970 de importantes figuras do panorama narrativo galego. Isto produciría certa “crise xeracional” e funcionaría, dalgunha maneira, como revulsivo para as xeracións máis novas de escritores e escritoras, de acordo con González-Millán (1996), nun estudo que resulta revelador, precisamente, en relación coas causas da xénese da literatura galega contemporánea.

²³ Vilavedra (2005) reconece a importancia que os galardóns literarios tiveron na visibilidade mediática do escritor ou escritora, así como tamén o seu papel dinamizador da literatura, mais matiza que “os premios literarios, dotados dun novo valor simbólico que os convertía para as institucións convocantes —públicas e privadas— nunha fórmula doada por medio da cal adquirir lexitimidade galeguista, un valor moi cotizado no mercado dos bens culturais na nova Galicia que se estaba a artellar” foron efémeros en moitas ocasións por causas diversas (económicas, fundamentalmente), “o que determinou a perda do seu valor referencial e do seu poder canonizador”.

²⁴ Outros premios literarios que se crearon nestes anos son: o Blanco Amor de novela, promovido e financiado por un consorcio de concellos desde 1983; o Xerais de novela desde 1984; o García Barros, patrocinado polo concello da Estrada; o Cidade de Lugo, de narrativa; o Álvaro Cunqueiro, de Vigo e Mondoñedo, de teatro; o De catro a catro de novela curta; os Premios da crítica para ensaio, investigación e creación; o Losada Diéguez de creación literaria e de investigación; o Carlos Velo de guións cinematográficos; o Ramón Cabanillas de tradución; o da Associação da Língua Portuguesa etc. Con algúns deles foron recoñecidas as obras de X. C. Caneiro.

²⁵ A AELG promoveu tamén a creación dunha revista que, na súa primeira etapa, coordinada por Margarita Ledo Andión, se titulou *Escrita*, e, na súa segunda etapa, dirixida por Xosé M^a Álvarez Caccamo, *Nó*, para finalmente desaparecer. Alén diso, cómpre tamén salientarmos outras iniciativas de importancia, como o congreso Galeusca, que se celebra coa colaboración de asociacións semellantes de Euskadi e Cataluña.

fomentando as relacións cos escritores e escritoras do mundo, especialmente da área luso-brasileira e das outras nacións históricas da península; a creación do Pen Clube da Galiza; e a aparición e instalación dunha crítica especializada que actuaría inicialmente en suplementos culturais de distintos xornais, para logo se articular arredor de revistas especializadas como *Grial*, *A Trabe de Ouro*, *Boletín Galego de Literatura* ou o *Anuario de Estudios Literarios Galegos*.

En relación coas mudanzas que se producen a partir de 1975 e en anos posteriores, González-Millán (1994: 13) considera que o discurso literario galego gaña en autonomía a partir, precisamente, de 1975 e, particularmente, na década de 1980. É claro que en épocas anteriores, cando a praxe ideolóxico-política galeguista non podía ser pública, o texto literario era a miúdo unha verdadeira alegoría nacional, un espello da realidade nacional galega. Así, os discursos nacionalistas articulábanse con frecuencia arredor do propio texto literario, que vía, en certo modo, restrinxidas as súas posibilidades estéticas. Neste sentido, han de resultar clarificadoras as palabras de Antón Figueroa, con base nos estudos de Bakhtine, a respecto das literaturas que se producen en contextos bilingües ou diglósicos: “Tamén, dende a perspectiva sociocultural do ámbito da lingua B, os textos tenden a valorarse máis como mostras da propia identidade ca pola súa novidade estética fronte a outros textos” (Figueroa, 1988: 73). No entanto, a partir de 1975, o discurso puramente político poderá manifestarse publicamente e concretarse en propostas específicas, de forma que o texto literario tamén se liberaba de imposicións e débedas.

2.1.2. CARACTERIZACIÓN

Como xa se sinalou, é complexo fixarmos unha caracterización global, pola grande cantidade de autores e autoras que hoxe ocupan o panorama narrativo galego e porque hai dous trazos definidores da narrativa actual que impiden esa caracterización: o experimentalismo (cunha procura constante de novas vías) e o individualismo. Con todo, é posíbel establecermos unha serie de características xerais, tal como destaca Luis Alonso Girgado (1990: 10). Segundo este autor, albiscaríanse, tanto no ámbito da novela como no do conto, unhas liñas temáticas que están presentes tamén noutras literaturas: o erotismo, a reformulación de tramas policiais e de misterio, as diversas vertentes na narración fantástica, a pervivencia da materia narrativa do ciclo artúrico e a expresión da angustia do estar do home no mundo²⁶. O tratamento de novas temáticas é a consecuencia natural que

²⁶ En relación con X. C. Caneiro, poucos dos trazos sinalados por Alonso Girgado son realmente aplicábeis. Só os tópicos da fantasía e da angustia existencial se poden encontrar na narrativa caneirana, e aínda así

se desprende da transición a un sistema político democrático, que obriga a unha readaptación do sistema literario galego, unha vez que as autoridades competentes lle conceden lexitimidade á nosa cultura e á nosa lingua. Como sinalan Bernárdez *et al.* (2001: 369), “determinadas preocupacións temáticas da literatura destes anos [a ditadura] e pronunciamentos persoais dos creadores [...] expresan a vixencia dunha actitude ideoloxicamente comprometida que se vai esluíndo a comezos da década seguinte, unha vez que se estabilizan outras canles de participación social”.

A. FEITOS IDENTIFICADORES

Tendo en conta todo o dito anteriormente, encontramos que a narrativa galega contemporánea experimenta unha importante renovación que non se limita unicamente ao ámbito da temática como, polo contrario, á mesma concepción do xénero. Isto supón, por unha parte, que en todo o momento os autores e autoras priorizarán a exploración de novas vías narrativas, procurando sempre evitaren o ancoramento en (re)formulacións que axiña perden orixinalidade e, por tanto, validez; é o que aquí estudaremos baixo a epígrafe “Experimentación e exploración de novas vías”, en que daremos conta das distintas transformacións do xénero, en constante evolución, así como dos traballos máis significativos nese sentido. No entanto, por outra parte, deterémonos de maneira máis pormenorizada no estudo do relato, na medida en que non só participa de todas as experimentacións do xénero narrativo, como resulta, de feito, o subxénero preferente destas últimas décadas.

Experimentación e exploración de novas vías

A narrativa actual pode caracterizarse, de forma xeral, pola súa vontade de experimentación. Nese sentido, unha das novidades máis xenuinamente identificativas desta etapa será a irrupción da literatura de xénero no mundo narrativo galego. Así pois,

coas pertinentes matizacións. Por unha banda, a fantasía constitúe nun contado número de relatos o eixo vertebrador da narración e, en todo o caso, habería que falar máis de mitoloxía, ou de reinterpretación dos mitos (na nosa tradición literaria xa o fixera Álvaro Cunqueiro), que de fantasía propiamente. Por outra banda, no tocante ao tópico da angustia, é certo que as personaxes viven atormentadas polo infortunio que parece gobernar irremediabelmente as súas vidas, condenados á infelicidade nunha sociedade manifestamente hostil e decepcionante, corrompida en todos os ámbitos. A débeda a respecto dos postulados literarios da Nova Narrativa Galega e a respecto dos autores que influíran previamente neste movemento é, neste sentido, clara. Porén, existe a posibilidade da liberación por medio da literatura e da palabra, que, así, posúen efectos catárticos. E é que, no fondo, as personaxes sábense privilexiadas pola súa intelixencia e a súa clarividencia, mesmo cando iso non lles permite acadar a felicidade que está, polo contrario, tan á man dos gobernados pola estupidez.

constatarase, en xeral, a existencia dun xénero negro²⁷, que se estreia en 1984 con *Crime en Compostela*, de Carlos Reigosa, e ten serios e numerosos continuadores, como Manuel Forcadela, Xelís de Toro ou Ramón Caride Ogando; un xénero erótico, con nomes destacados como Bieito Iglesias ou Xulio Valcárcel; e un xénero de terror, en que acadan relevancia Paco Martín e Xosé Miranda, aínda que outros autores sinalan tamén xéneros como a ficción científica, o western e a novela sentimental (Bernárdez *et al.*, 2001: 386).

Alén da experimentación coa literatura de xénero, tamén se ensaiarán outras tendencias, moitas das cales resultan novidosas, á vez que se manteñen aínda outras xa consolidadas en etapas precedentes. Así, a carón da narrativa realista, tanto de carácter ruralista-etnográfico, como memorialista e/ou histórica²⁸, de certa tradición na nosa literatura, comeza a destacar na década de 1970 unha narrativa realista sociolóxica, unha narrativa alegórico-social e unha narrativa propiamente experimental, tal como sinalan os autores da *Historia da Literatura Galega d'A Nosa Terra* (Bernárdez *et al.*, 2001: 370-371).

Porén, esta clasificación atinxiría unicamente a produción narrativa até 1985, data en que se asistiría a unha nova etapa de diversificación temática. Desta maneira, das tendencias anteriores manteríase unicamente a narrativa de xénero e histórica, en canto que aparecerían outras novas, como a narrativa humorística, a narrativa fantástica e maravillosa, a narrativa urbana e experimental e a narrativa lírica (Bernárdez *et al.*, 2001: 386-387). Desde logo, de ser posíbel a adscrición da narrativa de X. C. Caneiro a algunha destas tendencias, sería precisamente ás dúas últimas, aínda que ningunha das súas obras é mencionada como exemplo delas. A nos basearmos en Vilavedra (1999: 304-306), poderíamos falar dunha liña posmoderna dentro da narrativa experimental (neste sentido, *O infortunio da soidade* sería nomeadamente significativo) e o lirismo, conseguido “por un tratamento poético da linguaxe explorando os seus valores connotativos” (Bernárdez *et al.*,

²⁷ De todos os modos, cómpre termos en conta que a experiencia literaria galega en novela negra non chega aínda ao seu cume, representado, noutras literaturas, por autores como Dashiell Hammett ou Raymond Chandler, verdadeiros mestres do xénero. Isto é así porque no xénero negro, alén dun texto moi marcado e de pautas moi estritas, é preciso contemplarmos tamén un paratexto complementario no mesmo formato, nas ilustracións e aínda no tipo de letra, paratexto que xorde logo dunha verdadeira instalación do xénero e que, na literatura galega, só aparece en contadas coleccións especializadas.

²⁸ *Os séculos da lúa*, co pretexto de dar conta da secular saga das Olvido e dos Elías, realiza un interesante e particular percorrido pola historia de España, con grandes doses de fantasía, imaxinación e conxecturas, desde 1759, data do nacemento da primeira Olvido, até a actualidade. Aínda que non se podería falar de novela histórica en sentido estrito, o certo é que o aspecto histórico ocupa un lugar privilexiado da trama, de forma que non é estraño que aparezan personaxes como Francisco de Goya, Francisco de Isla, a marquesa de Llano pintada por Mengs etc.

2001: 387), despréndese de todas e cada unha das súas obras, cunha especial incidencia en *Ámote*.

De todos os modos, resulta demasiado complexo, atendendo ao pouco espazo crítico transcorrido, establecermos fronteiras e grupos temáticos consistentes, e moitas veces resultan apenas suxestións ou posíbeis vías de lectura. No entanto, semella aceptado pola crítica en xeral, como feito, o proceso de actualización da literatura galega, aínda que co retraso lóxico motivado polas circunstancias de illamento e precariedade do ambiente cultural. Sen a absoluta desaparición de vellas fórmulas, a narrativa actual localízase nos espazos urbanos e móstrase cada vez máis permeábel a outros códigos e a outras linguaxes. De feito, nunca até este momento a literatura se inspirara tanto en si propia, evitando a inxenuidade da mímese realista coa súa observación exteriorista e a súa pretensión de reprodución fotográfica dunha realidade meramente aparental e, polo tanto, insuficiente, apreciándose unha asimilación das técnicas narrativas ensaiadas pola novela universal e unha flexibilidade e enriquecemento da textura lingüística²⁹. Neste sentido, Silvia Gaspar (2000: 152-184) sinalaría un primeiro momento “preautonómico” que perseguía a creación da “grande novela galega” e un segundo momento, a partir de 1983, en que se produciría unha diversidade de temas, estilos e estéticas³⁰. Con todo, inclusive despois desa data non se esqueceu totalmente o desexo de proporcionarlle á nosa literatura unha novela á altura das grandes obras mestras da literatura universal³¹. De acordo con Eyré Val (1997)³², isto

²⁹ Desde logo, isto é así con toda a exactitude a respecto da obra de X. C. Caneiro, de aí que se teña falado de enfeblecemento da trama, pois nin se pretende a representación mimética da realidade (se non é a da mente das personaxes, por medio do monólogo interior e outros recursos de carácter lingüístico que analizaremos no capítulo central da nosa investigación) nin se respectan os preconceptos narrativos. Así, dos elementos fundamentais do xénero narrativo só o narrador (polifonía) e o tratamento temporal (canto á duración e á orde) merecen un desenvolvemento considerábel na obra caneirana, en canto que ao espazo, ao argumento e ás personaxes (agás o protagonista) apenas se lles dedica atención, tal como defenderan autores da altura de Joyce, Kafka ou John dos Passos a principios do século XX. Por outra parte, o texto narrativo enriqueceríase con innumerábeis elementos propios do ámbito poético (especial, aínda que non exclusivamente, recursos estilísticos) e, en ocasións puntuais, inclusive tamén do xénero dramático.

³⁰ A respecto da narrativa desta etapa resultan de interese outro traballo da mesma investigadora (Gaspar, 1995) e un estudo de Luis Gamallo (2000). Aliás, queremos chamar a atención para o feito de X. C. Caneiro ter reflexionado tamén sobre a súa xeración literaria (Caneiro, 1996).

³¹ Nese sentido, o propio X. C. Caneiro intentou contribuír a esa difícil tarefa, especialmente c’*Os séculos da lúa*, tal como el mesmo ten recoñecido en roldas de prensa e entrevistas, que a súa pretensión foi sempre a realización dunha prosa de altura e que poida permanecer co paso do tempo, como ocorre coa grande literatura.

³² O mesmo autor desta recensión asinaría outra moi semellante só meses despois, que remataba desta maneira: “Cando chegará o día en que *Un xogo de apócrifos* sexa contemplado, dentro do ensino, coa mesma seriedade que O Quixote na literatura castelá? Mentres Silesio Braun non mereza tanta atención e devoción como Alonso Quijano, seguiremos a infravalorar o que temos, por máis que a obra de Caneiro é superior á cervantina... que non faga rir como o enxeñoso fidalgo restaralle adeptos ineptos: a obra de

ocorrería, con efecto, c’*Un xogo de apócrifos*, novela que compara en altura literaria con Joyce, Dos Passos, Cela ou Cervantes:

E fai pensar en Proust (*Na procura do tempo perdido*), ácholle moitas conexións óbvias. E tamén no Quixote (xa nada máis ler o nome dos capítulos) pero só é comparábel á segunda parte cervantina pois o collage inseguro e sen propósito da primeira supérao Caneiro en calquera comparanza. E ocorréronseme Dos Passos (*Manhattan transfer*) ou Cela (*La colmena*) e toda a rea do que vimos chamando novelas corais, e non atopo onde a novela de Caneiro sexa inferior. Tampouco é perfecta por parcial: con ese deseño narrativo haberá quen pense que ou lle sobran páxinas –o lector que facilmente desmáia– ou lle falta un sennúmero.

O relato

Outro feito que caracteriza unha parte significativa da narrativa actual é a proliferación do relato como xénero preferente. Desta maneira, o relato, cuxa eclosión na nosa literatura se remontaría aos representantes da Nova Narrativa nas décadas de 1950 e 1960, vería propiciada a súa continuidade coa chegada dunha nova xeración de narradores e narradoras. Con todo, igual que ocorre coa novela, hai que salientar que tamén no relato se vai implementar unha serie de estratexias estruturais que conducen a unha innovadora concepción do xénero.

Así pois, o relato actual mostra unha serie de características formais como: a eliminación do acontecemento como eixo da fábula narrativa ou núcleo da historia; o descrédito da trama como estrutura perfectamente secuenciada, unitaria e fechada; a preferencia pola trama aberta para desenvolver unha historia parcializada, fragmentaria, incompleta; a absorción de códigos expresivos doutros xéneros, como a poesía, o cinema, o teatro, o ensaio ou o cómic; a inclinación ao grao cero da historia, facéndoa estática e reducíndoa a intermedio ou estado puro; a unificación de códigos expresivos diferenciais, como o do narrador (fortemente literaturizado) e o das personaxes (imitador da lingua falada no seu rexistro coloquial); a laxitude, heteromorfismo estrutural con pluralidade de liñas na trama; e a elaboración de narracións excéntricas ou descentradas, plasmación dunha realidade de forte subxectivización inconclusa, deixando no lector unha sensación de inqueda e misterio³³.

Caneiro é superior á cervantina” (Eyré Val, 1998). Esta comparación con Cervantes de Eyré Val, de acordo con Martínez Bouzas (2000), foi unha valoración “que non lle fixo ningún favor ao autor e que si provocou abonda diversión anónima entre o personal literario do país e a rexouba de Suso de Toro á luz do día”. Na mesma recensión sobre *Talvez melancolía*, Martínez Bouzas aínda engade: “Unha mágoa, porque o camiño de Caneiro dentro da literatura galega transcorre por paraxes de todo alonxadas dos oropeis e dos avatares comerciais. Un escritor honesto, convencido do que fai, un fanático da literatura, consciente de que na escrita dalgunha maneira lle vai a vida, que escribe o que quere e faino ben, gobernándose unicamente pola procura do que, ao igual que Cortázar, el entende como a utilización estética da linguaxe”.

³³ Todas estas características poden apreciarse claramente en calquera dos relatos de X. C. Caneiro, coa excepción da experimentación co rexistro coloquial da linguaxe. A este respecto, parécenos interesante

Por outra banda, no tocante ao aspecto temático, Seara e Bermúdez (2000: 226-256) establecen os seguintes grupos principais: o hiperrealismo urbano, intimismo, a voz feminina e o biografismo, e aínda inclúen na súa clasificación subxéneros como o policial, o fantástico, o de terror, o erótico, o humorístico, o relato de viaxes e o vangardismo finisecular. Desta maneira compróbase que, en esencia, a evolución temática do relato está estreitamente relacionada coa da novela. Neste sentido, as autoras (Seara e Bermúdez, 2000: 277) conclúen que

durante o período de 1975 a 1996, a narrativa breve galega diversifica o seu imaxinario coa chegada de numerosos autores e a asunción dos temas e formas propios do relato moderno. Así, o panorama prosístico [...] buscará o nivel de heteromorfismo estrutural que lle permita plasmar unha realidade xa moi subxectivizada [...]. Todo isto redunda nunha extraordinaria vitalidade para a actual narrativa breve.

B. EVOLUCIÓN

A concondarmos con Silvia Gaspar (2000: 171-185), é posíbel establecemos unha serie de mudanzas notábeis na evolución da narrativa galega contemporánea, especialmente do punto de vista da experimentación.

Así, a primeira ruptura produciríase por volta de 1985, cando dun grupo de autores —pertencentes á primeira xeración— que, en liñas xerais, tiñan un gusto preferente pola novela, a prosa directa e os asuntos vinculados coa realidade inmediata e circundante, o protagonismo pasa a un outro grupo —integrantes da segunda xeración— que opta pola estrutura fragmentaria, o lirismo do cotián e o minimalismo no asunto.

Alén diso, os integrantes da xeración inicial buscarán tamén novas vías de expresión. Así, Alcalá vaise situar agora no eido da crónica de viaxes con obras como *Latitude austral* ou *Arxentina*, Paco Martín ensaiará o relato fantástico con *Tres historias para ler á noite* (1992) etc., producindo desta maneira unha significativa renovación na narrativa dos autores máis vellos, que intentarán adaptarse aos novos tempos, dando resposta non só ás súas necesidades persoais de expresión, como tamén ás dun público lector que demanda unha literatura totalmente distinta da de décadas anteriores³⁴. A literatura infantil e xuvenil

unha observación que realiza o narrador d'*Os séculos da lúa* (SL, 141): “Onte, por exemplo, un que vende miles de novelas de capa e espada dixo que a literatura, ata a súa chegada, estaba nas mans de *gilipollas*. Outro renegou de Flaubert e Faulkner e Joyce e levantou a bandeira da linguaxe urbana. Pero xa non choro. Outro confesa que só lle interesan os argumentos e fala de novelas *sonajero*. A miña será unha novela *sonajero*. En honor do inútil, en honor dos que xa non escriben novelas e ven vituperada a súa memoria a diario”.

³⁴ A introdución do galego no ensino, de acordo con Bernárdez *et al.* (2001: 384), é un factor fundamental no impulso da produción narrativa e xustificaría a “aparición dunha ricaz literatura infantil e xuvenil”, ámbito en que destacaron, precisamente, todos estes autores e autoras.

vai ser, neste sentido, un dos xéneros máis recorrentes, en canto que tende a desaparecer a narrativa sociolóxica, etnográfica e ruralista. De todos os modos, o panorama da narrativa galega a partir de 1985 caracterízase principalmente pola diversificación temática, que se mantén até a actualidade.

Outro xiro prodúcese en 1989 e, desta vez, o espazo lírico e teatral vai habilitar novos valores a respecto do espazo narrativo, de forma que se orixinará un transvase de autores e unha nova confluencia no campo narrativo. Neste punto sitúanse nomes como Manuel Forcadela con *Sangue sobre a neve* (1989), Román Raña con *O crime da rúa da Moeda Vella* (1989) ou mesmo Darío Xohán Cabana con *Galván en Saor* (1989). Trátase máis dunha configuración superficial que afecta unicamente os protagonistas que dunha reestruturación profunda do movemento literario, xa que os principios formais e temáticos permanecen intactos.

Por último, xa na década de 1990, hai que salientar unha literatura narrativa de vangarda ou *underground*, claramente representada por Edicións Positivas e publicacións como *Ártico*, de Xabier Queipo, *Non hai misericordia*, de Xelís de Toro, ou *Transporte de superficie*, de Antón Reixa. Non tanto na corrente *underground*, como as obras citadas, mais si na liña puramente vangardista podería incluírse a narrativa de X. C. Caneiro, especialmente pola súa vontade experimental e rupturista, nomeadamente nas primeiras novelas (*O infortunio da soidade* sería paradigmática neste sentido)³⁵. De todos os modos, debemos matizar que, na realidade, tal como indican Bernárdez *et al.* (2001: 385), estes “experimentos xenéricos [...], polo regular, non alcanzaron o éxito agardado”, aínda que a súa aposta a favor da equiparación da literatura en galego á das outras linguas normalizadas é de certo significativa. Por esa razón, non se pode pasar por alto o feito de que, se ben na década de 1990 o máis característico é, sen dúbida, a experimentación e a vontade rupturista, a literatura feminina³⁶ tamén ocupa un lugar relevante. Neste sentido, debemos destacar o traballo de mulleres como Marilar Aleixandre —aínda que por idade pertencería á xeración anterior, a súa inclusión nesta última está xustificada pola súa tardía incorporación á narrativa—, Marica Campo, Rosa Aneiros ou, máis recentemente, Teresa

³⁵ Talvez *O infortunio da soidade* constitúe o maior intento experimental de X. C. Caneiro, en canto que, nas novelas posteriores, esa vontade transgresora non se centrou tanto na ruptura estrutural do xénero como, polo contrario, na experimentación lingüística, que é o que, ao final, fai deste autor unha figura senlleira no noso panorama literario.

³⁶ A respecto da literatura feminina, véxase o interesante traballo de Blanco García (1991) e de Helena González (2005). Este último constitúe un percorrido pola literatura recente escrita por mulleres.

Moure, que está a se revelar como a voz feminina e feminista máis identificadora do noso panorama literario, con obras como *A xeira das árbores*, *Herba moura* e *Benquerida catástrofe*. M^a Camino Noia (1992b: 8) destaca a importancia desta escrita de muller:

A muller como escritora, como productora de significado textual, ten unha total dependencia da educación recibida. Por unha parte, considérase allea a toda tentativa de autoafirmación como persoa porque lle resulta difícil atopar en si mesma a propia xustificación para expresarse mediante o discurso escrito. E por outra, cando consegue vencer ese impedimento, soamente coñece o modelo de representación masculino, que é o modelo socialmente válido. As mulleres que acceden ó privilexio da escritura convértense, entón, nos voceiros da maioría silenciosa e, desde a súa orixe, a obra de creación dunha muller actúa de reflexión sobre a propia autora. Ás veces, aparece como unha obra eminentemente reivindicativa coa que se protesta, se denuncia ou se fan confesións persoais. Máis ou menos explicitamente e con máis ou menos didactismo anímase ás mulleres a cambia-la súa condición e a segui-lo modelo feminino que se propón na historia narrada.

Por suposto, esta evolución aquí brevemente tracexada terá de ser revisada en pouco tempo, pois o percurso da nosa literatura pode mudar en calquera momento e obrigar, así, a unha nova actualización dos estudos realizados.

2.1.3. XERACIÓNS

Dentro da extensa nómina de escritores e escritoras que se deron a coñecer nos últimos anos do século XX, hai que distinguir autores nados entre 1940 e 1950, que non comezaron a publicar até 1975, e autores máis novos, nados nas décadas de 1950 e 1960, que comezaron a publicar tamén arredor desa data, tal como lles correspondía por idade. Poderíase falar, en xeral, dos “Vellos”³⁷ e dos “Novos”, e aínda dentro desta xeración cabería distinguir a dos “Novísimos”, unha denominación até agora empregada para facer referencia a aqueles autores e autoras que non comezaron a publicar até as décadas de 1980 e 1990, mais que agora parece máis adecuada para os que se dan a coñecer xa no século XXI, como Xavier Ameixeiras, María Reimóndez etc.

Á primeira xeración pertencerían, xa que logo, os nomes de Paco Martín, Xavier Alcalá, Alfredo Conde, Martínez Oca, Fernández Ferreiro, Úrsula Heinze, Xoán Ignacio Taibo, Margarita Ledo Andión ou Anxo Rei Ballesteros. No entanto, na segunda xeración habería que salientar autores e autoras tan relevantes como Marilar Aleixandre, Darío Xohán Cabana, Manuel Rivas, Suso de Toro, X. C. Caneiro, Rosa Aneiros ou Teresa

³⁷ Para faceren referencia a esta primeira xeración, Bernárdez *et al.* (2001: 371) empregan a denominación de “Promoción dos 70”. A respecto deste grupo de escritores e escritoras, afirman (Bernárdez *et al.*, 2001: 370) que “van evoluíndo durante a década desde unha narrativa de preocupacións sociais e técnicas toscamente realistas a formulacións máis complexas que combinan construcións alegóricas e un experimentalismo formal máis ou menos arriscado”. Isto é, precisamente, o que permite superar as barreiras cronolóxicas e incluílos con certeza como protagonistas da renovación da literatura galega.

Moure.

Aínda que a diferenza de idade entre os dous grupos principais (e aínda no interior dos propios grupos) é considerábel, literariamente poden formar parte dunha mesma xeración, xa que partillan unha serie de características. Adóptanse as novas técnicas narrativas introducidas na prosa galega, tomadas directamente das literaturas europeas máis modernas e rupturistas polos mozos da Nova Narrativa Galega, e trátanse temas como o erotismo, a acción policial, a fantasía, o mundo cabaleiresco e a angustia existencial que centraran as producións da NNG, influídos por Kafka e pola lectura dos filósofos europeos como Nietzsche e Freud³⁸.

En todo o caso, todos eles seguen aínda en activo na actualidade, coa única diferenza da concepción literaria propia de cada grupo xeracional, dos subxéneros cultivados ou do público receptor.

2.2. X. C. CANEIRO

Unha vez realizada esta breve aproximación ao panorama literario actual, especialmente do punto de vista da narrativa, procederemos ao estudo do autor, que, como acabamos de sinalar, pertence á xeración dos denominados no seu momento Novísimos, quer dicir, aqueles escritores e escritoras que comezan a dar ao prelo as súas obras desde meados da década de 1980, xusto cando a concepción literaria muda outra vez e se insire nun novo ciclo de experimentación.

2.2.1. NOTAS BIOGRÁFICAS

Xosé Carlos Caneiro Pérez naceu o 17 de xuño (aínda que a data oficial é o 30) en 1963 en Verín, dato de extraordinaria importancia na súa obra (sobre todo na narrativa), pois nesta localidade, en ocasións oculta baixo diferentes topónimos, e, en xeral, no val de Monterrei é onde se localizan todas as tramas³⁹. Precisamente no val de Monterrei, sucado polo río Támega, pasou a súa infancia e alí reside tamén na actualidade, a pesar de que iso, como ten recoñecido algunha vez en entrevistas⁴⁰, adoita ser un impedimento para a

³⁸ Sobre as características e influencias da Nova Narrativa Galega existen interesantes traballos e estudos da autoría de Bermúdez (1998), Camba (1996), Forcadela (1993), López (1999), Noia (1992a), Queizán (1979), Sucasas (1962) e Vilavedra (1989).

³⁹ Analizaremos pormenorizadamente este aspecto, do punto de vista do estilo, no apartado referente aos topónimos, dentro da epígrafe 4.3.2.1.A (“Substantivos”) do noso traballo.

⁴⁰ A este respecto pode servir de exemplo a entrevista realizada por Puñal (2000).

divulgación da súa obra, nomeadamente a nivel estatal, xa que tampouco non oculta o desgosto que lle produce ter que realizar viaxes promocionais. A este respecto resultan reveladoras unhas declaracións realizadas para o *Faro de Vigo* nunha entrevista en 1997:

Verín sempre aparece, dun xeito ou doutro, na miña obra. Nesta novela aparece o trasunto que eu crei de Verín, que se chama Dalmara, e tamén o castelo, e en certa medida aparecen tódalas pantasma que ten este pobo do Val, cheo de meigas. O que máis me inflúe a min á hora de escribir son tódalas lecturas que teño, e despois, a atmosfera de Verín. Eu non podo escribir fóra de aquí. Teño que estar aquí, preto do castelo, da Raia. Son cousas que me condicionan, e que creo que condicionan un pouco a tódolos que nacemos nestas terras.⁴¹

Abandonou o seu Verín natal e a casa da súa avoa materna, Araceli, e da súa tía Concha, para cursar os estudos de Bacharelato en Ourense, no colexio dos Salesianos en réxime externo, pois na cidade vivían os seus pais⁴². Da súa estancia no centro escolar destaca especialmente o feito de ter a oportunidade de gozar dunha completa biblioteca. A ela acudía de forma diaria despois das clases e alí foi onde realizaría as súas primeiras lecturas dos clásicos, en especial poetas como Dante, César Vallejo, Pablo Neruda ou Celso Emilio Ferreiro, segundo recoñecía nunha entrevista concedida a *Faro de Vigo* (Del Caño, 2007). En Ourense frecuentou a amizade dos netos de Alexandre Bóveda, que fixo acentuar aínda máis unha conciencia xa moi crítica desde rapaz.

Máis tarde, diplomouse en Maxisterio en Ourense, con especialidade en linguas (galego, español e francés) e ciencias sociais, cursou estudos de Filoloxía Hispánica pola UNED (aínda que non chegou a conseguir o título, a falta dalgunha materia por superar) e finalmente licenciouse en Xeografía e Historia pola Universidade de Vigo.

Nos primeiros anos da década de 1980, xa colaboraba en diversos xornais con artigos que logo aparecerían publicados no volume compilatorio titulado *O buscador de nada* (1991), artigos en que xa apuntaba algúns dos trazos estilísticos que había desenvolver na súa obra narrativa, durante toda a década de 1990 e parte da de 2000, un ciclo que, despois da publicación de *Ámote* (2003) considerou concluído para se dedicar por completo ás facetas de poeta e xornalista, desencantado pola escasa valoración que conseguiu como narrador⁴³, a pesar dos seus esforzos e da súa vontade manifesta de lle proporcionar á nosa

⁴¹ De feito, a casa en que reside na actualidade, e máis en concreto o seu gabinete, posúe vistas ao castelo de Monterrei.

⁴² O pai é condutor de autobús, dato tamén significativo, pois esa é a profesión de Herminio Parente, unha personaxe que aparece en varias das novelas deste autor.

⁴³ A pesar de que foi recoñecido con todos os premios literarios importantes que se outorgan no país, non se pode afirmar con rigor que X. C. Caneiro sexa un autor de éxito. Aínda que semelle contradictorio, é compatíbel a concesión destes galardóns co rexeitamento que lle manifesta parte da crítica literaria; e, no

literatura obras de altura estética comparábel ás obras mestras universais. Porén, escritor vocacional, enseguida esqueceu os agravios e retomou a súa actividade narradora, non só con relatos esporádicos que foron aparecendo en distintas publicacións colectivas, como tamén cunha extensa novela, a última polo momento, que en breve sairá ao prelo e que levará por título *A vida nova de Madame Bovary* (2008)⁴⁴.

Durante anos compaxinou as profesións de escritor e xornalista coa coordinación do Centro Público de Educación Permanente de Adultos RADIO ECCA de Verín. Foi así mesmo profesor de Creación Literaria nos cursos de Extensión Universitaria e do máster “Emigración e Retorno”, ambos dentro da Universidade de Vigo. Desde o ano 2006 traballa como asesor do Centro de Formación do Profesorado de Ourense e como xornalista na actualidade é colaborador habitual do diario *La Voz de Galicia*, da emisora Radio Voz Galicia e do “Diario Cultural” da Radio Galega. Alén diso, nese mesmo ano dedicouse tamén ao proxecto “De bar en bar”, que, despois da publicación de *Ámote* en 2003, significou non só o regreso á poesía mais tamén, en xeral, á literatura. Trátase dun traballo discográfico, con música de Xosé Manuel Salgado (guitarra) e Manuel Garrido (fruta) e poemas de Caneiro recitados por el propio, que o levou a percorrer diversas cidades e vilas da xeografía galega, mais tamén inclusive da italiana. Dos recitais galegos, cómpre destacarmos, pola especial relevancia que tivo para o poeta, o realizado para os reclusos do cárcere de Pereiro de Aguiar en Ourense, pois Caneiro, como pode desprenderse da lectura das súas obras, quer literarias, quer xornalísticas, maniféstase sempre do lado dos fracasados, daqueles cuxas vidas están rexidas polo infortunio constante, polo estado permanente de fracaso, como lles ocorre ás súas personaxes. A eles dedícalles numerosos artigos:

A vinganza contra o paraíso, onde calquera tipo de esperanza permanece sepultada baixo o asfalto do desatino e do absurdo. A vinganza contra o razoable, contra iso que faga sufrir un pouco menos aos seres humanos, tan fráxiles. Como José, que de non remedialo, vai ter que entrar en prisión para cumprir unha condena do pasado: a condena da heroína. Roubaba, José. E agora, que xa non rouba e ten un traballo e quere ser feliz e casar e nenos (nenos que non escolte a policía para que poidan entrar na súa escola), agora José debe ingresar no cárcere. Mundo canalla (Caneiro, 2006a: 9);

Penso isto mentres miro a fotografía de Juan Jesús Caamaño Ponte, o mariñeiro que resistiu doce horas nas augas xélidas do Atlántico Norte e viu morrer, un a un, a cinco compañeiros. Todos, os cinco mortos e Caamaño, atados á mesma corda. Imaxinar tal acontecer resulta perturbador. Como se non houbese un animal máis feroz que o mar. Por iso hoxe escribo para ti, mariñeiro Caamaño

tocante ao público, as súas novelas poden resultar demasiado densas, por extensión e por temática, demasiado culturais, demasiado estéticas, para a maioría.

⁴⁴ No momento de redixirmos estas liñas, a data prevista pola editorial Galaxia para a presentación da novela é o 23 de abril, coincidente coa celebración do Día Internacional do Libro.

(Caneiro, 2006a: 17).

Tamén, igual que as súas personaxes, é un espírito ideoloxicamente progresista, mais non atado a responsabilidades nin obrigas políticas, absolutamente libre ou, cando menos, na procura da liberdade; por iso é intransixente con todos aqueles que non actúan da mesma maneira e que se fan dependentes dos círculos do poder, precisamente polo que esa actitude implica de restrición artística, ao negar a posibilidade dunha visión crítica da realidade, adormecidos na tranquilidade de se saberen amparados polos gobernantes⁴⁵:

Escribo porque estou farto de demagogia barata que vende a progresía, perdido e perdedor en medio de ningunha parte, ignorando cal é o meu lugar: un escritor non alineado (non alienado, quero dicir) (Caneiro, 2006a: 82);

Asco sinto cando os artistas (sexan cómicos ou intelectuais) reclaman aplausos para la compañera ministra. Asco cando pasamos de ser conciencia crítica a conciencia de poder. Porque o poder é sempre anquilosante, idiotizante, paralizador. O poder é contrario ao espírito libertario que, por ética, debemos postular os artistas. Un artista nunca está co poder, aínda que o poder case ideoloxicamente co código categórico que o artista ostenta. Un artista non adula gobernos (Caneiro, 2006a: 84);

Non hai nada máis necesario para Galicia que a heterodoxia. Aos escritores non nos quedou máis remedio que opoñernos á política opresora da anterior Administración e debemos ser cautos, porque esa é a nosa función, á hora de repartir aplausos á Administración actual. Os intelectuais non estamos para a dádiva nin para o encomio constante, aínda que a prensa de Madrid que edita en Galicia, cos seus columnistas, tome empeño no contrario. O intelectual débese á crítica e, a ser posible, lúcida e novidosa. Nada máis lonxe do que está a suceder actualmente no noso país. De modo reincidente observamos que a aquiescencia e a servidume é o motivo constante da nosa intelectualidade: outrora crítica e agora submisiva e sometida. Non acerto a comprender os motivos de tal cambio. Se me permiten o personalismo direilles que eu intento estar onde sempre estiven: habitando a rebeldía, a disidencia... e a resistencia, tamén. Velaquí o papel que debe xogar o escritor actual (Caneiro, 2007: 178).

Intransixente móstrase tamén con aqueles que antepoñen criterios ideolóxicos ou políticos aos criterios culturais, os que se declaran ideoloxicamente dun ou doutro signo sen coñeceren as verdadeiras e orixinais raíces do seu pensamento, ou os que practican unha dupla moral:

Miraba ó redor e choraba: unha bomba en Madrid, un país dividido, políticos de dobre discurso, un plan que non se cumpre, un horizonte que nunca se ve, Zaplana, Acebes, Bono, Ibarra, os comunistas que non leron a Marx (que era un tipo solidario), os marxistas que non querían ler a Borges, Cela, Torrente (Caneiro, 2006a: 109);

⁴⁵ Esta postura tenlle provocado duras críticas e, sobre todo, incompreensión, especialmente por parte dos gobernantes (e non gobernantes) que se saben da mesma ideoloxía política ca el. Manuel María (Fernández Teixeira, 1999) faría referencia a isto nunha carta aberta dirixida ao escritor verinés: “Na Galiza do Sul – corazón da vella Gallaecia, viva e latexante en moitos de nós–, isolado e teimudo, ó marxe de orquestacións e oficialismos, estanos a dar a todos unha lección de autenticidade da que tan faltos estamos. Feito este por si só dabondo para alporizar a fariseos, a quincalleiros e a domesticadiños. Necesitamos como o pan e o viño de cada día xente do teu talento. Ti estás mostrándonos o camiño a seguir”.

No trato da desesperación constatamos varias caras: está o desesperado iraquí que aparece tiroteado en *prime time* televisivo e o desesperado que salta alambradas, ou o cadáver no mar con ventre inchado, ou cuberto de moscas, fame, lágrimas, e o occidental tapado con manta do 061 en accidente de tráfico a cento noventa por hora [...]. Para morrer hai clases (Caneiro, 2006a: 119).

Alén diso, móstrase profundamente crítico, e decepcionado, coa clase política, con independencia do seu signo ideolóxico e do partido que estea en cada momento no goberno; a decepción débese a múltiples factores, como a participación en guerras, ilexítimas ou humanitarias:

Reclamo un paraíso á volta da esquina. Reclamo a destitución de Bush, Aznar, Blair (por José Couso, por Parrado, polos nenos mortos, polos homes e mulleres sen futuro nin pasado, pola esperanza roubada, polo hábito de seguir compartindo este ceo que a todos nos tapa) (Caneiro, 2006a: 49).

A hipocrisía e a dupla moral ou inclusive a carencia total de ética:

Nunca comprenderei aos que se rachan as vestiduras en contra do aborto, por exemplo, e logo preparan un inmenso arsenal contra calquera posible ofensor do limpo honor da patria [...]. Pásame que raras veces asimilo as contradicións. Como se pode admitir que alguén se esgorxe, por un lado, defendendo o dereito á vida e, por outro, apoiando a pena de morte vaia a onde vaia (Caneiro, 1990: 137);

Te recuerdo como eras en el último otoño. Escribiuno Neruda, que morreu de pena. Hai trinta anos. De pena e rabia. Por Pinochet, que segue vivo e habitando en palacio. Morrerá na cama, como Franco. E ha de chorar por el unha parte do país, e vestirán de nostalxia e ripios os seus coroneis fascistas, e o seu sepulcro será decorado con gladiolos frescos. Os dictadores non merecen estar vivos. Pero están. Os dictadores reciben incluso homenaxes e estatuas e gozan de mil minutos nos telediarios. Os dictadores son unha especie en vías de extinción, pero subsisten, e sobreviven. Uns son aplaudidos e outros non, depende da lábil cortesía do visitante. Gadafi e Castro son distintos, Aznar afirma. Y yo que me río (Caneiro, 2006a: 63);

Quero que se defenda a inocencia, pero quero aínda máis, con todas as forzas, que o meu presidente non xustifique nunca máis a aqueles que a Xustiza declara culpables [...]. Quero que a política non ensucie a cara deste país a diario (Caneiro, 2006a: 77);

Pero que España sufra o espectáculo televisivo e político dos últimos días non é propio dun país con goberno socialista en Madrid, en Santiago. Podía dicir que me causa pavor. Mentiría. Cáusame, simplemente, repugnancia (Caneiro, 2006a: 117).

Os delirios de grandeza, que sempre discorren por perigosas corredeiras (a da ditadura ou a da pobreza, fundamentalmente, ou, nos peores casos, ambas) que conducen, inevitabelmente, á morte espiritual e/ou física:

Porque non me gusta este mundo e non me gusta esta España que o presidente Aznar deixa: el llano en llamas. Velaquí como pasará á historia o home que só quixo pasar á historia: intolerante, inflexible, o jefazo que manda ao cárcere aos que convocan referendos (Caneiro, 2006a: 72).

O servilismo a respecto do imperialismo estadounidense, que nos presenta ante o

mundo como simples monicreques deste país, en lugar de nos manifestarmos con voz propia e coa conciencia limpa de sangue inocente:

El hermanísimo quería decir que agradecía a la República “bananera” de España tanta entrega a la causa yanqui. Bananero, qué gran adjetivo [...]. Perdido, extraviado, impreciso. Afirmando que Aznar, oh presidente mi presidente, repetía sen cese: ¡Al ataque, George, al ataque! [...]. Soy bananero. E todo porque estou á disposición do que ordenen os grandes almirantes de todas las tierras: Los hermanos Bush (¿O son los hermanos Dalton?). Pues eso, que sigo diciendo lo que decía. Y bien alto. Que me jode que se muera la gente. No a la guerra, no a la guerra, no a la... (Caneiro, 2006a: 45);

Os grandes patriotas do Pepé, centristas de toda a vida, aplauden con vigor e alborozo a recepción de Bush ao seu honorífico presidente José María Aznar. A patria, evidentemente, xa non é o que era (Caneiro, 2006a: 96).

As promesas non cumpridas:

Os políticos xa non saben mirar a chuvia, como a miras ti mentres les esta columna de mediasemana. Non creo neles porque deixei de crer nas promesas. Talvez as promesas son un modo de desvivir. Talvez resulte máis cauto non prometer nuncamáis (Caneiro, 2006a: 75);

Polo tanto, en vista de que a oposición actúa en beneficio partidista e en vista de que o goberno cumpre (Irak) ou non cumpre (plan Galicia), ao columnista quedalle abrir a ventá do cuarto e escoitar o piopío dos paxaros. Eles, agora mesmo, son a miña patria máis próxima (Caneiro, 2006a: 96).

Igualmente mostra o seu ton máis acedo cara a unha sociedade que semella, agás honrosas excepcións, dominada polo que el denomina o “progreso imparábel da estupidez” e onde a cultura ocupa un lugar insignificante:

Sei que a imbecilidade crónica conquistou o país. A estupidez crece ostentosa no medio e medio do planeta: a televisión é o seu aliado [...], a televisión que ofrece un país que non é o noso: conte vostede un chiste, apóstoles da ridiculez que queren ser estrelas, folclóricas decimonónicas festexando o deterioro da intelixencia, cámaras ocultas que só ocultan a propia inanidade, informativos sordidamente manipulados por aqueles que non aman a liberdade (Caneiro, 1997);

Esta columna é unha mensaxe de SOS. Espero que algún cómplice entenda o meu grito de socorro. Non podo soportalo. Estou a punto de perder a escasa cordura que me resta. Cada vez que alguén encende o televisor, na casa, asáltanme os conceptos horrisonos da actualidade: Ana Obregón, Belén Esteban, Finito de Córdoba e Arancha del Sol, Dinio, Tamara... e as protuberancias silicónicas de Yola Berrocal. Pido axuda (Caneiro, 2006a: 25).

É un home comprometido coa súa terra, razón que o levou a colaborar en diversos manifestos e actos públicos en favor da liberdade e en contra dos incendios forestais e outras catástrofes ecolóxicas, moitas veces non exentos dunha rotunda e decidida denuncia política, aínda cando os dirixentes do país profesan unha ideoloxía próxima á súa; comprometido coa humanidade e coa paz, con numerosos artigos, non só en contra da

guerra en sentido estrito (a guerra do Iraque, por exemplo, conseguiu (con)mover toda a opinión pública e non resulta estraño que tamén Caneiro se manifeste reiteradamente en contra), como en defensa dos pobos oprimidos por mor das políticas imperialistas dos estados occidentais, un posicionamento que pode resultar ferinte para aqueles e aquelas que cerran os ollos ante o sufrimento alleo ou para os que non están dispostos a asumiren culpas ou responsabilidades:

Hai mulleres que levan na súa alma as feridas de mil balas. Cobren o seu rostro cun veo negro, silentes, tristes, reducidas á condición máis miserable do ser humano. Sucede en Afganistán. E eu cómome o peito de impotencia e de rabia. E grito. Porque na historia do talibanismo esquecemos quen son os que propiciaron este goberno cruel. Olvidamos que Occidente vendeu as armas, Occidente encheu as páxinas dos seus periódicos con soflamas e panexíricos ao novo réxime instaurado naquel oriente, onde o sol sae envolto en lágrimas e cicatrices. Os malos eran os rusos. A ideoloxía capitalista gana á comunista en estratexia: ten un mellor sistema de autopropaganda e, por riba, goza da terapia da desmemoria.

Todo o que non interesa, olvidámolo. Por iso, cando vexo no televisor o rostro tapado das mulleres afganas, eu síntome culpable. Culpable da súa fame, do desamor que reina nas súas cellas negras. Culpable de ver cómo venden o seu corpo para que os seus fillos teñan un anaco de pan, só pan, que levar á boca. Négame á desmemoria. Négame porque hai mulleres, en Afganistán, que levan na súa alma as feridas de mil balas (Caneiro, 2006a: 19).

Comprometido, sempre, co amor, que, no fin de contas, é a forza motriz do mundo; iso si, un amor concibido en sentido amplo, que abranxe, non unicamente o amor de parella, como tamén os amores platónicos, os amores amigos, o amor inmenso pola literatura, o amor polas cousas miúdas da vida, que tamén, evidentemente, proporcionan felicidade, ou, en definitiva, o amor pola propia vida, ás veces tan dura e tan difícil de querer:

Non podo evitar unha certa inquedanza cando falo do entroido, inquedanza que derramo con gozo e algarada cando en Monterrei –o meu Monterrei querido– se escoita o son das chocas e a fariña tende alegría no val. Quero escribir hoxe da paixón común, do sentimento indefinible que abrangue a todos aqueles que viven e se deixan vivir en tempo de entroido.

[...]

Quería significar o carácter especial do noso entroido, unha fantasma [...] que nos recorre cada membro, que danza nas nosas entranas sen pausa posible. Así é o entroido nas terras de Monterrei. En Laza, algo que evidentemente trascende á tradición ou ao folclorismo, un todo que envolve a atmosfera humana e se introduce nas casas, permanece nas rúas ou estoura na picota. En Verín, unha alegría intensa que se resiste a encaixamentos categóricos; esvara dende a tradición ás concepcións urbanas do carnaval, dende o capuchón ao disfraz coidadosamente elaborado.

Polo que levo dito algún deducirá que pouco ten de orixinal o noso carnaval. Erro lamentable. O verdadeiramente definitorio do entroido nas terras de Monterrei fica no interior das persoas, o entroido vívenos, habítanos. O entroido non son catro días de xolda e gargalladas –como sucede nestes híbridos creados ultimamente en capitais de provincia–, é un sentimento que reside nas xentes de Monterrei, un risco que nos caracteriza e que non queremos disimular (Caneiro, 1990: 107-108);

Queda París, sempre París. E o turrón de chocolate. E os amigos que agrandan o corazón como se fose neve, neve quente, con sabor a laranxa e licorcaf . Queda o gozo de afirmar que detrás do éxito están os perdedores. E que perder resulta tan digno como ganar. E que a gran lotería consiste en respirar o aire de decembro (Caneiro, 2006a: 11);

Esta, segundo parece, debe ter os ollos de licor e laranxa.

E cando sae o sol mira no espello o seu rostro, e abraza o corpo, e escribe en vapor a consigna salvadora: ¡Vamos, Mónica, vamos! Esta Mónica alimenta a fe no ser humano, ese imbécil que naceu para perder. E goza. E bebe o viño dos minutos. E sabe chorar como as Mónicas que todos amamos algunha vez... Elas, que nunca serán o olvido. Non (Caneiro, 2006a: 23);

A ilusión é unha bolboreta azul, azul e verde, que axita o seu corpo pendular sobre a pel de decembro. Lenta, fráxil, evanescente. A ilusión vístese de lotería, de bonecas que viaxan ao Portal, de neve falsa que cae sobre unha estación de tren e regreso. A ilusión percute nos dedos. Os meus dedos outrora incrédulos e lacerantes neste mes feliz, familiar, fraterno. Era un ser equivocado. O Nadal tamén pode mirarse con outros ollos. Os ollos do amor: porque hai xente que ama ata desesperarse. Os ollos da solidariedade: porque hai homes e mulleres que deixan a súa vida mirando aos que necesitan o seu alento. Os ollos da risa: porque hai seres privilexiados capaces de abrir a alegría en medio dun glaciador frío, frío. Sen saber o motivo vou descubriendo toda esa xente no cercano e presente. A diario. E a emoción golpéame. Convén observar o outro lado das cousas: o lado que nos salva (Caneiro, 2006a: 30).

Desde logo, non se pode negar que a información que X. C. Caneiro nos proporciona semanalmente nas súas colaboracións xornalísticas é unha boa fonte para nos aproximarmos á súa personalidade. Con cada artigo, como vimos de comprobar, o autor desvela o seu punto de vista sobre os temas máis diversos (política, sociedade, cultura, literatura, amor, lingua, personaxes de actualidade, personaxes anónimas...) e permítenos coñecelo un pouco máis. Porén, cómpre non realizarmos xuízos precipitados sobre el, pois non se pode desbotar totalmente a posibilidade de que, no fondo, os seus artigos tamén pertencen ao sempre máxico ámbito da ficción e que, se cadra, a única pretensión que os motiva sexa non mostrarse xustamente como el é na realidade, senón, dalgunha maneira, como máis unha personaxe que puidese transitar polas páxinas de calquera das súas novelas, tal como os seus lectores e lectoras desexamos que sexa.

En todo o caso, partiremos da máxima de cooperación conversacional, segundo a cal, en principio, habería que pensar que todo o interlocutor está disposto a manter a verdade. Pensaremos que, con efecto, X. C. Caneiro é tal como se nos mostra nos seus artigos, que non é posíbel finxir determinadas cousas ou que non é posíbel finxir sempre, e que tamén son verdade os gostos, admiracións, odios e repugnancias que neles nos presenta, por máis que sexan sospeitosamente similares, por non dicirmos claramente idénticos, aos que caracterizan as súas personaxes, até o punto de poder afirmarmos que, ou ben estas manifestan moitos dos trazos propios do autor, a se comportaren, na realidade, como os *alter ego* deste, ou el se presenta intencionadamente perante o público lector como unha outra personaxe súa, coas características sobradamente coñecidas polos lectópatas. Neste sentido, o propio autor ten recoñecido o paralelismo existente entre as súas personaxes e el mesmo nalgunha entrevista (como a concedida a Franco, 2003): “Se me permitisen a

licencia poética diría como Flaubert⁴⁶ que Ulises Craso [protagonista de *Ámote*] son eu. Pero tamén é certo que estou en todos os meus personaxes”. A respecto deste paralelismo escribiu tamén César Casal (2004b) nunha recensión sobre *Ámote*, baixo o título, revelador, de “Ulises Caneiro”:

O autor chámase Xosé Carlos Caneiro (Verín, 1963, Xémini). O protagonista da novela chámase Ulises Craso, sesentón, cardhualcohólico (só bebe Cardhu), redactor xefe de fin de edición dun xornal. Pero Craso, como non podía ser doutro xeito cando escribe co corazón latexando na man, ten moito do autor. Os dous son idealistas, eternos soñadores, os dous son noctívagos, os dous están enganchados á luz de prata da lúa, románticos incurables como o xornalista real ao que se lle dedican con acerto estas páxinas.

Como máis unha proba deste paralelismo, achamos coincidencias indiscutíbeis, como a doenza estomacal que acosa permanentemente tanto o autor como as personaxes; a adoración ilimitada pola música de Bach; a tristura abafante ante o progreso imparábel da estupidez; o pracer que todos eles encontran na verdadeira literatura etc., que nos levan a confirmar a primeira das nosas hipóteses, quer dicir, que os protagonistas das súas novelas funcionan como desdobramentos da personalidade do autor. Sexa como for, non é tan importante se existe ese paralelismo na realidade, como, simplemente, que esa é a aparencia que X. C. Caneiro escolle para se presentar perante nós, que só podemos coñecelo a través dos escritos, tanto ficticios como non ficticios, mais presuntamente dunha maneira máis certa nas colaboracións xornalísticas.

Con independencia destes documentos, que sempre poden estar suxeitos ao xogo da ficción literaria, aínda podemos intentar unha outra aproximación á faceta máis persoal de X. C. Caneiro, desta volta a nos mergullarmos no mundo dos paratextos⁴⁷, fundamentalmente as dedicatorias que preceden as súas obras. Nelas, igual que nas continuas referencias e citas textuais, maniféstanse as súas influencias literarias e culturais, contribuíndo, de feito, a unha idea bastante acertada sobre a particular, e, incomprendiblemente, sempre controvertida concepción literaria de X. C. Caneiro, a súa

⁴⁶ Refírese á resposta de Gustave Flaubert, autor de *Madame Bovary*, a respecto da identidade da protagonista da novela, que foi, precisamente, esa: “Madame Bovary son eu”. A mesma cita é inevitábel ao falarmos da última novela (Casal, 2008), pola estreita relación que se establece coa devandita novela francesa. Máis unha vez, Caneiro, igual que Flaubert, afirma ser el propio a protagonista, mais, da mesma maneira que ao se identificar con Ulises Craso, tamén desta volta matiza: “Pero habería que engadir que moitos outros personaxes da novela tamén son eu”.

⁴⁷ Para un estudo dos paratextos na literatura galega, véxase Gorette Sanmartín Rei (2002a e 2002b). Precisamente a respecto das dedicatorias, esta autora sinala entre os tópicos máis frecuentes a encomenda a alguén de recoñecido prestixio no ámbito concreto do libro, o agradecemento pola publicación aos financiadores e/ou editores e o recoñecemento dun destinatario privado, que normalmente mantén unha relación afectiva co autor ou autora (Sanmartín, 2002b).

maior preocupación vital. Así mesmo, constitúen unha riquísima fonte de información sobre a súa personalidade, tamén controvertida, ao permitírnos coñecer os donos e donas dos seus máis íntimos afectos, a súa familia, en primeiro lugar: Berta (a muller), Concha e Marta (as fillas); as amizades: Xosé Manuel Rubín Carballo (xornalista), Xosé Luís Castro de Paz (profesor titular de cinema), César Rodríguez (amigo recentemente falecido), Chema e Isa... personaxes anónimas e descoñecidas para o público lector, mais que conforman o universo vital de X. C. Caneiro; personaxes públicas, relacionadas co ámbito literario e político: Xosé Luís Méndez Ferrín⁴⁸, Xosé Manuel Beiras⁴⁹ (aínda que, na actualidade, do punto de vista político, máis alá dunha ideoloxía rotundamente progresista, só se desprende escepticismo dos seus escritos, tal como vimos máis arriba) ou Manuel María⁵⁰. Por último, sempre hai un recordo especial para os seus lectores e lectoras e para os lectópatas, a quen dedica as sentidas palabras con que se abre *De bar en bar. Para abrazarte escribo*, a súa publicación máis recente: “Aos que aínda cren nesa luz chamada

⁴⁸ A pesar da admiración que na altura en que lle dedicou *Un xogo de apócrifos* debía provocarlle a figura de X. L. Méndez Ferrín, tamén cómpre sinalarmos que non sempre concordou co radicalismo das súas teses: “Aquela noite lin de novo o capítulo VI de “Os anos escuros”, cando cheguei á páxina 183 reparei nunhas palabras de Ferrín (ano 1985) referidas ao seu grupo xeneracional: “... hai unha militancia contra Camilo José Cela, contra “El Jarama”, contra a literatura que vén de Madrid, contra a poesía española da época, da que salvamos a nomes como Aleixandre ou Dámaso Alonso, entre outras cousas porque o que é realismo español a nós non nos satisfai...”. / Apaguei a luz e quixen dormir, resultaba imposible. Alpeirei, mireime ao espello e insistín: “TRANQUILO, CHAVAL, TRANQUILO”” (Caneiro, 1990: 76). Alén diso, cómpre sinalarmos unha polémica recente entre ambos os escritores, xurdida a raíz dun artigo de Caneiro sobre a escasa calidade literaria do poema “Os pinos” de Pondal, que constitúe a letra do himno galego. O escritor veterano non lle perdoou semellante afrenta e dirixiulle unha dura resposta desde as páxinas do *Faro de Vigo*, de que é colaborador: “Nantronte lin a X. C. Caneiro e coñezo que, para o autor de Verín, a letra do Himno Galego é detestábel como poema [...]. É corrente ouvir falar por aí contra os nosos símbolos nacionais, mormente á medida en que o cardume madrileño se fai mesto, toldado e ameazante contra todo nacionalismo que non sexa o español [...]. Entre nosoutros: empanada e polbo, si; Himno Nacional, non. Hai xornalistas dedicados todo o tempo a converter en cómica a vindicación nacional de Galicia. Estes son os “bufóns d’El Rei” cuxa misión non é outra ca a de facer rir o Amo. Outros columnistas, con aspecto demacrado de náufragos nas praias finistérricas dos xornais de Galicia, imitan aquilo que nunca serán, ou sexa asinantes de textos nas páxinas metropolitanas de *El Mundo* ou *El País*. Son lúgubres, malencónicos e están doídos. Soen usar da ironía ou do sarcasmo para asemellarse cos seus modelos superiores en canto se afanan en tratar unha e outra vez das “miserias” do nacionalismo incesante. [...] E estes mesmos son os máis contumaces en recorrer á imitación do pésimo columnista metropolitano da ruptura de España adobiando o gorigori monocorde coa burla de todo o que en Galicia é alto, non español, nobre, soberbio: poño por caso a poesía de Eduardo Pondal” (Méndez Ferrín, 2007).

⁴⁹ A respecto do político nacionalista, durante anos líder do BNG, partido de que X. C. Caneiro foi militante, o autor verinés mostraba xa en 1986 unha valoración claramente positiva, de certo sorprendente entre o seu escepticismo e desencanto xerais coa clase política: “Todos están fóra de lugar. Perdón, non todos están fóra de lugar; algún, coma sempre, segue estando no seu sitio, algún –o mellor, como dixo Méndez Ferrín– non foxe da súa praza, o único que me resta por nomear: X. M. Beiras” (Caneiro, 1990: 149). De feito, igual que a Méndez Ferrín, tamén lle dedicou unha das súas novelas, *Os séculos da lúa*: “A Xosé Manuel Beiras. Pola viaxe, por Ítaca, pola lúa que ilumina esta noite de agullas e frío” (SL, 7).

⁵⁰ Ao escritor chairego dedicaríalle *Quizás melancolía*: “A Manuel María. Por tantas leccións de humildade. Por tantas leccións de esperanza. Por tantas leccións de amor” (TM, 7). Tamén colaborou nun volume colectivo de homenaxe a este autor (Caneiro, 2001).

ilusión. Elas e eles outórganme o favor de ler o que escribo [...]. Elas e eles son único argumento e razón deste libro” (Caneiro, 2006a: 7).

2.2.2. PRODUCCIÓN LITERARIA

Desde o ano 1984, en que se deu a coñecer co poemario *O esculpido sorriso dos teus beizos*, X. C. Caneiro despuntou como un dos máis recoñecidos escritores da nosa literatura actual. Ese recoñecemento á calidade da súa obra materializouse en numerosos premios literarios, como o Premio Celso Emilio Ferreiro por *Da túa ausencia* (1991), o Cidade de Ourense por *Estación Sur* (1994), o Johán Carballeira por *A valga triste do amor* (1996) e o Rosalía de Castro por *Aínda soñas con piratas?* (1999) no tocante á obra poética.

Tamén recibiu galardóns pola narrativa, como o Premio Ourense de Contos por “O caso de Horacio Solveira” (1988), o Premio Xerais de Novela por *O infortunio da soidade* (1992), o Premio Breogán por “Bette Davis, por favor” (1995), o Premio Castelao de Narrativa por “Trinta e sete día sen verde, Laura” (1996), o Premio Monte da Condessa de Relatos por “Zapatos de cristal, blues”(1996), o Torrente Ballester de Narrativa e o Premio Nacional da Crítica por *Un xogo de apócrifos* (1996 e 1998, nominada tamén entre os finalistas do Premio Nacional de Narrativa 1998), Premio de Novela García Barros por *Talvez melacolía* (1999), Premio Lueiro Rey de Novela Breve por “A última memoria de Oliverio Twist” (2000), Premio Risco de Literatura Fantástica por *A rosa de Borges* (2000), Premio Manuel Murguía de Relatos por “As flores en Irlanda” (2000) e o Premio Eixo Atlántico de Narrativa Galega e Portuguesa e o Blanco Amor de Novela por *Ébora* (2000)⁵¹. Desta maneira convértese non só no autor galego máis premiado, como tamén no único que obtivo todos os galardóns considerados máis importantes do noso panorama literario. Alén diso, en outubro de 1999 recibiu o premio de xornalismo Xosé Aurelio Carracedo.

Porén, a súa produción é aínda máis ampla, con outras obras, como o poemario *Aínda soñas con piratas?* (1999), relatos como “Tombstone blues”, “Volverá Al Pacino, de noite”, “O tempo e a nada” e “E Melchor bailaba tango”, e as novelas *Os séculos da lúa* (1999), *Ámote* (2003) ou *A vida nova de Madame Bovary* (2008). Tamén non debemos esquecer obras de carácter xornalístico como *O buscador de nada* (1991), unha colección de ensaios e artigos publicados en xornais durante a década de 1980, e ensaístico, como *A*

⁵¹ Traducida e publicada en castelán en 2002 por Espasa Calpe, recibiu o Premio Valarte 2006.

nave fondeada no embarcadoro de Pontearreas (2000), un relato que pretende resaltar a beleza da vila ourensá de Allariz, ou o estudo en castelán sobre o mestre *Jorge Luis Borges* (que chegou a ser editado en Corea do Sur), desde unha perspectiva profundamente persoal e literaria, e *Os dominios de Caín* (2006)⁵². Así mesmo, a finais dese ano saíu do prelo unha colección de artigos publicados en *La Voz de Galicia* entre 2000 e 2006, escolma realizada por Francisco Xosé Fernández Pérez, baixo o título *De bar en bar. Para abrazarte escribo*.

Para alén de premios, tamén recibiu bolsas da Consellaría de Cultura da Xunta de Galiza nos apartados de poesía (1990), novela (1992) e narrativa curta (1994, por *Contos apócrifos de Silesio Braun*, finalmente publicado baixo o título d'*Un xogo de apócrifos*), e do Ministerio de Cultura para a Creación Literaria pol'*Os séculos da lúa* (1996), converténdose no primeiro e até o de agora único narrador galego en obter esta axuda. Alén diso, a editorial alemá DTV (Deutscher Taschenbuch Verlag), que publica autores como Eco, Virginia Woolf ou Javier Marías, adquiriu os dereitos en alemán d'*Un xogo de apócrifos* e *Ébora*, aínda que tamén foi traducido⁵³ para outras linguas. Así, temos tamén en español, alén desas dúas novelas, *A rosa de Borges*, sempre con tradución da man de Xavier Rodríguez Baixeras, compañeiro da promoción poética anterior á de X. C. Caneiro. Precisamente esta novela será tamén editada en breve en catalán. Alén diso, están a se preparar as traducións de *Ébora* para o portugués (Deriva) e para o italiano (Carocci). Por

⁵² Este traballo orixinou unha considerábel polémica por mostrar abertamente o seu rexeitamento cara á literatura comercial, non tanto pola súa escasa calidade literaria, como, na realidade, polo risco que supón para a existencia dunha outra literatura, a verdadeira, que se sostén na procura da beleza artística. Na nosa opinión, foi inxustamente tratado nesta ocasión pola crítica e polo público lector, de cuxo favor, por outra banda, nunca moito gozou, a excepción d'*Un xogo de apócrifos* e *Ébora*, con dous mil exemplares vendidos cada unha: a primeira edición d'*Un xogo de apócrifos* contaba xa con esa cantidade de exemplares e aínda houbo unha segunda edición, e igual ocorreu con *Ébora*, que, alén das dúas edicións de Xerais, contou tamén coa ampla distribución da Colección 120 de *La Voz de Galicia*. Talvez o seu único erro fose denunciar esa situación no seu desexo por mudala, cando só unha minoría da poboación é capaz de comprender a sublimidade da arte (neste sentido, Valcárcel (1999) nunha recensión sobre *Os séculos da lúa* afirmaba que “sobre todo é unha aposta titánica de comunicación co lector, cun lector intelixente e activo que non é desde logo ningún dos seica moitos consumidores das babecadas dun Boris Izaguirre ou bardallas semellantes”) e cando se manteñen aínda demasiados tabús e prexuízos que limitan a evolución da nosa literatura.

⁵³ Vilavedra (2005) refírese ao complexo da tradución para o español, “convertida (probablemente de forma inconsciente) polos propios autores na pedra angular refrendadora da súa calidade, ignorando ou querendo ignorar ata que punto moitas veces a porta da tradución se abre pola man da casualidade, dos acordos empresariais ou das relacións públicas”, máis que pola man do recoñecemento da súa calidade literaria. Crítica con esta postura, aínda vai máis lonxe, e afirma que aqueles que, ao contrario do que Manuel Rivas ou Suso de Toro, entre outros (como Caneiro, por exemplo, aínda que Vilavedra non cita o seu nome), non o conseguiron “contaxiaríanse da síndrome de Liliput contra a que tentarían vacinarse por medio de inxeccións de proteccionismo e autoestima que lles axudasen a ignorar o País dos Xigantes, tan frustrantemente lonxano e tan ameazadoramente próximo a un tempo”.

outra parte, as súas novelas están en trámite de contratación en numerosas linguas, alén das citadas, en países como Holanda, Francia, Estados Unidos ou Inglaterra.

2.2.3. POSICIONAMENTO LINGÜÍSTICO

O compromiso de X. C. Caneiro coa lingua e a literatura galegas foi sempre incuestionábel e fica patente coa súa colaboración na redacción de estudos como *Antoloxía da Literatura Galega* (1993b), *Letras Galegas* (1993c) ou *Unha semana e media de teatro* (1995), con artigos en diversos xornais e revistas, como *La Voz de Galicia*, *Tempos Novos*, *El País*, *Diario 16*, *Península*, *Faro de Vigo*, *El Mundo* etc., a coordinación de revistas como *A Tempo* e *Reccamara*, a participación en seminarios, cursos, conferencias, relatorios en encontros e congresos e recitais, e en proxectos colectivos como *Unha liña no ceo*, *58 narradores galegos* ou *Contos e lendas do val de Monterrei*, e mesmo coa tradución para o galego de obras teatrais⁵⁴ como *O auténtico Oeste*, de Sam Shepard, e *Dani e Roberta*, de John Shanley, *Parella aberta*, de Darío Fo, ou *O contrabaixo*, de Patrick Suskind, contribuindo desta maneira á normalización da nosa lingua.

Aínda así, nos últimos tempos comezan a xurdir voces que relegan ao pasado todo ese labor e denuncian unha suposta falta de compromiso real, nomeadamente desde que, a carón dos seus contributos xornalísticos en galego, se encontran tamén en xornais galegos artigos escritos en español⁵⁵, que un sector da crítica e do público lector non parece aceptar, botando por terra e esquecendo dun día para outro todo o labor previo a prol da nosa lingua que o escritor leva realizando desde meados da década de 1980. Así, por exemplo, M^a do Carme Moure Espiño denuncia ese comportamento, non exclusivo de X. C. Caneiro, mais tamén doutros escritores galegos e en lingua galega, como Suso de Toro, nun artigo de opinión publicado en *Vieiros* (3/V/2007):

Xosé Luis Barreiro, Xosé Carlos Caneiro, Xerardo Estévez, Miguel Anxo Fernández, Anxo Guerreiro, Miguel Anxo Murado, M^a Xosé Porteiro, Carlos G. Reigosa, Suso de Toro... [...] ¿a que non saben que teñen en común todos estes nomes? Resulta evidente que todos forman parte da denominada intelectualidade galega polo seu destacado labor en distintos eidos (literatura, política, cine, arquitectura, xornalismo...), pero, ademais, hai outro vínculo que os une. Vexamos. Todos

⁵⁴ En relación co teatro, parécenos interesante o feito de existir un proxecto de escenificación para *Ámote*.

⁵⁵ Exemplo disto serían as súas colaboracións na sección “El equilibrista” de *La Voz de Galicia*. Nas semanas previas ao proceso electoral municipal do 27 de maio de 2007 estivo a participar tamén, con breves artigos en español, como comentarista do desenvolvemento da campaña electoral neste mesmo xornal, cun éxito sen precedentes. A extraordinaria recepción da columna de “De sol a sol”, escrita en galego, foi o que motivou que o equipo directivo do xornal lle propuxese a posibilidade de contribuír tamén cun outro artigo semanal escrito en castelán, de cara a ampliar o número de lectores.

escriben, sempre, ou de forma ocasional, en español nos xornais galegos ou na edición galega dalgún rotativo estatal. ¿Que significa isto? ¿Será para manter vivo o chamado bilingüismo harmónico da era fraguista? ¿Ou é porque o galego é útil según para qué? [...].

Téñome preguntado moitas veces, a raíz deste tema, a clase de país que somos. ¿Unha nación sen forza, na que os intelectuais e artistas desertan do idioma, de xeito voluntario ou obrigado, para se adecuar a intereses alleos? ¿Seguimos a ser aínda unha cultura acomplexada?

[...]

Cando, como docente, traballo coa prensa, ao alumnado non lle cadra que autores da literatura galega, lidos, estudados e admirados nas aulas, utilicen o español nos seus artigos. Cando me preguntan o porqué deste curioso bilingüismo, eu non sei que contestarlles, ou mellor dito, si sei, pero non me atrevo. A miña resposta redúcese a levantar os ombreiros a modo de interrogante, baixar a cabeza e sentir vergonza.

De todos os modos, as posicións a este respecto son encontradas e non faltan voces que defendan a liberdade do individuo para escoller a súa lingua de expresión, por enriba de cuestións de tipo ideolóxico que non deberían verse afectadas necesariamente, nin sequera no noso particular contexto sociolingüístico. O propio autor ten reflexionado a este respecto:

Sigo coas miñas etiquetas colgadas da lapela, para que me distingan aqueles que a falta de obra consistente e vigorosa gastan o seu tempo deostando, aldraxando e ignominando os outros. Teño por honra pasar por “un ser de desconfianza” do nacionalismo, onde militei con carné nos anos difíciles, por escribir algunha columna en castelán ou por criticar algúns modos de facer política. “Un ser de desconfianza” para o socialismo, por non aliñarme coa cohorte de intelectuais orgánicos e a súa prensa oficial. E adversario declarado do conservadorismo, por razóns obvias e que dende hai anos, con nome e apelidos, veño patentizando en *La Voz de Galicia* (Caneiro, 2007: 179).

Alén diso, queremos salientar que a pretensa deserción de Caneiro do compromiso parece ser debida, a nivel político, á ausencia de compromiso persoal por parte dos seus propios compañeiros e compañeiras, e á decepción que iso provocou nel, que mesmo o levaría a abandonar a militanza partidaria. No entanto, a nivel lingüístico, a colaboración xornalística bilingüe respondería unicamente á súa profesionalidade, ao aceptar unha oferta que lle permitiría non só beneficios económicos que repercutirían nunha mellor calidade de vida para os seus, como tamén, por outra parte, contar cun maior número de lectores e lectoras. O seu posicionamento a respecto do bilingüismo ficou claro nas IV Xornadas sobre Lingua e Usos, que acolleu a Universidade da Coruña en novembro de 2007 (Caneiro, 2007: 173):

A promoción do idioma está no feito do valor do idioma, non na súa exclusividade. Pensar que a estas alturas do partido o único idioma que se fale en Galicia sexa o galego é, créanme, unha inxenuidade. Pero o galego non ten por que desaparecer, nin infravalorarse. [...]

Teño escoitado moitas definicións do idioma, dende os que o cualifican como símbolo esencial, como representación, ata aquelas e aqueles que pretenden condicionalo como único risco identitario. Eu creo que o idioma é un sentimento, non coñeza unha aproximación máis concisa. Polo tanto vai máis alá do símbolo e da identidade. Pero o idioma non pode ser un cárcere, ergástula de que non

poidamos nin queiramos saír. Hoxe resultaría fatuo, reitero, pensar que o galego pode ser o idioma único que se fale no país. A sociedade desenvólvese nos dous idiomas cooficiais e os individuos, que son os que conforman a sociedade, fan o mesmo. O que estou a declarar sei que non resultará do agrado de todos os presentes e sei, tamén, que resultaría máis correcto certificar neste foro unha ansia polo monopolio do galego. Non o vou facer porque a inocencia (etimoloxicamente o “non coñecer”) resulta tamén lesiva para os intereses dos individuos e do seu futuro. Preservar o galego é unha obriga. Preservar a liberdade, tamén.

Fronte a iso, está o feito innegábel de escribir literatura galega (traducida posteriormente para outras linguas, incluído o castelán) e, a nivel persoal, manter fielmente un compromiso que se demostra con clareza na súa práctica habitual e na lingua empregada polas súas fillas⁵⁶:

Para que o galego posúe a altura que todos desexamos é necesario, e perentorio, que se prestixie como lingua de uso común e tamén de uso culto. En galego hai que escribir textos que se traduzan, que rentúen socioloxicamente (permítanme a expresión) para un idioma que cada vez está máis protexido pero que, curiosamente, progresivamente é menos utilizado. [...] Sabemos que os inimigos do galego utilizan con frecuencia a voz “liberdade”, con tanta frecuencia que en moitas ocasións resulta ridícula nos seus labios. Pero os que non somos inimigos do idioma tamén debemos utilizar tal sintagma: liberdade. Os inimigos do galego protestan polos decretos que defenden o idioma e, no entanto, nunca protestaron pola implantación de terceiros idiomas (o que tampouco sería xusto). Non protestaron cando a nosa lingua sufriu persecución, e agravios. Nin protestan cando a liberdade dos que queren un ensino en galego para os seus fillos se ve conculcada. Outra das escusas que esgrimen a miúdo os inimigos do idioma é a súa normativización: os enfrontamentos entre lusistas e ortodoxos, entre reintegracionistas e integrados. Permítanme declarar, con vehemencia e certa soberbia, que non coñezo un argumento máis falaz. As normativas fixan regulamentacións, normas. As normas non fan idioma e as normas non marcan uso. [...] A Constitución debería servir tamén para garantir a pervivencia dos idiomas minorizados, e non minoritarios, como o galego (Caneiro, 2007: 173-174).

Como mostra do compromiso lingüístico de X. C. Caneiro, propoñemos a lectura dos seguintes artigos⁵⁷, dedicados, precisamente, á súa terra e á súa lingua:

⁵⁶ Todos os sociolingüistas recoñecen como un dos principais factores de desgaleguización da sociedade actual (e a vindeira) a ruptura da transmisión xeracional da lingua propia. Como consecuencia da diglosia, existe unha xeración de pais e nais que, sendo falantes monolingües en galego, escolleron o castelán como lingua vehicular familiar, perdéndose así o galego como lingua materna. Á vez, esta nova xeración educará os seus fillos tamén en castelán. Por esa razón, deben valorarse como merecen nestas circunstancias aqueles casos en que se manifesta unha vontade explícita do mantemento da transmisión xeracional do galego como lingua materna, na medida en que alenta as súas esperanzas de supervivencia.

⁵⁷ A escolla destes artigos baséase fundamentalmente no criterio da proximidade cronolóxica, xa que son parte dunha recompilación de colaboracións xornalísticas publicadas entre os anos 2000 e 2006 no diario *La Voz de Galicia*. Aínda que consideramos que a nosa argumentación debe encontrar o seu fundamento en feitos recentes para non ficar desvirtuada polo paso do tempo, porén queremos igualmente salientar que noutra recompilación (Caneiro, 1990) xa aparecían interesantes crónicas neste sentido. Gostaríamos aquí, a pesar da distancia temporal (o artigo data de 1984), de traer un fragmento dunha delas para o presente: “Eu coido que o Galeguismo non pode limitarse a ser un cíclico aniversario primaveral, no que, cada un ao seu xeito, queira manifestar o vencello coa terra. Tampouco debe convertirse nunha forma agachada no tempo e que xurde, coma por engado, en momentos precisos, non, o Galeguismo é un sentimento, penso eu, que nos debe caracterizar todos os días –ou case todos os días– das nosas vidas: non un movemento cíclico, senón un estado permanente. Non unha potencia no recanto dos nosos pensamentos, senón unha vizosa forma de ser. / O Galeguismo non é un partido político, xa o sinalaba Castelao, é moito máis ca iso: somos galegos

Feliz, feliz no teu día, Galicia bonita. Quérote porque es unha especie en perigo de extinción: o país que se nega a desaparecer a pesar de tantos pesares (renda, tren de escasa velocidade, Operación Triunfo sufragada polo erario público), terra con instinto suicida que chegado o momento crucial dá un paso atrás, retrocede, e comeza a camiñar de novo, animosa e ilusa. Quérote porque tes unha lingua que sabe a abril aínda que ela, a lingua, escoita a diario exequias de espuma (oxalá teñas lustroso enterro, miña lingua, pero non, está mal decorado, incluso hai que ter sorte na decoración e ti, galego, escolliches decoradores grises, malvas, grises: Lei de Normalización Lingüística, ¿para que?). Quérote porque a lúa está ancha no ceo e abrázanos, amor. Quérote porque algunha vez pensei que había futuro, e era mentira, ou non. Quérote porque te penso luminosa e grande e creo que, algunha vez, os soños serán realidade: somos o que soñamos. Quérote porque tes versos que me levantan a voz e a moral, esa altisonancia: Terra o camiño, terra a miña historia, terra esta voz que no deserto berra. Quérote e hei de quererte sempre. Existas ou non. A terra é, proclamo, a medida de todas as cousas. Feliz no teu día, Galicia bonita (Caneiro, 2006a: 37);

E quero máis que nunca este trozo de terra verde (Caneiro, 2006a: 41);

Non celebramos que hoxe amenceu con paxaros cantores, con mío Barça nas entrañas, e con moitas palabras lindas na boca: bolboreta, morriña, vagalume, ledicia. Son as túas, as miñas. En galego. Porque Galicia, pese a tanto, ten máis prestixio que o Prestige. Somos luz, futuro, vida. Hoxe levanteime para abrazarte porque non te abrazaba, para bicarte porque esquecín bicar, para dicir que cada vez que esquecín un quérote era polas présas, e a tensión, e por este mundo tan gris que todo o emputece. Hoxe levanteime medio maio, para que me leas. Para que pegues esta columna nas paredes. E para que de sol a sol saian flores que poñas no teu pelo. Porque quería dicirche quérote hoxe que apenas falan de ti, lingua miña. Quérote despois do dezasete de maio. E no inverno, cando o frío nos separa. Porque ti non morrerás. Non morrerás nunca... meu amor (Caneiro, 2006a: 122).

Por último, en apoio da idea do compromiso de X. C. Caneiro coa lingua, reproducimos unhas palabras de Xosé L. de Uña (1990: 16-17), prologuista da recompilación de artigos *O buscador de nada*:

Estamos a falar de onde xorde o compromiso coa eternidade que é vida do poeta. No caso do meu amigo, penso en dúas características esenciais: a súa galeguidade e o seu pacto con Talía. A primeira destas presencias ten raíces xeográficas delimitadas: Monterrei. Xa comentaba Otero Pedrayo que a paisaxe é un sentimento, unha vivencia no interior da alma. Esta experiencia do espacio físico galego se traduce na obra de Carlos Caneiro nunha defensa apaixonada –hoxe tan necesaria coma sempre– da nosa lingua contra aqueles que, agonizantes no ámbito da duración petrificada (fuga), aínda pensan nela como “unha particularidade, un modo diferenciador, un símbolo ou bandeira, digo unha rémora da historia” [...]. Pero o poeta, escravo do tempo, non pode evitar preguntarse sobre a identidade do que o identifica: Galicia. [...]. Galicia coma cerne, desencanto e proxecto, é a primeira pedra da re-construcción. A segunda, dixemos, o seu pacto con Talía, inquebrantable. A súa fidelidade á repetición intencionada do mundo que ocorre nunha perversión muda: arte.

Alén diso, o propio Caneiro ten reflexionado en múltiples ocasións sobre o compromiso lingüístico en entrevistas concedidas aos medios de comunicación. Así, nunha

cando “realmente” Galiza forma parte viva do noso camiñar, isto quere dicir moitas cousas, por exemplo: o idioma, o noso, é o galego, polo tanto debemos defendelo, cultivalo, espallalo a todos aqueles que non o coñecen; fainos diferentes, complementarios do resto de nacionalidades que forman España; o idioma constitúe o cerne da Galeguidade; subsiste a todas as tirapuxas que por el se manteñen -¿Que importan as discrepancias ortográficas se por cima delas está o amor que se lle ten?--; o noso idioma, ademais, posúe unha literatura que nos axuda a erguer a esperanza no futuro” (Caneiro, 1990: 118).

para *Faro de Vigo* (Rúa, 1997) manifestábase a respecto da relación entre a lingua escollida e a ideoloxía política:

Eu preguntome como se pode escribir en galego e non ser nacionalista. A min paréceme imposible. Eu son un escritor monolingüe, xa que só escribo en galego. Tiven ofertas para que eu mesmo traducise a miña novela que gañara o Premio Xerais. Pero negueime, e traduciuna outra persoa. O tema da lingua téño moi claro. Eu nunca traduciría persoalmente unha obra miña ó castelán, porque eu predico en contra do bilingüismo, xa que considero que é unha falacia, e non podo traiciona-los meus principios. Encántame que me traduzan a moitas linguas, que me lea o maior número de persoas, pero eu non me auto-traduzo á lingua que está sepultando a miña, que é o galego.

E, anos despois, con motivo da concesión do Premio García Barros por *Talvez melancolía*, nun discurso titulado “Somos o que soñamos” facía referencia, non só ao seu compromiso lingüístico persoal, mais á necesidade de compromiso real por parte da clase política, que se limita a defender a pervivencia da lingua só verbalmente (Sande, 1999): “Creo na nosa lingua e no seu porvir [...], pero esta non depende só dos seus falantes, tamén dos políticos que a defenden”. Nun outro xornal, nunha noticia relacionada co mesmo evento, e con total acerto por parte do articulista (Rey, 1999), destacábase que “se a memoria de Ken Keirades [García Barros] foi un dos piares básicos da celebración do venres, o outro foi, sen dúbida, a enaltecida defensa do emprego da lingua galega” e reproducía as palabras de Caneiro a este respecto:

Creo que a pervivencia das linguas minoritarias vén dada polo prestixio dos seus textos literarios e, sobre todo, polo grao de compromiso que as súas Administracións adquiran respecto ó idioma. Compromiso ó meu entender insuficiente nesta hora e neste país.

Na actualidade, o feito de escribir cada vez un maior número de artigos xornalísticos en castelán non debe levar tanto á consideración de que mudou o posicionamento lingüístico do autor, como simplemente a que ampliou o seu rexistro profesional, pois que segue a manter, no ámbito público da súa vida, as colaboracións en galego e, desde logo, as súas obras literarias neste idioma.

Outro asunto que suscitou polémica e controversia foi a súa colaboración coa Fundación Camilo José Cela na publicación dun volume titulado *Retorno a Iria Flavia*, unha recompilación de textos, imaxes e manuscritos pouco coñecidos de Cela sobre Galiza. O rexeitamento do Premio Nobel de Literatura, natural, precisamente, de Iria Flavia, a escribir en galego a pesar da súa procedencia, fixo que a postura de X. C. Caneiro se considerase unha traizón a un compromiso coa lingua xa posto en dúbida con anterioridade. A este respecto queremos salientar unhas palabras do autor que poden resultar clarificadoras:

Non son, polo tanto, nin moralista nin paladín das moitas éticas que conviven neste bosque de faunos. Aos escritores defínenos a nosa obra, non a nosa postura moral. Son escritor, reitero, e a miña obra literaria está exclusivamente redactada no idioma de Nós. Non creo que por este feito a miña obra literaria sexa máis moral que a doutros galegos que escolleron outra opción idiomática para a súa expresión artística. O idioma non fai nin mellores nin peores os textos. Igual que o pensamento correcto ou incorrecto do autor non debe recalar en valor engadido, ou subtraído, ao valor literario.

[...]

Nos últimos anos semellan camiñar parellos dous conceptos non necesariamente tautolóxicos. A magnimidade e a galeguidade. Escribir en galego converte en seres excepcionais os que practican tal hábito e, na súa contra, significa como malévolos os escritores galegos que escriben en castelán. Incluso máis, rara vez se utilizan as mesmas varas de medir. E iso é o que fundamentalmente me encrespa, encoleriza (Caneiro, 2007: 174).

Por esta razón, o verinés insistiría en reclamar Cela para a cultura galega, que non para a literatura, pois a aceptación do Premio Nobel no seo da nosa cultura suporía un enriquecemento considerábel, por se tratar dunha figura literaria de recoñecido prestixio internacional. A admiración de X. C. Caneiro polo Nobel orixinou tamén artigos xornalísticos seus na defensa deste, que constituíron, en sentido inverso, unha dura crítica cara a aqueles que o rexeitaban⁵⁸:

Perdoarás, Cela, que me encrespe o libro do secretario, os comentarios de fámulos e próximos, as glosas anacrónicas, a estupidez dos que pensan en ti (humano e mortal) e non na túa obra (inmensa e perdurable). [...]. Por iso, unha vez máis, falo da túa obra con paixón discente, de alumno que intenta apprehender músicas, harmonías, transgresión, talento, luces, orixinalidade (Caneiro, 2006a: 80).

Para concluírmos este apartado, cumpriría reflexionarmos a respecto da anormalidade dunha situación sociolingüística que nos obriga a procurar documentación para demostrar o compromiso lingüístico dun autor ou autora. No caso concreto de X. C. Caneiro, que segundo denunciaba Moure Espiño (2007) non diferiría nese sentido do doutros autores — e que, porén, nunca foron sospeitosos de non se manifestaren abondo comprometidos—, talvez habería que engadir un outro factor discriminatorio, como é a súa admiración pola obra literaria de certos autores galegos, como Cela ou Valle Inclán, que sempre se negaron a escribir na lingua propia; un feito que, nesta nosa particular situación sociolingüística,

⁵⁸ Sobre os problemas que lle causou a súa admiración pública pola obra de Cela, reflexiona Caneiro nunha entrevista realizada por Salvador Rodríguez (2004) para *Faro de Vigo*: “Escribín un artigo verbo de Cela que causou certa polémica a vulgar pola cantidade de “toques de atención” que me deron. Pero eu teño claro: admiro a obra literaria de Camilo José Cela de maneira absoluta e entusiasta. ¿Cal é o problema con Cela? Pois o problema estriba en que aquí non distinguimos entre a obra e o personaxe. A crítica literaria guíase, ás veces, máis polos afectos e as estimas particulares que pola calidade obxectiva dos libros. Na miña opinión, a literatura de Camilo José Cela é do máis sublime que se ten escrito no século XX e non admirar a súa obra paréceme dunha pacatería intelectual tremenda”.

non é posíbel asumir aínda como algo natural para a maioría dos utentes da lingua.

2.2.4. CARACTERIZACIÓN XERAL DA LINGUA DO AUTOR

No tocante á lingua empregada por X. C. Caneiro, cómpre destacarmos, en estreita relación co aspecto estilístico, a aposta decidida a favor dun modelo lingüístico culto. Aínda que isto é algo que en todas as épocas despertou suspicacias nalgúns sectores galeguistas da sociedade que defendían, e defenden na actualidade, a esencia popular da nosa lingua⁵⁹, o certo é que dita escolla significa, de facto, un pulo importante para o proceso de normalización lingüística, por canto se trata da reafirmación da existencia dun modelo culto para a nosa lingua, que a equipare ás demais do seu contorno, sen a necesidade de a cinxir a prexuizos sociolingüísticos fortemente instalados na nosa comunidade⁶⁰. Por outra parte, aínda que é evidente que a literatura constitúe un dos ámbitos cunha maior normalización no tocante á lingua⁶¹, e que, nese sentido, todos os autores e autoras que escollen o galego para a expresión literaria desempeñan un labor realmente fundamental, queremos salienta que, en X. C. Caneiro, a preocupación pola lingua vai máis alá do seu compromiso con ela —xustificado xa só polo simple feito da súa escolla—, para se converter en auténtica delectación, e mesmo por veces obsesión; isto fai das súas obras verdadeiros mostrarios da rendibilidade estilística da nosa lingua e dá conta

⁵⁹ Pensemos que a polémica entre populistas e cultistas se remonta xa á época do Rexurdimento. Freixeiro Mato *et al.* (2005: 82) sinalan: “As dúas manifestacións extremas deste conflito, utilización das grafías histórico-etimolóxicas do galego-portugués medieval que perviven no portugués moderno ou adopción das grafías máis foneticistas modernas coincidentes xeralmente coas do castelán, xa están suxeridas no XVIII polo Padre Sarmiento, partidario da primeira polo coñecemento dos documentos medievais, do portugués e mais polas súas tendencias etimoloxizantes, e polo Cura de Fruíme, que fai máis uso da segunda pola súa tendencia popular e despreocupación erudita ou filolóxica”. Estes autores salientan que “cando o galego recupera o uso escrito no século XIX a uns niveis que superan os puramente anecdóticos do período anterior, vaino facer coa vestimenta ortográfica do castelán, pois esa era a lingua en que os nosos escritores foran alfabetizados, descoñecedores tamén dos textos medievais na súa maioría e dos traballos realizados polo Padre Sarmiento, que aínda permanecían inéditos na súa maior parte”. A polémica entre etimoloxistas e antietimoloxistas faríase pública na prensa diaria desa altura e os argumentos a favor dun ou doutro modelo lingüístico baseábanse fundamentalmente no criterio de maior fidelidade á lingua falada e popular ou de recuperación etimolóxica e aproximación á lingua medieval (Freixeiro Mato *et al.*, 2005: 83).

⁶⁰ A isto habería aínda que engadir a crenza, por parte de sectores galeguistas de preguerra, de que a presenza de cultismos aproximaba perigosamente a nosa lingua ao castelán. Precisamente con base nesta crenza sustentárase a formación de hiperenxebriños e pseudoevolucións. Os exemplos literarios máis significativos nese sentido proporciánanos o Grupo Nós, xa que os seus membros, participantes tamén das Irmandades da Fala, defendían polo xeral este modelo lingüístico.

⁶¹ Neste sentido, cómpre recordarmos que, despois dos Séculos Escuros, é precisamente na literatura onde con máis normalidade se empregará a nosa lingua. De feito, os propios mestres do Rexurdimento restrinxían o seu uso ao ámbito literario, mentres que, para outros tipos de escritos (ensaio, colaboracións xornalísticas ou correspondencia, fundamentalmente), así como para a súa vida cotiá escollían, como era habitual na clase social burguesa a que pertencían, o castelán.

da súa igualdade a respecto das outras, dous aspectos que nos levan a considerar X. C. Caneiro practicamente un precursor ou, en todo o caso, unha voz senlleira nese universo literario que se basea no xogo coa lingua.

A escolla dun modelo culto de lingua parece implicar, polo menos nas actuais circunstancias sociolingüísticas, a aceptación e aplicación das normas ortográficas e morfolóxicas vixentes en cada momento. Así o fai tamén X. C. Caneiro. Isto demóstrase con feitos lingüísticos concretos, como o tratamento de certas terminacións. Así, encontramos a escolla sistemática do sufixo -BLE⁶²: “invencible” (LL, 23), “responsable” (RB, 46), “probable” (E, 18), “inalienables” (E, 25), “irrevogable” (B, 9) etc., aínda cando o autor lexitimamente podería optar por unha solución menos restritiva⁶³ que tendese máis a unha aproximación ao portugués do que ao castelán, posicionamento que non se produce.

No tocante a outras terminacións, como -CIO / -CIA (> -ZO / -ZA a partir de 2003, con excepcións), pode confirmarse a aplicación da normativa: “sentencias” (TT, 48), “gracia” (TT, 49), “verbigracia” (E, 55), que se converten en “sentenza” (B, 9), “grazas” (B, 8) ou “verbigraza” (A, 152). O desexo de actualizar a lingua conforme a normativa, leva X. C. Caneiro a aplicar esta regra mesmo a casos en que non sería pertinente, de xeito que habería que falar daquela de hipercorrección; no entanto, mantense sempre a forma “Galicia” (B, 64), a pesar de que a normativa manifesta dupla posibilidade *Galicia* / *Galiza*: “Entre estas palabras está Galicia, voz lexítima galega, denominación oficial do país e maioritaria na expresión oral e escrita moderna. Galiza é tamén unha forma lexitimamente galega, amplamente documentada na época medieval, que foi recuperada no galego contemporáneo” (RAG, 2003: 46). Alén diso, obsérvase certa vacilación, como consecuencia dunha normativa recente, aínda non fixada adecuadamente polo uso, de forma que poden alternar uns ou outros sufixos indistintamente: “presenza” (A, 130) /

⁶² A respecto desta terminación, as *Normas* de 1995 recomendan a solución coincidente co español, a se basearen en criterios supostamente documentais, así como de semellanza con outras linguas romances (agás co portugués), aínda que engaden: “Debido á súa presenza na lingua escrita xa desde o séc. XIX, pódese utilizar tamén a solución -bel, -beis [...], que algúns escritores galegos adoptaron por influxo do portugués, aínda que, polas razóns anteditas, non pareza recomendable”. Causanos certa estrañeza que, tendo en conta outras escollas do autor que veremos máis adiante, non decidise apostar pola solución menos recomendada na altura, aínda que permitida, e que na última revisión normativa (RAG, 2003) é equiparada con *-ble*.

⁶³ Entendemos como restritivas aquelas solucións postuladas polas *Normas* que non teñen en conta os vínculos lingüísticos existentes entre o galego e o portugués, aínda que non é a nosa intención entrarmos no sempre polémico debate normativo, por non ser obxecto da nosa investigación. En relación con isto, porén, queremos sinalar que no prólogo da revisión de 1995 (RAG/ILG, 1995: 10), si se contempla a aproximación entre as dúas linguas, a respecto do cal se afirma: “As escollas normativas deben ser harmónicas coas das outras linguas, especialmente coas romances en xeral e coa portuguesa en particular, evitando que o galego adopte solucións insolidarias e unilaterais naqueles aspectos comúns a todos eles”. O caso de *-bel* é un dos casos máis claros en que este prólogo demostra ser unha simple declaración de intencións sen materialización. Máis conciliadora co portugués resulta a última revisión normativa.

“presencia” (A, 263), “sentencia” (A, 147), “espacios” (A, 150), “servicios” (A, 151); etc.

Outro aspecto que tamén mudou coa aprobación da última revisión normativa é o tratamento dos grupos consonánticos cultos que, desta volta, tenden ao reduccionismo, seguindo o modelo lingüístico do portugués: “diccionarios” (E, 34), “conflictos” (E, 40), “dictar” (E, 312) / “prescripciones” (A, 150), “produto” (A, 150), “ditaduras” (B, 16) etc.

Así pois, pódese afirmar que, nun sentido estritamente lingüístico, o modelo de lingua de X. C. Caneiro vai ser moi semellante ao de todos os autores e autoras que veñen producindo a súa obra literaria após a aprobación das primeiras normas en 1982. Con todo, existen certas diferenzas, de maneira que, sen transgredir as regras, os autores e autoras acóllense ás posibilidades ortográficas e morfolóxicas (de entre as permitidas oficialmente) que máis se adecúan á súa concepción lingüística. Isto fai que encontremos un seguimento maioritario das opcións recomendadas polas normas, a carón dun grupo de autores e autoras, entre os que se acha X. C. Caneiro, que tenden a escoller as menos recomendadas, mais igualmente lexítimas; e mesmo hai obras en que conflúen, de maneira incoherente, varias posibilidades, como achamos, por citarmos algunhas, n’*Un millón de vacas* (MV), en *Días contados* (DC) ou en *Vento de seda* (VS), novelas da autoría de Manuel Rivas, Cid Cabido e Bieito Iglesias respectivamente, de maneira que nelas hai exemplos curiosos, como a presenza das contraccións da preposición A co artigo: “ó día seguinte” (MV, 75), “ó cine” (DC, 9), “ó correr” (VS, 66) etc., e o emprego da segunda forma do artigo: “tódolos seráns” (MV, 54), en canto que, despois de formas verbais, aparece sistematicamente a primeira: “colles as cousas” (MV, 74), “deitar o respaldo” (DC, 13), “tomar a parva” (VS, 35)⁶⁴. De todos os modos, as diferenzas derivadas desta diverxencia de posicionamento son mínimas, e case sempre atinxen a aspectos pouco significativos na globalidade da lingua, de aí que todos os escritores e escritoras das últimas promocións presenten un modelo lingüístico partillado no esencial. Polo mesmo motivo, este tamén

⁶⁴ De todos os modos, tras comprobarmos que esta incoherente combinación de solucións no tocante ao emprego do artigo é recorrente nas obras publicadas por Xerais, poderíamos pensar que se trata dun criterio editorial, contrario á grafía da segunda forma do artigo tras verbo para evitar o uso do trazo. Desta maneira, todos estes autores entrarían dentro do grupo dos seguidores das solucións recomendadas pola normativa. En relación coas unificacións sistemáticas que levan a cabo as editoras, damos conta da posición de Sánchez Rei (2002b: 164) arredor das mudanzas lingüísticas que sufriron os autores clásicos. Na opinión deste investigador, a aplicación das normas ortográficas e morfolóxicas vixentes nesa altura estaría “orientada por areoentos alicerces editoriais e defendida, en ocasións, con argumentos de fráxil verniz pedagóxico”. A gravidade disto é evidente, pois “tales mudanzas impiden coñecer a literatura galega tal e como foi composta polos respectivos escritores [...], dado o contexto social, cultural e político en que desenvolveron a súa actividade literaria” (Sánchez Rei, 2002b: 165). No caso que nos ocupa, esta interpretación *sui generis* da normativa por parte das editoras non nos deixa coñecer as verdadeiras escollas normativas dos autores e autoras.

non vai mostrar evolucións substanciais ao longo do tempo, máis alá das mudanzas exixidas polas reformas oficiais da normativa, como tamén acabamos de ver. Non debe haber lugar, pois, e de maneira xeral, para vacilacións ortográficas nin morfolóxicas, como tampouco para outros fenómenos (vulgarismos, dialectalismos, enxebrismos ou hiperenxebrismos), propios de producións pouco coidadas ou aparecidas en tempos en que a estandarización da lingua aínda constituía unha utopía. Así pois, cuestións estilísticas á marxe, podemos partir da base de que o modelo lingüístico de X. C. Caneiro resulta, a grandes trazos, bastante neutral.

Con todo, e aínda que, como vimos de afirmar, X. C. Caneiro segue a normativa vixente en cada momento, é posíbel acharmos de forma puntual determinadas escollas que se afastan da norma, intencionadamente ou non. Dado que no capítulo IV deste traballo trataremos de forma pormenorizada todas aquelas transgresións da norma que procuran unha finalidade estilística ou expresiva, dedicáremos aquí unicamente a analizar aquelas outras producidas de maneira involuntaria.

Do punto de vista estritamente morfolóxico, cómpre realizarmos unha análise categoría por categoría, de cara a unha mellor ordenación dos feitos lingüísticos que queremos comentar.

Así pois, comezaremos pola categoría pronominal, pois chama a atención que nela se produza un feito transgresor⁶⁵ que se demostra constante ao longo de toda a produción literaria de X. C. Caneiro, e que só vén a se neutralizar coa última revisión normativa. Estamos a nos referir concretamente ao tratamento do identificador definido ou artigo, e a transgresión residiría na ausencia total da segunda forma, nin sequera cando era a recomendada polas institucións lingüísticas (RAG/ILG, 1982 e 1995)⁶⁶: “dedicábase a **botar as cartas**” (LL, 79), “pagando **todos os** excesos” (LL, 82). En coherencia con esta opción, encontraríase tamén o emprego da contracción *ao*: “mataron **ao** seu irmán” (LL, 82). Nos seguintes exemplos, comprobamos que esa foi unha solución que se mantivo ao longo do tempo: “non **escribir a** nota final” (EPF, 27), “Ulises actuou **ao** longo da súa vida” (EPF, 67), “Agora aféitome **todos os** días” (EPF, 78), “que non **tiveses os** ollos

⁶⁵ Neste caso, debemos entender “transgresor” non no sentido estrito de vulneración da norma (pois non se produce tal vulneración, dado que, nesa altura, se permitía, embora non se recomendaba, esta escolla), mais nun sentido máis amplo que atinxe fundamentalmente ás connotacións que dita escolla implicaba, nun momento en que a maior parte dos escritores e escritoras optaba decididamente por aquela recomendada; talvez como materialización do desexo do autor de ir contracorrente.

⁶⁶ A escolla constante da primeira forma do artigo, non sendo a recomendada pola normativa, é o que nos levaría a esperar que noutros casos similares (dupla posibilidade entre solución recomendada e non recomendada) o autor tamén se decantase pola opción menos restritiva.

verdes” (A, 130), “Pero el só se debe **aos** lectores” (A, 131), “faraón de **todos os** mares” (A, 133) etc.

En xeral, do punto de vista morfolóxico, a categoría nominal non presenta problemas. No tocante á flexión, séguense as regras estabelecidas de formación de feminino e de plural. Aínda así, pode encontrarse, a modo de excepción, algunha vacilación a respecto do xénero dalgún substantivo, como ocorre no caso de *mármore*, que aparece tratado como masculino ou como feminino segundo as obras: “mármore incálido” (EPF, 25) / “mármore branca” (E, 25). Cómpre sinalarmos, de todas as maneiras, que non se trata dun castelanismos morfolóxico, mais de simple vacilación xenérica.

No tocante á categoría verbal, a conxugación realízase conforme ás regras estabelecidas de maneira xeral, aínda que tamén neste aspecto é posíbel acharmos algunha vacilación. Referímonos á forma temporal do pretérito de subxuntivo, que resulta problemática na medida en que tampouco entre os lingüistas existe un acordo acerca dela. Desta maneira, en canto que, por unha banda, Freixeiro Mato (e outros autores e autoras, como os responsábeis da *Nova gramática para a aprendizaxe da lingua*, por exemplo), propoñen como único morfema modotemporal –SE, outros, como Álvarez e Xove (2002: 301)⁶⁷, manteñen o dualismo permitido no español, co duplo morfema modotemporal –RA e –SE. A primeira opción evitaría ambigüidades co antepretérito de indicativo, que só permite o morfema –RA. No caso de X. C. Caneiro, observamos a escolla preferente do morfema –SE para o pretérito de subxuntivo, como comprobamos nos seguintes exemplos: “non podía facer nada para que **saísen** pola miña boca” (RB, 34), “procurando palabras que me **fixesen** menos infeliz” (A, 144), “como se nada **pasase**” (B, 9) etc. Porén, en ocasións maniféstase a dualidade morfemática: “Menos mal que librei da mili, se non **fora** así, seguro que me pegaba un tiro” (LL, 121), “como se Deus definitivamente **perdera** calquera tipo de piedade co xénero humano e **pretendese** regresalo ao inferno de onde nunca debeu saír” (RB, 20) etc. Por suposto, mantense o emprego do antepretérito con valor desiderativo, aínda que para expresar o desexo se utilice habitualmente o modo subxuntivo: “que o **soubera!**” (LL, 121), “Que máis **quixera** eu que poder publicar” (TT, 61).

⁶⁷ Con todo, cómpre salientarmos que en Álvarez *et al.* (1995), a mesma coautora falaba do morfema modotemporal –RA como propio do antepretérito de indicativo e de –SE como propio do pretérito do subxuntivo. Porén, a este respecto indicábase que “a forma *andara*, que é etimoloxicamente un pluscuamperfecto de indicativo, e como tal se emprega no galego actual [...], funciona ademais no galego falado e tamén na lingua literaria, como imperfecto de subxuntivo. Pode, xa que logo, substituí-la forma *andase* en tódolos contextos en que esta aparece, sen que se perciba ningún cambio de significado (Álvarez *et al.*, 1995: 380).

O futuro de subxuntivo é empregado ocasionalmente: “Para maior información sobre o asunto que nos ocupa veritablemente invitamos –cáseque obrigamos– aos lectores e lectoras –se **houber**– a iniciar a aventura” (XA, 15).

No tocante ás formas verbais non finitas, cómpre destacarmos a presenza ocasional do infinitivo flexionado⁶⁸: “o proído de non saber, de nunca saber, nin **sabérmonos**” (SL, 50), “ou para **entendérmonos** e **situármonos** convenientemente” (SL, 185), “para **entendérmonos**” (B, 54), “Os seus pais, ao **escoitaren** as palabras de Edelmiro, enchían de soberbia a alma” (B, 161) etc., aínda que existe unha cantidade considerábel de casos en que non se emprega, mesmo sendo obrigatorio ou recomendábel: “Concluímos, entón, que Adelino Prim pretendía manter unha doce amizade coa asistentista [...] ou, para **abreviar**, globo terráqueo e materias que o arrodean” (EPF, 94).

En estreita relación con estas formas, tamén se encontra o infinitivo xerundial, de que se constata a súa práctica ausencia, aínda que con excepcións que resultan salientábeis: “está **a falar** cun analfabeto” (B, 41), “estou **a pensar**” (B, 67), “estiven **a esperar** por ti” (B, 77).

Por último, no tocante a outras categorías gramaticais, faremos referencia aos adverbios. Neste sentido, chama a atención a grafía do adverbio de dúbida *talvez* como un único vocábulo desde as primeiras obras. Así: “E **talvez** teñan razón” (LL, 18), “**talvez** o aire produciu os rúidos” (RB, 150), “**talvez** non puido soportar o coñac” (TT, 24), “Para esquecerte, **talvez**” (A, 22), “**Talvez** regrese” (B, 168) etc. Esta forma, que estivera variando na norma, foi finalmente aceptada pola normativa oficial coa reforma de 2003, de xeito que unha escolla que, durante anos, foi un sinal da vontade transgresora e inconformista do autor, en ocasións motivada por unha cuestión de estilo⁶⁹, na actualidade fica neutralizada pola mudanza da norma.

No plano (morfo)sintáctico, cómpre destacarmos aspectos como a construción

⁶⁸ En relación co infinitivo flexionado, unha forma verbal en xeral pouco utilizada na escrita caneirana, non queremos deixar de sinalar a valoración de Carballo Calero a respecto da súa rendibilidade estilística: “Interviniendo en la elección del infinitivo conjugado, no sólo motivos de claridad, sino de énfasis en la referencia al sujeto, su uso está principalmente fundamentado en la carga psicológica del discurso, y por ello muy condicionado por razones de estilo” (Carballo Calero, 1974: 132).

⁶⁹ A este respecto encontramos unha explicación interesante en boca dunha das personaxes: “Eu debía escribir tal vez, separado, tal (Separación) vez, dúas palabras, pero estropearía o título do meu diario de voces. Que ninguén discuta esta realidade: tal e vez son dúas palabras, pero se as xuntamos producimos un dos sons máis fermosos da lingua: talvez. Repitan comigo, todos, todas, talvez talvez talvez. Non comparen con tal vez tal vez tal vez. A primeira secuencia resulta trénica, eléctrica, veloz. A segunda semella un mal barco de vapor cruzando algún río do sucio sur Faulkner americano. Na primeira desprázase a lingua polo padal, aloumiñándo, como unha caricia furtiva clandestina prohibida. Na segunda dous cortes da guillotina ocultan calquera atisbo delicuescente líquido sensual” (TM, 44).

sistemática do CD precedido da preposición A, un uso contrario á tradición do sistema lingüístico galego-portugués, mais introducido e incrementado na estrutura gramatical actual da nosa lingua debido á presión do castelán⁷⁰: “por iso non esquecerei **ao tío Víctor**” (IS, 82), “Ademais é moi difícil matar **a dúas persoas**” (TM, 31). Neste sentido, aínda que a normativa só atinxe a aspectos ortográficos e morfolóxicos, existen directrices lingüísticas fundamentadas, precisamente, nesa tradición e que cómpre respectarmos igualmente; por esa razón, debe procurarse a eliminación do elemento relator. A solución tradicional, porén, é predominante na última novela: “coñeceu **un licenciado** en Ciencias Empresariais” (B, 13), “exhortando **os conveciños**” (B, 15).

En todo o caso, o máis salientábel dentro deste plano é a presenza esporádica de construcións reflexivas con CD, que constitúen castelanismos sintácticos: “Fregándose as patas” (LL, 16), “enchouparse os ollos en sangue” (LL, 121). En ambos os casos temos un CD que expresa posesión inalienábel, polo que a construción non debería ser reflexiva⁷¹.

En sentido contrario, encóntranse colocacións proclíticas (marcadas) do pronome persoal átono en construcións de infinitivo ou xerundio que permiten varias posibilidades: “a inquietude de non **lle** dicir a verdade” (B, 25), “para non **se** perder” (B, 237), aínda que son minoritarias en comparación coas colocacións non marcadas: “Por cumprir**lle** o gusto ao seu proxenitor” (EPF, 63), “Tiña que dicir**lle** algo” (EPF, 94).

De todos os modos, a pesar dos diversos casos concretos que estivemos a comentar, pódese afirmar que a lingua de X. C. Caneiro, do punto de vista estritamente morfosintáctico dá conta non só dun bo coñecemento da norma, como tamén da estrutura profunda da lingua. Este dominio é a consecuencia natural do feito de o galego constituír a súa lingua materna e ser, alén diso, a empregada habitualmente polo autor. Contraditoriamente, a interiorización lingüística que isto implica é o que, debido á interferencia do rexistro oral coloquial co rexistro escrito culto, orixina secuencias que dan lugar a incorreccións e que non se rexen pola norma vixente. Disto, desde logo, non se pode nin debe extrapolar a conclusión de falta de dominio lingüístico, como, en todo o

⁷⁰ En relación con esta construción, resultan de interese os traballos de López Martínez (1993 e 1994).

⁷¹ A este respecto, Freixeiro Mato (2000: 155), seguindo Cidrás Escáneo (1991: 106), afirmaba que “as formas átonas reflexivas normalmente só poden ser CD [...]. O que non pode é ir un clítico reflexivo a funcionar como dativo posesivo, tanto na expresión de posesión alienábel [...] como inalienábel”. Porén, tamén matizaba que existen casos en que pode aparecer un dativo reflexivo, cando este é “índice funcional dun CI referencialmente idéntico ao suxeito, cando se evidencia a necesidade de marcar inequivocamente que a acción recai no propio suxeito e non ten un destinatario diferente”. Isto é o que ocorrería, por exemplos, en casos como: “Nada peor que pegarse un tiro” (LL, 121), onde a utilización do dativo reflexivo sería correcta.

caso, unha actitude por veces descoidada, que, por outra parte, contrasta fortemente co tratamento exquisito que, en xeral, X. C. Caneiro lle dispensa á lingua.

No plano léxico-semántico, debemos destacar unha preocupación extraordinaria por parte do autor. Neste sentido, hai que comentar a constante inserción de cultismos, aínda que, como é evidente, a maior parte do léxico é de carácter patrimonial. Porén, a repercusión de cultismos, e mesmo de latinismos e helenismos, no estilo lingüístico de X. C. Caneiro é moito maior do que noutros autores e autoras, fundamentalmente polo especial interese que o escritor verinés manifesta neste aspecto da súa creación literaria⁷². Unha mostra disto serían vocábulos como: “diabólico” (LL, 43), “crisálida” (LL, 60), “senectude” (LL, 74), “apogema” (IS, 36), “ignotas” (IS, 36), “hipótese” (IS, 36), “deturpada” (XA, 237), “acritude” (XA, 247), “misericordia” (XA, 298), “indelebles” (EPF, 9), “prístinas” (EPF, 9), “indelatable” (EPF, 15), “misántropa” (TM, 247), “parvulario” (TM, 247), “homicidio” (TM, 249), “hierática” (RB, 19), “frustracións” (RB, 20), “latrocinio” (RB, 20), “incrédulo” (TT, 11), “impasible” (TT, 11), “primixenio” (TT, 22), “consuetudinario” (E, 456), “especulativo” (E, 458), “nefandos” (A, 257) etc⁷³.

⁷² Neste sentido, o propio autor recoñecía na súa columna no suplemento Culturas de *La Voz de Galicia* que a importancia do coidado da lingua como un dos piares fundamentais da literatura artística: “Houbo un tempo en que todo o escrito en galego era considerado como literatura. Vendíanse libros que non eran literatura nos institutos e algúns autores escasamente dotados para a arte literaria pasaban a formar parte, de contado, da nómina áurea da cultura patria. Sucedeu e aínda sucede [...]. Ao galego, nestes días tamén, fáltalle aínda naturalidade literaria e sóbralle afán didáctico [...]. Xogamos a edificar textos que fallan, creo, na argumentación artística: a busca de novos camiños, o intento orixinalizador, o coñecemento existencial, a dicción frondosa, a estruturación milimétrica, a experiencia vivida convertida en experiencia contada...” (Caneiro, 2006c). Desde logo, é evidente que para conseguir esa dicción frondosa de que fala o autor os cultismos se revelan como un dos mellores recursos. Esta tendencia constátase tamén en *Bovary*, onde encontramos exemplos como: “purgatorio” (B, 182), “vehemencia” (B, 182), “luminarios” (B, 182).

⁷³ Outros exemplos de cultismos serían: “xenealóxicas” (IS, 38), “asintótico” (IS, 39), “centrípetas” (IS, 40), “centrífugas” (IS, 40), “discentes” (IS, 52), “endopolita” (IS, 57), “egopolita” (IS, 57), “máculas” (IS, 65), “necrópole” (IS, 66), “necrocracia” (IS, 66), “lenticular” (IS, 67), “especulación” (IS, 69), “necrópata” (IS, 80), “ortodoxia” (IS, 80), “claudicación” (IS, 101), “simbiose” (IS, 122), “sapiente” (IS, 166), “infausta” (IS, 169), “displicente” (IS, 169), “andropausia” (IS, 170), “carísimos” (“benqueridos”) (IS, 172), “memócrata” (IS, 175), “aquiescencia” (IS, 176), “pugna” (IS, 176), “misoheterodoxia” (IS, 180), “flagrante” (IS, 181), “factible” (IS, 183), “paupérrimo” (IS, 184), “locuacidade” (IS, 204), “pitecántropo” (IS, 220), “lepóridos” (IS, 223), “cupríferas” (XA, 42), “insípido” (XA, 104), “inodórico” (XA, 104), “cardial” (XA, 157), “canoras” (XA, 237), “temeraria” (EPF, 16), “insidiosa” (EPF, 16), “infecta” (EPF, 16), “conspicua” (EPF, 17), “proxenitores” (EPF, 17), “conceptáculos” (EPF, 29), “proxenitores” (EPF, 30), “dúplices” (EPF, 30), “ignominico” (EPF, 30), “edimorfo” (EPF, 31), “encomiables” (EPF, 42), “laudatorias” (EPF, 42), “vermicular” (EPF, 43), “lupiácea” (EPF, 45), “calamitosa” (EPF, 50), “discentes” (EPF, 50), “lupínico” (EPF, 51), “animalias” (EPF, 54), “vitalidade” (EPF, 64), “displicencia” (EPF, 68), “autoritarismo” (EPF, 68), “nebulosas” (EPF, 69), “crudelísimo” (EPF, 69), “conspicuas” (EPF, 79), “peremptorias” (EPF, 80), “micciónicas” (EPF, 80), “unicular” (EPF, 87), “autopsia” (TM, 29), “equinoccio” (TM, 73), “inclito” (TM, 78), “dactilares” (TM, 78), “octógono” (TM, 80), “licantropía” (TM, 85), “inclemencias” (TM, 92), “umbelífero” (TM, 96), “noctámbulas” (TM, 107), “ictioloxía” (TM, 110), “irredenta” (TM, 114), “operarios” (TM, 114), “obituario” (TM, 121), “euxénese” (TM, 127), “xenética” (TM, 127), “entelequia” (TM, 128), “sempitúrnea” (TM, 128), “estulticia” (TM, 129), “oroxenia” (TM, 133), “omófago” (TM, 153), “emasculación” (TM, 172), “nolición” (TM, 191), “semiolóxico” (TM, 211),

No tocante ao léxico, alén da presenza de vocábulos de carácter culto, hai que facer fincapé nun aspecto específico relacionado con este, como é o tratamento das xirias, xa que é incuestionábel o feito de o cultismo se achar asociado ás linguaxes especializadas. Nas novelas e relatos obxecto do noso estudo, adquiren unha importancia considerábel os léxicos médico e lingüístico-literario, tal como comprobaremos durante a análise dos campos semánticos (véxase o apartado relativo a “Estruturas lexemáticas”, incluído na epígrafe 4.3.1.1), revelándose imprescindíbeis para conformaren a identidade das personaxes protagonistas e, por tanto, das obras. De feito, son determinantes na súa

“circunspecto” (TM, 211), “epistemolóxicas” (TM, 212), “hiperestesia” (TM, 219), “pentanemímeras” (RB, 20), “anagrifos” (RB, 20), “rotación” (RB, 20), “incursións” (RB, 21), “solipsista” (RB, 23), “inverosímiles” (RB, 23), “aquiesciencia” (RB, 23), “continxencia” (RB, 24), “clámide” (RB, 25), “rememorei” (RB, 26), “promiscua” (RB, 27), “incorruptas” (RB, 28), “hipocráticos” (RB, 33), “fisioloxías” (RB, 33), “propileo” (RB, 33), “sapiente” (RB, 34), “octogonais” (RB, 35), “túrpida” (RB, 35), “tumefacto” (RB, 35), “allicos” (RB, 36), “minúsculas” (RB, 36), “ignoto” (RB, 36), “petrificados” (RB, 37), “etioloxía” (RB, 37), “incongruencias” (RB, 38), “sobresalientes” (RB, 38), “fraternal” (RB, 44), “proclive” (RB, 44), “hipótese” (RB, 47), “semoviente” (RB, 48), “prevaricativos” (RB, 52), “venábulos” (RB, 65), “senescente” (RB, 65), “satisfraclal” (RB, 67), “iconoclastia” (RB, 82), “frontispicios” (RB, 82), “deshidratación” (RB, 83), “inclemente” (RB, 84), “hustúlica” (RB, 92), “nimiedade” (RB, 103), “anatemicen” (RB, 103), “eméticos” (RB, 103), “delectación” (RB, 103), “decrépitos” (RB, 104), “eséxetas” (RB, 107), “fedonías” (RB, 107), “clarividencia” (RB, 117), “gratulatorios” (RB, 117), “sodomía” (RB, 126), “sepulcros” (RB, 126), “zoofilicos” (RB, 126), “proxenitismo” (RB, 126), “omnímodo” (RB, 126), “cosmopolita” (RB, 148), “concomitancias” (RB, 148), “decrepitude” (TT, 22), “gramínea” (TT, 49), “eclíptica” (TT, 49), “pífano” (TT, 49), “sílfiide” (TT, 49), “ósculo” (TT, 49), “benevolente” (TT, 65), “imprecación” (TT, 65), “ingrávida” (TT, 65), “impoluta” (TT, 65), “inturneada” (TT, 65), “analecta” (TT, 72), “crestomatía” (TT, 72), “antolóxica” (TT, 72), “nupcial” (E, 10), “inocular” (E, 13), “benévola” (E, 13), “conciliábulos” (E, 13), “onomásticos” (E, 16), “patronímicos” (E, 16), “interfecto” (E, 17), “anacrónico” (E, 18), “homínidos” (E, 25), “cínifes” (E, 25), “glaciacións” (E, 25), “sinántropos” (E, 25), “pleistocenos” (E, 25), “holocenos” (E, 25), “arqueólogos” (E, 25), “patinólogos” (E, 25), “antropólogos” (E, 25), “infulos” (E, 25), “oratoria” (E, 25), “ápice” (E, 25), “dúctil” (E, 27), “sincronizar” (E, 31), “secundarios” (E, 31), “calixe” (E, 31), “amatorios” (E, 32), “incólume” (E, 32), “relatorio” (E, 33), “interludio” (E, 34), “rotundamente” (E, 34), “circunspecto” (E, 37), “anecdótico” (E, 38), “axiomas” (E, 42), “cefalópodo” (E, 48), “inmaculados” (E, 48), “concupiscencias” (E, 54), “pecuniaria” (E, 61), “iconoclastas” (E, 65), “nocturnidade” (E, 65), “homilías” (E, 71), “claves” (E, 71), “misterios” (E, 71), “perentorio” (E, 72), “proclive” (E, 73), “animadversión” (E, 73), “sacerdocio” (E, 73), “cronolotapia” (E, 74), “libertaria” (E, 75), “credo” (E, 75), “relixionario” (E, 75), “tautoloxía” (E, 75), “obnúbilo” (E, 76), “necrolítica” (E, 79), “memorados” (E, 81), “manducaban” (E, 83), “estigma” (E, 83), “planicie” (E, 83), “proletariado” (E, 84), “impertérrito” (E, 84), “conturnia” (E, 85), “delirios” (E, 86), “vixilia” (E, 86), “duplo” (E, 93), “antropófago” (E, 100), “onírica” (E, 108), “misántropo” (E, 108), “circundado” (E, 105), “cunicular” (E, 107), “dramaturxia” (E, 109), “atrabiliario” (E, 109), “interpelación” (E, 109), “próceres” (E, 112), “hecticismo” (E, 114), “articuladas” (E, 117), “proselitismo” (E, 118), “plúmbeas” (E, 118), “interlocutor” (E, 118), “cinematógrafo” (E, 122), “sedentarios” (E, 123), “xeofotografía” (E, 123), “pinnípede” (E, 124), “magnicidio” (E, 124), “equiparables” (E, 124), “homologables” (E, 124), “uniformables” (E, 124), “xeneral” (E, 124), “comisariamente” (E, 125), “inmutou” (E, 126), “indómita” (E, 127), “proxenitora” (E, 127), “paternidade” (E, 128), “predilecto” (E, 129), “voluptuoso” (E, 129), “espectaculares” (E, 129), “expectativa” (E, 130), “telúricas” (E, 133), “pleno” (E, 134), “paleografía” (E, 135), “liriquio” (E, 135), “drudo” (E, 135), “disturbios” (E, 137), “impolutos” (E, 147), “nihilismo” (E, 148), “evacuación” (E, 162), “crudélico” (E, 163), “beatitude” (E, 174), “dulcíficos” (E, 180), “misiva” (E, 216), “audifono” (E, 224), “lenoléptica” (E, 227), “dubitativo” (E, 233), “anglófilo” (E, 240), “gastronomía” (E, 241), “pétreas” (E, 252), “incontinencia” (E, 252), “implacables” (E, 253), “fructífero” (E, 253), “latrocínicos” (E, 253), “ubérrima” (E, 267), “áureo” (E, 282), “flamíxera” (E, 282), “fabular” (E, 297), “ignífuga” (E, 300), “notabilísima” (E, 300), “persignouse” (E, 376), “depauperado” (E, 392), “cupríneo” (E, 394), “paidofilia” (E, 412), “nepotismo” (E, 412), “perentoria” (E, 455) etc.

conformación e caracterización, non só do punto de vista do contido, mais tamén do punto de vista estritamente estilístico. Alén diso, a multiplicidade de exemplos encontrados fai que sexa imposible obviarlos, nomeadamente cando nos achamos ante distintos textos literarios que non requirirían desas linguaxes especializadas.

Vexamos algúns exemplos, que farán referencia, en primeiro lugar, ao ámbito da medicina⁷⁴: “aplestia” (IS, 75), “patóxeno” (IS, 75), “pepsina” (IS, 99), “mucosa gastroduodenal” (XA, 197), “hemorraxia” (XA, 197), “peritonite” (XA, 234), “dipsómanos” (EPF, 11), “fríxida” (EPF, 16), “tumefacción” (EPF, 17), “celoma” (SL, 344), “ciclodialese” (SL, 344), “bisturí” (SL, 344), “esquizofrenia” (RB, 9), “terapia conductual” (RB, 9), “oclusións” (RB, 9), “clavícula” (TT, 49), “radiografías” (E, 18), “ecografías” (E, 18), “endoscopias” (E, 18), “diagnóstico” (E, 18), “serotoninas” (A, 80), “noradrenalinas” (A, 80), “feromonas” (A, 80), “hipotensión” (TB, 90), “síndrome ortostática” (TB, 90), etc⁷⁵.

Por outra banda, o léxico lingüístico-literario está máis relacionado, se ben tamén coa obsesión que as personaxes protagonistas senten pola literatura, coa función metalingüística da linguaxe, o que, en todo o caso, non deixa de estar en relación con esa obsesión: “macrotectos” (XA, 87), “apócrifos” (XA, 87), “metáfora” (XA, 88), “sintagmas” (XA, 118), “semióticos” (XA, 118), “ortográfica” (XA, 323), “sintáctica” (XA, 323), “sinopse” (TM, 236), “acróstico” (TM, 237), “xeroglífico” (TM, 237),

⁷⁴ Esta tendencia mantense tamén en *Bovary*, onde encontramos vocábulos propios do ámbito da medicina como: “úlceras” (B, 88), “regurxitación” (B, 188), “náuseas” (B, 188), “vómito” (B, 188), “neurose” (B, 196), “psiquiatría” (B, 196), “tranquilizantes” (B, 196), “antidepresivos” (B, 196), “terapia” (B, 196).

⁷⁵ Outros exemplos de cultismos relacionados co ámbito da medicina serían: “adiposo” (IS, 99), “desoxirribonucleico” (IS, 99), “aplasia” (IS, 99), “neurolepses” (IS, 179), “teratoxenias” (IS, 196), “hederina” (IS, 206), “cefálicas” (IS, 209), “córtex” (IS, 209), “olfatorios” (IS, 209), “núcleos supraópticos” (IS, 209), “tegumentos” (IS, 209), “hipocampos” (IS, 209), “periacueductais” (IS, 209), “xeniculados” (IS, 209), “habénulas” (IS, 209), “tálamos” (IS, 209), “narcolépticos” (IS, 209), “astrinxentes” (XA, 32), “hipotensoras” (XA, 32), “farinxicobucais” (XA, 58), “neuronas” (XA, 72), “sinusite” (XA, 99), “úlceras” (XA, 99), alopecia (XA, 99), “insomnio” (XA, 99), “catatónico” (XA, 101), “psicópata” (XA, 165), “endopsíquico” (XA, 194), “citoprotectores” (XA, 197), “polidipsia” (EPF, 27), “neurastenia” (EPF, 29), “duodeno” (EPF, 30), “píloro” (EPF, 30), “hiato” (EPF, 30), “páncreas” (EPF, 30), “pituitarios” (EPF, 53), “lumbalxias” (EPF, 54), “gastrointestinais” (EPF, 54), “supositorios” (EPF, 54), “conxénita” (EPF, 56), “patolóxica” (EPF, 63), “infundíbulos” (SL, 344), “osículos” (SL, 344), “hipoacusia” (SL, 344), “ileíte” (SL, 344), “ileocolite” (SL, 344), “ilíaco” (SL, 344), “gránulos” (SL, 344), “estase” (SL, 344), “litólise” (SL, 344), “carótide” (SL, 344), “pedistíbulo” (SL, 344), “orquite” (SL, 344), “oncose” (SL, 344), “espasmo” (SL, 344), “frenopatía” (RB, 9), “solipsista” (RB, 23), “hipocráticos” (RB, 33), “fisioloxías” (RB, 33), “embólica” (RB, 33), “diagnosticada” (RB, 39), “ardor” (RB, 43), “parámetros” (RB, 67), “satisfrañal” (RB, 67), “lipotimia” (RB, 74), “terapéutica” (RB, 147), “catatonias” (E, 27), “afasia” (E, 27), “furúnculos” (E, 40), “deglución” (E, 50), “helicoides” (E, 54), “umbilical” (E, 95), “epilepsia” (E, 117), “autismo” (E, 135), “miorrelaxante” (E, 181), “hipotensor” (E, 181), “estetoscopios” (E, 213), “auscultar” (E, 213), “halitósicas” (E, 479), “macrocéfalo” (E, 479), “hipocondriaco” (A, 80), “neurótico” (A, 80), “fóbico” (A, 80), “medicación” (A, 80), etc.

“narratorial” (RB, 10), “monólogo” (RB, 10), “apocrifofilia” (RB, 39), “cacofónica” (RB, 39), “literatura” (RB, 40), “pragmática” (RB, 40), “epistemolóxico” (RB, 40), “caligrafía” (E, 93), “personificación” (E, 93), “prolepse” (E, 117) etc.

Alén diso, no capítulo IV do noso traballo realizaremos un estudo pormenorizado sobre a presenza de cultismos, semicultismos e latinismos, así como doutros estranxeirismos, debido á repercusión de todos estes fenómenos lexicais no estilo. Aínda así, habería que salientar que os castelanismos suporían un caso especial na medida en que, alén das formas empregadas de maneira consciente e con finalidade estilística, aspecto a que, precisamente, nos dedicaremos con todo detemento na propia análise lingüístico-estilística en paralelo con outros estranxeirismos, encontraríanse outras de aparición involuntaria e con menor (ou nula) repercusión estilística⁷⁶. É o que podería suceder, por exemplo, co vocábulo *olvido*, que aparece de maneira absolutamente predominante no canto da forma lexitimamente galega *esquecemento*, cuxa aparición é só esporádica: “Para todo, menos para o **esquecemento**” (A, 114). Na categoría verbal, observamos unha alternancia máis igualitaria, a se comportaren realmente como dous vocábulos sinónimos⁷⁷: “**olvidou**” (LL, 17), “**olvidar**” (EPF, 24; E, 39)... / “**esquecendo**” (LL, 26), “**esquecer**” (E, 47)... Outros castelanismos, máis ou menos recorrentes, serían: “pubis” (IS, 34) por *pube* (en que, aliás, é castelanismo morfolóxico, ao ser tratado como masculino no canto de feminino: “pubis desfeito”), “conocino” (LL, 55) por *coñecino*, “sonidos” (EPF, 25) no canto de *sons*, “habitación” (RB, 40) no canto de *cuarto* ou *dormitorio*, “ladrillos” (E, 61) no canto de *tixolos*, “ganar” (A, 325) no canto de *gañar*, “gafa” (B, 11) no canto de *lentes*, “tontería” (B, 11) no canto de *parvada* etc.

En relación con isto, non se produce o afastamento sistematizado do léxico castelán que aparece noutros autores e autoras. Desta maneira, acéptanse vocábulos como “lágrimas” (E, 78) ou “labios” (E, 56; B, 10) no canto dos enxebrismos “bágoas” (B, 17) e “beizos”, con que alternan ocasionalmente en sinonimia, dando lugar a textos moito máis

⁷⁶ Porén, algunhas destas formas son abondo recorrentes para chegaren a ser características da lingua do autor.

⁷⁷ A respecto de “olvidar”, os autores do *Diccionario de dúbidas da lingua galega* (Fernández Salgado *et al.*, 1993: 390) comentan o seguinte: “É voz castelá usada hoxe por algúns, quizais por esnobismo, no canto da palabra propia *esquecer*. A forma propia daquela palabra na Idade Media era *olvidar*, do lat. **OBLITARE*, que desapareceu ante o empuxe das tamén xenuínas *esquecer* e *esquencer* e da allea *olvidar*, que aínda conserva o portugués”. Se temos en conta este último dato, así como o lugar de procedencia do autor, Verín, localidade plenamente arraiana, talvez poidamos considerar esta forma, e só neste autor concreto, máis como un dialectalismo do que como castelanismo. De todos os modos, en Sanmartín Rei (2007b: 98) propónse “olvidar” como vocábulo incorrecto na nosa lingua.

ricos do punto de vista léxico, aínda que haxa quen os poida considerar menos enxebres por partillaren vocabulario co castelán e por non procuraren o diferencialismo a respecto desta lingua.

No tocante a outros fenómenos, como os dialectalismos, cómpre citarmos a modo de exemplo o caso de *cecais*⁷⁸. Aínda que se trata dun vocábulo frecuente na narrativa de X. C. Caneiro, por ser a forma característica da súa variedade dialectal, hai que precisar que alterna coa normativa *quizais*, a se comportaren como sinónimos: “**cecais** ese foi un dos seus grandes defectos” (EPF, 25), “**cecais** quixeran ser os vintecatro cantos da *Odisea*” (E, 535), “**cecais** deba agardar o mencer” (A, 147), “**cecais** a beleza non teña camiño” (B, 8) etc., face a “**Quizais** tivo éxito esa profesión” (E, 473).

Por outra banda, as formas “mamai” e “papai” (RB, 20) poden considerarse unha concesión ao rexistro coloquial, resultando de grande expresividade, nomeadamente polo contraste que se consegue no contexto culto en que aparecen empregadas, e proporcionándolle ao léxico unha enxebreza que a vistosidade e suxestiva evocación do léxico culto parece negarlle por veces á lingua do autor verinés.

Esta, en resumo debe caracterizarse, a grandes trazos, como culta e depurada (con excepcións puntuais), produto dun grande coidado e dunha riqueza sen igual no aspecto léxico-semántico. Alén diso, outros aspectos lingüísticos con repercusións estilísticas constituirán o núcleo da nosa investigación e contribuirán a demostrar que o interese de X. C. Caneiro por todo o que atinxe á lingua lle abre ao galego as portas a un ámbito estilístico onde o aspecto lúdico adquire unha dimensión case máxica, pouco explorada na nosa literatura⁷⁹, poñéndoas á altura (tanto a lingua como a literatura) das demais do noso contorno xeográfico, liberadas, ambas, das restricións dunha situación sociolingüística que sempre actuou como lastre nese sentido.

2.2.5. CONCEPCIÓN LITERARIA

En primeiro lugar, cómpre afondarmos na concepción da literatura de X. C. Caneiro, pois só así será posíbel comprendermos a esencia das súas obras. Con efecto, a

⁷⁸ A respecto de *cecais*, os autores do *Diccionario de dúbidas da lingua galega* (Fernández Salgado *et al.*, 1993: 133) comentan o seguinte: “Variante dialectal metatizada que alterna con *cicais* da máis usual *quizais*, que é a que debe ser preferida. Ambas son moi minoritarias e tiveron certo uso literario. Hoxe aparece ás veces en voz dalgúns políticos”.

⁷⁹ De todos os modos, cómpre termos en conta que existen excepcións neste sentido. Así, Méndez Ferrín convértese no paradigma clásico de conxugación ideal de estética e compromiso na obra literaria. Das novas xeracións, pódese salientar neste sentido o caso de Teresa Moure, nomeadamente con *Herba moura*.

aproximación a unha LITERATURA, con maiúsculas, entendida como arte⁸⁰ (“escribo con intención pura e exclusivamente artística”, é fundamental non só, en xeral, para un estudo da obra deste autor, mais, en concreto, para a nosa investigación:

Nós non somos garantes da pervivencia do idioma, como durante anos quixeron significarnos, somos simplemente escritores que escribimos en lingua galega. Nego, pois, o arquetipo: o modelo que nos considera fundamentos do uso e valor do idioma. A nosa función é outra. Moito menos revolucionaria. A función real do escritor é darlle cabida á arte neste mundo banal, vulgar, e mediocrizado. Creo que ao longo dos anos nos escritores galegos, é dicir, os escritores que escriben en galego, caeu maior responsabilidade que esa que en rigor lles corresponde: a causalidade artística. Tanto peso acabou por afogar algúns autores, e autoras, en discursos ideolóxicos fatuos e certamente lesivos para a propia arte. O grave problema das literaturas ideoloxizadas é que en múltiples ocasións desvíanse, ou son desviadas, da realidade [...]. Explícome. As ideoloxías desvirtúan a función artística que, per se, nutre a súa condición nos territorios ficcionais e non nos espazos obxectivos. A Álvaro Cunqueiro non lle interesaba ideoloxizar a Selva de Esmelle, senón facela fermosa con instrumentos fónicos e semánticos, as palabras. A Blanco-Amor, na súa ideoloxizada *Xente ao lonxe*, non lle pesou máis o argumento político que o argumento artístico. E a grandeza de Ferrín, que é o noso autor historicamente máis ideoloxizo, non se oculta polas súas metáforas independentistas (Caneiro, 2007: 175).

De feito, o propio Caneiro fala desta concepción da literatura como arte nunha conferencia titulada “O destino da Literatura e a Literatura como destino” (2002), de onde extraemos o seguinte parágrafo que, a este respecto, pode resultar clarificador:

Refírome, pois, ao destino da literatura como lugar ao que se dirixe, como punto final, como propósito ou como conxunto de intencións que latén neste suceso artístico. Suceso artístico, repítoo con énfase para sinalar dende o comezo que non serei eu quen fale doutros aconteceres que pululan a carón da arte literaria, devires que dende hai anos veño denominando como pseudoliteratura ou sucedáneo literario. Intrusións propias deste mundo globalizado no que impera a mercadotecnia e a carencia de escrúpulos e onde o máis necio –ou necia–, disoluto –ou disoluta–, botarate –ou botarate, que o feminino neste substantivo carece de forma diferenciadora–, o máis torpe, apuntaba, se permite redactar ou asinar papeis tipo folio no que se pretende contar calquera tipo de peripecia vital, trama ou novelesca historia.

Por esa razón, X. C. Caneiro (2002) concibe a literatura como unha “disciplina fundamentada na orixinalidade, nos xogos metafóricos, na riqueza lingüística, na harmonía de sons, nos pentagramas rarísimos compostos por miles e miles de palabras que lentamente van rezando as súas músicas ocultas”, o que sen dúbida vai ser un dos piares da nosa investigación, xa que, de non partir o autor desa concepción da literatura, o resultado sería, evidentemente, outro ben distinto, talvez nesa liña literaria tan profundamente desprezada por el, e probabelmente non serviría para os nosos propósitos. Tampouco para os seus propios, preocupado, non pola elaboración de novelas ou relatos seguindo as modas e estilos imperantes na literatura, “senón de intentar construír un universo literario

⁸⁰ Cf. Caneiro (2007: 177): “Velaquí o epítome de toda a miña obra: escribo con intención pura e exclusivamente artística. Consagrarme á arte é o modo máis honesto que coñezo para servir o meu país”.

insólito, diferente e diferenciado”:

Reitero, a literatura que este autor propón é insurxente. Ou resistente. Debe resistir fronte ás proclamas da comodidade e debe vivir, e sobrevivir, cunha semántica distinta á semántica coloquial. Os significados literarios non son os significados da realidade, senón do que habita a outra parte da realidade, o seu envés. Este é o motivo polo que teño declarado en múltiples ocasións o meu desprezo da linguaxe denotativa e informativa, tan modélica e habitual na narrativa contemporánea. Será, na miña opinión, a linguaxe connotativa e metafórica a que deba regresar ao actual discurso literario para devolverlle vigor e presenza na historia da literatura (Caneiro, 2007: 175).

Deste xeito, achamos que o estilo, como aspecto identificador e individualizador da obra literaria, é fundamental na creación de X. C. Caneiro, xa que existe unha vontade clara e manifesta de crear un estilo literario propio, que ten como finalidade redescubrir “novas realidades fantasías emocións entusiasmos luces poemas, cada vez que regresamos ao seu colo”, á marxe e absolutamente independente dos círculos comerciais da literatura. Por esa razón, a súa escrita afástase intencionada e insistentemente das estéticas predominantes na actualidade, mediocres, que nin sequera procuran a calidade artística (e por iso mesmo, tampouco a emoción inequívoca que produce a contemplación de calquera obra de arte), “inventando historias que carecen de importancia porque o único relevante son as palabras e as formas e músicas que as contan”, de tal maneira que “a novela quere ser un pentagrama onde as palabras se convirten en notas, sonidos, que van descifrando unha inusual canción: a canción que persistise se as palabras perdesen a súa substancia ou significado”, até devir, finalmente, nun universo propio, “persoal, profundamente literario, razoadamente estético”⁸¹; nunha liña de pensamento moi semellante á postulada por Chaves de Melo décadas antes (1979: 24):

Muitos escritores quase que só empregam frases-feitas, adjetivos fatais, verbos inelutáveis, tudo em torno de substantivos mornos e vagos. Não raro o sucesso é obtido pelo assunto e pelo tempero: indiferença dos ricos, monstruoso egoísmo da sociedade de consumo, exploração do homem pelo homem, e larga pornografia.

Estilo é muito mais que isso. Exige conhecimento, gosto, requinte, senso de proporção e adequação, musicalidade, ritmo, novidade, poder de surpresa, constante reinvenção.

Por outra parte, no tocante ao estilo como aspecto literaturizábel, chama a atención o modo en que as propias personaxes das novelas e dos relatos toman consciencia do acto da

⁸¹ Nunha entrevista concedida ao xornal *O Sil* (Rodríguez, 2003), o autor afirmaba: “Eu para contar historias non escribiría, as historias cóntanas moi ben os guionistas de cine, os xornalistas... ser literato é algo máis, é unha aposta artística fundamentalmente”. Anos antes, en declaracións ao programa “Diario Cultural” da Radio Galega, xa mantiña a tese de que sen estilo non existe a literatura: “Pode haber unha historia moi fermosa, un argumento que nos leve a mundos maravilhosos, pero a vontade da Literatura é o estilo” (AFA, 1999).

escrita, realizando constantes alusións ao seu particular modo de escribir, en especial no que atinxe a aspectos como a invención de vocábulos, a puntuación, a grafía de estranxeirismos, a aglutinación de palabras etc., e, alén diso, relacionando estes peculiares trazos estilísticos coas distintas enfermidades mentais que todas elas padecen. Nese sentido destacan especial, aínda que non exclusivamente, os protagonistas da “pentaloxía do infortunio”⁸², aínda que tamén n’*A rosa de Borges* e en *Ámote* ten unha considerábel importancia ese discurso metaliterario que caracteriza definitivamente as personaxes de X. C. Caneiro. Os fragmentos extraídos das novelas e relatos analizados que a seguir mostramos son bo exemplo ao respecto:

Isto, contado así, non ten ningunha gracia nin orixinalidade, ningún risco de interés ou un mínimo estímulo que solicite a atención das lectoras e lectores; sen embargo Silesio Braun sabía, dende había moitos anos, que o éxito das súas novelas non residía no que contaban, senón na maneira grácil e sutil con que o facía, co humor que deitaba en cada páxina, coas voces que escollía para narrar este ou aquel suceso. E sobre todo, irrevogablemente, no uso sistemático de determinadas palabras.

A maña consistía en utilizar nas súas obras os seguintes termos: *vúlvuras*, *abrínidas*, *berotánias* (EPF 62).

En definitiva, comprobado que o estilo non é só máis un aspecto da obra literaria que cobra unha dimensión extraordinaria neste autor, senón mesmo un aspecto literaturizábel que se materializa nas novelas e relatos como máis un trazo da personalidade dos diferentes protagonistas, non podemos máis que nos aventurarmos a afirmar que estamos perante un conxunto de textos literarios, con efecto, máis esencialmente artísticos; unha arte que, segundo o propio autor, se fundamenta na linguaxe en tanto que materia edificadora⁸³. Por iso, argumenta, a análise estilística dunha obra literaria, nomeadamente a concibida segundo este criterio, debe basearse nunha análise estilística dos recursos lingüísticos desenvolvidos:

⁸² Denomínase “pentaloxía do infortunio” o conxunto de obras formado por *O infortunio da soidade*, *Talvez melancolía*, *Un xogo de apócrifos*, *Os séculos da lúa* e *Ébora*. O mesmo autor así o explica no discurso titulado “E o mundo será mellor”, pronunciado con motivo da entrega do “Premio Eixo Atlántico” por *Ébora* en 2000.

⁸³ Con motivo da concesión do Premio Torrente Ballester por *Un xogo de apócrifos*, Miguel Anxo Fernán Vello (1998) sinalaba a similitude existente no tocante á concepción literaria entre X. C. Caneiro e Cortázar: “Convén aclarar desde un comezo [...] que Xosé Carlos Caneiro, ao igual que Cortázar, entende por literatura e obra literaria ‘a actitude e consecuencias que resultan da intencionada utilización estética da linguaxe’. *Un xogo de apócrifos* participa plenamente, como novela, dese compromiso poético coa palabra narrativa e [...], se falamos de “compromiso poético” estamos a nos referir a conceptos tais como densidade, complexidade harmónica e coherencia ou, desde outra perspectiva, elaboración dun discurso pleno e dunha combinatoria verbal propia que, na nosa opinión, son instancias fundamentais para podermos falar con pracer e convencemento da existencia dunha obra literaria de calidade”.

O valor da obra literaria vén determinado (debe determinarse) pola estilística literaria, e polo tanto, pola lingüística, con ben amosaron os estudos de Benedetto Croce ou Karl Vossler. Croce presentaba a linguaxe como un acto espiritual e creador capaz de expresar a fantasía. Isto evidencia que o estudo da literatura debe arrancar primordialmente da propia linguaxe. Non sucede tal na contemporaneidade. A obra literaria estúdase dende outros puntos de vista, todos periféricos, sen percatarse de que ela é en si mesma unha totalidade só discernible dende a súa materia edificadora: a linguaxe (Caneiro, 2006a: 43).

Desde logo, nós concordamos plenamente con esta afirmación, xa que é mediante o emprego da lingua que un escritor define o seu estilo literario, mais queremos incidir especialmente no feito de que, en contra do que parte da crítica do país, e tamén parte dos lectores e lectoras, lle ten recriminado a Caneiro, a implementación de todos estes recursos lingüísticos na súa obra non é gratuíta; quer dicir, alén dunha motivación estética evidente, non debemos esquecer a súa funcionalidade, na medida en que, como xa apuntamos, son elementos fundamentais na configuración e na plasmación por escrito das personalidades delirantes e perturbadas dos protagonistas, tal como parece, por outra parte, desprenderse da propia lectura das obras: “Abundan os neoloxismos e un tratamento da linguaxe consecuente co estado mental da narradora e os seus desvaríos” (RB, 148).

Talvez, partindo desa premisa para afrontarmos a lectura de Caneiro, inclusive os lectores e lectoras máis reticentes acaben comprendendo que o aparente exceso que, en xeral, pode desprenderse do seu estilo narrativo non obedece senón ás propias necesidades expresivas das personaxes, máis do que a un simple alarde de egocentrismo vaidoso por parte do autor, tal como se ten afirmado en ocasións⁸⁴.

⁸⁴ A este respecto resulta significativo un comentario de Jaureguizar (2006) que apareceu publicado na súa páxina web e que reproducimos parcialmente polo seu interese: “Durante un tempo, Caneiro despachou os meus comentarios (xornalísticos e deste local) cualificándome de “brazo armado de Dolores Vilavedra”. Caneiro ten ese xeito brután de despachar as cousas; o descoñecemento nunca leva matices canda si. No seu artigo do sábado esperaba por algún razoamento. Pero Nada. A columna foi un deses trampantollos que adoita escribir: pasada de man polo lombo dos potenciais clásicos (Ferrín, Moure), para estar a ben con eles e desprezo para os dous únicos escritores que denunciaron a vacuidade dos seus libros: Jaureguizar e Suso de Toro. Cando menos nas columnas do Culturas, manifesta algunha idea [...]. Se pensamos nos artigos que asinaba na última páxina, pensamos na Nada. Pasa un tren de melancolía, ámote, estou bébedo, quérote, ¡que guapa eres, Susana Seivane!, quérote, conselleira arborescente, ámote, pónganse todos tan melancólicos, como estoy y jódanse, ámote, Ánxela B. Falar por falar. A literatura e a Nada. Recoñezo que estou sendo inxusto ao tirar da obra dun escritor que despreza un libro meu, pero non me resisto porque Caneiro cualificou de Nada o meu *Cabaret Voltaire*. Nada é unha novela de Carmen Laforet, Nada son os dicionarios ficionados de Caneiro. Como sei que visita asiduamente este local [...], pídlle que me dea o seu enderezo para que lle remita a miña última novela e así poida lela e opinar con argumentos. Mesmo iso pode axudalo a escribir algo sobre Algo. Gustaría, xa posto a pedir, que lese un chisco mellor a Bryce Echenique. Así aprendería a escribir esas novelas sentimentais e irónicas que tanto ensaiou. E digo ensaiou porque, nunha volta do absurdo, anunciou que deixaba de escribir novelas (sic.). Pregúntase Caneiro por que *Cabaret Voltaire* gañou o Premio García Barros; debería reparar en que maior é o seu mérito porque levou ese galardón de novela con *Talvez melancolía*, un libro que non é unha novela, aínda que se lle pareza moito”.

Para alén do feito innegábel de que a literatura é algo máis que contar historias⁸⁵.

Nesta mesma liña, moitos anos antes, xa se manifestara tamén Rafael Dieste (1981: 22):

O que máis se bota de menos nas letras galegas de hoxe é iso que poidéramos chamar “presión interna” e que ven sendo —dada por suposta a comparanza do idioma cunha pelica elástica— o que fai que isa pelica soe coma un bó pandeiro, fortemente empuxado polo seu contido. Isto pode provir de dúas cousas: da escasez do contido ou da súa pouca forza de expansión (xa que unha idea non enche un idioma somente pola súa importancia e densidade, senon tamén pola necesidade que sinte de eispresala quen a eispresa). O derradeiro caso é o noso. O idioma galego fica fanelo, frouxo, porque os máis que o escriben teñen pouco degoro de eispresión. É coma si escribieran por escribir. Fano sin esforzo con lecer si queredes, e non embargantes o idioma —aínda estando na renascenza— venlles folgado⁸⁶.

Face a esta concepción literaria baseada no estilo, X. C. Caneiro tense manifestado radicalmente contrario a calquera tipo de literatura que non procure esta finalidade. Neste sentido, os seus grandes inimigos son fundamentalmente a literatura comercial, dentro da cal inclúe a destinada especificamente ao público infantil e xuvenil:

Outro dos defectos que teño sinalado, en contra do sistema literario galego, fai referencia á inflación de literatura infantoxuvenil que padecemos. Algúns autores chegaron á seguinte conclusión: se o que máis se le é literatura xuvenil, fagamos literatura xuvenil. Literatura da inmadurez. Literatura inmadura [...]. Incluso máis, aquí ten maior prestixio social o que escribe historietas de adolescentes que aquel ou aquela que pasa anos, e máis anos, edificando textos que poidan ter cabida na magna historia da literatura. [...] Sei que non é correcto o que digo, pero conviría repensar o papel da literatura infantoxuvenil nas nosas Letras. E digo por que. Porque se durante tantos aos de lecturas oficiais e obrigadas non conseguimos levantar o idioma, senón ao revés (porque esa é a realidade estatística), teremos que concluír que os beneficios non son tantos como lle supoñemos a este tipo de literatura. A que maior prestixio social outorga, reitero. A que leva os autores aos centros de ensino. A que visibiliza. A literatura que existe, pois (Caneiro, 2007: 176).

Así como o que el propio vén denominando “guerracivilismo”, tendencia que nos últimos tempos acapara boa parte da produción literaria galega e que o autor caracteriza como “espantoso maniqueo e simplista”. Esta declaración, realizada nunha entrevista para *La Voz de Galicia* (Casal, 2008b), ía acompañada dunha breve reflexión a respecto da literatura galega:

Á literatura galega fáltalle ambición. Falta ambición nos escritores e no sistema literario. En todo. Hai que facer promocións decididas. É fundamental. Hai que quitarse os complexos. As lecturas de literatura galega nos centros de ensino e nas universidades están mal orientadas. Os mozos non

⁸⁵ Nunha entrevista aparecida recentemente no diario *El País* (Iglesias, 2008), Caneiro declaraba que “a literatura debe aportar algo máis có discurso denotativo, ca contar historias”.

⁸⁶ En estreita relación con estas palabras de Dieste, podemos citar as declaracións que Caneiro realizou recentemente nunha entrevista (Del Caño, 2007): “Eu son unha persoa moi esixente comigo mesmo e co que escribo. Creo que esa autoesixencia é fundamental para o escritor. Intento sacarlle a cada personaxe o máis posible. Pero non só iso, intento tamén que a prosa teña unha altura estética considerable. Se non é así, non continúo. Polo tanto, o meu traballo nas novelas é moi minucioso”.

poden ler o *Quixote* en español e contos para adolescentes en galego. Así non imos a ningún lado. Hai grandes libros, ademais do que se publica en infantil e xuvenil. Os lectores do futuro teñen que coñecer outras cousas e non só a literatura IBBY e o guerracivilismo. É un reduccionismo absurdo. A literatura en galego é moito máis que literatura IBBY e guerracivilismo. Hai grandes autores descoñecidos.

Con anterioridade a esta entrevista, o autor xa se tiña posicionado publicamente a respecto do “guerracivilismo”⁸⁷:

Non obstante, e isto é o que máis me perturba ultimamente, as ideoloxías tomaron ao asalto a novelística máis recente con argumentos guerracivilesco deplorables. Declárome canso da guerra civil e os seus repetidos esquemas maniqueos. O atroz maniqueísmo que unha vez tras outra algún dos nosos máis reputados autores, ignoro o motivo, itera e reproduce. [...] A última moda na nosa literatura é o guerracivilismo, dixen. Detestable na miña opinión, debo reiteralo, polo simplismo maniqueísta que traza as súas diéxeses e fíos argumentais. O silencio da crítica especializada, a universitaria, con respecto a estes modismos nefastos prodúceme pavor. O aplauso reiterado dalgún dos conspicuos próceres do sistema, asómbrame (quero dicir que me aprofunda na escuridade: as sombras de que tanto faláron os mestres Fole e Dieste) (Caneiro, 2007: 175-176).

Porén, no artigo que reproducimos a seguir, X. C. Caneiro explica que o principal problema da Guerra Civil como elemento ficcionalizábel non é o tema en si propio, mais o feito de o compromiso ideolóxico e o forte sentimento de memoria histórica impediren en demasiadas ocasións o aparecemento da necesaria compoñente artística (Caneiro, 2008a)⁸⁸:

⁸⁷ Acerca deste concepto manifestouse recentemente Manuel Rivas (2008b): “Pero lo que no acaba de comprender [Caneiro] es el sinsentido de aplicar el concepto ‘guerracivilismo’, como si fuese un género más, a la narrativa que indaga en la penumbra de un período histórico. Muy al contrario, “guerracivilismo” denomina una actitud, la de los negacionistas de los horrores del pasado que se dedican a producir odio para el futuro”.

⁸⁸ Este artigo apareceu publicado días despois de que Manuel Rivas desde as páxinas de *El País* (11/IV/2008) acusase Caneiro, entre outras cousas, de utilizar temas polémicos recentes como reclamo para finalmente arremeter contra o “guerracivilismo”, así como tamén de pouco galeguista e reaccionario: “Algo así debeulle pasar a Xosé Carlos Caneiro o outro día. Que saíu a poñer no seu sitio os rótulos dos establecementos comerciais galegos e acabou indo co MacGuffin para cazar leóns nos montes de Escocia. Eu podía calar a boca e quedar ben con el. Mais a min paréceme que iso é cinismo e, como moi ben dixo Kapucinski, os cínicos non serven para este oficio. Eles, os cínicos, coidan que si, que son un portento na profesión. [...] O cínico é aquel que coida que tanto ten escribir unha cousa como a contraria, mais que sempre escribe a mesma, no mesmo sentido: o da comenencia, o da obediencia. [...] O MacGuffin de Caneiro titúlase *Unha proposta para o galego* (*La Voz de Galicia*, 5.4.09). A percha, o arrinque, o motivo, é esa polémica que provocaron unhas declaracións dun deputado nacionalista verbo de novos proxectos normativos para apoiar o uso do galego cara o público no sector do comercio. [...] Sen embargo, unha cousa é que o deputado Lobeira non estivera atinado na formulación dunha proposta, e outra ridiculizar a promoción do idioma, a súa visibilidade, nun eido fundamental, o do comercio, por medio de axudas prácticas. [...] Claro que é moi importante a presenza do galego no comercio. Decisiva. Para o galego. E para o comercio. Caneiro [...] afirma que as subvencións nese sentido son inútiles. [...] Caneiro solta axiña o paradoxo, o oxímoron, os rótulos, todo. E que el a onde quere chegar canto antes, xa o dixer, é a Escocia. A cazar leóns. E velaí que no medio do artigo aparece, á fin, o MacGuffin do galego: “Sempre me pregunto por que en lingua española teñen os rapaces como referente ao *Quijote* e aquí temos como fundamentos a Guerra Civil e o correccionismo político máis obtuso e ordinario, con discurso moral incluído”. Home, xa era hora. Xa sabemos de que pé coxea o galego. O galego coxea pola Guerra Civil, quero dicir, por ler libros da Guerra Civil. [...] En canto a referentes, aquí, os rapaces tamén len o *Don Quixote*. E en galego leron *A esmorga* e o *Merlín e familia*. Mais tamén podían ter lido algunha boa novela, e hai unhas cantas,

Gocei hai tempo *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez. É un libro fermoso porque fala da pel dos seres humanos en tempos de guerra, das paixóns e obsesións, da tenrura e lucidez do peor dos fracasos. É un libro que ha de perdurar porque traslada ao lector a maxia, a revelación que representa a verdadeira arte literaria. Hai tempo lin tamén *El nazi y el peluquero*, de Edgard Hilsenrath, fala do nazismo dende a ironía, o sarcasmo e [...] o humor. Carlos Casares deixounos *Os mortos daquel verán* e Ferrín algún dos luminosos contos de *Arraianos* que tiñan de fondo a Guerra Civil. Son libros, todos os citados, espléndidos. Por orixinais. A literatura debe propender á orixinalidade. Tamén son libros simbólicos, porque toda literatura resulta simbólica. O lector non se extravía nun simplista maniqueísmo cantado dende as primeiras liñas. Non hai sobreexposición de personaxes A (positivos, xenerosos, magnánimos) e personaxes B (pérfidos, inicuos) que repiten esquemas sucesivos ata chegar á fin do texto. Eu falo a miúdo do cansino do guerracivilismo da literatura galega. E non me gusta o termo *memoria histórica*, que en si mesmo semella un pleonasma: a historia é memoria ou non é nada. Neste país tñamos que estar afeitos á discrepancia con naturalidade, pero non estamos. [...] Non obstante, eu creo aínda na capacidade da literatura, e da altura intelectual, para que o diálogo non se convirta en monólogo. A literatura axuda sempre ao diálogo. A boa literatura, digo. Simbólica, orixinal, metafórica. A literatura que non se repite mil veces para impartir dogma: porque a literatura non é unha lección moral efémera, senón arte perdurable. O guerracivilismo debe ser re-creado.

No tocante ás súas influencias, este desexo de realizar obras literarias de altura estética que poidan permanecer e ser apreciadas tamén co paso do tempo débese sen dúbida á lectura e á admiración polos clásicos universais. Entre eles, pola constante presenza na obra de Caneiro é obrigado destacarmos a figura de Borges. O escritor arxentino é unha referencia literaria para moitas das personaxes das novelas do verinés, chegando a aparecer inclusive no título dunha delas (*A rosa de Borges*), mais a obsesión das personaxes é só a plasmación da querenza real do autor, que, desta maneira, non só recorda Borges en diversos artigos xornalísticos, senón que mesmo contribúe ao seu mellor coñecemento coa elaboración dun completo estudo biobibliográfico arredor da súa figura; nesta obra, para alén dun traballo exhaustivo sobre a vida e a obra de Borges, tamén encontra Caneiro (2003: 181-182) espazo para manifestar a súa admiración por el:

leer a Borges es un acto de fe en nosotros mismos, en nuestra condición de individuos en tránsito e

que transcorren no tempo histórico desa guerra, posguerra e ditadura atroces que ocuparon gran parte do noso século XX e da vida de tres xeracións. Non é o fondo histórico o que leveda unha boa novela, mais tampouco o que a leva á fatalidade. O que fai Caneiro é meter todo no saco. E contribúe a espallar, de xeito acrítico, un estigma reaccionario”. Nunha entrevista concedida por Caneiro semanas despois ao mesmo diario (Iglesias, 2008), ao ser preguntado a respecto desta polémica, o escritor verinés explicaba que “non lle podes chamar reaccionario a alguén que non pensa coma ti, ninguén é dono da pureza da raza. Fáltanos argumentación intelectual”. Ao día seguinte da publicación desta entrevista, Rivas, desde as páxinas do mesmo xornal, rexeitaba as acusacións: “Lo que sí hice fue desmentir con datos su afirmación apodéctica de que en la enseñanza gallega sólo se estudiaba literatura “guerracivilista”, una burda falacia difundida desde posiciones reaccionarias” (Rivas, 2008b) e negaba que a causa da polémica residise, segundo afirmaba Caneiro na entrevista (Iglesias, 2008), na escasa valoración deste cara á última novela do coruñés, aínda que a reflexión final acerca da supervivencia d’*Os libros arden mal* ás circunstancias adversas (Caneiro e as ocultacións) pareza suxerir que puidera ser iso, talvez xunto coas constantes críticas de Caneiro ao guerracivilismo e a determinadas posturas políticas dos intelectuais, o que, no fondo, se esconde tras os polémicos artigos de Rivas.

inseguros, pero también en nuestra imperecedera fortaleza y en nuestro inexpugnable afán de supervivencia. Borges ES y nos ayuda a SER. Probablemente esa resulte la carta marcada que guarda. El as salvador que le haga ganar la partida. El cincel que modele en sus palabras la plenitud extrema de lo clásico.

Decía: para ser lector, hay que leer a Borges. Es uno de esos autores que transforma al que lo lee. No se entra y se sale de Borges de la misma manera. Quien es capaz de gozar sus textos, estira, acrecienta, propaga su modo de sentir. Incluso su cuerpo. Ejercer la lectura de Borges es discutir, con-venciendo, a todos aquellos que llevan años profetizando la desaparición de la literatura.

Unha admiración que fica plasmada dalgunha maneira na súa escrita, na medida en que recursos estilísticos que aparecen en Caneiro xa os empregara Borges nos seus relatos⁸⁹. Alazraki (1968: 226) condensa algúns dos trazos estilísticos do mestre arxentino a modo de conclusión nun estudo sobre o seu estilo narrativo. Para nós, alén do interese estritamente literario, convértese nunha auténtica revelación, ao comprobarmos que todos eses trazos reaparecen, un por un, na prosa de Caneiro:

Hay recursos que hasta el lector más desatento no puede dejar de percibir: el consistente empleo de la conjunción disyuntiva, los paréntesis y las rayas parentéticas son formas de rectificación, ampliación, especificación y, en última instancia, de esa idea axial de su narrativa que reniega de los absolutos [...]; los recatados americanismos aportan un inconfundible matiz argentino a su estilo de textura clásica; las citas en lenguas extranjeras, la repetida alusión a escritores, filósofos y teólogos y a sus obras, la irrupción del autor en el cuento, se empeñan en recordarnos constantemente el carácter literario de sus ficciones; las descripciones agrupadas en largas enumeraciones caóticas y la organización sintáctica dispuesta en reiterativas anáforas, recrean la noción del caos tan cara a toda su narrativa.

Porén, alén de Borges, a obra ensaística de X. C. Caneiro revélanos aínda outros nomes que non se poden esquecer para a aproximación á súa narrativa:

Cervantes consagró la aventura, su aventura. Balzac descubrió el peso del hombre en medio de la historia. García Márquez evidenció los mundos mágicos que existen dentro del mundo real. Camilo José Cela hizo del lenguaje un modo de acaparar cualquier modo narrativo. Valle-Inclán santificó el vigor de la prosa y sus conjuntos, que son varios: esperpentos, tiranías, irrealidades, hechizos... Proust nos descubrió la longevidad del tiempo, y Joyce, su contrario, la inasible brevedad. El pasado de Proust, el presente de Joyce. Tolstoi nos abrió los infiernos de lo irracional, los mismos que Kafka profetizó con agonía. Dostoievski señaló la delgada línea oscura del hombre. Flaubert, embebido de estética, nos aportó el vigor de lo cotidiano. Todos, y más, con Borges, fueron edificando la pirámide de la literatura que defendemos hasta el infinito (Caneiro, 2003: 135-136).

No tocante a estes autores poderíase falar dunha influencia diversificada, na medida en que non todos eles repercuten da mesma maneira na escrita de X. C. Caneiro. Así, por exemplo, o relato “A metamorfose”, de Kafka, parece inspirar o titulado “A metamorfose de Adelino Prim”, en que a personaxe se transforma nun minotauro. Aínda que o ton

⁸⁹ Neste sentido, o propio autor ten recoñecido en diversas entrevistas a influencia do mestre arxentino (Signo, 1993): “Como sempre me gustou ler e sempre o fixen por pracer, teño influencias múltiples. Nunha primeira época influíronme moito Borges e os clásicos galegos, pero non teño unha influencia determinada, son ecléctico”.

angustioso da transformación que sofre Gregor Samsa fica aquí moi atenuado, case máis como algo positivo, en canto que se asume como medio de vinganza cara a todos aqueles que lle inflixiran algún tipo de dano no seu estado humano, que como algo negativo, non é posíbel desprenderse totalmente da sensación de desacougo que produciría unha situación coma esa. En certa maneira, trataríase da reinterpretación dun mito⁹⁰.

Por seu turno, de Dostoievski —en especial de *Crime e castigo*, outra obra mestra da literatura universal—, de Virginia Woolf⁹¹ ou de James Joyce —en especial do *Ulises*— (ou, con máis probabilidade, da lectura dos tres), seguramente tome a súa preocupación pola psique das personaxes, concedéndolle unha importancia extraordinaria ao monólogo interior como a técnica narrativa máis axeitada para a manifestación exacta do seu pensamento. Neste sentido, o monólogo de Molly Bloom (*Ulises*), que se prolonga durante corenta páxinas, é un caso paradigmático e en X. C. Caneiro, aínda sen chegar a eses extremos, tamén é un recurso relevante, como ocorre, por exemplo, n’*Un xogo de apócrifos*, *Talvez melancolía* ou *Ámote*.

Se callar, tamén á lectura da novela de Joyce (ou á lectura de Horacio) se debe a presenza recorrente de Ulises e Penélope, e a terra soñada, Ítaca. Alén diso, no *Ulises* o autor irlandés tamén emprendería un ataque contra a estrutura da novela; unha desestruturación que todos os críticos coinciden en sinalar como característica esencial da narrativa de X. C. Caneiro⁹², un de cuxos exemplos máis salientábeis o constituiría *O*

⁹⁰ Neste sentido, cómpre facermos unha dupla apreciación. Por unha banda, estaría o feito de que o famoso relato de Kafka non sería senón a experimentación ou a reinterpretación das *Metamorfoses* de Ovidio. Por outra banda, co seu relato, X. C. Caneiro segue a mesma liña literaria de Cunqueiro, quen tamén ensaiou a reinterpretación dos mitos (Hamlet, Danae, Edipo...). Neste caso, hai que ter en conta que a revisión se realiza en dúas liñas diferentes: o mito da metamorfose dun humano en animal, vexetal ou obxecto e o mito clásico do Minotauro.

⁹¹ O monólogo interior é a base da narrativa da escritora británica e, aínda que con frecuencia é comparada con autores da altura literaria de Conrad, Joyce, Proust ou Kafka, hai que recordar, como con total acerto fai Metri (2004), que Woolf xa comezara a experimentar con esta técnica no relato “Kew gardens” polo ano 1917, quer dicir, cinco anos antes da publicación do *Ulises*. A diferenza fundamental entre ambos, de acordo con Quezada (2000), residiría basicamente no sutil intimismo, “que resulta indescriptible”, que se desprende da lectura da narrativa de Virginia.

⁹² Para apoiarmos documentalmente esta afirmación, citaremos como exemplo Bernárdez *et al.* (2001: 392), que sosteñen: “A escrita de Caneiro [...] supón un cuestionamento constante dos límites da novela, [...] obrigando ao lector a unha complexa reconfiguración do discurso a través de materiais fragmentados”. A este respecto, n’*O infortunio da soidade* encontramos unha serie de escritos que pretenden simular o diario de Nicolás Odín, en boa medida tan desordenados como os seus propios pensamentos, e que aparecen salferidos de parágrafos doutros documentos, como o “manuscrito das mil verdades”. Así mesmo, poderíase falar de fragmentación noutras novelas, como *Talvez melancolía*, *Un xogo de apócrifos*, *Os séculos da lúa*, *A rosa de Borges* ou *Ámote*. En todas elas se recorre en maior ou menor medida á técnica do diario, que, ao canalizar os pensamentos de persoas con algunha enfermidade mental, non só posibilita a fragmentación, senón que, na realidade, esta se converte nun dos recursos principais de que o autor bota man para reflectir, precisamente, o estado desas mentes enfermas e desquiciadas. Polo contrario, tanto

infortunio da soidade.

Noutro sentido, a influencia de Joyce, desta volta fundamentalmente a través de *Finnegans Wake*, materializaríase máis ben no plano lingüístico, tomando del o estilo baseado nunha linguaxe elíptica, enrevesada e elaboradamente distorsionada. Joyce pretendía con esta obra a desestruturación do idioma inglés, exemplo do cal sería, entre outros como a creación lexical (que tamén se encontra con profusión nas obras obxecto da nosa investigación), a puntuación; como veremos en X. C. Caneiro, e igual que ocorre nesta obra do mestre irlandés, a puntuación adquire unha dimensión estilística extraordinaria, de forma que a páxinas enteiras sen ningún signo (o referido monólogo de Molly Bloom, en que non se emprega nin unha soa vírgula, mais exclusivamente un punto e final) se opoñen outras (sobre)cargadas deles, chegando a separar inclusive cada palabra (así ocorre, con efecto, na escena do hospital, onde todas as palabras van seguidas dun punto e vírgula). En todo o caso, cómpre matizarmos que a comparación de ambos os estilos debe ser tomada coa debida precaución, pois hai que ter en conta que, a pesar de ensaiar (e con notábel suceso, polo menos do punto de vista estilístico) algúns dos recursos practicados maxistralmente polo irlandés, X. C. Caneiro móstrase certamente máis moderado, mantendo a distancia a respecto do mestre, mais proporcionando igualmente obras de considerábel altura literaria.

Por outra parte, a influencia de Virginia Woolf parece non limitarse unicamente ao emprego da técnica do monólogo interior, senón que talvez sexa posíbel percibila tamén na poeticidade dalgunhas pasaxes de Caneiro, a que se lle poderían atribuír, se cadra, reminiscencias woolfianas. En todo o caso, a poeticidade⁹³, ou, se se preferir, o lirismo, é

Ébora como a inédita *Bovary*, ao seren novelas corais en que predomina o narrador en P3, a fragmentación é unha característica máis atenuada que, porén, aínda se pode percibir, por exemplo, no particular tratamento do tempo ou na propia estrutura das novelas. Trátase, en xeral, de romper coa tradicional estrutura ternaria (introdución – nó – desenlace) do xénero, para o que o autor recorre a distintas estratexias narrativas. Esta desestruturación é unha constante nas novelas de X. C. Caneiro, inclusive nas que poderíamos cualificar como máis convencionais (*Ébora* e *Bovary* fundamentalmente).

⁹³ Esta poeticidade parece residir en Virginia Woolf, a concordarmos con Quezada (2000), na descrición de sensacións. Para o demostramos non nos resistimos a reproducir un fragmento d'*As ondas*: “Cando se achegaban á beira, as liñas ascendían, amoreábanse sobre si mesmas, rompían e estendíanse coma un fino veo de auga branca pola area. A onda repousaba, e logo retirábase de novo, suspirando do mesmo xeito que a respiración inconsciente que vai e vén de alguén que dorme. Devagar, a escura liña do horizonte clareou coma se os pousos dunha botella de viño anello fosen para o fondo e deixasen verde o vidro. Detrás dela, o ceo tamén clareou coma se os pousos brancos que nel houbera baixasen para o fondo ou coma se o brazo dunha muller tendida baixo o horizonte levantase unha lámpada, e polo ceo espaxexéronse coma as variñas dun abano planas liñas de cor branca, verde e amarela. Logo ela levantou a lámpada máis alto e o ar pareceu volverse fibroso, e a luz arrincouse da verde superficie pestanexando e ardendo en fibras vermellas e amarelas coma o fumegante lume que crepita nunha fogueira. Paseniño, as fibras da ardente fogueira foron fundíndose nunha brétema, nunha incandescencia que elevaba o peso do ceo gris de la sobre ela e o transformaba nun millón de átomos de luz pálida” (Woolf, 2004: 9). Da mesma maneira, nas pasaxes máis

unha característica que se presenta tanto no verinés como na británica, e dada a admiración manifesta del cara a ela —referiríase á súa figura como “a maga” (Caneiro, 2003: 135)—, non semella totalmente ilóxica a nosa hipótese⁹⁴. Precisamente a respecto da poeticidade da narrativa de Woolf fala Flora Guzmán (1982) nun artigo sobre a escritora e talvez as súas palabras poidan extrapolarse e aplicarse á narrativa de X. C. Caneiro:

Así, con un empecinamiento cotidiano, V[irginia]. W[oolf]., formidable trabajadora intelectual logra crear, crearse, un nuevo lenguaje que, al igual que su mente, discurre fluido como el agua (no pocas veces hace alusión a las palabras y al agua), se cuele por regiones desconocidas, demorándose fascinado ante las fantasías, recorriendo las grietas por donde se filtran los deseos insatisfechos, recuperando los colores de la memoria. Un lenguaje imaginativo, sensual, que se entreteje libremente y se preocupa menos por restablecer los nexos, la coherencia lógica, que el ritmo.

Alén diso, en ambos os escritores encontramos tamén unha mesma postura vital cara á lingua⁹⁵, que se revela como a única posibilidade de conmover e de salvación espiritual nun mundo claramente hostil, en especial para os incomprendidos e os incomprensivos coa sociedade que os rodea. Así o explica Metri (2004):

el refulgente espejo del lenguaje de la narradora británica nos quiere patentar que contra la brutalidad del mundo que falsamente promueve ideales, por un lado, y por otro ejecuta actos de barbarie, sólo la sensibilidad y la sensibilización nos proporciona una mínima, aunque sea, esperanza.

Por último, a fantasía de Borges ou o realismo máxico de García Márquez encontrarían un paralelismo razoábel en relatos como “E Polifemo quixo ser poema”, onde se recorre de novo á reinterpretación do mito, ou “Oráculo de area”, inserido n’*A rosa de Borges*.

líricas de X. C. Caneiro (pensemos en *Ámote*, aínda que a poeticidade no verinés non é de modo ningún exclusiva desta obra) a recreación de sensacións mergúllanos nun ambiente tinxido do romantismo máis puro. Cando analicemos os tropos, comprobaremos que a maior parte das metáforas e demais figuras están baseadas en referentes sensoriais. Precisamente esta recreación das sensacións, do mundo interior das personaxes protagonistas fai, nos dous casos, que as obras parezan ficar suspendidas nun limbo atemporal.

⁹⁴ De todos os modos, o autor insistiría en destacar que ese lirismo aparece como característica inherente a “todas as grandes obras da literatura”: “Desde a *Odisea* ata a *Saga-fuga de JB*. Non coñezo clásicos que non estean impregnados de lirismo” (Casal, 2008).

⁹⁵ A especial relación de Virginia Woolf coa linguaxe —“su dependencia de él y la insuficiencia de éste en el último período de su vida” (García Nieto, 2004)— foi estudada inclusive desde unha perspectiva puramente médica, que confirmaría dalgunha maneira a teoría estilística de Spitzer, segundo a cal as formas lingüísticas escollidas por un autor estaban determinadas pola súa psique. Aínda que no caso da escritora británica é de coñecemento xeral que padecía un trastorno bipolar, sorprende que especialistas en Psiquiatría establezan calquera tipo de relación entre o estilo literario e os síntomas dunha psicose maníaco-depresiva, mais avala con autoridade as nosas hipóteses que defenden que en X. C. Caneiro o estado desequilibrado das personaxes se manifesta constantemente por medio de feitos estritamente lingüísticos.

2.2.6. SIGNIFICADO

Para chegarmos a unha aproximación ao significado de X. C. Caneiro na literatura galega actual e, en xeral, na historia da literatura galega, debemos ter en conta fundamentalmente a súa concepción literaria, en estreita relación coa época en que comezou a desenvolver a súa profesión. A década de 1980, tras a transición dunha longa ditadura á democracia, após a represión sufrida polas literaturas das linguas autóctonas, e coa aprobación do Estatuto de Autonomía como telón de fondo, supuxo un fértil campo de cultivo para os mozos e mozas universitarios comprometidos lingüística e culturalmente co seu país.

Cunha situación política, pois, algo máis favorábel por fin, proliferan libremente as revistas literarias vinculadas a determinados círculos universitarios, así como multitude de certames, premios, recitais e todo o tipo de actos culturais, editoriais etc., que levan consigo a publicación dunha cantidade inxente de obras de todos os xéneros literarios na nosa lingua ao longo de toda a década de 1980 e 1990.

No medio desa voráxine conságranse nomes fundamentais da nosa literatura actual e X. C. Caneiro comeza a destacar, sobre todo, polos numerosos premios con que se celebran as súas obras, tanto poéticas como narrativas, a pesar de que a crítica nunca chega a situalo á altura doutros compañeiros de xeración. Saliéntase, iso si, a súa concepción dunha literatura desestruturada, absolutamente innovadora, mais sen profundar realmente no seu significado. Nese sentido, aínda que a posición da crítica case sempre foi respectuosa, parece deixar pasar desapercibido un feito fundamental como é a propia concepción literaria do autor, posta de manifesto por el en Puñal (2000: 62):

Eu decidín desde o primeiro momento facer literatura como arte e iso custoume ser un cero á esquerda dentro da nómina dos escritores relevantes, mais estou convencido de que non me equivoquei. Creo que tódalas miñas novelas aínda perviven.

Tal como expuxemos na epígrafe anterior, X. C. Caneiro aposta definitivamente polo tratamento da literatura como arte, o que explica o seu afastamento e rexeitamento consciente das tendencias literarias comerciais⁹⁶:

⁹⁶ No mesmo sentido, encontramos unha reflexión a respecto de Borges no ensaio sobre a figura do mestre arxentino: “El asumía su concepción de la literatura y transitaba por ella con absoluta libertad. Amaba el purismo. La trampa inteligente. Partía de la convicción de considerar que sus lectores eran seres lúcidos, capaces de reinterpretar o gozar con sus propuestas estéticas. Y eso hay que agradecerlo siempre. ¿Qué sería de Borges si naciese con este siglo y no con el otro? ¿Sobreviviría? ¿Tendría editores o serían rechazados sus originales por el divismo de la estulticia y sus adláteres? (Bueno es recordar el desdén por libros que a la larga se han convertido en inmortales. No seamos exhaustivos en la cita. Piensen. Joyce.

HOXE non podo escribir, Pablo, os versos máis tristes. Todos están escritos. Incluso preguntome, con frecuencia inusual, se escribir ten algún sentido. Ningún. Escribir (¡literatura!) é declararse náufrago: un don nadie. A Neruda hoxe non o publicarían. Nin a Joyce, nin Proust, nin Faulkner. A súa obra non é comercial. Comercial é a estupidez: el *tomate*, el Sardá, los imbéciles de *Gran Hermano*, a mediocridade, a nadería que nos invade, el Da Vinci y el Coelho, el Reverte y el Potter. Chegará un momento en que a calidade sexa medida con varas de *share*, de audiencias, de receptividade (Caneiro, 2006: 88).

Desde logo, na valoración filolóxica da súa obra non se deben ter en conta só aspectos tan materialistas como o número de exemplares vendidos, nomeadamente cando a vontade do autor é tan explícita e radicalmente oposta a ese círculo mercantil, como tampouco por outros de carácter ideolóxico⁹⁷:

a literatura ha de se converter en piscicultura, é dicir, unha mansión onde nadan e pululan peixes de

Proust, Brod, Cortázar, Márquez. Recibieron el desdén. Y Van Gogh, claro, aquel escritor eterno que pintaba sin palabras todos los cuadros que el corazón del hombre estima”) (Caneiro, 2003: 131-132). A preocupación pola supervivencia da verdadeira literatura e o rexeitamento cara a esoutra literatura mercantil maniféstase de forma constante, non só nos seus artigos e ensaios, como acabamos de ver, máis tamén en entrevistas. Neste sentido, son significativas as súas palabras (Puñal, 2000: 62-65): “[A literatura] ten que ter unhas características determinadas para ser boa, para ser excelente, para ser mediocre ou para ser mala, características como a linguaxe, a orixinalidade... Non sempre a cantidade de libros vendidos vai en función da calidade deses libros máis hoxe en día, cando se entende o libro como produto de márketing. Adoptar esta postura é estar tirando pedras contra o noso tellado. Moitos dos éxitos editoriais cos que nos sorprenden na actualidade, duran moi poucos meses en candeiro, cando a literatura se caracteriza por todo o contrario”.

⁹⁷ A este respecto, o propio autor afirmaba n’*Os dominios de Caín* (Caneiro, 2006b: 43): “Á luz da estilística debemos estudar e valorar as obras literarias. Polo tanto, non serán nin a socioloxía, nin a historiografía, nin a psicoloxía, nin a pedagogía, nin a política, as que deben iluminar a calidade da obra artística. Tampouco a moral nin a ética. Nin a economía, por suposto”. Nesta necesaria liberación da literatura a respecto da economía xa incidía Caneiro con anterioridade (Anónimo, 2000b): “Este mundo no que o sucedáneo literario pretende suplantar á verdadeira literatura coa escusa, falaz, de poder competir nesta era cibernética cos grandes soportes culturais. Pero eu digo non. Aposto pola obra literaria fronte ás imposicións do márketing e do mercado e sei que só o tempo ha de ser quen teña a última palabra, quen sitúe e resitúe no seu lugar os nosos textos”. A este tipo de “literatura” aborrecida adoita denominala “light” ou “magnetófono”, na medida en que son novelas que “contan exactamente o que sucede ou se fixan só nos argumentos” (Arca, 1999a) e “recollen a linguaxe da rúa” (Iglesias, 2008), sen que nin os autores nin a maioría do público lector se decate de “que a literatura debe dar un paso máis adiante, se debe traballar moito a linguaxe, crear unha música e unha atmósfera dentro dunha novela e transmitila ós lectores” (Arca, 1999a). Os que se limitan a reproducir a realidade visíbel, sen profundaren nela, sen investigaren o que se esconde detrás do aparente, exercen, en palabras de Caneiro, de “notarios da realidade”, mais non de escritores literarios. De feito, é un tema recorrente en todas as entrevistas. Neste sentido pódense consultar algunhas de interese, como Alf (1992), Franco (1992), Lea (1992), S. Rodríguez (2004) ou Salgueiro (1997). En relación con esta particular concepción literaria, Eyré Val (1999b) salientaría: “Segundo se desprende da novelística de Caneiro, entendemos, o escritor social non precisa retratar a sociedade (entre outras cousas, pensamos, porque xa o lector a ve), a súa análise pode moi ben partir do asunto máis inverosímil, así se escriben as grandes obras, as inmortais, cando o escritor demostra tamaña habilidade; evidentemente esa teoría supón unha meirande literaturización que a simples “reproducción” da realidade con palabras”. Desta maneira, para alén da reflexión sobre a suposta necesidade da boa literatura de reflectir a realidade evidente (o autor da recensión, nas liñas anteriores, lembraba Cunqueiro como paradigma do autor de literatura evasiva, sen que esa escolla implicase unha menor calidade literaria), subxace tamén unha defensa da existencia de compromiso social (sempre cos marxinais, cos infortunados) nas novelas de Caneiro, aínda que este compromiso fique á marxe dos convencionalismos imperantes.

diversos tamaños e aspectos, grandes, pequenos, babosos, ególatras, idólatras, memólatras, babióltras, a literatura no país onde Bakarne está situada non acaba de normalizarse, mormolizarse, ou sexa, que o importante non é a literatura en si mesma, o importante é a utilidade que se lle dea á literatura, así que, digo, un pode facer literatura e estar condenado por sempre á ignominia e ao desprezo, porque o importante, repito, é a utilidade dos libros, non a literatura en si, por exemplo, libros que promocionan e potencian unha lingua maltratada, perpetuamente maltratada, entre os xoves que están chamados a rachar con esa situación de maltrato, a literatura en función, iso é o triste, o abominable, diría eu, polo tanto ao escritor non lle está permitido xogar coas palabras, cos textos, coas tramas, non pode, porque nesta vida difícil precisamos elementos fáciles para distraer a pena (SL, 281-282).

Aínda na actualidade, case tres décadas após a aprobación do Estatuto de Autonomía en 1980, algúns autores e críticos non acaban de se desligar do xugo do pasado e mantéñense na liña da ficcionalización do compromiso sociopolítico, un compromiso que en Caneiro permanece, a pesar de todo, intacto, segundo el mesmo declara (Puñal, 2000: 66):

Como escritor, comprométome fundamentalmente coa arte e coa literatura, aínda que o meu compromiso cívico vaia moito máis aló. Como home, estou comprometido firmemente con esta nación, coa súa lingua, co seu devir. Non quero que o meu compromiso social abafe o meu compromiso artístico.

Esta reflexión de Caneiro, nunha entrevista realizada con motivo da concesión do premio Eixo Atlántico por *Ébora*, vén a confirmar que esa necesidade de recordar constantemente e de manifestar o seu compromiso por medio da literatura impide, en certa maneira e paradoxalmente, o seu normal desenvolvemento⁹⁸, na medida en que a normalidade só se acadará cando, expresada naturalmente na lingua autóctona, consiga certa universalización, quer dicir, cando poida tratar, e trate de feito, calquera temática, ambientada en calquera lugar do mundo, ou, se for o caso, recrearse no seu aspecto máis artístico, sen que iso deba interpretarse necesariamente como falta de compromiso, pois el propio ten manifestado en diversas entrevistas (por exemplo, Arca, 1999b) que “o escritor debe ser sempre un ser comprometido co seu tempo, coa realidade que lle toca vivir”, en canto que “os que pretenden vivir por riba do ben e do mal, son unha quimera”:

A literatura, nin a galega nin a outra, non está feita para o adoutramento nin para o dogmatismo. O dogma, teño sinalado en múltiples ocasións, resulta contraio ao librepensamento ou á liberdade de conciencia do ser humano. O dogma minoriza, vulnera e degrada a extrema condición de insurxencia en que debe moverse a creación artística (Caneiro, 2007: 175).

⁹⁸ A este respecto, noutra entrevista (realizada por Xosé Manuel Rodríguez, 2002: 652-656) manifesta que “as enfermidades da literatura galega son moitas, principalmente o medo a converternos nunha literatura normal”. Nese sentido engade, alén diso: “Creo que temos escritores e escritoras de gran capacidade ficcional e lingüística, que vivimos nunha terra fértil de talento, rica, frondosa. Fáltanos, simplemente, confianza na propia literatura e ambición, escribir sen complexos”.

Todo isto xustamente é o que pretende en todo o momento X. C. Caneiro e aí reside tamén, na nosa opinión, a súa extraordinaria significación na historia da nosa literatura. Cómpre matizarmos que esa liberación de imposicións e débedas non sempre sobrepasou os límites da teoría, pois mesmo hoxe en día, con máis de trinta anos de democracia no Estado, non posicionarse manifesta e publicamente como comprometidos a prol do país e da lingua, ou non na súa xusta medida, tan difícil de establecermos, é considerado motivo de ataque por parte dalgún sector da crítica, como ocorre con X. C. Caneiro. Neste sentido, resulta significativo un artigo asinado por Manuel Rivas en *El País* (26/10/2007), onde, sen mencionar de maneira explícita o seu nome, arremetía contra o verinés, acusándoo de graves prexuízos para a literatura galega por mor das súas críticas, que estarían motivadas polo egocentrismo e a envexa:

Habería que falar dos fabricantes de invisibilidade. Hainos a grande escala. E hainos tamén petisos, pero moi teimudos e efectivos. Son os que padecen a Síndrome do Cangrexo ou Caranguexo. Vai un pescador cun caldeiro cheo de cangrexos, sen decatarse de que algúns deles están a piques de botarse fóra. Outro mariñeiro avisa: “Van saír por fóra os cangrexos!”. E o do caldeiro responde: “Non hai perda, que son cangrexos galegos e tiran para baixo os uns dos outros”. O chiste é malvado, mais os cangrexos existen. Na literatura galega hai uns cantos cangrexos profesionais. Non vou citalos porque a min interésame a síndrome mais non os afectados. Ademais, son de dominio público. Identifícanse claramente. Os seus artigos, críticas ou declaracións, teñen unha estrutura formal cuspidiña, aínda que, por suposto, tamén se odian entre eles. Son odios cordiais. Esa xente que cando se dan apertadas producen un estrondo metálico: o das navallas ao bater esas coirazas. Son eses que só falan ben dalgún libro ou autor como medio para poñer a feder a outros. Parécenos estar lendo unha loanza a alguén, mais, de súpeto, o fol de veneno, como outras glándulas, rebenta e revela o seu verdadeiro obxectivo: facerlleun traxe ao Outro [...]. O esquema repítese unha e outra vez. Primeira parte (Preparados!): Vén de saír magnífico libro de Fulano. Segunda parte (Apunten!): Esta si que é boa literatura, e non a outra. Terceira parte (Fogo!): Mágoa da literatura galega contemporánea, onde non sobrancean senón moreas de *kleenex*, iogures light, papel hixiénico, ai, mi madiña, todo a cen, que desastre, que desfeita, que superficialidade, canta irrelevancia, de mal en peor [...]. O afectado pola Síndrome do Cangrexo pregoa sempre o seu amor a Galicia, mais non perde ocasión de afundir o que nela nace e medra fóra do seu propio círculo que traza coa punta do seu ego. Non soporta o Habeas Corpus (dos demais). A visibilidade (dos outros).

A polémica resolveuse cun artigo de X. C. Caneiro en *La Voz de Galicia* (28/10/2007) a respecto dos “riquiños”, sen tampouco mencionar directamente o nome do seu destinatario:

Porque hai outros que non están colocados polo partido directamente pero que, como pertencen ao clan, téñenos en medios afíns e desde alí disparan. O intelectual orgánico é falso. E sectario: porque só el ten razón. E só el é o único honorable (e riquiño). E dicir algo en contra do intelectual orgánico é atentar contra a existencia do país. A arte do enchufe é unha ofensiva diaria, e directa, contra a liberdade.

En síntese, podemos concluír que, nunha época en que non deixan de xurdir constantemente novos nomes no noso panorama literario, o significado de X. C. Caneiro

debe estar relacionado, non tanto polo suceso mercantil ou pola aceptación por parte do público, como, na realidade, pola vontade perpetua de manter uns principios estéticos inquebrantábeis que o converten nunha figura senlleira na literatura galega contemporánea. Se cadra, nas súas novelas o lector ou lectora non achará aventuras apaixonantes, tramas que o manteñan en tensión até a última páxina, sucesións de acontecementos con introdución, nó e desenlace etc., aspectos que parecen concorrer invariabelmente en todos os *bestsellers* na actualidade; mais, polo contrario, deberá participar de forma activa na reconfiguración do discurso e poderá mergullarse en interesantes xogos lingüísticos que se revelan como auténticas creacións artísticas, e metaliterarios, converténdose así no lectópata para o que falan e a quen interpelan directamente en múltiples ocasións os protagonistas das novelas. Na nosa opinión, niso reside fundamentalmente a extraordinaria significación de X. C. Caneiro na literatura galega.

3. LINGUA LITERARIA E ESTILO

A teoría da literatura, denominación que aparece por primeira vez nun traballo de investigación da escola formalista (Tomasevskij, 1925), é a disciplina encargada do estudo e análise das obras literarias. De aparición, pois, relativamente recente, a súa existencia encóntrase na función poética de Jakobson, xa que é nese momento cando a escola formalista formula a hipótese de que a lingua literaria posúe unha característica que a fai especial, a “literariedade”. A constancia de que esa característica, así denominada, existe, é o que dá pé e xustifica a teoría da literatura como disciplina, estreitamente relacionada coa lingüística. Con efecto, o estudo da función poética, quer dicir, o estudo da forma da mensaxe, neste caso da mensaxe literaria, pasa necesariamente polo estudo da propia lingua, xa que, precisamente, esa función non é senón unha das funcións da linguaxe establecidas por Jakobson. Dentro dela, e segundo Gómez Alonso (2002: 76), a estilística só sería un movemento formalista que se ocupará do estudo da literatura, quer dicir, máis un aspecto da teoría da literatura, unha disciplina moito máis ampla.

3.1. O CONCEPTO DE LINGUA LITERARIA

Os formalistas rusos⁹⁹ pretenderon realizar unha análise intrínseca do texto literario, contrariamente ás tendencias de carácter historicista predominantes nesa altura, que se centraban exclusivamente nos aspectos extrínsecos, isto é, no contexto histórico e social, no momento de maior auge do marxismo. A exploración da función poética da linguaxe, formulada por Jakobson, que se centraba no estudo da forma da mensaxe, focalizaría a súa atención. A obra literaria, caracterizada por unha maior elaboración formal a respecto da linguaxe común, adquiriría así, para os formalistas, o papel relevante que Bally rexeitara nun principio precisamente por ser resultado dun proceso de elaboración, e intentaron discernir a esencia do que denominaran “literariedade”.

En xeral, parece aceptábel a teoría, con base na Glosemática como teoría das formas,

⁹⁹ Gómez Alonso (2002: 77) matiza que, ao analizar só os aspectos intrínsecos da obra literaria, a Teoría da Literatura da escola formalista non atendía a aspectos que atende na actualidade, como a concepción do texto como feito comunicativo (pragmática) ou o estudo de elementos relacionados co contido (semántica). En palabras deste autor, os formalistas “procuraron construír unha disciplina literaria que tuviera en consideración a literatura en cuanto literatura, y no por otros factores”, polo que “se plantean, por un lado, el estudio del texto literario como construcción formal, como texto estético, con marcas específicas (literariedad) y, por otro lado, construyen un saber que se contraponen, por su rigor científico, al impresionismo crítico”. Evidentemente, tendo en conta a concepción literaria de X. C. Caneiro, que vimos de perfilar, esta perspectiva parece absolutamente acaída para a nosa análise. Neste sentido, o noso obxecto de estudo serían, con efecto, esas marcas específicas que determinan a estética do texto e que constitúen a esencia da literariedade.

de Martínez García (1990) de os trazos poéticos¹⁰⁰ deberen ser necesariamente formais para existiren, de xeito que o texto literario é producido e interpretábel a partir do mesmo sistema lingüístico que calquera outro tipo de texto; quer dicir, o sistema, tal como aventuramos na introdución, de acordo con Pozuelo Yvancos (1988: 60), permite unha dimensión creativa da lingua, mais sen perder esta a súa esencia, xa que no fin de contas as unidades lingüísticas que se manexan son as mesmas. En palabras deste investigador, “estas unidades ni se crean ni se destruyen en el texto poético, únicamente se transforman o conforman de modo diferente a los otros usos”.

Para Pozuelo, por tanto, a característica que permite distinguir unha lingua común e unha lingua literaria é a creatividade que posúe esta última, creatividade que atinxe tanto a expresións, contidos, asociacións entre expresións e contido e a outras relacións suplementarias inéditas entre expresións, contidos e signos¹⁰¹.

De todos os modos, como sinala Freixeiro Mato (2007: 52), hai que ter en conta que, alén diso, a concepción da lingua literaria con frecuencia está vinculada á noción de desvío¹⁰², “idea xa presente en Aristóteles e mais en toda a tradición literaria europea, incluíndo a contemporánea, desde o formalismo ruso até a poética xerativa”. En todo o caso, a dificultade de aceptar esta definición de lingua literaria radica no establecemento do grao cero estilístico, xa que os recursos que implementa a lingua literaria non son do seu dominio exclusivo, aparecendo habitualmente na lingua común¹⁰³. Porén, no capítulo correspondente á análise estilística comprobaremos que, no caso de X. C. Caneiro, existe de feito ese desvío da norma, que se vulnera repetidamente para materializar o estado mental das distintas personaxes, na procura dun estilo marcadamente individual.

¹⁰⁰ Aínda que a maior parte das veces os investigadores e investigadoras fan referencia só aos textos poéticos, por seren os que tradicionalmente se caracterizan por diferiren máis da lingua común, o certo é que as súas afirmacións poden extrapolarse, en xeral, a calquera texto literario.

¹⁰¹ Neste sentido, cómpre salientarmos que a lingua literaria de X. C. Caneiro, precisamente pola experimentación creativa que a caracteriza, constituiría un caso paradigmático.

¹⁰² Con base na concepción da lingua como desvío, Aguiar e Silva (1986: 148) propón a distinción de dúas modalidades, débil e forte, fundamentada no maior ou menor apoio na lingua común, de xeito que unha consistiría simplemente no acrecentamento de recursos estilísticos e retóricos, mentres que a outra vulneraría sistematicamente as regras. De aceptarmos esta teoría, a posibilidade da dupla modalidade proposta por Aguiar resultaría de grande interese para a nosa investigación, xa que se, por unha banda, a base da lingua literaria de X. C. Caneiro é a lingua literaria concibida cunha extraordinaria preocupación polo aspecto estético, tamén é certo que o seu estilo destaca porque en numerosas ocasións se infrinxen as regras gramaticais e de uso.

¹⁰³ Por esta razón, se cadra en lugar de falarmos de desvío da norma como característica principal da lingua literaria deberíamos limitarnos a considerar, a concordarmos coas teses de Yllera (1974: 162-163), a súa gratuidade esencial, a súa intemporalidade e a súa vontade estética, tres trazos que rara vez concorren na lingua común.

Por último, nesta aproximación ao concepto de lingua literaria, cómpre tamén termos en conta as teorías lingüístico-literarias de base cognoscitiva, como a Teoría da Relevancia, que trataremos de forma pormenorizada en epígrafes posteriores, segundo a cal a literariedade, isto é, os efectos poéticos (Escandell Vidal, 1994: 60), se produce a partir de implicaturas imprecisas e subxectivas e, en todo o caso, fortemente evocadoras e suxestivas, sen que iso signifique necesariamente que este tipo de implicaturas non poida aparecer en textos non literarios. Tendo en conta que a Teoría da Relevancia parte da definición do estilo, de acordo con esta investigadora, como “el reflejo de la idea del emisor sobre las posibilidades inferenciales del destinatario” (Escandell Vidal, 1994: 56), de forma que non só se pon a capacidade creativa do autor ou autora, tal como vimos até o de agora, mais tamén a interpretativa do lector ou lectora, a literariedade ten de se considerar, por unha banda, unha propiedade textual, na medida en que a forma lingüística é, con efecto, o medio a través do cal se materializa a relación entre o emisor e o receptor, mais, por outra, tamén unha propiedade interpretativa, pois os efectos poéticos, as implicaturas débiles, só se manifestan coa lectura e son exclusivas de cada destinatario.

3.2. O ESTILO E A RENDIBILIDADE ESTILÍSTICA

O que o profesor Freixeiro Mato denominou “rendibilidade estilística” non é outra cousa que o “valor estilístico” a que facía alusión Rodrigues Lapa na súa *Estilística da Língua Portuguesa* (1984 [1959]) ou o “valor expresivo” ou “expressividade” que mencionaba Martins na súa *Introdução à Estilística* (1989), ambos os dous décadas antes e no ámbito lingüístico portugués. Porén, a pesar do tempo transcorrido desde a publicación destas obras, o propio Freixeiro Mato tómaas como base para a elaboración dos capítulos da súa gramática relacionados coa estilística, pois continúan a ter plena vixencia aínda na actualidade. É por esta razón, e a falta de estudos de características similares no ámbito lingüístico galego, non sendo a mencionada gramática do investigador coruñés, que deberemos mergullarnos, por proximidade lingüística, e, en todo o caso, de ningún modo de forma exclusiva, na bibliografía portuguesa e brasileira para un achegamento, tanto teórico como práctico, ao mundo da estilística, para alén de termos en conta os principais contributos sobre a materia con carácter xeral.

Cando intentamos definir obxectivamente o concepto central do noso estudo, encontramos que, con efecto, aínda que baixo diversas denominacións, está xa considerabelmente afianzado na bibliografía portuguesa e brasileira sobre estilística. Porén, comprobamos tamén que ningún dos autores e autoras consultados —sen dúbida os máis

salientábeis neste campo concreto dos estudos filolóxicos correspondentes ao ámbito lingüístico galego-portugués— busca, na realidade, unha aproximación ao concepto como tal, senón que, polo contrario, aparece empregado para denominar unha idea que todos os investigadores e investigadoras parecen considerar de comprensión evidente ou non suficientemente relevante, pois que non realizan ningunha explicación ou aclaración ao respecto. En sentido estrito, é certo que calquera investigador ou estudioso da materia, polo menos de forma intuitiva, comprende o significado de “rendibilidade estilística”, “valor estilístico” ou “valor expresivo”, mais talvez, se o que pretendemos é profundar no estudo dese concepto, sexa necesario repararmos pormenorizadamente non só no seu significado, como tamén en todas as súas implicacións.

En primeiro lugar, no tocante á denominación, decantarémonos pola de “rendibilidade estilística”, pois, aínda que todas tres parecen moi próximas entre si, a idea de rendibilidade semella máis adecuada por facer referencia a unha potencialidade da lingua que se materializa de forma diferente e con diferentes valores en cada caso, en función da natureza do elemento ou do feito lingüístico concreto, mais que tamén pode non darse, de acordo coa intencionalidade ou coa propia capacidade do emisor para explorar e explotar esa potencialidade estilística á hora de elaborar a mensaxe¹⁰⁴. Polo contrario, a denominación de “valor estilístico”, inclusive no caso de se interpretar metaforicamente, parece suxerir unha característica inherente a cada elemento ou feito lingüístico, independentemente de factores externos, como o emisor ou o contexto. A este respecto, Ullmann (1964a: 111), ao afirmar a autonomía da estilística como disciplina independente da lingüística, resulta clarificador e achega unha outra posíbel denominación, “potencial expresivo”, que se aproximaría máis ao de rendibilidade estilística:

Stylistics is usually regarded as a especial division of linguistics. Since, however, it has a point of view which is peculiar to it and distinguishes it from all other branches of linguistic study, it would perhaps be more logical to regard it as a sister science concerned not with the elements of language as such, but with their expressive potential.

En segundo lugar, nunha primeira aproximación ao concepto de rendibilidade estilística, haberá que indicar que fai alusión a unha faceta da lingua que nos permite empregar elementos e recursos gramaticais para crearmos estilo, ou, por dicilo con outras palabras, é a potencialidade estilística implícita na lingua, inclusive, en ocasións, máis alá dos convencionalismos e dos límites impostos pola norma, é dicir, no ámbito que

¹⁰⁴ Precisamente é ese o punto de inflexión que permite establecermos a diferenciación estilística dos textos literarios.

constituiría, propiamente, o sistema da lingua tal como o entendía Coseriu (1969: 88). Con efecto, e como poderemos comprobar ao longo desta investigación, os feitos lingüísticos serán tanto máis efectivos do punto de vista estilístico canto máis se afastaren do “normal”, entendendo este termo en sentido estritamente etimolóxico. Por esta razón será máis adecuado, para facermos referencia a eses feitos lingüísticos non contemplados pola norma, mais si polo sistema da lingua, falarmos en termos de inhabitualidade ou inusualidade máis que de incorrección ou agramaticalidade.

Nunha análise máis pormenorizada do concepto de rendibilidade estilística, ao aludirmos directamente á amplitude de posibilidades que a lingua posúe como elemento creador de estilo, diremos que todas as partes da gramática (fonoloxía, morfoloxía, sintaxe, semántica...) son totalmente rendíbeis do punto de vista estilístico. Así, desde as categorías gramaticais de xénero e número, pasando por outras como os tempos e modos verbais, até a sinonimia e a antonimia ou os procesos de formación de palabras e a escolla do léxico, todo ten realmente, a pesar de moitas veces seren actos espontáneos, unha rendibilidade estilística potencial que cada autor pode desenvolver máis ou menos e de diversas formas.

Por outra parte, a soa inclusión do vocábulo “estilo” na definición do concepto de rendibilidade estilística leva implícita a necesidade de nos determos tamén nestoutro concepto fundamental. Neste caso, ao contrario do que ocorría co de rendibilidade estilística, todos os autores se deteñen na análise do “estilo”, sinalando a multiplicidade de concepcións diferentes, probabelmente tantas como autores o teñen estudado. Porén, na realidade, as innúmeras definicións e explicacións do fenómeno do estilo¹⁰⁵ poderían ficar condensadas, na nosa opinión, nunha idea simple, mais que se percibe como fondo, como esencia de todas as demais: o estilo non é senón a forma.

Isto é, polo menos, o que se pode deducir se nos achegarmos ao concepto de estilo desde unha perspectiva aberta, en lugar de nos centrarmos exclusivamente nunha tendencia concreta, aínda no caso de ser esta a máis útil ou adecuada para a nosa investigación; e, por outra parte, só manténdomos esta afirmación é posíbel entender a razón por que,

¹⁰⁵ A este respecto son interesantes os estudos de Enkwist (1973), Mounin (1970) e Spillner (1979), que propoñen non só distintas definicións, como tamén inclusive distintas clasificacións. Tamén resulta de interese a definición que Hickey (1989a: 4) fai de “estilo”, na medida en que, alén da definición en si, proporciona realmente unha explicación: “Thus we could suggest that style is the result of choice of linguistic features, made from among a range of available possibilities offered by a given language, which is not a direct, immediate or exclusive function of what the speaker or writer, consciously or voluntarily, wishes to express. Some authorities believe that a number of other conditions must also be fulfilled if a particular choice is to be called stylistic: for instance, it has been postulated that a single choice does not constitute style, but that it must be repeated, it must be systematic or characteristic of the text or class of texts being studied”.

independentemente da perspectiva adoptada, todos os autores e autoras acaban finalmente por estudar a forma da mensaxe. Neste sentido, se temos en conta algunhas das posíbeis concepcións do estilo que recolle Murry (1965: 10-12)¹⁰⁶ doutros autores coa intención de se achegar con rigorosidade ao concepto, comprobamos que, tanto se se concibe o estilo como esencia da persoa (Buffon), talvez como reflexo dunha experiencia persoal e intransferíbel que se materializa, ou como o acrecentamento a un pensamento dado de todas as circunstancias estimadas para produciren un efecto determinado (Stendhal), ou como o conxunto de medios que escolle o escritor para conseguir certa intencionalidade (Guiraud, 1978: 3), en todos os casos a referencia inevitábel é sempre a forma da mensaxe¹⁰⁷.

De certo, para iso haberá que entender forma non só como expresión, empregando a terminoloxía de Hjelmslev (1972: 107), en oposición a contido, que serían as dúas facetas interdependentes que constituirían o signo lingüístico, mais tamén, e sobre todo, como o resultado final, tanxíbel, dun proceso de elaboración durante o cal o emisor pode pór en práctica unha serie de medios e recursos lingüísticos que, ao confluíren nunha mensaxe, lle fornecerán (ou poderán fornecerlle eventualmente) unhas características concretas. Estas, xa perceptíbeis nunha primeira lectura, individualizarán e identificarán o produto como propio dese emisor particular, en maior ou menor medida en función da intencionalidade do emisor, da finalidade da mensaxe, ou inclusive da propia capacidade do emisor¹⁰⁸ para espremer realmente a rendibilidade da lingua ou para escoller aquelas opcións, de entre

¹⁰⁶ Murry sinalaba, alén diso, que este concepto pode ser interpretado nunha tripla perspectiva (1965: 4-7) no sentido de individualidade (non necesariamente positivo), quer dicir, como manifestación da idiosincrasia persoal; como técnica expresiva ou facultade de expor ideas de forma coherente e cohesionada; ou como a completa realización dunha significación universal nunha expresión particular e persoal. Neste sentido, Murry (1965: 7) explicaba: “a great writer is never more intensely an recognizably himself than in his greatest passages”.

¹⁰⁷ De todos os modos, interesa especialmente para a nosa investigación a concepción de Câmara (1978: 13), que sinala unha dupla caracterización, de forma que, por unha parte, o estilo suporía a manifestación lingüística da personalidade do emisor (exteriorización psíquica que remite, como veremos máis adiante, para a Estilística de Spitzer), á vez que tamén a procura de emocións no destinatario. Na nosa opinión, esta definición perflase como a máis completa, por incluír tanto o emisor como o receptor, alén do código. En todo o caso, trátase da que máis se axustaría á nosa investigación, na medida en que nos permite estudar o modo en que por medio de feitos de natureza exclusivamente lingüística se materializa a desquiciada personalidade dos protagonistas, facer referencia ás sensacións provocadas nos lectores, e, por suposto, estudar a rendibilidade estilística da lingua a partir das obras de X. C. Caneiro. O propio autor ten reflexionado en distintas entrevistas (por exemplo, Mallo, 2000) sobre este concepto fundamental, chegando a afirmar que “a marca do autor é o seu estilo” e que precisamente un estilo persoal, identificador da súa novelística, individualizador foi o que sempre procurou ao longo da súa vida como narrador.

¹⁰⁸ Neste sentido, concordamos plenamente con Blakemore (1992: 177): “After all, poetic style is not something that can be achieved by just anybody”.

todas as que ofrece o paradigma, que lle permitan presentar unha mensaxe non só máis elaborada, como tamén máis persoal¹⁰⁹. En todo o caso, tal como sinala Blakemore (1992: 177):

It will be recognized that styles vary according to the extent to which the speaker uses linguistically specified devices to constrain the hearer's choice of context, and according to the means they choose (lexical, syntactic or intonational). In each case, the speaker's decision is governed by his estimation of the hearer's processing abilities and contextual resources [...].

Style is not an optional accessory worn like a tie or necklace. Every speaker must choose some form in which to communicate his message.

Desta forma ficaría clara a razón por que sempre, en sentido estrito, é posíbel falarmos do estilo dunha mensaxe, mais tamén por que parece ser unha cuestión de gradación, como sinalara Bally (1965: 61), que a ese respecto afirmaba que canto máis exclusivas dun escritor fosen as combinacións lingüísticas, máis se podería falar de estilo, aínda que, de todos os modos, “c'est une différence de degré, non de nature”.

Con efecto, desde o momento en que se elabora, a mensaxe ten un estilo, determinado por múltiples factores, fundamentalmente a función e o grao de elaboración, que a maior parte das veces veñen exixidos polo propio contexto, até o punto de ser determinante na escolla lingüística do emisor. De feito, a nos centrarmos no ámbito da escrita, por ser máis planificado do que o ámbito da fala, esa escolla virá dada xa pola funcionalidade do discurso, o que explica que a función referencial dunha nota para dar un aviso obrigue á concisión, e esta, á vez, a unha elaboración estilística mínima, sen que isto signifique, en rigor, ausencia de estilo. Neste sentido, hai que ter en conta investigadores como William O. Hendricks (1976: 178), que a este respecto afirmaría: “Stylistics, conceived in this wide sense, investigates all the devices which aim at some specific expressive end and thus embraces far more than literature or even rhetoric”¹¹⁰. Porén, probabelmente sexa no

¹⁰⁹ Isto, na realidade, non significaría outra cousa que a aceptación da herdanza dos formalistas rusos, ao prescindir da dicotomía tradicional entre fondo e forma e empregar “forma” nun sentido global que abranxe o ser mesmo da obra. De todos os modos, tal como advirte Hickey (1989a: 5): “The definitions we have been treating up to now approach style as emanating from the author or speaker, as something in the genesis of the text and seen from that perspective. Once a text has been written or spoken, however, it becomes an object in its own right, with some standing in the empirical world, and another approach to a definition is based on the premiss that the style of a text derives from the differences between it and some other text, usually called the ‘norm’, from which it can be regarded as ‘deviating’ by reason for these differences”. Esta reflexión resulta de especial interese na medida en que salienta a concepción do texto como obxecto autónomo e, así mesmo, porque pon en xogo a definición de estilo como desvío da norma.

¹¹⁰ Na mesma liña encóntrase a proposta da Teoría da Relevancia, tal como explica Escandell Vidal (1994: 56), de forma que “la consideración del estilo como una manifestación de la adecuación del enunciado al destinatario nos permite predecir también que no puede haber un enunciado “sin estilo”, o estilísticamente neutro: la forma lingüística es inseparable de la manera en que se quiera transmitir el contenido”. Isto mesmo é o que postula Hickey (1989a: 6): “There would seem to be no reason why this notion should not

ámbito da literatura onde máis se poida xogar coa rendibilidade estilística da lingua, precisamente pola motivación estética, máis ou menos destacada segundo os diferentes movementos literarios; así, é evidente que as vangardas e o socialrealismo, por exemplo, non mostraron a mesma preocupación polo aspecto estético da composición que, por outra parte, está practicamente ausente nas mensaxes non literarias¹¹¹.

Así, caso de pormos en paralelo a exploración da rendibilidade estilística e a motivación estética dunha mensaxe concreta, o concepto de estilo estaría estreitamente relacionado coa función poética da linguaxe que sinalaba Jakobson (1958), na medida en que se dá esta función cando a elaboración da mensaxe está centrada en si propia. A este respecto, o autor recoñecería que o estilo está presente neste tipo de mensaxes, o que remite, precisamente, para a función poética.

Así pois, parece evidente que é especialmente no texto literario, en tanto que máxima expresión da realización escrita, polo seu elevado grao de planificación e polo predominio da función poética, onde máis fácil resulta desenvolver un estilo máis logrado. Finalmente, este sería resultado dun proceso de reflexión e creación imposíbel nunha conversa ou mesmo inadecuado noutro tipo de textos escritos e podería inclusive relacionarse co concepto de literariedade da escola formalista.

Desta forma, a literariedade, isto é, aquilo que fai que o texto literario sexa identificábel como tal, sería, precisamente, o estilo, en calquera das súas múltiples materializacións posíbeis, que realmente non serán outra cousa que o reflexo da esencia, do pensamento, da experiencia vital, da personalidade ou da intencionalidade do seu autor, tal como ao longo da historia da estilística sinalaron os distintos estudiosos, ou, máis probabelmente aínda, o reflexo do conxunto de todos eses factores. Precisamente, e de forma indubidábel, concordando con Georges Mounin (1970: 159), só esa confluencia “poderá dar conta dessa coisa aínda muito misteriosa que é a função poética: por que é que certas mensagens producen em nós efeitos incomensuráveis com os de todas as outras espécies de mensagens que quotidianamente recebemos”.

Así pois, a diferenza fundamental entre estilo e rendibilidade estilística estribaría en que, en canto o estilo é tanxíbel e caracterizábel, mesmo individualizador do autor cando é

apply to the style of any text, literary or not”.

¹¹¹ Esta afirmación debe entenderse coas pertinentes matizacións. En xeral, nas interaccións comunicativas cotiás a vontade estilística, ou a preocupación estética, fican anuladas en favor doutras necesidades, como a transmisión fiábel da información. Porén, non debemos esquecer que existen mensaxes non literarias, como as de carácter publicitario, en que este aspecto é máis un recurso para chamar a atención do destinatario, tanto máis canto que a súa intención non é puramente delectante como persuasiva.

moi marcado, a rendibilidade estilística, polo contrario, invisíbel, sería a potencialidade da lingua para crear ese estilo. Se isto é, como parece, así, pódese afirmar, por unha parte, que lingua e literatura están estreitamente ligadas polo estilo, na medida en que a literatura non é senón o resultado da materialización da rendibilidade estilística da lingua nunha mensaxe, e, por outra, que, sendo un elemento eminentemente lingüístico que acada a súa máxima expresión na literatura, no ámbito de investigación da filoloxía galega non foi tratado nin polos lingüistas, a quen, desde logo, correspondería case en exclusiva a tarefa, nin polos críticos e teorizadores literarios, que, inclusive non lles correspondendo, cando menos reservaron nos seus traballos e historias da literatura epígrafes para o estudo do estilo de cada autor. Tal como sinala Barthes (1980: 10-11) no seu artigo “Linguística e literatura”, o evidente rexeitamento da consideración da obra literaria como un produto esencialmente lingüístico podería deberse, por parte da lingüística, á dificultade para sistematizar os feitos de estilo, sempre suxeitos á intuición e á subxectividade, e, por parte da teoría literaria, a que a simple posibilidade de sistematizar algún dos seus recursos estilísticos parecía eliminar o elemento intuitivo ou artístico fundamental da obra literaria.

De todos os modos, a existencia deses traballos sobre o estilo en autores concretos confirma, de feito, a súa importancia como trazo lingüístico fundamental da obra literaria, razón por que, se os críticos e críticas literarios analizaron desde sempre, e continúan a analizar en novos traballos, o estilo dos nosos autores e autoras, cómprenos aos lingüistas facermos o propio e comezarmos a centrar as nosas investigacións na estilística, un aspecto tradicionalmente excluído (esquecido) dos estudos gramaticais.

Esta foi, precisamente, unha das motivacións orixinais do noso traballo: o desexo de fornecerlle á documentación bibliográfica galega unha base sólida sobre a que sustentar futuras investigacións nesta disciplina. A rendibilidade estilística convértese así nun dos piares fundamentais desta tese, nomeadamente porque a nosa pretensión é, sobre todo, analizarmos a repercusión da lingua, en todas as súas dimensións, no estilo de calquera autor ou autora.

3.3. APROXIMACIÓN Á ESTILÍSTICA

Aínda que, máis do que a aproximación ás diferentes correntes estilísticas, o realmente interesante para a nosa investigación é o concepto de rendibilidade estilística, que xa ficou definido na epígrafe anterior (cf. § 3.2), con todo, se o que pretendemos, como con efecto ocorre, é sermos o máis exhaustiva posíbel na nosa investigación, cómpre detérmolos, aínda que sexa brevemente, e profundarmos minimamente no coñecemento da área en que

se insire o noso obxecto de estudo, sen que a súa importancia fique difuminada nese proceso.

A nosa intención, pois, está lonxe de pretendemos realizar unha teorización sobre o concepto de estilística ou procurarmos un achegamento completo a cada unha das correntes estilísticas. Polo contrario, non vai máis alá da necesidade de enmarcarmos o concepto de rendibilidade estilística na súa área de estudo, e, na medida do posíbel, precisamente a modo de marco contextualizador, perfilarmos ou tracexarmos a evolución da disciplina, tal como xa sinalamos con anterioridade.

Tamén non pretendemos posicionarnos dentro de ningunha tendencia, mais simplemente tratar de comprendermos, primeiro, e explicarmos, despois, como é que, partindo dun mesmo código e unhas mesmas regras de organización, é posíbel que a lingua se converta en arte, tal e como fixeron tantos outros investigadores e investigadoras ao longo da historia, partindo en todo o momento dunha serie de textos literarios expresamente escollidos a tal fin. Aínda que ao afirmarmos isto pode dar a impresión de nos estarmos afastando xa nun principio, e dalgún modo, da estilística descritiva de Bally (1951), que rexeitaba a posibilidade, como veremos (cf. § 3.3.2), de aplicar o estudo estilístico á obra literaria, por ser resultado dun proceso de elaboración, e decantándonos, máis ben, polo método de Spitzer (1948) de tirar conclusións a partir da análise de obras literarias concretas, na realidade cómpre ter en conta que o propio Bally acabaría rectificando e admitindo en obras posteriores (Bally, 1965) que, con efecto, tal como confirmaran tamén os seus discípulos e continuadores, especialmente Marouzeau (1965 e 1970), era precisamente na literatura onde mellor se podería apreciar a “afectividade” da lingua¹¹², tal como se desprende do feito de os seus estudos estilísticos se basearen na análise das obras literarias, fundamentalmente francesas e latinas. Para este investigador, a “afectividade” era un aspecto clave para unha adecuada interpretación das obras literarias (Marouzeau, 1965: 168):

La recherche de l'affectivité est une des tâches les plus délicates de la stylistique, mais aussi une des plus utiles à l'interprétation des oeuvres. Elle a surtout l'avantage de nous faire pénétrer dans ce qu'a de plus personnel et de plus intime la pensée de l'écrivain, et ainsi nous fournit le meilleur moyen de rendre la vie aux ouvrages d'une langue morte.

Por esa razón, aínda que partamos das impresións producidas durante a lectura dos

¹¹² Precisamente, tal como sinala Ernst Cassirer (1975: 28) nun artigo: “The fact that stylisticians have developed a special interest in texts of a purely literary nature has naturally contributed even more to the interpretation of stylistics as a border-line science between linguistics and literary research”.

textos de X. C. Caneiro, tal como defendía Spitzer, o obxectivo fundamental da nosa investigación non é outro que o aprofundamento no concepto de rendibilidade estilística, ou, se se quixer, dos aspectos afectivos da lingua, en palabras do propio Bally. De feito, neste sentido, en lugar de insistir na tradicional oposición radical entre a estilística lingüística (Bally) e a estilística literaria (Spitzer), temos o convencemento de que as dúas correntes principais da estilística non son incompatíbeis, mais complementarias, moi na liña do pensamento de Alicia Yllera (1974: 166), quen a este respecto afirmaría que “es curioso comprobar el empeño con el que los diversos autores han destacado las peculiaridades existentes entre los diversos acercamientos estilísticos”, pois que “estos acercamientos no son contradictorios entre sí”, senón que, de feito, “en muchos casos sería fructífero compaginarlos e interrelacionarlos”, como veremos máis adiante (cf. § 3.3.3).

3.3.1. CARA A UNHA CONCEPTUALIZACIÓN DA ESTILÍSTICA

Da mesma maneira que hai infinidade de definicións do que é o “estilo”, na mesma proporción existen definicións da “estilística”, xa que os dous conceptos se implican mutuamente, pois que constitúen o obxecto de estudo e a disciplina respectivamente. Por esta razón é inevitábel, en calquera intento de conceptualización da estilística, facer referencia ao estilo, tal como achamos en toda a bibliografía consultada¹¹³, e aínda en contra das teses de Bally, que, iniciador da estilística como disciplina en 1905, rexeitaba o estilo como obxecto de estudo desta, reservándolle, a este respecto, unicamente o estudo do aspecto afectivo da lingua, ou, por dicilo na terminoloxía que estamos a empregar, da rendibilidade estilística, que, á fin e ao cabo, como xa vimos (cf. § 3.2), está estreitamente relacionada co estilo.

A respecto da súa consideración como disciplina, a estilística adoita concibirse vinculada á lingüística, como defendeu fundamentalmente Bally (1965: 73), neste caso máis concretamente ligada á lingüística sincrónica:

Quant à la stylistique, sa tâche est bien définie: lorsqu'on étudie par la réflexion intérieure les relations existant entre les formes de la pensée et leur expression, toute considération historique est déplacée ou, pour mieux dire, impossible; celui qui parle sa langue ne vit pas dans le passé, mais dans le présent le plus immédiat, toutes les associations créées par l'usage vivant de l'idiome maternel sont synchroniques; elles sont constituées par un seul, et même état de langue, et le réseau d'associations linguistiques qui le compose se retrouve sensiblement pareil chez les autres sujets parlants. La stylistique interne est forcément descriptive; c'est une forme de la linguistique statique.

¹¹³ Así, Martins (1989: 1) define a estilística como: “uma das disciplinas voltadas para os fenômenos da linguagem, tendo por objeto o estilo”.

Tamén Jakobson (1975: 350-351), representante da escola formalista, vincularía a estilística á lingüística —de feito, a propia función poética é concibida como unha función lingüística—, mais, a diferenza de Bally, había propugnar unha dupla perspectiva, sincrónica e diacrónica, de xeito que a primeira non abranxería unicamente a produción literaria dun período de tempo concreto, como tamén a parte da tradición literaria que resulta revitalizada nese período, en canto que a segunda, como ocorre na lingüística, tampouco non faría referencia exclusiva aos factores da mudanza propios do enfoque histórico, mais tamén a outros de carácter permanente.

Esta mesma postura defenderíana tamén autores tan salientábeis neste ámbito como Riffaterre (1971: 34), baseándose, neste caso, na dicotomía, que el propio establecía no seu estudo, de codificación – decodificación.

Alén diso, Jakobson desmarcaríase da concepción lingüística da estilística como punto de vista único, ao vinculala tamén á literatura. Con efecto, foron precisamente os formalistas¹¹⁴ os que defendían, por unha parte, o estudo do estilo no texto literario (sobre a base dos conceptos de literariedade e de función poética enunciados por Jakobson), e, por outra, a análise intrínseca do texto literario, o estudo do texto en si mesmo, como unidade formal autónoma, o que remite, á vez, para a lingua. En relación con isto, a estilística, como movemento formalista que se ocupará do estudo da literatura, é definida por Gómez Alonso (2002: 76), nun traballo sobre a figura do estilólogo arxentino Amado Alonso, como “nada máis —y nada menos— que un capítulo de la Teoría de la Literatura”.

Outros representantes da conceptualización da estilística como disciplina relacionada coa lingüística foron Enkwist, Spencer e Gregory (1964: 118), que defendían a utilización dos métodos que fornece a lingüística para unha análise do estilo baseada no tratamento de aspectos como a gramática, o léxico, a fonoloxía e a grafía, todos eles de carácter formal, así como tamén o contexto, cuxa importancia destacaban.

Nesta mesma liña de conceptualización, A. Warren e R. Wellek (1986: 212) defenderon que o campo de investigación da estilística é maior que o da literatura e o da retórica, dado que a súa finalidade primordial é a explicación de todos os recursos que se implementan para a consecución de calquera efecto expresivo, rexeitando, aliás, a distinción de Jakobson (1958) entre lingua común e desviación estilística e propondo unha dupla metodoloxía de análise estilística, centrada, por unha banda, na análise lingüística da

¹¹⁴ Sobre a concepción da teoría literaria dos formalistas resulta de interese a recompilación de artigos asinados polos propios participantes deste movemento, coordinada por Hickey (1989b) (1970), e que leva por título, na súa tradución para o español, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*.

obra literaria e, por outra, na comparación do sistema lingüístico con outros.

Noutra dirección conceptualmente oposta, Hatzfeld (1975: 30) opta pola consideración da estilística como unha disciplina filolóxica de carácter artístico, o que implica o obxectivo fundamental de comentario de textos desde unha dupla perspectiva: por unha parte, debe proporcionarlles o tratamento correspondente en tanto que produtos puramente lingüísticos (na medida en que se considera filoloxía) e, por outra, tamén en tanto que obras de arte literarias (na medida en que se especifica o seu carácter artístico).

Alén diso, cómpre sinalarmos tamén que a estilística foi unha disciplina que recibiu fortes ataques por parte dos seus detractores, e que estivo sometida a dúbidas mesmo por parte dos seus defensores, xa desde antes da súa consolidación como ciencia, tal como destaca Alicia Yllera (1974: 168). Porén, no seu traballo, a investigadora aínda acrecentaría unha defensa da estilística, pois “pese a todo, conserva el inmenso interés de haber intentado estudiar, de un modo científico, el modo de ser de la obra literaria, prescindiendo de todo dato externo”, e matizando, precisamente a respecto dos puntos máis susceptíbeis de diverxencia, que “si sus respuestas son en ocasiones rebatibles, los problemas que ha suscitado, los estudios que ha animado, no pueden dejar de marcar los estudios literarios”.

3.3.2. CHARLES BALLY VS. LEO SPITZER

Aínda que as primeiras mencións ao concepto de estilística se remonten xa ao século XIX, Charles Bally, o lingüista suízo discípulo de Ferdinand de Saussure, é recoñecido unanimemente como o iniciador da estilística como disciplina, ao interesarse polos aspectos afectivos da linguaxe que rexeitara o seu mestre.

Así, nun primeiro momento, Bally (1951: 12-13) centraríase, seguindo os estudos lingüísticos de Saussure, na lingua falada, é dicir, na *parole* que este enunciara como a materialización da *langue*, concibida esta como unha entidade abstracta, e rexeitaría o ensino da lingua baseado só en normativas e en textos literarios, por seren tan planificados que, na súa opinión, dificilmente podían proporcionar unha aproximación real á lingua. Isto levaríao a rexeitar tamén, con toda a lóxica, a concepción da estilística como estudo do estilo, desde o momento en que, ao negar a validez dos textos literarios como base da súa teorización, e por ser o estilo unha característica indesligábel da literatura, tiña de desbotar necesariamente a posibilidade de relacionar estilo e estilística, a pesar da aparente contradición.

Por outra parte, tamén a dicotomía consolidada polo seu mestre no *Cours de*

linguistique générale (Saussure, 1989: 24)¹¹⁵ entre lingua e fala levaría Bally a establecer igualmente unha dupla estilística: unha estilística comparativa externa, encargada de reconstituír a estrutura de cada lingua e fundamentada na necesidade de ensinar a gramática das linguas pondo en relevo os seus caracteres propios, por unha parte, e unha estilística interna (Bally, 1965: 63), encargada de asentar as relacións existentes entre a palabra e o pensamento, e tanto do punto de vista do falante como do ouvinte, por outra. Deste xeito, atendendo á explicación do propio Bally, esta estilística interna tería de se ocupar necesariamente dos aspectos afectivos da linguaxe, na medida en que sería precisamente a afectividade, como potencialidade implícita en todos os feitos lingüísticos, o que permitiría plasmar nas mensaxes esa relación entre palabra e pensamento¹¹⁶.

Nesta explicación encontraríase tamén a xustificación en que Bally fundamentaba o seu rexeitamento do estilo como obxecto de interese da estilística, pois para manter a validez do estudo das relacións existentes entre a palabra e o pensamento había que procurar mensaxes o máis espontáneas e menos planificadas posíbel, xa que, no caso contrario, esas relacións carecerían de autenticidade, ao resultaren deturpadas pola artificiosidade da elaboración, de xeito que os textos literarios, como máxima expresión da artificiosidade, e co estilo como materialización individual e característica de cada autor, ficaban desbotados inevitabelmente. Como sinala Martins (1989: 4) a este respecto, a estilística de Bally ocuparíase “da descrición do equipamento expressivo da língua como um todo, opondo a sua Estilística ao estudo dos estilos individuais e afastando-se, portanto, da literatura”, a se basear na sentenza latina *non datur scientia de individuo* (“non é posíbel unha ciencia do particular”), tal como propón Melo (1979: 29) no seu traballo.

Explicados, pois, os puntos fundamentais da concepción estilística de Bally, é fácil comprender, finalmente, as razóns por que esta corrente tamén se denominou estilística lingüística, en oposición á estilística literaria que propugnarían Vossler (1940) e Spitzer (1948), aínda que xa os propios discípulos de Bally (e inclusive el mesmo, como xa vimos,

¹¹⁵ En 2005 apareceu publicada en Liovento a primeira tradución para o galego desta obra, da autoría de X. M. Sánchez Rei.

¹¹⁶ Véxase Bally (1965: 74): “En résumé: la stylistique d’une langue doit opérer sur une période bien déterminée de son évolution, en s’interdisant de chercher des matériaux ou des preuves dans les périodes antérieures ou subséquentes; elle doit s’attacher à toutes les manifestations de la vie linguistique de l’idiome (vocabulaire, syntax, sons, etc.) en prenant pour base le langage spontané, naturel, parlé, émanation de la vie réelle; son observation porte ou bien sur les caractères objectifs de la langue, ou bien sur les types expressifs que cette langue met en oeuvre pour rendre les mouvements de la vie de l’esprit. J’ajoute que c’est à ce dernier objet (étude des procédés expressifs), et non au premier (recherche des caractères généraux), que je voudrais réserver le nom de stylistique”.

en obras posteriores), J. Marouzeau (1965 e 1970) e M. Cressot (1971: 1-4), procurarían un enfoque máis individual que permitise a aproximación aos textos literarios, pois, pola acumulación de recursos expresivos, a lingua literaria debía ser o dominio por excelencia da estilística.

Así pois, a estilística literaria, que constitúe a outra corrente principal, denominaríase tamén, conforme explica Martins (1989: 7), “idealista”, “psicológica” e “genética”, xa que se trataría dunha estilística debedora da filosofía idealista de B. Croce e K. Vossler, mestre de Spitzer, quen vén sendo considerado o iniciador desta corrente, profundamente preocupada pola psicoloxía do escritor, na medida en que a palabra sería o reflexo absoluto do seu pensamento (radicalizando, neste sentido, a hipótese formulada por Bally a respecto da finalidade do que el denominara “estilística interna”), e, precisamente por iso, interesada na xénese, no proceso formativo da obra literaria.

En primeiro lugar, pois que a estilística literaria de Spitzer se fundamenta na filosofía idealista, cuxos máximos representantes foron Croce, Hatzfeld e Vossler, cómpre achegárganos brevemente ás teses expostas por estes autores. Así, B. Croce perfílase como precursor desta corrente cando, nun dos seus traballos a respecto da estética, en que concibe esta como unha ciencia da expresión estreitamente relacionada coa lingüística, define xa o concepto de arte como visión ou intuición e, en tanto que a obra de arte é a expresión (a materialización) desa intuición, defende que a esencia do estético debe residir na forma da mensaxe exclusivamente (Croce, 1926: 58); ao aplicar esta idea xeral á obra literaria, entendida como produto das impresións do autor, xorde o xermolo do que devirá finalmente na estilística idealista desenvolvida por Vossler e perfeccionada de forma definitiva por Spitzer¹¹⁷.

H. Hatzfeld, xa en 1915, partindo do mesmo pensamento antipositivista de B. Croce, comezaría as súas investigacións sobre a estilística posicionándose e configurando, xunto con Vossler, discípulo seu, e Spitzer, á vez discípulo de Vossler, a tríade básica da estilística idealista¹¹⁸. A súa proposta máis importante baseábase na análise estilística como

¹¹⁷ Nesta mesma liña de pensamento encontraríase tamén R. Ingarden (1979: 71-73), quen a este respecto afirmou que “a obra literaria ficaria privada de elementos importantes, por veces indispensábeis, se o aspecto fónico da linguaxe ficase reducido apenas ás formas significativas. Dele fazem parte ainda outras cualidades formais fónicas típicas. Entre estas interessam sobretudo aquelas que são concretizadas pelos diferentes modos de pronúncia das palabras e exercem a função de “exprimir” os estados psíquicos que o locutor está precisamente a viver [...]. Vamos chamar-lhes qualidades manifestativas porque é nelas que se tornam “manifestos” os estados ocultos do locutor”.

¹¹⁸ Tamén non debemos esquecer as achegas doutro investigador alemán, Wilhem von Humboldt (1991: 61-66), que na mesma liña idealista dos seus compatriotas afirmou que é lóxico que a linguaxe, como emanación espiritual dunha vida nacionalmente individual, posúa en si propia ambos os trazos. En especial

un estudo filolóxico ampliado pola dimensión estética que xa destacara B. Croce, mais achegando a novidade de relacionar o estilo literario co estilo en calquera arte¹¹⁹.

Seguidor, ao igual que Croce e especialmente Hatzfeld, do pensamento antipositivista, Vossler elabora un método de estudo lingüístico de base idealista que aplica á estilística, entendida como a disciplina encargada da investigación da lingua como creación. Tanto Vossler como posteriormente o seu discípulo Spitzer partirán nesa investigación da reflexión sobre os desvíos da linguaxe en relación co uso común, como reflexo do estado psicolóxico do autor, tal como se desprende das propias palabras do filósofo alemán, que, a ese respecto, basea na distinción do corrente e do imprescindíbel —quer dicir, o elemento lingüístico que se cinxe á norma e o que se desvía dela—, a posibilidade de determinar no nivel lingüístico aqueles feitos que posúen natureza e valor propios do punto de vista psicolóxico e artístico (Vossler, 1940: 148). Por outra parte, as probabilidades de que un uso lingüístico anormal cause determinados efectos ou impresións no lector ou lectora son maiores, aínda que é importante, como posteriormente anotaría Riffaterre (1971: 129-130), ter en conta que, cando constantemente se produce unha variación a respecto da norma xeral, esa desviación deixa de funcionar como procedemento estilístico.

A preocupación pola orixe e proceso de creación da obra literaria, que supuña a profundización na psicoloxía do autor, xunto coa aplicación dun método de estudo que exixía a empatía ou simpatía do investigador para descubrir os procesos mentais que confluían en cada autor á hora de escribir, motivaron duras críticas cara a esta corrente estilística, pois o subxectivismo que se desprendía do método proposto por Vossler era radicalmente incompatíbel coa lingüística novecentista, dominada por un forte espírito positivista defensor do cientifismo e a obxectividade.

Aínda que, en esencia, Spitzer, fortemente influído polas teorías psicanalíticas de Freud, partiu en todo o momento das teses postuladas polo seu mestre, concibiu un método de estudo menos intuitivo, que partía da lectura e relectura exhaustivas dos textos literarios do autor escollido até encontrar un trazo estilístico significativo que permitise, por unha parte, o mergullo e a profundización no miolo da obra concreta e, por outra, a asociación dese trazo a outros, o que, á vez, posibilitaba coñecer o principio creador e, así, conseguir

a súa consideración como emanación espiritual dun individuo está en estreita relación coa teoría estilística que desenvolveu Spitzer, quer dicir, a idea de que o espírito do escritor se manifesta a través das súas escollas. Do mesmo autor, tamén resulta de interese outro estudo titulado *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad* (Humboldt, 1990), que versa sobre os mesmos aspectos.

¹¹⁹ Para ampliar este aspecto é de interese o traballo de Hatzfeld (2002), *Estudios sobre o Barroco* (traducida para o portugués pola profesora Célia Berrettini, publicado por Perspectiva/USP).

unha visión totalizadora da obra e da psicoloxía do autor. Neste sentido, nos casos máis salientábeis, a alma do escritor chegaría a se manifestar en expresións aínda por petrificaren na lingua, de forma que a enerxía psíquica se traduciría nunha innovación lingüística, confirmada necesariamente na totalidade da súa obra.

Agora, unha vez desenvolvidos brevemente os puntos fundamentais das principais correntes estilísticas, coa intención de enmarcarmos de forma xeral o obxecto da nosa investigación (o concepto de rendibilidade estilística) e realizarmos un pequeno percorrido polas diferentes aproximacións e enfoques que, nun principio, recibiu a estilística, trataremos de ver o modo en que ambas se poden aplicar simultaneamente á análise da obra literaria, malia seren concibidas polos seus defensores como diametralmente opostas¹²⁰.

Na nosa investigación, aínda que, como xa temos recoñecido con anterioridade, en ocasións teremos de nos guiar, polo menos nun primeiro momento, pola nosa intuición de lectora, interesámonos basicamente pola estilística lingüística, na medida en que o que pretendemos é identificar, en palabras de Bally, os valores afectivos dos elementos lingüísticos, ou, o que é o mesmo, a súa rendibilidade estilística.

Porén, non imos desbotar nin a intuición (aínda que sexa un criterio subxectivo) dos idealistas, pois temos comprobado que moitas veces a intuición chega a lugares a onde non chegan os criterios estritamente lingüísticos, permitindo avanzar na análise estilística, tal como comprobaremos en múltiples ocasións ao longo da nosa investigación, nin tampouco a crenza manifestada por Vossler e Spitzer de que o texto literario reflicte a alma do autor. Neste sentido, sen ser un aspecto fundamental da nosa investigación, con certeza resultará interesante de o aplicarmos, como veremos en multitude de ocasións ao longo do traballo, non tanto á personalidade¹²¹, ou ao pensamento, do autor dos textos analizados, X. C. Caneiro, como á das diferentes personaxes que desfilan polas súas páxinas¹²². De feito, as

¹²⁰ De feito, na seguinte epígrafe analizaremos a posterior evolución da estilística como disciplina a partir desas dúas correntes iniciais, moitas das cales demostraron a absoluta viabilidade da súa conxugación nun único método de análise estilística.

¹²¹ De acordo con isto, cómpre remitirmos para Mattoso Câmara (1959: 205), que no tocante á relación entre a psique do autor e a súa forma expresiva afirmaba: “A íntima conexión entre a personalidade do falante e a expresión afetiva de súa linguagem é inegável e explica por que a contribuição pessoal na frase se resume a rigor no estilo. Na função meramente informativa, a frase tende a pautar-se pelo tipo frasal correspondente à sua finalidade; é o impulso para atrair o ouvinte ou exprimir claramente a nossa maneira pessoal de sentir o assunto que determina uma formulação própria, pela escolha de palavras na base de suas conotações, como frisamos há pouco, por uma disposição peculiar dessas palavras, pelo estabelecimento de pausas inesperadas, pelo uso da linguagem figurada e até pela “deformação” de certas normas da língua”.

¹²² De todos os modos, cómpre termos en conta que moitos autores e autoras se manifestan en contra desta

novelas posúen unha forma tan elaborada e complexa como o propio contido, de xeito que se consegue adaptar perfectamente a expresión á situación mental de cada protagonista, todos desequilibrados, mais con diferentes problemas psíquicos, obsesionados, en maior ou menor medida segundo os casos, coa música e a literatura, paranoicos, e sempre fracasados. Personaxes que, realmente, case resultan diferentes desdobramentos dunha única personalidade, a quen sen dúbida lle acae a invención de termos novos, a aglutinación de varias palabras nunha soa, a creación de adxectivos tan desquiciados como os seus propios pensamentos, repeticións, non só de palabras, mais tamén de sintagmas e até oracións, que reflicten no papel a súa ansiedade neurótica. Trazos estilísticos todos que xa chaman a atención nunha primeira lectura das novelas e que, mediante un estudo detido e exhaustivo, poden descubrir moitas cousas sobre as personaxes que as palabras calan, ou, non sendo así, levar ao límite a adecuación da lingua aos seus pensamentos e sentimentos obsesivos.

Desta forma, aínda que talvez *a priori* puidese xulgarse a cuestión estilística neste autor como puramente estética, na realidade, polas razóns que acabamos de expor, o estilo é absolutamente primordial, é dicir, non é algo nin sobreengadido nin superfluo, ornamental; polo contrario, tal como sinala M^a Victoria Escandell Vidal (1994: 58)¹²³ no artigo titulado “La noción de estilo en la Teoría de la Relevancia”, este é sempre “funcional, necesario e imprescindible para alcanzar la máxima relevancia”. Por outra parte, en termos de facilidade de procesamento (inversamente proporcional á relevancia da mensaxe), pode haber certa dificultade cognoscitiva (amplísimo vocabulario, xogos de palabras etc.), mais o efecto contextual é maior, xa que o emisor (as propias personaxes, na maior parte dos casos) trata de influír de forma definitiva sobre o destinatario. A este respecto, a lingüista indica que, se ben é certo que “los enunciados que contienen alguna clase de figura suelen, en efecto, presentar una mayor complejidad lingüística y exigir un mayor esfuerzo de imaginación o de memoria para procesarlos”, porén, nese caso, “el destinatario deberá esperar entonces que ese posible esfuerzo suplementario se vea recompensado por unos efectos contextuales suficientes, de modo que el balance

hipótese. Así, por exemplo, Herman Parret, quen a este respecto afirmaría: “A passion that is *expressed* or *communicated* is always already a reasonable passion because it has entered into a constraining grammar, controlling any chaotic or unstructured *pathos*” (Parret, 1993: 90). E acrecenta: “The history of sentiments, their succession and transformations, their transmission within the subject and between subjects, is completely regulated by mechanisms which escape the will of individuals. This syntagmatics or syntax of sentiments is a mould that narratologically determines the very possibility of developing affective life” (Parret, 1993: 95).

¹²³ Desta mesma autora, pode resultar de interese o traballo titulado *Introducción a la pragmática* (Escandell, 2003).

coste/beneficio siga siendo positivo”. Dalgunha maneira, é isto tamén o que suxiren Sperber e Wilson (2004: 240) ao afirmaren que, de entre todas as mensaxes susceptíbeis de nos resultaren relevantes, téndese a escoller, non unha calquera, senón a máis relevante, quer dicir, a que máis estímulos positivos desperte no destinatario, con independencia do esforzo de procesamento que se requira para a súa interpretación, pois estes autores conciben a relevancia non só en termos de esforzo —de modo que, en ausencia da concorrencia doutros factores, a maior esforzo de procesamento, menor relevancia da mensaxe—, como tamén de efectos cognitivos —de xeito que, en ausencia da concorrencia doutros factores, a maiores efectos cognitivos positivos, maior relevancia. Se extrapolamos isto e o aplicamos ás obras de X. C. Caneiro, podemos afirmar que nelas se encontra unha cantidade tal de estímulos máis relevantes do normal que, con independencia do esforzo interpretativo que se requira para apprehender o enunciado en todas as súas dimensións, sen dúbida é posíbel afirmarmos que a relevancia así entendida se converte nun trazo fundamental do seu estilo.

De todos os modos, o texto literario ten xa desde o primeiro instante garantida a súa relevancia; por unha parte, é o lector ou lectora quen se achega, quen busca o texto, probabelmente coa crenza de que vai ser relevante; por outra parte, o emisor elabora o texto para ofrecer a máxima relevancia, o que explica que elabore e reelabore o texto até dar coa versión definitiva, se callar complicando nesta procura da relevancia o procesamento, mais sempre coa finalidade de enriquecer os efectos contextuais¹²⁴.

En resumo, Bally e Spitzer conciben a estilística en dous sentidos diferentes, mais, na realidade, non só compatíbeis como tamén complementarios, de forma que nos permitirán un enfoque que non deixará cabos soltos na nosa análise lingüístico-estilística da obra narrativa caneirana. Da mesma maneira, tamén non deben rexeitarse as perspectivas pragmáticas, pois, aínda que absolutamente innovadoras, constitúen un contributo interesante que parte da consideración da literatura como acto comunicativo.

3.3.3. EVOLUCIÓN DA ESTILÍSTICA ATÉ A ACTUALIDADE

A evolución da estilística desde a súa primeira teorización, por parte de Charles Bally, en 1905 estivo marcada fundamentalmente por diferentes enfoques de conceptualización, máis do que realmente por diferentes conceptualizacións.

Neste sentido, o profesor Paz Gago (1993: 19) sinala que nin sequera as posturas de Bally e Spitzer eran tan irreconciliábeis como eles mesmos pretendían, senón que se

¹²⁴ Isto estaría en relación coa teorías de Riffaterre (1971) do arquilector e de codificación e decodificación.

trataría, máis ben, dunha diferenza de enfoque, de tal forma que, en canto a estilística lingüística se baseaba na posibilidade de escolla dun ou doutro elemento lingüístico cun valor máis ou menos afectivo, a estilística literaria fundamentábase na opción de desvío, que non sería, en esencia, senón a escolla, por principio, do elemento afastado da norma. Serían, pois, propiamente, diferentes métodos de análise, descrición e interpretación, cuxa base se encontraría en teorías lingüísticas recoñecidas, como o estruturalismo e o idealismo. Por esta razón, tendo en conta que se toma como referencia o pensamento lingüístico de teorías xa existentes, e segundo este profesor (Paz Gago, 1993: 19), talvez habería que considerar a estilística “como un subdominio analítico de una Ciencia de la Literatura y del Lenguaje”.

Nesa mesma liña de pensamento encontraríase tamén Alicia Yllera (1974: 165-166), quen establecería como elemento de diferenciación entre a estilística de Bally e a estilística de Spitzer basicamente a atención ás peculiaridades expresivas da lingua ordinaria (Bally) e a atención á lingua literaria (Spitzer). Do mesmo xeito, na posterior evolución da estilística as diferenzas na súa conceptualización “radican en haber estado sometida en un principio a la filología, posteriormente a la lingüística y modernamente a la semiología”, de tal forma que:

Spitzer le aplicó el método del “círculo filológico”; este entronque con la filología puede aún apreciarse en Dámaso Alonso. Posteriormente recibió un nuevo auge con los lingüistas estructuralistas: los autores que colaboraron en *Style in Language* están convencidos, y entre ellos figuraba Jakobson, de la vinculación de la estilística a la lingüística. Posteriormente el método lingüístico pareció insuficiente, sobre todo teniendo en cuenta que la lingüística prescinde del análisis de unidades superiores a la frase y que son estas mismas unidades las que interesan a la estilística, y se vinculó la “estilística” a la semiología (Yllera, 1974: 165-166).

Seguindo a orde establecida por Alicia Yllera no seu estudo *Estilística, poética y semiótica literaria*, por o considerarmos clarificador e sintetizador da multiplicidade amalgamada de conceptualizacións da estilística, revisaremos a súa evolución a partir de Bally e Spitzer.

Así pois, nun primeiro momento haberá que facer referencia á conceptualización da estilística en relación coa filoloxía, procedente de Spitzer. Neste sentido, os principais representantes desta corrente foron os estilólogos, vinculados á *Revista de Filología Española*, Dámaso Alonso e Amado Alonso, que, a semellanza dos idealistas, defendían a reconstitución do proceso de creación da obra literaria por parte do crítico, como intermediario entre o escritor e o lector. Alén diso, e tamén a partir da lectura da obra, propuñan a formulación das regras en que se tería fundamentado ese proceso de creación, o

que remite claramente para os postulados de B. Croce. Así, segundo sinala Gómez Alonso (2002: 68), “sus fuentes son muy variadas: toma de Croce su exposición sobre la igualdad entre percepción, expresión e impresión; de Vossler los matices y aplicación de estas ideas; y ciertos conceptos de Bally y de Saussure”. Porén, como todos os idealistas, foron criticados por “dejarse llevar por la intuición en exceso” (Gómez Alonso, 2002: 71), xa que esta, que non é empírica, non pode fundamentar postulados pretensamente científicos.

De todos os modos, cómpre salientarmos que Amado Alonso (1969: 78-86) intenta unha conxugación das dúas correntes estilísticas principais, de xeito que a estilística da lingua, que se encargaría dos recursos expresivos de natureza lingüística (da rendibilidade da lingua, propiamente), sería a base para a estilística literaria, máis ampla, que se encargaría de analizar o goce estético que a obra produce no lector ou lectora (os efectos do estilo).

Por outra parte, no tocante á conceptualización da estilística coa lingüística, e en concreto co estruturalismo e co formalismo, Jakobson presentou o seu recoñecido estudo “Lingüística e Poética” durante o congreso celebrado en 1958 en Bloomington (Jakobson, 1958: 350-377). Nese traballo, que se convertería nunha obra de referencia obrigada no ámbito da lingüística, Jakobson rexeitaba os termos de “estilística” e “estilo” para os substituír por “poética” e “función poética”, partindo en todo o momento do seu esquema do proceso comunicativo, de xeito que a cuestión se centraba principalmente na distinción entre a lingua común e a lingua literaria, ou, por empregar a súa propia terminoloxía, na delimitación da literariedade. No entanto, para alén da análise da mensaxe como forma en si propia (función poética), non debía descoidarse a análise do sistema en relación cos feitos de selección e combinación (eixos paradigmático e sintagmático respectivamente).

Na década de 1970, a estilística funcional e estrutural deixou de se preocupar definitivamente da orixe e das fontes para se centrar nos seus obxectos e efectos. Os principais representantes desta corrente, inserida na conceptualización da estilística en relación coa lingüística, foron Pierre Guiraud e Michael Riffaterre¹²⁵.

Por último, cando a lingüística se revelou insuficiente para abranxer as necesidades da estilística, xurdiu unha conceptualización da estilística en relación coa semioloxía, con Barthes como representante principal. Neste sentido, Boris A. Uspenski (1968), nun artigo titulado “Les problèmes sémiotiques du style à la lumière de la linguistique”, afirmaba que a escolla dun estilo ou doutro é significativa, na medida en que nunha lingua é posíbel

¹²⁵ En relación coa estilística funcional resultan de interese os traballos compilados por Chloupek e Nekvapil (1993).

enunciar contidos idénticos de diversas maneiras grazas aos diferentes estilos, que parecen oporse entre si de forma natural. En relación con isto, tal como se desprende da lectura do artigo de Gérard Genette (1968) titulado “Langage poétique, poétique du langage” eses diferentes estilos estableceríanse principalmente, e desde unha perspectiva semasiolóxica, sobre a dicotomía norma / anomalía, de tal forma que os sistemas significantes artísticos se caracterizarían pola presenza de elementos ou feitos que escaparían ao modelo usual, o que, aplicado á arte literaria, en consonancia cos presupostos da tendencia estilística formulada por Vossler e Spitzer, viría a resultar en que a linguaxe poética non se axustaría tampouco ao modelo lingüístico normal, en especial no que se refire á poesía, por mor das súas peculiaridades métricas¹²⁶.

En calquera caso, tal como sinala Hendricks, o avance da estilística poderá continuar en paralelo e con independencia da lingüística “only if we replace the concept of style as language use that is outside the scope of grammatical rules by one which conceives of it as a patterned choice among constructions, each of which is specified by grammatical rule” (Hendricks, 1976: 45). Isto resultará evidente de termos en conta que o que os principais estudiosos da estilística denominaron “afastamento da norma” non implica necesariamente a vulneración das regras gramaticais¹²⁷, senón máis ben a exploración de solucións inusuais, que non por iso deixan de se poder sistematizar e explicar. Esta posibilidade, tanto se a escolla se produce con afastamento da norma como se non, é a que, segundo este autor, define o concepto de estilo, de forma que residiría na recursividade das solucións escollidas por cada escritor no sistema lingüístico¹²⁸. Isto é xustamente o que pretendemos na nosa investigación: dar conta daquelas escollas lingüísticas (en todos os niveis) que reiteradamente aparecen nas obras de X. C. Caneiro, chegando a se converteren en trazos de estilo. Desta maneira, seguindo Hendricks, non só estaremos a realizar unha análise

¹²⁶ A este respecto, a postura de Genette (1968) resulta clara, ao afirmar que o principio esencial da poesía fronte á prosa consiste en que a linguaxe poética se define como afastamento dunha norma. Na nosa opinión, aínda que Genette neste artigo se limitaba a analizar as particularidades estilísticas do xénero poético, a noción de desvío pode ser extrapolábel, en xeral, á linguaxe literaria.

¹²⁷ Con todo, ao longo das novelas e relatos de X. C. Caneiro comprobaremos que en non poucas ocasións os trazos estilísticos derivan ou proveñen de situacións lingüísticas agramaticais. De todos os modos, cómpre non esquecermos o feito fundamental de os protagonistas padecerem enfermidades mentais, que se reflicten por medio da agramaticalidade.

¹²⁸ Esta sería, de acordo con Hendricks (1976: 45), a clave para que a estilística deixe de ser tratada como unha disciplina concebida exclusivamente para dar conta daqueles aspectos do sistema lingüístico que non se poden incorporar á descrición sistemática da lingua.

estilística dun corpus literario concreto, mais, ao nos cinxirmos a certas “regras”¹²⁹ —ou, máis propiamente, ao establecémolas— permitiremos tamén a consolidación da estilística como disciplina autónoma.

En síntese, a estilística evoluiu notabelmente desde a consideración como unha póla da lingüística até acadar o status dunha disciplina en por si, en estreita relación con aquela, mais tamén vinculada con outras, como a teoría da literatura e a semasioloxía. A súa evolución como disciplina autónoma viuse con frecuencia obstaculizada polos propios defensores, ao entraren en debates e polémicas ermos a respecto das súas posíbeis conceptualizacións.

3.4. ESTILÍSTICA E TEORÍA DA LITERATURA

A teoría dos xéneros literarios foi xa desde a antigüidade clásica, e continúa a ser na actualidade, unha das cuestións e obxectos de atención prioritarios para a teoría da literatura. Do punto de vista da nosa investigación, a necesidade do tratamento deste aspecto reside no feito fundamental de que, na obra de X. C. Caneiro, a pegada da lírica aparece non só na narrativa, como tamén nos artigos xornalísticos e mesmo nos traballos ensaísticos, o que sen dúbida ten interesantes repercusións no estilo. Por esta razón, antóllasenos case obrigado un tratamento pormenorizado desta cuestión.

3.4.1. OS XÉNEROS LITERARIOS AO LONGO DA HISTORIA

Para profundarmos neste aspecto, cómpre partirmos da base de que o esquema dos xéneros como paradigmas das clases de textos ou modalidades do discurso literario foi fundamental na cultura literaria de occidente desde a *República* de Platón e a *Poética* de Aristóteles na antiga Grecia, tal como sinalan os manuais máis significativos da teoría da literatura¹³⁰. Así, Platón orientou a cuestión con extraordinario acerto, vinculando a súa descrición das clases de textos poéticos coa das modalidades expresivo-referenciais. Desta maneira, distingue textos poéticos “diexéticos” (puramente narrativos), “miméticos” (mediante diálogos das personaxes, como no teatro) e “mixtos” (alternancia de narración e

¹²⁹ Se ben non se pode dicir que sexan regras gramaticais en sentido estrito, o certo é que o propio feito de sistematizar os trazos estilísticos e de explicar o seu funcionamento nese nivel permite falar dalgunha maneira de regras.

¹³⁰ Debemos sinalar especialmente o estudo de Aguiar e Silva (1986 [1975]), a quen imos seguir nesta epígrafe do noso traballo.

diálogo, como en Homero). Por súa parte, Aristóteles, na *Poética*¹³¹, define a poesía (poiese) como a arte da imitación (mímese) en verso. En ambos os casos, a noción de literatura está inextricabelmente ligada á de representación.

No mundo romano, hai que considerar as posicións de Horacio e Quintiliano. Horacio presenta unha postura tolerante e flexíbel no que atinxe á interconexión duns xéneros noutros. Alén diso, define cada xénero en función do tipo de metro utilizado e considérao unha estrutura que se propón o poeta, resultante ao mesmo tempo da natureza das cousas (cada tipo métrico é apto por natureza para expresar determinados feitos) e dunha tradición. Quintiliano, por seu turno, clasificaba os escritores en poetas¹³², historiadores, oradores e filósofos.

Na Idade Media, a doutrina dos xéneros converteuse en toscos sistema de caixón de xastre en que se facía caber contidos dispares. Nel había que incorporar, alén diso, xéneros que nin Platón nin Aristóteles coñeceran, como o poema didáctico e a poesía pastoril.

A teoría xenérica dos séculos XVI e XVII recuperaría as coordenadas da poética clásica, ben seguindo o modelo de Aristóteles, ben o de Horacio, e acabou xeneralizándose o consabido sistema tripartido: épica, lírica e dramática. Parece ser que o primeiro en establecer esta división foi o italiano Minturno no século XVI.

No século XVIII produciuse un considerábel hermetismo normativo, suxeito á tríade clásica. Segundo Aguiar e Silva (1986: 353), o neoclasicismo entendía o xénero literario como unha especie de esencia eterna, fixa e inmutábel, gobernada por regras específicas e tamén inmutábeis. Contra este hermetismo reaxiría o Romantismo, con Hegel á cabeza¹³³. Este autor alemán consideraba os xéneros literarios como os mediadores inescusábeis entre a creación literaria e o ideal de beleza e verdade que quere ser expresado. Aínda que perpetuou a tríade xenérica, introduciu como novidade a aplicación á literatura da súa dialéctica, distinguindo desta maneira unha tese (lírica, caracterizada pola subxectividade),

¹³¹ Aristóteles (1964) escribiu esta obra, unha das súas principais, entre o ano 335 a. C., data da fundación da súa escola en Atenas, e o 323 a. C., cando abandona definitivamente a cidade, un ano antes da súa morte. O seu tema principal era a reflexión estética a través da caracterización e descrición da traxedia. En orixe, a obra estaba composta de dúas partes, un primeiro libro sobre a traxedia e a epopea e un segundo, perdido na Idade Media, sobre a comedia e mais a poesía iámbica. A súa importancia na actualidade reside no feito de constituír o primeiro tratado sobre a cuestión estética na literatura, que serviu como base para a consolidación da estilística como disciplina.

¹³² Dentro do grupo dos poetas, Quintiliano establece unha clasificación en épicos, tráxicos, cómicos e líricos, o que supón unha diferenza considerábel a respecto do pensamento dos filósofos gregos.

¹³³ De feito, a teoría romántica dos xéneros literarios ten como culminación o Libro III das *Leccións de estética* de Hegel.

unha antítese (épica, conectada á obxectividade) e unha síntese de ambas (dramática). A respecto da teoría xenérica tripartida anterior, a diferenza estribaría basicamente en que até entón fora a épica o xénero considerado mixto subxectivo-obxectivo. Por outra banda, as investigacións de Hegel non se limitaron á definición dos xéneros teóricos ou “naturais”, mais tamén se dedicaron á descrición e explicación das súas realizacións ao longo da historia da literatura universal, producindo como resultado a máis completa tipoloxía xenérica xamais elaborada até ese momento.

Alén das achegas de Hegel á teoría dos xéneros literarios, hai que salientar que na época romántica a disolución dos xéneros foi contemplada ás veces como algo positivo, tal como postularon Víctor Hugo ou Lessing¹³⁴, e, de feito, Jean Paul Richter admitía que a multiplicidade de formas era tal que dificilmente se poderían establecer regras.

A partir do prestixio de Hegel a tripartición xenérica estabilizouse durante un século, automatizándose perigosamente nos manuais e tratados de poética e preceptiva literaria, e motivando con esa reiteración un fervor revisionista desenvolvido, sobre todo, no século XX, desde a década de 1950. Nese sentido, destacaríase a severa revisión crítica da validez dos xéneros que levou a cabo Benedetto Croce, para quen era reprobábel supeditar a individualidade artística á teoría xenérica. Outros investigadores e investigadoras que someteron a revisión o modelo tripartido consagrado por Hegel foron Northop Frye, Kate Hamburger¹³⁵, E. von Hartmann ou Jakobson¹³⁶. Os criterios que se aplicaron ás novas formulacións da teoría dos xéneros literarios foron diversos, desde a súa relación con procesos temporais até a orde de aparición. En xeral, pode dicirse que todos estes intentos presupoñen que existe unha base natural expresivo-xenérica e, por tanto, limitativa na economía da comunicación literaria.

¹³⁴ Fronte a isto, outros autores de altura, como Goethe, reprobaron a mestura de formas, aínda que se recoñecía que a disolución dos xéneros era xa imparábel. Segundo sinala Aguiar e Silva (1986: 385), iso foi o que levou a este recoñecido poeta alemán a distinguir os conceptos de formas naturais (para designar as grandes categorías de épica, lírica e dramática) e de xéneros literarios (que se incluírían dentro daquelas). Desta maneira evitábanse ambigüidades.

¹³⁵ A revisión desta autora baseábase nun razoábel reaxuste numérico da tripartición, asimilando as dúas modalidades miméticas, épica e dramática, en función da súa común distinción referencial e expresiva a respecto das modalidades líricas da simbolización literaria egocéntrica. Como é evidente, isto supuxo unha solución á constatación da imposibilidade de repartir entre os tres xéneros a parella antitética subxectividade-obxectividade; así, ao antigo “xénero lírico” corresponderíalle a subxectividade, e a obxectividade conxuntamente ao épico e ao dramático.

¹³⁶ A revisión de Jakobson resulta interesante na medida en que a clasificación xenérica que propón está en estreita relación coa súa teoría das funcións lingüísticas. Así, o xénero lírico, típico da primeira persoa, corresponderíase coa función emotiva; o xénero épico, típico da terceira persoa, corresponderíase coa intensificación propia da función referencial; e o xénero dramático, típico da segunda persoa, realzaría a función incitativa ou apelativa.

A oposición radical a calquera elaboración e xustificación teórica dunha tipoloxía dos xéneros literarios é relativamente recente. Face aos xéneros naturais que se impoñen como unha realidade inevitábel, revélanse os investigadores e investigadoras que aplican unha perspectiva histórica, quer dicir, os que ven as divisións xenéricas como convencións culturais variábeis ao longo do tempo. Após anos de polémica, hai un principio de acordo razoábel entre o feito natural e o de cultura. Segundo Genette, a historia dos xéneros literarios está caracterizada por esquemas que conforman e deforman a realidade, a miúdo tan diversa, do campo literario, e pretenden descubrir un “sistema” natural onde construír unha simetría artificial, mais posuidora dunha indiscutíbel función práctica e didáctica. Neste sentido parece encontrarse tamén o pensamento de Bakhtine (1986: 60-61), que destaca a heteroxeneidade dos xéneros como característica fundamental que xorde da inmensidade de situacións comunicativas e que dificulta enormemente o seu estudo:

The wealth and diversity of speech genres are boundless because the various possibilities of human activity are inexhaustible, and because each sphere of activity contains an entire repertoire of speech genres that differentiate and grow as the particular sphere develops and become more complex. Special emphasis should be placed on the extreme heterogeneity of speech genres (oral and written) [...]. It might seem that speech genres are so heterogeneous that they do not have and cannot have a single common level at which they can be studied.

Neste mesmo estudo, e con base na heteroxeneidade, Bakhtine (1986: 61-62) propuña, aliás, unha interesante clasificación dos xéneros discursivos:

The extreme heterogeneity of speech genres and the attendant difficulty of determining the general nature of the utterance should in no way be underestimated. It is especially important here to draw attention to the very significant difference between primary (simple) and secondary (complex) speech genres (understood not as a functional difference). Secondary (complex) speech genres – novels, dramas, all kinds of scientific research, major genres of commentary, and so forth- arise in more complex and comparatively highly developed and organized cultural communication (primarily written) that is artistic, scientific, sociopolitical, and so on. During the process of their formation, they absorb and digest various primary (simple) genres that have taken form in unmediated speech communion.

Esta clasificación permitía introducir, á vez, e dentro dos chamados xéneros discursivos secundarios, o consolidado sistema tripartido en relación co ámbito literario.

A modo de conclusión, podemos sinalar que, nesta polémica arredor dos xéneros literarios, X. C. Caneiro se decanta preferentemente, a xulgar polo tratamento que lle dispensa ás convencións narrativas nas súas novelas, pola liberdade artística do autor, que non debe estar suxeito a nada que reprima o seu xenio creativo.

3.4.2. XÉNEROS LITERARIOS E ESTILO

En primeiro lugar, cómpre destacarmos, segundo sinalou Bakhtine (1986: 63), que:

Any style is inseparably related to the utterance and to typical forms of utterances, that is, speech genres. Any utterance [...] is individual and therefore can reflect the individuality of the speaker (or writer); that is, it possesses individual style. But not all genres are equally conducive to reflecting the individuality of the speaker in the language of the utterance, that is, to an individual style. The most conducive genres are those of artistic literature: here the individual style enters directly into the very task of the utterance, and this is one of its main goals.

Alén diso, tradicionalmente pártese da asunción de que determinados recursos estilísticos, por non dicir todos, só aparecen no xénero literario poético, en canto que a análise do xénero narrativo debe contemplar outros aspectos que lle son propios (estrutura, personaxes, tempo e espazo, argumento, narrador, perspectiva...), relegando así a importancia da narrativa como xénero literario estético. Do punto de vista estilístico, talvez sexa a inxerencia de todo o tipo de recursos tradicionalmente poéticos nas narracións o que fai que a prosa de X. C. Caneiro posúa unha musicalidade e, en definitiva, unha beleza pouco usuais nun xénero máis preocupado por outro tipo de aspectos máis técnicos do que artísticos que, desde logo, tampouco se descoidan nestas obras¹³⁷. Alén diso, é precisamente esa tradicionalmente menos frecuente presenza de figuras retóricas na narrativa o que fai que a súa rendibilidade estilística sexa aínda maior do que sería nunha obra poética.

Nunha análise estilística dunha composición poética adoita terse en conta, en primeiro lugar, o aspecto métrico-rimático. Na medida en que a disposición da poesía é versal, fronte á da narrativa, de tipo linear, poderíase pensar que a cuestión métrica xamais tería posibilidade de ser tratada nunha análise estilística dunha composición narrativa. X. C. Caneiro demostranos que iso non ten por que ocorrer así necesaria-mente. Desta maneira, nalgunha das múltiples reflexións lingüístico-literarias que realizan as súas personaxes, é posíbel atoparmos interesantes hipóteses que poden resultar claves na interpretación estilística da narrativa deste autor en relación coa difuminación das fronteiras xenéricas, de tal xeito que unha reflexión sobre a medida silábica e os efectos rítmicos na prosa sirva tamén como escusa para a apoloxía dunha narrativa musical e harmónica e a crítica directa

¹³⁷ Talvez isto se deba ao rexeitamento da división xenérica, segundo manifestaba X. C. Caneiro nunha entrevista (Anónimo, 1992) concedida con motivo do Premio Xerais 1992 pol' *O infortunio da soidade*: “¿Onde fica o escribir auténtico? ¿Por que os poetas escriben só para os poetas? Faise literatura que desliteratiza o noso país, ¡terrible paradoxo! [...]. Porque cando afirmo que son poeta antes que narrador quero referirme como esencia, non como xénero literario, ortodoxia da que renego e desconfío. O esencial, por intransferible e inmodificable, ha de formar parte das propias invencións, da propia literatura”. Na mesma liña encontraríanse as seguintes palabras de Casal (2004b): “y poeta, haga prosa o poesía siempre escribe en clave de verso”.

contra a literatura comercial que non atende estas cuestións estilísticas:

Once sílabas. Sete sílabas. Eses son os títulos medidos de Herminio Parente. Non os reformo. Gústame. A Sor Berta, tamén. E con pausa. Unha coma que indique un determinado ritmo, un concerto disorde. De todos xeitos creo que os ritmos e méloas e harmonías nada teñen que ver coa actual literatura. O importante non é a música, senón a información. Xa o dixen antes. E quero repetilo. Porque corremos o risco de converter a Rossini nun xenio e a Sebastián nun petulante ou nun necio. Pode pasar. Coidado. Os nervios. Debo calmarme. Reiterar a secuencia que me ensinaron os médicos: estou tranquilo, estou moi tranquilo, excesivamente tranquilo. O equilibrio e a lucidez son inimigos. Imposible ter os ollos ben abertos e sentirse medianamente feliz. Vertixe. Noxo. Repugnancia (XA, 76);

Porque ti pronuncias Jorge Luis Borges e o que escoita, prudente, pode agardar aínda o segundo apelido que delimite a acción do nome, que o conduza a unha cantidade silábica igual ou superior a sete, número que non acepta variacións cualitativas sobre a súa taxativa perfección. Os escritores inmortais, agás Borges e Homero e Joyce e Proust, posúen todos sete. E, pensándoo ben, se existise un escritor que se chamase Homero Borges Joyce Proust, digo eu, non alcanzaría igual por moito que os mundos e os séculos avansasen (RB, 70);

ao repetir tres veces calquera cosa, a que sexa, moito máis se a frase en cuestión posúe catorce alexandrinas ou tetrasilábicas sílabas, tetrasilábicas sílabas, descontando o acento agudo, do que imos prescindir no sucesivo (SL, 61).

Alén destas reflexións puramente teóricas sobre o aproveitamento estilístico da métrica na narrativa, X. C. Caneiro proporciona tamén exemplos prácticos. O mellor, sen dúbida, constitúeno os títulos dos diversos relatos que conforman *Un xogo de apócrifos*, sempre heptasílabos ou hendecasílabos: “A morte, en Berlín, ten labios de cristal”, “A trampa, doce, que impide o suicidio”, “Adeus, semiflósculo”, “Agardo, na praia, o teu regreso”, “Aínda soñas con piratas, Sara?”, “As preguntas, insondables, de Laura”, “Beta pictoris, lugar habitado”, “Brétema lucente, opalescencia”, “Cando chegue abril, Marta”, “Deshidratación mental, verbigracia”, “En Praga, ás seis en punto, chovía”, “Escribo estes versos sen ti, tan tristes”, “Eu son Billie Holiday, ti es Lester Young”, “Flamas, lapas e lumes”, “Modigliani, proclamemos vinganza”, “Moita resignación, señor ministro”, “Na luz escura, nos tépedos mares”, “No nome do pai, e do fillo, amén”, “O baile, gris e malva, dos proscritos”, “O ruído das cereixas, Joseph Kafka”, “Onde escoite, só, os mainos silencios”, “Os ritmos incólumes, altísimos”, “Papínidos, cateiras”, “Pois Fortuna quedaba lonxe, tanto”, “Porque as lágrimas lavan a dor, creo”, “Potasio, argón, litio” “Quéreme, non me quere”, “Rembrandt Rembrandt, meu amor”, “Se chega o frío, volve ver as rosas”, “Seductor, discreto, busca ocupación”, “Tres ou catro, aproximadamente”, “Un, dous, dous, un, dous, sete”, “Velaquí, meu can, este testamento”, “Vivatur omnia, temeris cárdena”, “Volver, e volver, volver”, “Sam Bogart, por suposto”¹³⁸.

¹³⁸ En relación cos títulos, cómpre tamén salientarmos o feito de estaren ordenados alfabeticamente. Dunha maneira moi parecida, Yolanda Castaño (1995) escribiu un poema en que cada verso (e as palabras que

Outro dos aspectos fundamentais na poesía, que X. C. Caneiro aproveita tamén na prosa con fins estilísticos, é o ritmo¹³⁹:

Nomes de aves canoras veñen á miña deturpada mente: bubela, ferreiriño, rabilongo, bufo, papuxa, corvo cereixeiro, estorniño, carrán, mazarica, mergo, malvís, rula, cotovía. Repitan comigo, lectópatas, esta musical secuencia acompañada polos acordes excelsos das melodías sebastiánicas, veña, damas e cabaleiros, pítilos esmerilados, acción!, bubela, ferreiriño, rabilongo, bufo, papuxa, corvo cereixeiro, estorniño, carrán, mazarica, mergo, malvís, rula, cotovía (XA, 237-238).

Canto ao aspecto fonético, na posterior análise deste corpus de obras deterémonos polo miúdo no estudo de recursos tradicionalmente asociados á poesía, como a rima, a aliteración ou o fonosimbolismo, en canto que aquí nos centraremos nun aspecto máis xeral, que engloba dalgunha maneira todos os demais e que poderíamos denominar musicalidade. Trátase, en certo sentido, da preocupación pola melodía susceptible de se desprender do discurso narrativo, cun claro paralelismo co ritmo poético (baseado fundamentalmente na acentuación), aínda que non exclusivamente, xa que tamén habería que ter en conta aspectos como a beleza acústica das palabras, con total independencia dos seus significados:

A min non me importa o sentido ou insentido das cousas, a min impórtanme as palabras, o fío conductor como xénese activa de situacións relevantes, a harmonía do texto, a música; vociferou Silesio Braun (XA, 69);

Como vedes as palabras non son fermosas polo que significan, senón pola súa forma, polas súas

conforman ese verso) comeza por unha das letras do alfabeto, até este ficar completo: “ABECEDARIOS de azar amargurado. / Beixos de baldíos balorentos. / Camposas cansas de cinza cega. / Chairas de chumbo chaguazoso. / Dor de debuxos desfigurados. / Esvaemento de esperanzas ebrias. / Fumes fuxidos de fogaxes fríxidas. / Gándaras de galaxias grises. / Hecatombe de herméticas herdanzas. / Idiomas de idades inaprensibles. / Lentura lene de lánquida laceira. / Mares de macias mágoas mancadadas. / Nubes de náufraga nudez. / Outono de olladas orfas. / Poeira de pedra prateada. / Queixume de quietude queda. / Recendos raros de relentos rotos. / Saraiba de sorrisos secos. / Templos temperáns de torpes tentos taponados. / Universos de utopías últimas. / Xardíns xementes de xarope xélido. / Zodiacos de zume zogado que zozobra”. Precisamente a este respecto, Eyré Val (1998) sinala que “a ordenación alfabética dos capítulos ten moito de capricho, de claudicación fronte á representación habitual do progreso e de necesidade estrutural interdiexética”.

¹³⁹ Cf. Caneiro (B, 122-123): “Hai domingos que saben a domingo. A un pésalle o café, e o cruasán parece unha lúa esmagada, e a soidade crece como crecen as palabras inútiles nuha campaña electoral. Hai domingos nos que un quere escribir que a vida é fermosa, que a risa acompaña, que non existen distancias á estación do gozo e que saen, cada hora, autobuses en dirección ao paraíso. Hai domingos pechados por reformas, e damas que proclaman repúblicas de abrazos cando te miran, e xente necesaria como o aire que respiras, que bebas, e bicos de coelliños de goma que exaltan, engrandecen, salvan. Hai domingos en que os paxaros pían sobre as árbores sinfonías de Beethoven e uns ollos, abertos como flores, colgan no horizonte unha revolución de caricias. Hai domingos nos que un bota de menos a vida e a vida, que é unha cabrona, escribe con sprai nas paredes: goza cada segundo, corazón. Hai domingos que saben a catarro e, sen querer, un atopa domingos que saben a mel para curarte, con culler pequeniña, trago a trago. Hai domingos en que un queda na cama co mando a distancia do destino entre os dedos. E o destino canta boleros. Joder, como me pesan os domingos. Serán os anos, Marquitos. Os anos, rapaz”.

entrañas tecidas de seda e vermes máxicos (XA, 205);

pero non, non, quedan as palabras, a invención das palabras fermosas, os sonidos que poboan este mundo imperfecto e doloroso, fonemas e signos e símbolos como tambores e trompetas, como melodías que parten a resaca maldita, como o silencio que fica incólume no medio do peito cando o petar dos nomes e adxectivos non acompaña os meus pasos (RB, 133);

literatura para ela e para el era a música que se desfecía polo medio das palabras unidas, xuntadas para significar unha cousa ou outra, a vida, a vida estaba ateigada de contos, de historias fantásticas, talvez por iso a literatura non se distinguía polo que contaba, nin tan sequera polo como se contaba, era algo máis, un salto no baleiro para buscar esa música da que eles falaban, esa música visible (SL, 196).

En conclusión, achámonos perante un conxunto de obras en que parece demostrarse non só que a fronteira xenérica posúe unha existencia fundamentalmente abstracta, pois na práctica literaria habitual pode ficar diluída —como de feito ocorre nas novelas obxecto do noso estudo—, mais tamén que esa interrelación de xéneros é susceptíbel de producir interesantes resultados do punto de vista estilístico¹⁴⁰.

3.5. ESTILÍSTICA E PRAGMÁTICA

A pesar das diferentes tentativas de conxugar as dúas correntes iniciais da estilística, que vimos de ver, o certo é que a súa problemática como unha disciplina que se basea maioritariamente na intuición¹⁴¹ fica eliminada se se pon en xogo unha outra disciplina lingüística, a pragmática¹⁴², centrada no aspecto comunicativo da linguaxe¹⁴³. A razón disto non é outra senón o feito de que os efectos producidos no receptor por un determinado uso da linguaxe —ou, o que é o mesmo, por un determinado estilo lingüístico— pertencen ao ámbito da comunicación¹⁴⁴. Non se trata tanto, pois, do que o

¹⁴⁰ En relación con esta intertextualidade xenérica, paga a pena chamarmos a atención para o feito de Sánchez Rei (1999: 24) e, antes ca el, Carballo Calero (1981: 664) teren destacado este fenómeno como característica do estilo oteriano. Igual que o mestre ourensán, X. C. Caneiro semella poder abordar calquera xénero literario e mesturalos todos con interesantes repercusións no seu estilo persoal.

¹⁴¹ Neste sentido, hai que salientar que, se ben a estilística literaria de Spitzer foi tradicionalmente considerada en esencia “psicolóxica”, inserida no ámbito da intuición, na realidade a percepción do que Bally denominara “aspecto afectivo” da lingua tamén depende, cando menos parcialmente, da intuición do receptor.

¹⁴² A Teoría da Relevancia (véxase § 3.5.1) debe estudarse, precisamente, como unha corrente agrupada baixo esta disciplina e, como vimos, ten unha importancia considerábel á hora da análise estilística.

¹⁴³ De todos os modos, cómpre termos en conta que existe unha posición escéptica a este respecto (a escola de Londres, por exemplo), para cuxos seguidores a pragmática non sería unha disciplina lingüística, senón unicamente cognitiva.

¹⁴⁴ Esta afirmación sería válida independentemente da consideración do concepto de “estilo lingüístico” e de que este reflecta ou non aspectos psicolóxicos do emisor, tal como propuña Spitzer.

receptor poida intuír ou percibir como trazos de estilo, particulares ou non dun autor determinado, como realmente do que se comunica, do que se transmite nese proceso interactivo que relaciona o emisor co receptor¹⁴⁵, nun acto que, segundo sinala Turner (1989: 15), consiste basicamente en partillar unha información¹⁴⁶; ou mesmo do que se pretende comunicar do punto de vista estilístico, segundo sinalan Sperber e Wilson (1986: 175)¹⁴⁷:

With verbal communication, the situation is quite different. First, the linguistic description of an utterance is determined by the grammar, and does not vary with the interests or point of view of the hearers. Second, this linguistic description yields a range of semantic representations, one for every sense of the sentence uttered. Each semantic representation is a schema, which must be completed and integrated into an assumption about the speaker's informative intention, and can be as complex as the speaker cares to make it.

¹⁴⁵ A este respecto, Hickey (1989a: 5) destaca a importancia dos estudos de Riffaterre, xa que, ao basear a súa concepción da estilística no proceso de decodificación, tal como sinalamos anteriormente (véxase § 3.3.3), destaca tamén de forma fundamental o papel do receptor, de xeito que as súas reaccións ante un feito lingüístico concreto determinan o funcionamento do “feito estilístico”. Alén diso, Hickey (1989a: 6) matiza: “Riffaterre is thinking of literary writing and of how a reader can be surprised by unexpected elements, but the great virtue of his theory [...] is that it allows each text to have its style and style markers in itself, without the need to compare it with anything extraneous to itself”. Por outra parte, o propio Hickey (1989b: 52) incide na dupla vertente do estilo: “Style, then, has two closely related aspects: the language chosen by the speaker or writer (the enunciator) and the effect stimulated in the hearer or reader (the receiver)”.

¹⁴⁶ Turner (1989: 16) explica o proceso da seguinte maneira: “There is a complex pattern of shaping in literature in which a writer shapes material and aims to shape the reader and is in turn shaped by the experience of writing; the reader then interprets the text, an activity involving further shaping. This activity on the reader's part is an important element in a literary experience; the reader is not passively shaped”. Destaca así con clareza as funcións de emisor e receptor na comunicación literaria.

¹⁴⁷ En todo o caso, tamén é certo que, se a vontade do emisor é producir unha mensaxe o máis relevante posíbel para o receptor, quer dicir, unha mensaxe que posúa a maior cantidade de estímulos positivos para el, buscará, de acordo con estes autores (Sperber e Wilson, 2004: 244), de entre todos os estímulos susceptíbeis de resultaren relevantes, os que o emisor, con base no coñecemento, real ou ideal, do receptor, considere máis positivos do punto de vista dos efectos cognitivos, con independencia do esforzo do procesamento dos datos, e intentará producir unha mensaxe que con toda a probabilidade chame a súa atención, incitándoo á activación de certos supostos contextuais para chegar á conclusión pretendida. No caso das obras de X. C. Caneiro, a dificultade estriba en que se concibe un receptor ideal que encontrará a cada paso estímulos positivos, mentres que para un receptor que non reúna as condicións necesarias para ser considerado “lectópata” —concepto que empregan distintas personaxes para faceren referencia a aqueles lectores ou lectoras susceptíbeis realmente de aprehenderen en toda a súa magnitude os seus escritos, quer dicir, aqueles para quen a mensaxe será absolutamente relevante— os estímulos pretensamente ostensivos implementados polo emisor non conseguirán persuadilo de que o seu procesamento paga a pena, polo que a relevancia será menor ou mesmo inexistente. Neste sentido, resultan interesantes as declaracións que recentemente realizou o escritor nunha entrevista (Del Caño, 2007), como resposta a unha cuestión a respecto da capacidade dos lectores ou lectoras para interpretaren as súas novelas, así como da súa propia preocupación de que estean á altura, en relación cunha afirmación de Méndez Ferrín, segundo o cal habería que facelos sufrir e traballar un pouco superando diferentes obstáculos: “Estou de acordo con Ferrín. Os escritores sempre queremos ter bos lectores. Eu prefiro ter lectores intelixentes, lectores que busquen revelación nos meus textos e non simplemente ocio. Eu non quero que os lectores veñan a min, unicamente, para pasar o tempo. Pretendo que procuren algo máis. O primeiro que debe facer unha novela é entreter e divertir, pero non debe quedar unicamente aí. As novelas deben revelar. Se non é así, non son boas novelas”.

Baixo esta concepción da estilística, entrariamos de pleno no campo da pragmática e conxugaríamos nunha única disciplina os feitos lingüísticos susceptíbeis de constituíren estilo (Bally), os trazos estilísticos capaces de reflectiren a personalidade do autor (Spitzer) e a vontade do autor de transmitir feitos de estilo¹⁴⁸. Algúns investigadores, como Hickey (1989a: 8), chegan mesmo a falar de “pragmaestilística”¹⁴⁹, definíndoa como

a study of language-in-use which pays special attention to the choices made from among the various grammatically correct ways of expressing one and the same thing, which is semantically or truth-conditionally equivalent. It also describes how such choices relate to the overall situation in which the language is used, including what the interlocutors already know or do not know, and what the speaker or writer wishes to achieve through his language-use [...]. In other words, the linguistic surface will be seen as determined by some kind of ‘fit’ or relationship between stylistic choice and the nonlinguistic situation.

E concluindo finalmente que

Pragmastylics therefore analyses style using any linguistic means available and relevant (pragmastylics is primarily stylistics) but, additionally, it asks how the style is affected by pragmatic factors (Hickey, 1989b: 52).

Porén, se ben é certo que isto nos permite pór en xogo todos os elementos do esquema comunicativo de Jakobson e aproximármonos ao feito lingüístico desde unha perspectiva máis ampla e completa, a relación entre estilística e pragmática é moito máis complexa do que unicamente o factor da intención do emisor e do contexto. De feito, Blakemore (1989: 28) destaca que a principal dificultade para a consecución do éxito comunicativo non

¹⁴⁸ Neste sentido, resulta significativa a seguinte explicación de Sperber e Wilson (1986: 179): “However, suppose that the speaker achieves not only her communicative intention but also her informative intention –as she will if the hearer both understands her and trusts her enough. Then [...], the set of assumptions communicated by the utterance, will be a subset of [...], the set of assumptions made manifest by the utterance. The hearer’s task can then be described in another way: the hearer must decide which assumptions [...] made manifest by her utterance are such that it is mutually manifest that the speaker intended to make them manifest”. De feito, aínda van máis lonxe ao afirmaren, a respecto da identificación da forma proposicional correcta (aquela que concorda coa pretendida polo emisor), que esa é a tarefa do receptor e que “if he already knew the speaker’s intention, he would have no task of identification left” (Sperber e Wilson, 1986: 183).

¹⁴⁹ De feito, na altura en que apareceron publicados estes artigos en que se falaba tanxencialmente da pragmaestilística, o propio Hickey (1987) dera xa ao prelo un estudo titulado *Curso de pragmaestilística*, onde se expuñan pormenorizadamente as bases desta disciplina híbrida. Por outra parte, existen diversos enfoques estilísticos relacionados coa pragmática, como poden ser o de Sandig (1986), que propón unha concepción pragmática e etnometodolóxica, ou o de Tannen (1984), de tipo conversacional. Porén, segundo sinala Selting (1989: 109), aínda que ambas as investigadoras “believe that style is involved in all interactions and that all sorts of interactive activities can be analysed with respect to style, and although both mention the stylistic use of language variation, neither of them develops this aspect of conversational style”, en referencia ao dinamismo que debe caracterizar necesariamente calquera acto conversacional, de modo que o propio estilo sexa negociado de forma interactiva e na medida en que os participantes son os que, en definitiva, toman as decisións que determinan o estilo da conversa.

reside tanto na determinación da mensaxe, como na súa elaboración, quer dicir, no modo de presentar a información, xa que diso dependerá que o receptor a entenda tal como o emisor pretendía. Para o comprobarmos, partiremos, en principio, da consideración do investigador José Portolés (2004: 138) de que a estilística é, na realidade, un dos antecedentes fundamentais da pragmática actual, para o cal se basea en que a formulación de Bally sobre os aspectos afectivos da linguaxe remite para a maneira especial e particular que cada individuo ten de empregar a lingua materna. Desterrados dos estudos lingüísticos estruturalistas e xenerativistas por non seren sistemáticos nin estritamente gramaticais, parece evidente, como sostén Portolés (2004: 140), que “la pragmática y el análisis del discurso vuelven a traer [...] asuntos que ya eran conocidos [...], porque, al fin y al cabo no se puede enseñar a hablar unha lingua, a escribirla o a traducirla sin dar cuenta de los problemas que interesaron a Bally”. Asuntos que, dunha ou doutra forma, remiten para a estilística, tendo en conta, aliás, que esta disciplina, como a pragmática, non se centra na análise de clases de palabras illadas como a gramática tradicional, senón, en conxunto, no texto ou discurso. Nese sentido cómpre salientarmos que, en todo o caso, certos empregos poden adquirir en determinados contextos o que o profesor Freixeiro Mato denominou “rendibilidade estilística”, que ten máis a ver co uso concreto da lingua que realmente con características inherentes á categoría gramatical. Desta maneira, feitos gramaticais de todo o tipo (formación de xénero e número, conxugación verbal etc.) que pertencen indubidabelmente a un ámbito de estudo estritamente lingüístico acaban adquirindo valores extrínsecos diferentes en función de elementos como a intención do emisor, a percepción do receptor ou o contexto, inseridos no ámbito da pragmática. Iso é o que parece desprenderse do seguinte fragmento de Portolés (2004: 143):

Más aún, estamos tan acostumbrados a ver los artículos, los tiempos verbales o las perífrases de relativo en las gramáticas que no advertimos que en muchas ocasiones la información que allí se nos ofrece no es morfológica o sintáctica, sino semántica y pragmática: un artículo definido nos obliga a buscar un referente único en un contexto determinado [...]. Asimismo, las formas verbales sitúan el proceso que denotan en relación con el momento anterior del habla [...]. Todo este tipo de informaciones tiene relación con la pragmática, aunque aparezca recogida en los manuales de gramática.

De certo, todos eses aspectos mencionados por Portolés no citado artigo teñen repercusións directas do punto de vista estilístico, polo que se demostra non só a estreita relación entre a gramática e a pragmática, mais tamén entre a gramática e a estilística e, en última instancia, entre a estilística e a pragmática. De todos os modos, non convén perdérmonos en divagacións sobre os estudos pragmáticos e a súa consideración como

lingüísticos ou cognitivos, e si, polo contrario, centrámonos máis ben naqueles aspectos que teñan a ver máis estreitamente coa estilística.

3.5.1. A TEORÍA DA RELEVANCIA

A Teoría da Relevancia¹⁵⁰, segundo explica Escandell Vidal (1994: 57), proporciona un marco teórico para a interpretación dos textos de carácter cognoscitivo, de forma que se torna fundamental o esforzo que o destinatario debe realizar para desentrañar o seu verdadeiro significado. O acto da lectura e da interpretación é, así, absolutamente interactivo, xa que se precisa a cooperación do receptor; é este quen valora a relevancia do texto, quen decide se existe equilibrio ou se compensa o esforzo interpretativo en relación cos resultados que se derivan da lectura: esa relación non é outra cousa que o estilo para a Teoría da Relevancia.

Desta teoría de base cognoscitiva parten precisamente Sperber e Wilson (1986: 178) ao afirmaren que “the correct interpretation of an ostensive stimulus is the first accesible interpretation consistent with the principle of relevance”. Desta maneira, na maior parte dos casos tratarase dunha interpretación baseada en propiedades semánticas, e só en casos extraordinarios haberá que recorrer a outros tipos de propiedades, como pode ser o coñecemento enciclopédico cando a mensaxe se constrúe sobre a base da información contextual¹⁵¹. De feito, neste sentido, Joaquim Fonseca (1992: 47) mantén que

nessa *re-elaboração do sentido* intervém poderosamente o universo de coñecimento do receptor, isto é, o seu “saber” (e a súa experiencia) inmediatamente sobre a situación de comunicación e o tema do texto, mas também sobre o mundo em geral, sobre as “coisas”, as “crenças”, os universos simbólicos e outras representações agregadas, numa dada comunidade sócio-cultural, às “coisas”...

Mesmo, matiza este investigador, se se tiveron en conta as inferencias e as asuncións.

Precisamente, dous conceptos fundamentais para comprender a Teoría da Relevancia van ser “explicatura” e “implicatura”¹⁵², que fan referencia respectivamente a unha

¹⁵⁰ Pode ampliarse a información a respecto da Teoría da Relevancia principalmente en Sperber e Wilson (1986, 1987a, 1987b e 2004); para un enfoque da relevancia en relación coa retórica, Sperber e Wilson (1990); para un enfoque da relevancia en relación coa semántica, Blakemore (1987 e 2002); para un enfoque metarrepresentativo da relevancia, Noh (1998 e 2000) e Sperber (2000).

¹⁵¹ A este respecto, cómpre salientaros a necesidade de o lector posuír unha enciclopedia ampla para conseguir comprender na súa inmensidade significativa a obra de X. C. Caneiro.

¹⁵² De todos os modos, hai que ter en conta que autores como Levinson (2000) rexeitan a diferenciación destes dous conceptos. En todo o caso, pódese ampliar o seu estudo en Carston (2000), Gibbs e Moise (1997), Matsui (1998, 2000), Nicolle e Clark (1999), Noveck (2001), Papafragou (2002), Wilson e Matsui (2000) ou Wilson e Sperber (1998, 2002).

asunción comunicada de forma explícita ou implícita¹⁵³. Porén, non se pode esquecer que mesmo as explicaturas encontran apoio no contexto extraverbal. A este respecto, Sperber e Wilson (1986: 182) apuntan:

An explicature is a combination of linguistically encoded and contextually inferred conceptual features. The smaller the relative contribution of the contextual features, the more explicit the explicature will be, and inversely. Explicitness, so understood, is both classificatory and comparative: a communicated assumption is either an explicature or an implicature, but an explicature is explicit to a greater or lesser degree¹⁵⁴.

No entanto, Carston (2000), precisamente a respecto deste mesmo concepto, matiza o seguinte:

The term ‘explicature’ arose within relevance theory, as a partner to the more familiar implicature. Although it is related to the Gricean notion of ‘what is said’, it also departs significantly from it, and while the Gricean notion is often thought of as a semantic construct, explicature plainly is not; [...] it involves a considerable components of pragmatically derived meaning, in addition to linguistically encoded meaning.

De todos os modos, os efectos estilísticos de explicaturas e implicaturas dependen máis dos elementos, verbais ou extraverbais, que poñan en xogo que do grao de explicitación, aínda que é obvio que tamén isto pode repercutir no estilo. Noutras palabras, o realmente importante é a relevancia. Neste sentido, o papel do emisor é fundamental, na medida en que, a concordarmos con Sperber e Wilson (1986: 202), “a speaker who intends to produce a relevant utterance has two related aims: first, to create some contextual effect in the hearer, and second, to minimise the processing effort this involves”. Desde logo, tal como veremos na nosa análise estilística da obra de X. C. Caneiro, e en relación co apuntado por Escandell Vidal (1994: 58), a vontade do emisor de producir algún tipo de efecto no receptor vai ser a base do desenvolvemento do estilo particular de cada autor e, así mesmo, o efecto será tanto maior canto máis relevante for a mensaxe, en canto que o grao de relevancia dependerá da dificultade de decodificación da mensaxe, ou, en última instancia, do sorprendente ou inhabitual dela.

Así pois, comprobaremos que é posíbel que unha teoría pragmática, neste caso a

¹⁵³ Blakemore (1989: 177) fai repousar a decisión do emisor nun ou noutro sentido non no seu desexo de agradar o sentido estético do receptor, mais no obxectivo fundamental de producir unha mensaxe de elevada relevancia.

¹⁵⁴ Esta concepción, tal como os propios autores matizan, difire bastante da de Grice (1989). Este consideraba que calquera asunción comunicada pola mensaxe máis alá da “forma proposicional” e da “actitude proposicional” expresas, que constituirían realmente o explícito, sería unha implicatura, tanto decodificada como inferida, e a ese respecto sinalan: “The main problem with Grice’s distinction has to do not with the characterisation of implicatures, but with the characterisation of the explicit” (Sperber e Wilson, 1986: 183). Para unha análise revisionista da teoría conversacional de Grice, Wilson e Sperber (1981).

Teoría da Relevancia, repercute cando menos na interpretación dos feitos estilísticos, mais tamén con certa probabilidade na propia elaboración destes, na medida en que na maioría das ocasións son froito dunha procura consciente por parte do autor ou autora da mensaxe.

A. IMPLICATURAS E ESTILO

Unha das razóns da importancia do estilo dunha comunicación estriba, tal como sinalan Sperber e Wilson (1986: 217-218), na multiplicidade de aspectos diversos que se poden deducir a partir del:

From the style of a communication it is possible to infer such things as what the speaker takes to be the hearer's cognitive capacities and level of attention, how much help or guidance she is prepared to give him in processing her utterance, the degree of complicity between them, their emotional closeness or distance. In other words, a speaker not only aims to enlarge the mutual cognitive environment she shares with the hearer; she also assumes a certain degree of mutuality, which is indicated and sometimes communicated, by her style.

Segundo xa mencionamos con anterioridade (cf. § 3.5), todos estes aspectos determinan a interpretación estilística da obra de X. C. Caneiro. Desta maneira, se aplicamos un por un os trazos salientados por Sperber e Wilson no fragmento anterior á nosa investigación, salientaremos que, a nos basearmos exclusivamente no estilo, o autor parece partir da base de que o receptor posuirá un coñecemento considerábel sobre literatura, historia, cinema e xeografía fundamentalmente e, alén diso, que tamén participa do mesmo léxico culto ca el. Por esa razón, é fácil imaxinar que só un lector atento comprenderá a obra en toda a súa magnitude, porque vai encontrar continuas dificultades na súa interpretación, dificultades para as que o autor non ofrece solucións —de facto, na súa obra ensaística incide na importancia de conseguir apreciar a beleza estética con independencia da interpretación do contido (Caneiro, 2006: 77)¹⁵⁵—, porque presupón un coñecemento do mundo extraverbal partillado por ambos; nese sentido, pódese falar claramente de complicidade entre emisor e receptor, polo menos cando o receptor se aproxima dese lector ideal para quen escribe o autor. Isto fóra do ámbito literario sería demasiado arriscado, pois, cando se sobreestima o grao de comprensión mutua, a mensaxe tórnase moito máis difícil e mesmo imposíbel de decodificar, de forma que non se produce a comunicación; na literatura, en tanto que arte, un dos atractivos principais é precisamente o xogo co estilo, inclusive cando ultrapasa a comprensión do lector, que, a pesar diso, pode

¹⁵⁵ A este respecto, o autor remitiría, con acerto, na nosa opinión, a unha interesante cita de Eliot: “Lembro un xuízo de Eliot sobre os cantos de Pound e non teño mellor modo de expresar a sensación referida: ‘Mesmo cando non entendo nada, Pound paréceme sublime’” (Caneiro, 2007: 77).

captar a beleza ou a elaboración de determinado recurso: “mentres te penso, mentres a lariza da nostalxia alumea entre as xemas dos meus dedos espantados, os dedos da man que perdín, os dedos do olvido” (RB, 37).

En relación coa Teoría da Relevancia, Escandell Vidal (1994: 59) diferencia dous tipos fundamentais de implicaturas¹⁵⁶, as denominadas fortes, quer dicir, aquelas que se revelan imprescindíbeis para comprender o sentido básico do texto, e as fracas, aquelas outras implicaturas que, non sendo xa imprescindíbeis, se exploran na procura que o lector ou lectora leva a cabo, lexitimamente, para dar con máis efectos que compensen o esforzo do procesamento. A investigadora apunta tamén no seu artigo as características destas implicaturas fracas:

en primer lugar, no se pueden calcular con precisión; en segundo lugar, no están predeterminadas; en tercer lugar, son deducciones que el destinatario hace por cuenta propia, de modo que no puede responsabilizar al emisor de haberlas implicado; y, finalmente, un error en su cálculo no invalida la interpretación.

O seu interese reside en que remiten directamente para a definición dos efectos poéticos do texto, precisamente porque a imprecisión e a subxectividade das impresións propias son os elementos esenciais da evocación e da suxestión, que constitúen a base deses efectos. A única dificultade das implicaturas fracas a respecto da Teoría da Relevancia, segundo sinala a autora, é que se producen a partir de impresións máis que de coñecementos, quer dicir, son máis afectivas do que cognoscitivas, e, por tanto, como todo o feito lingüístico connotativo, dificilmente sistematizábeis e demostrábeis.

B. REPETICIÓNS E ESTILO

Tamén se encontra en relación coa Teoría da Relevancia un dos recursos máis salientábeis deste conxunto de obras, que logo analizaremos máis polo miúdo: a repetición. Os efectos deste recurso nunca son os mesmos, senón que, seguindo Sperber e Wilson (1986: 219) “they may be reflected in the propositional content of the utterance [...], in the speaker’s degree of commitment to that propositional content [...], or in some other expression of the speaker’s attitude”, aínda que, de todos os modos, é posíbel

¹⁵⁶ A distinción de implicaturas fortes e fracas tamén se encontra en Sperber e Wilson (2004: 261-262). A este respecto os autores sinalan que tal distinción dá conta das diversas posibilidades de un enunciado adquirir relevancia: “Algunos enunciados (las instrucciones de uso, por ejemplo) alcanzan relevancia transmitiendo ciertas implicaturas de carácter fuerte. Otros la alcanzan sugiriendo débilmente un amplio conjunto de implicaciones posibles, cada una de las cuales resulta ser una implicatura débil. Esto es típico de los usos poéticos del lenguaje”. Precisamente en relación con iso pode consultarse Sperber e Wilson (1986) e Pilkington (2000). Sobre a implicatura conversacional en xeral, Bach (1994).

estabelecermos certas pautas constantes, como, por exemplo, a procura dunha secuencia enfática. Esta pode acadarse por diversos medios, segundo comprobaremos de forma pormenorizada no capítulo IV da nosa análise lingüístico-estilística en relación coas obras obxecto do noso estudo.

De todos os modos, aínda que a repetición é, con efecto, susceptíbel de desenvolver rendibilidade estilística, os manuais de estilo recomendan evitala como norma xeral. Isto é así porque, do punto de vista da comunicación, unha repetición vai supor unha redundancia desnecesaria, de xeito que repercutirá negativamente no estilo, xa que non fornece información nova, e só en ocasións producirá efectos estilísticos dignos de salientar, como ocorre múltiples veces neste corpus de obras.

Por suposto, en estreita relación con este recurso, mais en sentido contrario, encontraríase a elipse¹⁵⁷, de xeito que cando unha información non é relevante simplemente se elide para non entorpecer o proceso de decodificación do receptor, é dicir, para reducir o seu esforzo (Fonseca, 1992: 49), aínda que nese caso é fundamental a súa cooperación:

Todo o texto se revela, assim, mais ou menos “elíptico” ou “incompleto”, ou se se prefere, *económico*, pois que o seu produtor conta com a *cooperação* do receptor, que buscará, recriará as articulações (e os elementos que as suportem) indispensáveis à configuração de uma *continuidade de sentido* que viabilize a constituição de um “sentido global”, relevante numa dada situação de discurso.

Por súa vez, a elipse está estreitamente ligada ao paralelismo, na medida en que é nas estruturas paralelísticas que resulta máis fácil realizar elipses sen que se vexa afectado o sentido global e, de feito, inclusive a lle facilitar desta maneira a decodificación ao receptor ou receptora, na medida en que se eliden elementos que, doutro xeito, aparecerían repetidos e a entorpeceren o proceso comunicativo desnecesariamente. Este sería o contributo do paralelismo á Teoría da Relevancia, o que non significa que non teña efectos poéticos¹⁵⁸, xa que, por exemplo, o paralelismo sintáctico¹⁵⁹ é visíbel de máis para ser

¹⁵⁷ Tanto a elipse como o paralelismo son tratados nun revelador artigo por Hobbs e Kehler (1997). No noso traballo analizarémolos dentro da epígrafe referente á rendibilidade estilística do enunciado (véxase § 4.4.5).

¹⁵⁸ Tal como sinalan Sperber e Wilson (1986: 222) este concepto fai referencia a “the particular effect of an utterance which achieves most of its relevance through a wide array of weak implicatures [...]. These poetic effects are then attributed to the syntactic or phonological construction in question. However [...], a repetitive syntactic pattern does not invariably give rise to noticeable stylistic effects. The same is true of all the figures of style identified by classical rhetoric”.

¹⁵⁹ Este aspecto será analizado pormenorizadamente dentro da epígrafe titulada “Estilística do enunciado” (cf. § 4.4.4).

accidental ou pasar desapercibido, mais non sempre os efectos producidos son os mesmos. De feito, estes poden ser tan diversos, inclusive a se tratar da mesma estrutura gramatical, que paga a pena, de acordo con Sperber e Wilson, preguntármonos polo modo en que afectan o medio de coñecemento mutuo do emisor e do receptor. A este respecto, os autores (Sperber e Wilson, 1986: 224) sinalarían:

They do not add entirely new assumptions which are strongly manifest in this environment. Instead, they marginally increase the manifestness of a great many weakly manifest assumptions. In other words, poetic effects create common impressions rather than common knowledge. Utterances with poetic effects can be used precisely to create this sense of apparently affective rather than cognitive mutuality. What we are suggesting is that, if you look at these affective effects through the microscope of relevance theory, you see a wide array of minute cognitive effects. Poetic effects, we claim, result from the accessing of a large array of very weak implicatures in the otherwise ordinary pursuit of relevance. Stylistic differences are just differences in the way relevance is achieved. One way in which styles may differ is in their greater or lesser reliance on poetic effects, just as they may differ in their greater or lesser reliance on implicature and in the way they exploit the backgrounding and foregrounding of information in their explicatures.

En consecuencia, encontrámonos ante varios fenómenos lingüísticos —repetición, elipse e paralelismo— que, de os enfocarmos desde unha perspectiva de estudo pragmática, tal como propoñen os distintos autores e autoras consultados (Sperber e Wilson, Fonseca ou Hobbs e Kehler), resultarán máis rendíbeis do punto de vista estilístico. Isto xustificárase na medida en que só desta maneira —quer dicir, só se temos en conta a posibilidade de o emisor estar a procurar un efecto conscientemente¹⁶⁰— será posíbel sostermos a hipótese de todos eles contribuíren a recrear o particular estado mental dos protagonistas, nomeadamente nas numerosas ocasións en que o autor permite que sexan eles propios os que materialicen verbalmente os seus pensamentos máis desquiciados.

C. DESLOCAMENTOS E ESTILO

Aínda que “deslocamento” é un vocábulo que pode presentar distintas acepcións dentro do ámbito lingüístico, neste caso empregarémolo para facer referencia a distintos fenómenos relacionados coa colocación de constituíntes oracionais na periferia do núcleo, concepto procedente dos estudos lingüísticos do ámbito de investigación anglosaxón.

¹⁶⁰ De mantermos a tese da inexistencia dunha vontade específica por parte do emisor de crear uns efectos determinados sobre o destinatario, sería moi difícil que se producise neste a impresión de estar ante unha recreación dos pensamentos dunha persoa desequilibrada, a menos que se tratase dun exemplo de escrita automática, na liña dos presupostos poéticos das vangardas de comezos do século XX. Rexeitada esta posibilidade, dado que en todas as novelas e relatos que estamos a analizar é evidente unha elaboración que nos leva a desbotar todo o viso de espontaneidade, só nos restaría atribuírle ese efecto á intención do emisor.

En primeiro lugar, e antes de profundarmos no estudo deste aspecto, cómpre reflexionarmos sobre a importancia da orde de palabras nas estruturas informativas. No noso sistema lingüístico, esta ordenación correspóndese (Freixeiro Mato, 2000: 690) coa función sintáctica que os constituíntes da cláusula desempeñan no seu interior, mais non se pode esquecer tampouco a función puramente textual, que en ocasións levará consigo necesarios deslocamentos a respecto da orde considerada normal precisamente na procura da enfatización, do punto de vista informativo, dun constituínte determinado. Por esa razón, para que a análise dunha secuencia calquera sexa verdadeiramente completa será fundamental tomar sempre en consideración os tres estratos de organización: o sintáctico, o semántico e o informativo. Moitas veces, de feito, secuencias co mesmo valor representativo e sintáctico diferenciaranse unicamente do punto de vista do estrato informativo. Isto, como é evidente, ten a ver en esencia coa vontade do falante, que decide non só a información que lle quere transmitir ao destinatario ou destinataria, mais tamén o modo en que o quere facer, botando man dos recursos axeitados para que este ou esta perciba a mensaxe tal como se pretende e adaptándose tamén ás súas necesidades cognoscitivas. É aquí onde reside, precisamente, a extraordinaria rendibilidade estilística que posúe a orde dos constituíntes oracionais, ou, en fin, das palabras, que se manifesta en múltiples facetas, desde a colocación dos demostrativos e posesivos a respecto do substantivo que acompañan, a anteposición ou posposición do adxectivo, que dá lugar a efectos realmente salientábeis, como veremos ao longo do noso traballo, até outros xeitos de destacar informativamente algún constituínte oracional concreto, de que nos ocuparemos a seguir, como a topicalización, a tematización¹⁶¹ ou rematización e a focalización.

Para nos achegarmos a estes fenómenos, que son distintas materializacións dunha estrutura informativa marcada, cómpre partirmos, por suposto, da base de que non toda a información dun discurso ten de estar necesariamente marcada dalgunha maneira. Por esta razón, as estruturas informativas non marcadas coinciden coas cláusulas, de forma que o tema, ou elemento informativo acerca de que se fala, coincide normalmente co suxeito, en canto que o rema, ou a información nova que se acrecenta a respecto do tema, costuma

¹⁶¹ A respecto desta denominación, cómpre salientarmos que a nosa escolla se basea fundamentalmente no feito de o vocábulo “topicalización”, se cadra de uso máis frecuente para referir o mesmo concepto, constituír, na realidade, un calco a partir do vocábulo inglés “topicalization”. Nesta lingua “topic” é o equivalente de “tema”, de forma que o lóxico será, pois, falar de “tematización”. Neste sentido, alén diso, queremos salientarmos que seguimos a proposta de Contreras (1978: 98-104) de manter os dous termos, “tópico” e “tema”, para facermos referencia na nosa lingua a conceptos diferentes.

coincidir co predicado. Desta forma, identifícase unidade sintáctica e unidade informativa e a súa neutralidade non permite que se lle poida tirar aproveitamento estilístico ningún. Para iso é necesario centrármonos nas estruturas informativas marcadas, que rompen coa orde habitual de palabras para conseguir o emisor unha reacción concreta por parte do receptor, feito en que reside, precisamente, a súa rendibilidade estilística, na medida en que, dalgunha maneira, e segundo sexa a intención do emisor, e o seu dominio da lingua, conseguirá dotar a estrutura dunha impronta persoal con repercusións máis ou menos salientábeis do punto de vista do estilo.

Con todo, non queremos deixar pasar desapercibido o feito de, en ocasións, ser posíbel tirar certo aproveitamento estilístico das estruturas informativas non marcadas. No seguinte exemplo comprobamos que a repetición constante do tema, mesmo cando podería sobreentenderse, dá lugar a secuencias estilisticamente interesantes, na medida en que, como información coñecida, non sería necesaria a súa aparición sucesiva, proporcionando efectos enfatizadores pola redundancia:

ela, que camiñaba fráxil entre os charcos, saltando; **ela**, delgada, con cara de estar sempre durmida ou de non durmir nunca; **ela**, transparente, como a auga do río, transparente, transparente (A, 11-12).

No capítulo IV da nosa análise realizaremos un estudo pormenorizado a este respecto e así mesmo tamén nos ocuparemos de todas estas cuestións —tematización, rematización, topicalización e focalización—, que de forma xenérica podemos agrupar baixo a denominación de “deslocamentos”, en relación co estilo.

D. ACTOS DE FALA E ESTILO

Os actos de fala¹⁶², de acordo con Austin (1975), poden ser de tres tipos: locutivos, ilocutivos e perlocutivos; e sobre a súa base constrúense todas as interaccións posíbeis entre os interlocutores, nomeadamente cando o intercambio comunicativo se produce no nivel da oralidade. Na escrita, que se caracteriza por a comunicación non ter lugar en tempo real e por en moitas ocasións nin sequera haber receptor coñecido, prodúcese a ficcionalización dun proceso que na fala sería absolutamente normal e que pode derivar en efectos estilísticos interesantes, en especial no que atinxe aos textos escritos de carácter literario.

En primeiro lugar, e a nos centrarmos nas obras literarias narrativas, hai que partir da

¹⁶² Para un estudo dos actos de fala do punto de vista da Teoría da Relevancia, consultar Graham (1994).

base de que a modalidade predominante canto aos actos de fala é a asertiva¹⁶³, pois a intención do emisor é contar unha serie de acontecementos protagonizados por unhas personaxes determinadas. Neste sentido, debemos ter en conta que para os actos de fala asertivos funcionaren de forma adecuada cómpre respectarmos as máximas conversacionais, enunciadas por Grice (1961 e 1989: 368-372): cantidade, calidade, relación e modo¹⁶⁴.

A máxima de calidade obríganos, como interlocutores ou interlocutoras, a presupormos que o que o emisor está a nos contar é, de entrada, certo. Isto, nunha obra literaria, é realmente difícil de asumir, pois os argumentos a maior parte das veces xermolan e abrollan na imaxinación do propio autor, e de aí que, nestes casos, sexa máis importante a verosimilitude; de facto, a súa procura, coa intención de conseguir que o lector ou lectora acredite no que está a contar, levará o emisor a implementar unha serie de recursos, como veremos en sucesivas ocasións ao longo da nosa análise, que van desde procedementos de cohesión ou manutención da coherencia até o emprego de elementos de carácter gramatical. Aliás, tamén se deben ter en conta os tropos literarios, para os que resulta imposíbel unha interpretación literal. Para Grice, suporían a principal vulneración da máxima conversacional da sinceridade, na medida en que o emisor non estaría a dicir, en sentido estrito, unha verdade; tomemos como exemplo unha das múltiples metáforas que se poden encontrar nas novelas de X. C. Caneiro, “poemas que saben a laranxa verde” (TM, 121): o coñecemento extralingüístico do receptor ou receptora da mensaxe non lle permite aceptala como verdadeira, xa que os poemas, como é evidente, non posúen sabor; por tanto, habería que considerar, de acordo con Grice, que o emisor estaría a vulnerar o principio de sinceridade, xa que o enunciado se revela, con toda a clareza, falso; porén, o

¹⁶³ De todos os modos, Silva Corvalán (1989: 89) matiza que a asertividade, entendida como “speaker belief or confidence in the truth of the proposition”, é unha característica gradativa e que “degrees of assertiveness are pragmatically inferred to convey degrees of hypotheticality”, nunha relación inversamente proporcional.

¹⁶⁴ En relación coa Teoría da Relevancia, hai que salientar que Sperber e Wilson (2004: 239) manteñen que a relevancia dunha mensaxe non depende da concorrencia e do respecto ás máximas de Grice nin ao presuposto Principio de Cooperación, senón que se trata dun trazo característico inherente ao coñecemento humano. Alén do estudo revisionista destes autores, existen outros traballos que poden resultar de interese no tocante ás máximas conversacionais, como o de Kasher (1976). Por outra parte, Black (2006: 27) sostén: “One would expect that the Gricean maxims should have some relevance for the processing of literary discourse, on the innermost level of character-to-character interactions. It is perhaps more interesting to consider whether it is not also applicable to our processing of the whole text, in the interaction between narrator and reader, and the relationship between narrator and characters. If Grice is right in his hypotheses, then it seems most likely that we use the co-operative principle in interpreting any discourse. Furthermore, arriving at meaning via the maxims involves effort, and so increases engagement with the text”. Canto ao interese das máximas conversacionais na obra literaria, a investigadora engade: “Clashes between the demands of various maxims occur in the interaction of characters, but perhaps more interestingly in the narrator’s discourse”.

propio uso interpretativo da lingua debería facer que o receptor, ante unha metáfora desas características, non reaxa co rexeitamento que suscitaría outro enunciado non verdadeiro, senón que trate de implementar unha serie de recursos que lle permitan unha interpretación do enunciado en sentido figurado, tal como manteñen Sperber e Wilson (2004)¹⁶⁵. Aínda que concordamos coa explicación destes autores, do punto de vista da estilística o que resulta máis interesante a este respecto é que, tanto se os tropos se consideran unha simple vulneración da máxima de sinceridade por parte do emisor, como se se parte do uso interpretativo da lingua por parte do receptor, en todo o caso parece claro que existe, en sentido estrito, unha relación entre a máxima de calidade (especialmente como resultado da súa vulneración, na medida en que a linguaxe figurada non significa exactamente o que enuncia, senón outra cousa) e os efectos poéticos dun texto.

Alén diso, a información que se nos proporcione terá de ser adecuada ou pertinente, quer dicir, vir ao caso. De todos os modos, a violación da máxima de calidade neste sentido produce interesantes exemplos que nas novelas e relatos que estamos a estudar están en relación coas personalidades desquiciadas dos distintos protagonistas, polo cal a súa rendibilidade estilística está fóra de toda a dúbida¹⁶⁶.

A máxima de cantidade¹⁶⁷ ten a ver co exceso ou defecto de información proporcionada polo emisor¹⁶⁸. Así, encontramos que a vulneración desta máxima cara a un dos extremos dá lugar ás digresións, que son susceptíbeis, dunha forma especial neste conxunto de obras, de repercutiren positivamente no estilo e, como no caso da máxima da calidade, en estreita relación coa vontade do autor por manifestar lingüisticamente os pensamentos caóticos das personaxes; cara ao extremo contrario, producíranse ambigüidades e confusións, moitas veces intencionadas, e, se cadra, tamén se poderá contribuír a crear un ambiente misterioso ou enigmático¹⁶⁹.

A máxima de modo ten a ver coa clarezza do enunciado. Nese sentido cómpre

¹⁶⁵ En relación con isto, Wilson (1995) chega a cuestionar inclusive a existencia da propia máxima conversacional de sinceridade enunciada por Grice.

¹⁶⁶ A este respecto, véxase a epígrafe 4.5.1.1.A sobre a coherencia.

¹⁶⁷ Kempson e Cormack (1982) proporcionan un interesante enfoque que relaciona o defecto de información coa ambigüidade.

¹⁶⁸ Cando se tratar dunha vulneración da máxima de cantidade por defecto de información haberá que falar necesariamente de implicaturas. Este aspecto desenvólveo pormenorizadamente Carston (1995).

¹⁶⁹ A digresión será estudada pormenorizadamente baixo a epígrafe titulada “Propiedades textuais” (cf. § 4.5.1.1).

salientarmos que moitas veces se ve vulnerada con fins estilísticos, como ocorre naqueles fragmentos caracterizados pola ausencia de puntuación, ou, noutros casos en que, en xeral, se tende a un exceso de información que, se, por unha banda, se nos revela fundamental para nos aproximarmos do estado mental desquiciado das personaxes, por outra banda, tamén é certo, obxectivamente, que para iso se recorre a unha exposición confusa da mensaxe¹⁷⁰. Desta maneira compróbase que, na realidade, todas as máximas conversacionais de Grice están estreitamente relacionadas entre si.

En relación coas máximas conversacionais enunciadas por Grice, Leech (1966) dedicouse ao estudo da cortesía, como principio fundamental de toda a interacción comunicativa. Tal como recolle Escandell Vidal (1994: 146) no seu estudo a respecto da pragmática, as máximas de cortesía deben facer referencia ao tacto (“vostede é o autorizado”), á xenerosidade (“maximice o beneficio para o receptor”), á aprobación (“maximice o aprecio cara ao receptor”), á modestia (“minimice o aprecio cara a si propio”), ao acordo (“maximice o acordo co receptor”) e a simpatía (“maximice a simpatía cara ao receptor”). Alén da enunciación das máximas, Leech propuña tamén unha clasificación das estratexias conversacionais que procuraban a consecución plena da cortesía, de forma que se pode falar de estratexias de cortesía aberta e directa, estratexias de cortesía aberta e indirecta, con cortesía positiva, estratexias de cortesía aberta e indirecta con cortesía negativa, estratexias de cortesía encuberta e estratexias dirixidas a evitar calquera acción que ameace a imaxe pública do interlocutor. Por outra banda, de acordo con Black (2006: 74):

Politeness needs to be considered on different levels of narrative organisation. On the level of character-to-character interaction, the normal conventions of politeness apply [...]. The situation is slightly different, and more complex, on the higher level of author/narrator and reader. Here the interaction is essentially one-way: our only recourse if we do not like something is to stop reading.

Tanto as máximas conversacionais, con todas as dificultades que poidan presentar, como a procura da cortesía son os principios fundamentais que deben manter sempre os actos de fala. A súa vulneración, en todo o caso, non terá os mesmos efectos nunha interacción comunicativa ordinaria que nunha obra literaria, en que, segundo acabamos de ver, poderá repercutir positivamente no aspecto estilístico.

¹⁷⁰ A ausencia de puntuación será tratada baixo a epígrafe titulada “Propiedades textuais” (cf. § 4.5.1.1.A).

3.5.2. A DIMENSIÓN INTERPRETATIVA DO USO DA LINGUA

Por outra parte, hai que ter en conta que, alén dos recursos estilísticos presentes nas mensaxes que constitúen realmente explicaturas ou naquelas en que a principal explicatura reside simplemente na súa forma proposicional, aínda que dela se poidan derivar todo tipo de implicaturas contextuais, existen tamén outros caracterizados por a forma proposicional non ser unha explicatura: os tropos, entendidos, en xeral, como a substitución do significado literal por un significado figurado¹⁷¹.

Os tropos danse —especialmente na literatura, mais tamén no uso cotián da lingua¹⁷²— porque ninguén se expresa todo o tempo de forma literal¹⁷³. Nese caso, a comprensión da mensaxe producírase se o receptor ou receptora for capaz de recuperar o significado real por medio de inferencias; estas, á vez, materialízanse na comunicación se existir un coñecemento do mundo extraverbal partillado por emisor e receptor. En relación coa Teoría da Relevancia, pode ocorrer que, aínda existindo ese coñecemento contextual, o emisor produza un tropo cuxa interpretación adecuada entre no ámbito máis subxectivo ou connotativo e, por esa razón, sexa tamén máis difícil. Trataríase, iso si, dunha mensaxe absolutamente relevante, precisamente polo esforzo que o receptor tería que realizar para a súa comprensión, en contraposición a esoutros tropos fortemente estandarizados que non requiren tanta atención¹⁷⁴. En calquera caso, segundo sinalan Sperber e Wilson (1986: 234)

If the speaker has done her job correctly, all the hearer has to do is start computing, in order of

¹⁷¹ Para o estudo dos tropos pode resultar de interese o artigo de Leech (1966) titulado “Linguistics and the figures of rhetoric”. Tamén os traballos, moito máis recentes, de Brandão (1989) e de Azaustre Galiana e Casas Rigall (1994).

¹⁷² A diferenza, de acordo con Blakemore (1992: 177-178), entre as mensaxes poéticas e as máis cotiás, reside basicamente “by the way that they encourage the hearer to take a greater share of the interpretation process, so that the extra effort she invests is rewarded by a wide array of very weak implicatures, which she is encouraged to explore” e, alén diso, en que “much of everyday communication does not attempt any degree of creativity at all”.

¹⁷³ Hai que ter en conta que para Grice a principal vulneración da máxima conversacional da sinceridade reside nos tropos (ironía, metáfora e hipérbole), mais hai que ter en conta que, cando se emprega calquera desas figuras, —o que ocorre con especial frecuencia nas mensaxes literarias, mais tamén a miúdo nas mensaxes cotiás—, o emisor está seguro de que o receptor vai decodificar esa información da maneira adecuada debido aos seus coñecementos contextuais, e, na realidade, non se infrinxe o Principio de Cooperación.

¹⁷⁴ Neste sentido encóntrase a explicación de Blakemore (1992: 163): “As we have seen, metaphors vary from the highly creative [...] to the highly standardized. The fact that standardized metaphors [...] are so regularly used makes them relatively cheap to process”. Evidentemente, canto menor é o esforzo empregado no proceso de interpretación do tropo, debido á ausencia de estímulos positivos do punto de vista dos efectos cognitivos (Sperber e Wilson, 2004: 241), como en calquera outra mensaxe, menor será tamén a relevancia.

accessibility, those implications which might be relevant to him, and continue to add them to the overall interpretation of the utterance until it is relevant enough to be consistent with the principle of relevance.

Como é evidente, e a concordarmos con Sperber e Wilson (2004: 267), para que isto ocorra, é imprescindíbel que o lector ou lectora poña en xogo unhas capacidades metarrepresentacionais suficientemente desenvolvidas para permitir a interpretación adecuada do enunciado¹⁷⁵.

A. METÁFORA

Seguindo Blakemore (1992: 160), a metáfora é un tropo que nos mostra a realidade dunha forma nova e diferente, absolutamente connotativa e a depender da propia percepción que o emisor posúe desa realidade¹⁷⁶, dunha maneira similar, en palabras da autora, aos efectos distorsionadores dunha droga. Para ela, en todo o caso, o problema sería que “there is no limit to what they can cause us to see, and much of what they cause us to notice is not propositional in nature”, o que pode dificultar a súa interpretación¹⁷⁷, nomeadamente cando as claves que pon en xogo o receptor nese esforzo de decodificación non coinciden con exactitude coas do emisor. De acordo con Black (2006: 102), “metaphor is a scalar phenomenon: there are dead metaphors in common use [...], which requires no special interpretive effort, through fairly conventional metaphors, to the original creations of speakers or writers”, o que se encontra en relación co feito de se tratar dun recurso habitual non só na linguaxe literaria como tamén na non literaria. De facto, a autora, ao inicio do seu estudo, afirma que “one of my aims here will be to suggest ways in which the same devices may be more effective in literary than in non-literary discourse” (Black, 2006: 2-3)¹⁷⁸.

De todos os modos, como sostén Blakemore, o significado da metáfora é o que esta expresa literalmente e a cuestión debe centrarse nun outro punto fundamental: que é o que

¹⁷⁵ A respecto da relación entre ironía, metáfora e habilidades metarrepresentacionais poden consultarse Happé (1993) e Langdon (2002). En xeral, a respecto do proceso metarrepresentacional, Whiten (1991 e 2000) e Wilson (2000).

¹⁷⁶ Asher e Lascarides (2001) analizan este tropo desde unha perspectiva semántica e pragmática.

¹⁷⁷ Noveck *et al.* (2001) analizan, precisamente, os custos e os beneficios da metáfora, entendida estritamente en termos de relevancia.

¹⁷⁸ Neste sentido, a investigadora sostén “that the impact of some metaphorical structures is greater in literary texts, because they form part of a ‘package’ and make a greater contribution to meaning than the random use of (often trite) metaphors and similes in everyday conversation” (Black, 2006: 3).

fai a metáfora. En principio, a metáfora constrúese con base nunha relación de semellanza entre o obxecto real e o obxecto imaxinario, quer dicir, “an object may be used to represent another object which it resembles to some extent”, aínda que “it is not necessary that the two objects be identical, only that they resemble each other in certain respects” (Blakemore, 1992: 161). Precisamente da asociación de ideas que cada autor formule na súa mente, é dicir, da súa imaxinación, tal como propón Davidson (1990: 245-262), dependerá a creatividade da metáfora e de aí tamén a potencial dificultade interpretativa, igual que a súa relevancia, nomeadamente cando se tratar de metáforas non estandarizadas e altamente connotativas¹⁷⁹. Así, conclúe Blakemore (1992: 164), “since each hearer has different background knowledge and a different imagination, different hearers will arrive at different conclusions”, afirmando, alén diso, que a rendibilidade estilística deste tropo non reside tanto na beleza ou na sorpresa que pode causar unha metáfora creativa como na maneira extraordinaria que algúns autores teñen de explorar e explotar este aspecto, en principio ordinario, da comunicación, suscitando un amplo abano de implicaturas e asociacións de ideas até chegar á súa interpretación. Iso, desde logo, é o que ocorre coas métaforas de X. C. Caneiro, que estudaremos pormenorizadamente en relación coa análise da rendibilidade estilística das solidariedades lexicais, baixo a epígrafe titulada “Estruturas semánticas” dentro da “Semántica lexical” (cf. § 4.3.1.1).

B. IRONÍA E HIPÉRBOLE

De acordo coas definicións tradicionais deste concepto, a ironía prodúcese cando a mensaxe posúe un significado literal e outro figurado en sentido oposto, ou, noutras palabras, cando a actitude do emisor non concorda co que está a expresar¹⁸⁰, como

¹⁷⁹ En sentido contrario encontraríanse as frases feitas, fortemente estandarizadas. Vega-Moreno (2003) proporciona un interesante enfoque da Teoría da Relevancia en relación co significado deste tipo de expresións fixas que todas as linguas posúen e que, en sentido estrito, ao igual que ocorre cos tropos, non poden entenderse en sentido literal. De feito, esta autora destaca a estreita relación que existe entre as frases feitas e a metáfora: “That is, although originally metaphorical, the linguistic forms of idioms are said to bear now no relation with their meanings” (Vega-Moreno, 2003: 304). No que atinxe á relevancia dunhas e doutras, se a metáfora posúe unha compoñente evocativa que se revela fundamental na literatura, o emprego de frases feitas está relacionado coa expresividade; o esforzo interpretativo para un individuo coñecedor do código é diferente en cada caso: a fixación das frases feitas na lingua fai que a súa interpretación non requira un esforzo extraordinario, polo que a súa relevancia non se cuestiona, mentres que a dificultade de interpretación das metáforas menos convencionais e máis individuais dun escritor ou escritora se ve compensada pola capacidade de evocación e suxestión.

¹⁸⁰ De todos os modos, Sperber e Wilson (2004: 263) matizan que concibir a ironía como o feito de dicir literalmente algo querendo dicir, en sentido figurado, o oposto, resulta inadecuada “desde un punto de vista descriptivo, ya que la lítotes, las citas y alusiones no pueden analizarse como si estuvieran queriendo decir lo opuesto a lo literalmente dicho”; e tamén “desde un punto de vista teórico, porque decir lo contrario de lo que uno quiere decir es algo claramente irracional”, de forma que a dificultade de analizar este tropo desde

ocorrería no seguinte exemplo:

Os intelectuais son un perigo, debían eliminalos rapidamente da xeografía terráquea para asegurar unha situación agradable para as almas, para todas as almas, especialmente as necias e estultas (UMOT, 128).

Porén, para Blakemore (1992: 170), isto podería reducirse a unha simple cuestión de información explícita e implícita¹⁸¹ e, neste sentido

decisions about what to express explicitly and what to leave implicit depend on the speaker's estimation of the hearer's contextual resources. A speaker will leave his attitude implicit only if he believes that the hearer has immediate access to a context in which it can be identified with less effort than would be needed to process an explicit statement. This means that a speaker who leaves his attitude implicit suggests that the hearer and speaker share assumptions about what, for example, is ridiculous or absurd.

Isto pon en relevo a importancia da existencia dun adecuado coñecemento do contexto, partillado por emisor e receptor necesariamente para a interpretación da ironía ser correcta. Cando se trata dunha mensaxe máis ou menos breve, tal como é habitual na linguaxe ordinaria, a interpretación da secuencia irónica, dada esa condición *sine qua non* de contexto partillado por ambos os interlocutores, pode resultar relativamente sinxela e, en todo o caso, é posíbel que o emisor proporcione algunha clave ou indicación acerca do sentido en que se debe entender a súa mensaxe; alén diso, non se pode esquecer, como ben sinala Blakemore (1992: 168), que tamén pode pór en xogo elementos non estritamente verbais, mais tamén paraverbais e extraverbais, como a entoación, a expresión facial ou a xesticulación co fin de facilitar a comunicación. Porén, a dificultade aparece na literatura, xa que, en primeiro lugar, o feito de o emisor e o receptor non partillaren o contexto espacio-temporal impide que o escritor poida acceder a tales recursos de axuda, e, por outra parte, de acordo con Blakemore (1992: 165), non sempre é fácil identificar e illar o elemento concreto que orixina o efecto irónico, pois “in many cases it extends over a whole poem or story”.

esta perspectiva é evidente, aínda que non faltan autores, como Grice (1989), que o teñan intentado. Para Sperber e Wilson a clave, porén, encontraríase no uso interpretativo da linguaxe que esta posúe de seu. Alén diso, resulta de interese un estudo dos mesmos autores (Sperber e Wilson, 1998) a respecto da ironía en relación coa relevancia.

¹⁸¹ Esta hipótese concorda co que afirman Sperber e Wilson (1986: 239): “We will argue that verbal irony invariably involves the implicit expression of an attitude, and that the relevance of an ironical utterance invariably depends, at least in part, on the information it conveys about the speaker's attitude to the opinion echoed”.

Aínda que Blakemore no seu estudo reduce a análise da ironía a unha perspectiva pragmática, hai outros investigadores, como Pere Ballart (2004)¹⁸², que acrecentan as características básicas de todo o discurso literario irónico:

Mi tesis, pues, consiste en que toda ironía [...] debe satisfacer para ser considerada como tal, una serie mínima y cerrada de condiciones, que entiendo deben pasar por la posesión de todos y cada uno de los siguientes rasgos: (1) un dominio o campo de observación; (2) un contraste de valores argumentativos; (3) un determinado grado de disimulación; (4) una estructura comunicativa específica; (5) una coloración afectiva, y (6) una significación estética.

Aínda que, desde logo, o contexto partillado é un aspecto basilar para a Teoría da Relevancia, non debemos esquecer que a nosa investigación se centra exclusivamente en mensaxes literarias, polo que, con efecto e a concordarmos neste aspecto con Ballart (1994: 311), tamén da ironía debe desprenderse certa significación estética, unha significación estética que Blakemore (1992: 177) asegura non poder ser acadada por calquera e que, en todo o caso, a linguaxe poética non se comporta do mesmo modo que a lingua común. Trátase dun recurso habitual en X. C. Caneiro, aínda que non sempre se consegue polos mesmos medios. No exemplo que mostramos a seguir, a interpretación irónica despréndese da utilización dunha nomenclatura con referente extralingüístico animal para facer referencia a un conxunto de persoas:

Condición que fomentaba a miña idea e as miñas intencións: sempre considerei aos artistas, escritores, pintores, toda esa **fauna** melancólica, como inimigos do estado natural de felicidade que debe repousar na pel e na alma dos elixidos: eu, verbigracia (UMOT, 128).

Por outra banda, aínda que en principio non existe relación directa entre as dúas figuras, tamén habería que tratar o caso da hipérbole. Por definición, este recurso consiste en exaxerar a expresión do pensamento, de forma que se revela adecuada para contribuír a crear un estilo enfático; por esa razón, predomina en obras de ton épico, en que o autor ou autora da mensaxe pretenda enxalzar algún feito ou personaxe, e coa intención de provocar no lector ou lectora un efecto de admiración, de entusiasmo ou, inclusive, dúbida. Trataríase, pois, dunha figura retórica de grande expresividade. Precisamente é esa expresividade o que a fai apropiada nos usos máis espontáneos da linguaxe, quer dicir, na oralidade; isto permítenos, xa de entrada, afirmar a súa potencial rendibilidade estilística,

¹⁸² Cómpre chamarmos a atención para o feito de este autor (Ballart, 1994: 311) facer referencia, tal como propuña Blakemore, á existencia de discursos irónicos, máis alá de secuencias puntuais: “desde el enunciado más conciso al discurso más extenso, desde la simple antífrasis a la más sofisticada de las ficciones”.

na medida en que, ao aparecer en textos narrados en P1 polas propias personaxes proporcionará un considerábel efecto de verosimilitude, pola súa capacidade para aproximar o lector ou lectora a unha hipotética forma de expresión real, non desvirtuada pola planificación e a mesura que impón o proceso de escrita. Alén diso, a rendibilidade estilística da hipérbole tería a ver tamén, non só con esa capacidade para plasmar, máis ou menos plasticamente en función da creatividade da personaxe (a miúdo, segundo veremos, salientábel), como inclusive para a produción de pasaxes de efectos humorísticos, sen perder beleza a secuencia, como comprobamos nos seguintes exemplos:

choraba tanto que foron necesarias quince almofías para recoller as súas bágoas (XA, 259);

A verdade é que os anos que median entre a morte de Felipe o Feroso e a súa esposa, case medio século, Xoana non deixou de chorar. Talvez pensaba que a vida é unha prancha de xeo rebulindo lixeira nas cunetas do absurdo. Sen el nada tiña sentido, sen el todo era fastío, desidia, ingratidade. Xoana, Xoana a Louca chamárona, porque non tiña no seu sitio todos os elásticos do entendemento, porque cría que unha nube negra acompañaba a súa sombra, porque fixo que o fétro de Felipe a acompañase de maneira perpetua, porque metía na boca pétalos de rosa e mordía neles como no pan, con rabia, facendo sangue nos labios secos (XA, 261);

a humanidade, unha parte da humanidade, decanta os seus instintos estéticos a favor dos corpos con menos carne que a pata dun xílgaro (SL, 173).

Neste sentido, o coñecemento contextual partillado por emisor e receptor permitiría interpretar adecuadamente a hipérbole en sentido figurado e non en sentido literal, e é isto precisamente o que, en determinadas situacións, permitiría o seu emprego con intención irónica, na medida en que a ironía, especialmente na literatura, está en estreita relación co humor. Isto é o que parece desprenderse dun artigo de Shinichiro Okamoto (2006), da Universidade Aichi Gakuin, a respecto da súa lingua propia, o xaponés, aínda que facilmente se podería extrapolar a outras linguas:

Two questionnaire experiments were conducted to investigate the effects of 2 styles (hyperbole and orthographically deviant writing style) on the perception of hiniku, 'quasi-irony', and oseji, 'quasi-flattery', in the Japanese language. In each experiment, stories were constructed in which a speaker made a remark evaluating the addressee's ability or performance (e.g., "You are good at singing"); participants judged how hiniku-like and oseji-like these remarks were. In Experiment 1, the style in a spoken remark (nonhyperbole vs. hyperbole) and the ability of the addressee (e.g., singing poorly, intermediately, or excellently) were manipulated. Although the use of hyperbole heightened the perception of hiniku irrespective of the addressee's level of ability, its influence on oseji decreased as the addressee's ability lowered. In Experiment 2, the writing style of an e-mailed remark (orthographically typical vs. orthographically deviant), as well as the level of the addressee's performance (poor vs. excellent), was manipulated. Orthographically deviant styles increased the

perception of hiniku for both levels of performance and the perception of oseji in the excellent conditions only. These results imply that the perception of hiniku and oseji is mediated by the nonseriousness of communication.

En conclusión, a pragmática, desta volta da man da dimensión interpretativa do uso da lingua, vai ocupar un lugar prioritario na construción do estilo dun autor ou autora, na medida en que no coñecemento metarrepresentativo reside a clave para unha utilización rendíbel das figuras trópicas, alén, evidentemente, para a súa adecuada decodificación; como é obvio, sendo este tipo de figuras fundamentais na configuración estilística dunha obra, dedúcese facilmente a importancia da pragmática en relación co estilo.

4. ANÁLISE ESTILÍSTICA DA OBRA NARRATIVA DE X. C. CANEIRO

Como xa mencionamos na introdución, ao longo da análise pormenorizada dos textos literarios, neste caso os de X. C. Caneiro, por razóns tamén explicadas nas epígrafes precedentes, áchase que todo o elemento gramatical, do tipo que for, é susceptible de crear estilo, é dicir, posúe rendibilidade estilística, tal como afirmou o propio Bally (1965: 62):

Que l'on adopte l'une ou l'autre de ces définitions, la stylistique embrasse le domaine entier du langage. Tous les phénomènes linguistiques, depuis les sons jusqu'aux combinaisons syntaxiques les plus complexes, peuvent révéler quelque caractère fondamental de la langue étudiée; tous les faits linguistiques, quels qu'ils soient, peuvent manifester quelque parcelle de la vie de l'esprit et quelque mouvement de la sensibilité. La stylistique n'est pas l'étude d'une partie du langage, c'est cell du langage tout entier, observé sous un angle particulier.

Aínda que isto se torna especialmente evidente nas obras escollidas para a nosa investigación, na realidade é algo que se pode percibir en toda a mensaxe literaria. Esta, precisamente por ser o resultado dun complexo proceso de planificación e elaboración, é que se perfila como mensaxe prototípica e ideal para emprender unha investigación sobre a rendibilidade estilística e o estilo¹⁸³.

Se, alén diso, na liña de pensamento de Jakobson, aceptamos que a mensaxe literaria forma parte inequívoca e cunha función concreta (a poética) do esquema do proceso comunicativo, daquela será tamén posíbel aceptar o método de análise estilística proposto por Riffaterre (1971: 41-50). O devandito método centraríase non só no proceso de codificación, como propuñan Bally (1951 e 1965) e Spitzer (1928, 1945, 1948 e 1980), preocupados fundamentalmente pola escolla e polo pensamento do emisor, é dicir, pola elaboración da mensaxe, mais tamén no proceso de decodificación. Isto é así porque, en última instancia, a comunicación non tería sentido caso de non existir un receptor sobre o que a mensaxe, por medio do estilo, causar un efecto determinado, ben como emoción motivada polo valor expresivo ou afectivo dos elementos lingüísticos, ben como reflexo dos propios sentimentos ou emocións do autor. Na liña da Teoría da Recepción¹⁸⁴, este autor (Riffaterre, 1971: 49) chega a indicar que a eficacia estilística de calquera recurso

¹⁸³ Segundo vimos con anterioridade (cf. § 3.3.2), esa era a razón que Bally esgrimía para desbotar a mensaxe literaria do estudo lingüístico.

¹⁸⁴ A Teoría da Recepción é unha teoría literaria que basea a concepción do feito literario exclusivamente no papel do receptor, desde o momento en que unha obra literaria carecería de sentido se non houberse un lector. O traballo de Holub (1984), *Reception Theory. A Critical Introduction*, é interesante para unha aproximación a esta teoría literaria. De todos os modos, como sinalan Enkwist e Leppiniemi (1989: 191), existen varios movementos que defenden o papel do lector ou lectora na comunicación literaria. Neste sentido, tamén pode resultar de interese un artigo de Iser (1980) titulado "The Reading Process: A Phenomenological Approach".

“vem do sentimento que tem o lector de que se trata de um substituto raro de um termo corrente”. Desta maneira, se a análise lingüística non pode distinguir os elementos pertinentes dos non pertinentes, a causa non sería outra que o feito de o seu potencial expresivo non se achar realizado na propia mensaxe, mais no receptor.

Na análise estilística que agora nos dispoñemos a emprender, vai ser absolutamente primordial o proceso de creación de cada texto, mais tamén, na medida en que será imposíbel illarmos a nosa faceta como lectora, analizaremos os efectos que agroman no momento da decodificación, aínda que se nos poida acusar de subxectividade. Nese sentido, o propio Riffaterre (1971: 112) defendería a transformación dos xuízos de valor en xuízos de existencia, con base no feito irrefutábel de que, sexa cal for o seu fundamento, “os julgamentos de valor subentendidos em toda execução ou interpretação do texto [...] constituem a condição da lectura e são motivados por fatores codificados na mensagem”, quer dicir, por estímulos que se achán no texto, mais cuxa natureza pode transcender os límites do estritamente lingüístico, o que levou a que “os julgamentos de valor suscitados por todo enunciado literário, seus aspectos estéticos e afetivos, permaneceram por muito tempo fora do domínio do lingüista, devido à sua aparente subjetividade e variabilidade segundo as épocas e as modas” (Riffaterre, 1971: 110). Isto vainos permitir seguir con certa autoridade unha metodoloxía leve e inevitabelmente intuitiva, mais rigorosa e fundamentalmente obxectiva, na medida en que se trata de clarificarmos e establecermos a rendibilidade estilística dos diversos elementos lingüísticos a partir dos efectos e impresións que producen durante a lectura. Como é evidente, para o lograrmos, de forma que a súa aplicación poida estenderse do particular ao xeral, tórnase imprescindible un método adecuado. Só deste xeito, aínda que agora centremos a nosa investigación nun conxunto de obras ben concretas e especialmente escollidas a tal fin, pola amplitude de posibilidades que entrañan do punto de vista estilístico, será posíbel extrapolar os conclusións extraídas a calquera outro texto literario.

Por outra banda, tampouco esqueceremos nesta complexa análise o aspecto pragmático, na medida en que, como vimos de ver (cf. § 3.5), tamén é susceptíbel, nas súas múltiples facetas, de ter repercusións estilísticas, desde algo tan simple como a repetición ou a topicalización até o emprego de figuras trópicas¹⁸⁵. Desta maneira, a nosa investigación abranxerá o estudo da mensaxe en toda a súa dimensión comunicativa, algo

¹⁸⁵ A rendibilidade estilística destas estratexias pragmáticas será analizada pormenorizadamente baixo a epígrafe 4.5.2.2 en relación coas obras de X. C. Caneiro.

que a propia riqueza estilística deste conxunto de obras parece exixir.

4.1. A ESTILÍSTICA DA ORTOTIPOGRAFÍA

Antes de máis, cómpre detérmonos un intre sobre o concepto de ortotipografía que aparece na epígrafe que presenta este apartado e que xorde da combinación, da fusión realmente, doutros dous: ortografía e tipografía¹⁸⁶. Por unha banda, a ortografía fai referencia ao conxunto de normas que regulan a escrita dunha lingua, quer dicir, o que establece os usos prescritos de maiúsculas e minúsculas, os signos de puntuación ou a acentuación. Por outra banda, a tipografía é a arte de crear e combinar tipos, quer dicir, letras de imprenta, para producir neste caso libros, co obxectivo de facilitar a súa lectura e que o contido —e non só o contido representativo das mensaxes, mais en todas as súas facetas, con especial repercusión no plano informativo— se transmita de forma eficaz. Todos estes aspectos serán analizados do punto de vista da estilística neste apartado do noso traballo. A este respecto, cómpre sinalarmos que no estudo gramatical de Freixeiro Mato (1998: 280-284)¹⁸⁷ encontramos unha iniciativa seria de considerar a súa rendibilidade do punto de vista estilístico, apuntando, baixo o título de “grafoestilística”¹⁸⁸, ideas xerais, e realmente acertadas, sobre a posibilidade de que “cando a convención gráfica se rompe, a ortografía, e o nivel gráfico en xeral, pode asumir connotacións expresivas”. Desde logo, dadas as repercusións estilísticas que aspectos como a utilización de maiúsculas e minúsculas, recursos tipográficos de enfatización, os signos de puntuación¹⁸⁹, así como a disposición tipográfica na páxina¹⁹⁰ posúen nas obras de X. C.

¹⁸⁶ A respecto da ortotipografía, véxase Solá e Pujol (1995).

¹⁸⁷ Polo contrario, Martins (1989: 64-66) só menciona algún uso non convencional de determinadas grafías e das maiúsculas, mais non chega a apuntar a posibilidade de que estes tipos de recursos, que non pertencen estritamente á lingua en si, poidan constituír un contributo importante á creación do estilo particular dun autor.

¹⁸⁸ O termo é usado por Rodríguez Fer (1989: 79), que tamén analiza este aspecto na obra de autores como Uxío Novoneyra.

¹⁸⁹ No tocante aos signos de puntuación, hai que salientar que non imos tratalos nesta epígrafe como organizadores ou distribuidores do discurso, mais fundamentalmente desde o punto de vista da forma.

¹⁹⁰ Salvando as distancias, a preocupación de X. C. Caneiro por este aspecto recorda a que levou os poetas vangardistas de principios do século XX a experimentaren cos caligramas e epigramas. A este respecto cómpre sinalarmos que Freixeiro Mato (1998: 282) mantén que “valor expresivo tamén se pode achar na disposición dos textos en prosa ou en verso cando esta se afasta das pautas convencionais” e precisamente como exemplo dese afastamento das pautas convencionais en poesía cita o do debuxo tipográfico. Non é difícil deducirmos que se os caligramas e epigramas se afastan da disposición tradicional da poesía e que por iso acadan unha notábel expresividade, tanto maior será esta cando, no canto de ocorrer no xénero esperado, aparece na prosa.

Caneiro, consideramos que debemos dedicarlle un lugar na nosa investigación.

4.1.1. RENDIBILIDADE ESTILÍSTICA DA ORTOGRAFÍA

A ortografía é a disciplina encargada, de acordo coa propia etimoloxía da palabra, de establecer as regras que determinan a maneira correcta da escritura; por tanto, abranxe desde a utilización dos grafemas até a de maiúsculas e minúsculas, pasando pola acentuación gráfica. Por esa razón, cómpre salientarmos que a ortografía rara vez é susceptible de desenvolver rendibilidade estilística, ao se tratar de regras fixadas desde antigo e co consenso de toda a comunidade lingüística, aínda que ocasionalmente, e só nos ámbitos literario e publicitario, é posíbel contravilas coa finalidade de repercutir dunha ou doutra forma no estilo da mensaxe. De todos os modos, tampouco constitúe un recurso frecuente neses ámbitos e a súa utilización como elemento estilístico produce a maior parte das veces efectos impactantes no lector ou lectora, debido ao extraordinario grao de asimilación das regras ortográficas por parte da comunidade que as emprega.

A. REGRAS DE ESCRITURA

Probabelmente sexan as regras de escritura, dentro do conxunto das regras ortográficas, as que resultan menos susceptibles de chegaren a desenvolver en maior ou menor medida algún tipo de efecto estilístico. Porén, existen casos en que os escritores ou escritoras mostran a súa vontade rupturista, a súa rebeldía —ou a das súas personaxes—, por medio da vulneración intencionada destas regras. No caso do autor que estudamos neste traballo, as ocasións en que se contraveñen as regras de escritura con repercusións estilísticas son contadas, mais producen sorprendentes efectos (acordes coa loucura de cada protagonista) que non debemos deixar pasar desapercibidos¹⁹¹:

Heráclito debía escribirse sen hache: **Eráclito** (TM, 82);

o canto derruído da civilización cochítica raquítica levítica **apocalítica** (Sen pe, para non derramar a sentencia ítica que me acompaña nesta hora) (TM, 151);

prohibir é verbo que non sei nin quero conxugar, soa mal, escríbese mal, con ese hache intercalado entre dúas vocais de sensualidade elevada (E, 508).

¹⁹¹ Algo moi semellante, aínda que en sentido inverso, faino Cortázar en *Rayuela*, onde ocasionalmente escribe con <h> palabras que non deberían levalo: “todo podía ser significativo siempre que se lo extrapolara, hinevitable hextrapolación a la hora metafísica” (Cortázar, 1984: 337).

B. REGLAS DE ACENTUACIÓN

No tocante á acentuación, cómpre distinguirmos, por unha parte, a tonicidade silábica, que todas as palabras (agás as denominadas átonas) posúen, e, por outra, a acentuación gráfica. Do punto de vista estilístico, a primeira foi aproveitada na poesía desde, e especialmente, a antigüidade clásica, pois é o elemento determinante do ritmo dunha composición. Poucas veces se emprega na prosa como marcador do ritmo, na medida en que este xénero posúe outros recursos, nomeadamente morfosintácticos, para configurar o ritmo do discurso. Aínda así, en ocasións, como sorprendentemente ocorre na narrativa de X. C. Caneiro, pode transcender as fronteiras do xénero poético, proporcionándolle ao texto unha maior musicalidade; no exemplo que mostramos a seguir chámase a atención para este recurso ao ser acompañado dunha reflexión ao respecto:

Os pentagramas e o sexo foron as ocupacións favoritas de Sebastian Sebastiano Bach (é a primeira vez que o chamo así en toda a miña vida, gústame, gústame como soa, repitan comigo, lectópatas, Sebastian Sebastiano Bach, secuencia fraternalmente fermosa, bela, tantantan tantantantan tan, dean golpes nalgunha plataforma cercana, veña!, tantantan tantantantan tan, outra vez aburridos cómplices nictálopes, tantantan tantantantan tan, alto, non perseveren en semellante acto de fe (XA, 158).

Segundo acabamos de suxerir, en principio a acentuación non parece susceptíbel de desenvolver rendibilidade estilística na narrativa, aínda que é posíbel acharmos exemplos en que posúe, de feito, as repercusións rítmicas habituais na poética:

Acaríciase, lentamente: **gramínea eclíptica clavícula pífano sílfide ósculo** (TT, 49);

Alén diso, a certas secuencias, como esta mesma, con acentuación proparoxítona inclusive se lle atribúen efectos “máxicos”:

Entrelazado nas suxerencias dos seus acompañantes repetía as consignas que apouvigaban a ansiedade **DURACIÓN ÍNFIMA DOCÍSIMO SIAMÉS... DURACIÓN ÍNFIMA DOCÍSIMO SIAMÉS** (IS, 168);

Quizá a felicidade aminore o exceso de esdrúxulas no corpo: **úlceras úricos triglicéridos**. As esdrúxulas son causa de destrución e de permanente desasosego. As esdrúxulas tronzan o meu corazón mancado, ortigado no infausto desamparo que nos perece (TM, 130);

As **esdrúxulas** son as palabras que acarician mellor, sabias, máxicas, de algodón. As esdrúxulas son palabras de algodón que humedecen a nosa pel distante (TT, 49-50);

Blandina ledora de poemas e inventadora de palabras **esdrúxulas esdrúpulas** ferintes como o recanto calado dunha pedra branca (TB, 90).

En relación con esta capacidade máxica que se lle apón ás palabras proparoxítonas,

encontramos algún caso en que chega a se mudar a acentuación gráfica dunha palabra co fin de a converter en esdrúxula¹⁹²:

vou penetrar os ósos deste clube con neónica muller anunciadora de **práceres** varios (**Práceres** varios, si, esdrúxula: se agravizo a palabra a expresión resultaría prescindible) (TM, 148);

polo **tábaco** e polo alcohol que teñen que beber de maneira obrigada (TM, 149).

Trátase dunha das contadas ocasións en que é posíbel xogar estilisticamente coa acentuación gráfica, estritamente regulada por normas ortográficas que non permiten liberdades poéticas:

Dirán vostedes que a todo isto non lle atopan nin pes nin cabeza. É normal, nada do que eu fago ten nin pes nin cabeza –a “**pes**” non lle coloco o til porque o considero innecesario, e, ademais, non quero colocarlo– (IS, 215);

Que hai cousas peores que estar **pilula** vai, **pilula** vén. Ou: **pílula** vai, **pílula** vén (o til coloca e descoloca o ritmo mámbico (de mambo) do sintagma) (IS, 256).

Por último, unha outra forma de tirar aproveitamento estilístico da acentuación gráfica, tamén con considerábeis efectos expresivos, é a concorrencia de vocábulos diferenciados unicamente pola posición da sílaba acentuada e, por esa razón, tamén pola aparición ou non da marca gráfica correspondente:

nos centros onde profesores **lúcidos** e **lucidos** falaricaban da arte (SL, 213);

por autoestradas pistas de aterraxe calzadas congostras vieiros vías **mares marés** accesibes (A, 98).

A rendibilidade estilística reside non só na cuestión puramente ortográfico-fonética da acentuación, como tamén na sorprendente impresión que produce o encontro de dúas palabras que, de non ser por ese aspecto, poderían recibir o tratamento de homónimas; aínda que a diferente acentuación o impide, non se pode deixar pasar desapercibido que os efectos estilísticos derivados da secuencia son moi semellantes aos que produciría un caso de homonimia.

¹⁹² O mesmo recurso aparece tamén na última novela do autor: “Lolito, o seu mentor. Ou o seu **Méntor**, como lle dixó tempo máis tarde Arístides Rocamora” (B, 156). Neste caso podemos chamar tamén a atención para a explicación que se dá a respecto do cambio de acentuación: “**Méntor**, Edelmiro, e non **mentor**. Que Méntor foi o guía de Telémaco, fillo de Ulises” (B, 156).

C. MAIÚSCULAS E MINÚSCULAS

De acordo con Sanmartín Rei *et al.* (2007a: 11), a utilización das maiúsculas responde a dúas funcións fundamentais:

1. A función demarcativa, que vén motivada pola situación da palabra no texto e depende dos signos de puntuación.
2. A función distintiva, que está determinada quer pola natureza quer polo significado da palabra en que aparecen.

A primeira norma que regula o uso das letras capitais é aquela que fai referencia aos substantivos propios, tanto topónimos como antropónimos, en relación precisamente coa segunda das funcións establecidas no mencionado estudo. A este respecto, é posíbel encontrarmos nas páxinas das novelas e relatos do autor verinés numerosos exemplos que transgreden esa norma, moitas veces para indicar, baixo a flexión de plural, a interpretación metonímica dun antropónimo:

os problemas de fígado quedaron esquecidos no **courel** da memoria (EPF, 27);

acompañado por deusas, nereidas e **circes** (EPF, 64);

que a fermosura depende da alma, e que a miña é grande como as **vías lácteas** inacabables (EPF, 78);

que este maldito mundo, asegura o Profeta, está cheo de **montesquiés, rusós e volteres** iniciáticos (SL, 74);

de aquí e de acolá, patriotas, extranxeiros, suevos, vándalos, alanos, bárbaros, **recesvintos, chindasvintos, fruelas, afonsos, fávilas** (SL, 200).

Porén, noutras ocasións utilízase con outras finalidades, como a de reducir a importancia ou a consideración do individuo referido polo antropónimo, de xeito que en lugar de distinguir o substantivo se pon á altura significativa dos demais. En relación con isto xa Freixeiro Mato (1998: 282) apuntaba que o emprego de minúsculas cos nomes propios “tamén ten unha función expresiva no texto, que ben pode suxerir desmitificación ou desvalorización, ou ben simplemente ruptura de convencionalismos ou rebeldía perante eles”:

por iso saudaba á multitude que berraba **franco franco franco** (en minúsculas) (SL, 321);

Ulises Craso, o faraón: **ulisescraso.com** todo con minúsculas (A, 53);

e enigmas e **sampablo sanmateo sanlucas sanmarcos** a aquelas perdidas princesas sen conto e sen príncipe (A, 247).

En sentido inverso, noutras ocasións aparecen substantivos comúns, e mesmo adxectivos, grafados con maiúscula inicial, o que, a efectos de rendibilidade estilística, se emprega para destacar ese vocábulo¹⁹³:

*Meu **Querido** Ramón* (LL, 53);

Adeus, Silesio. Adeus, **Víbora** (XA, 131);

Aquí tes a oportunidade de liberarte, Silesio, aprovéitaa. Por suposto, **Veleno** (XA, 136);

Xilgamés búscaa. **Eternidade, Inmortalidade, Vida** (RB, 117);

O teito é a **Nada**: o lugar onde morte ou vida carecen de sentido. A **Nada**, ese abismo tan frecuente en todos os minutos (TT, 41).

Igualmente rendíbel do punto de vista estilístico é a transgresión destas normas nun sentido que resulta absolutamente novidoso: a intercalación dunha maiúscula nunha palabra grafada con minúsculas:

A felicidade e o a**B**surdo son fillos da mesma terra. Volvín de novo ao meu querido A**I**Bertísimo Camus, amor meu (TM, 156).

Tamén posúe rendibilidade estilística a utilización das maiúsculas, como un xeito eficaz, non só de chamar a atención do lector sobre unha secuencia determinada, finalidade con que se empregan habitualmente, mais tamén para indicar a realización enfática dun vocábulo concreto ou unha elevación tonal, en estreita relación en moitos dos casos coas mentes enfermas das personaxes¹⁹⁴:

AMAR É CANSARSE DE ESTAR SÓ, Fernando Pessoa (o das maiúsculas quere subliñar a énfase expresiva) (IS, 71);

CHAMEN A BETTE DAVIS, POR FAVOR (LL, 22);

Agora debemos anotalo con vidro no noso corazón gastado: A felicidade existe. En maiúsculas talvez: **A FELICIDADE EXISTE** (SL, 25);

de **ESE** mundo canalla, debín escribir... (A, 329).

¹⁹³ Cf. Caneiro (B, 258): “e foise arrastrando os pés ao seu cuarto, para recordalo, a **EI**, sempre **EI**, o seu Ignacio”.

¹⁹⁴ Para ver máis exemplos do uso das maiúsculas poden consultarse as seguintes referencias: IS (78, 79, 80, 81, 83, 96, 98, 105, 109, 116, 117, 122, 135, 150, 151, 168, 171, 172, 179, 188, 189, 199, 216, 231, 235, 240, 249, 256); LL (38, 41, 45, 50, 66, 84, 108, 112, 117); XA (31, 34, 241, 280, 288, 292, 294, 313, 344, 345); SL (23, 29, 96, 255, 340, 350, 352, 356); TM (11, 13, 154, 187, 213, 233, 250). Trátase dun recurso que tamén aparece en *Bovary*: “A súa vida era un pero non, pero nunca constante, indeciso, perpetuo como a ilusión da que falaba. **PERO NON PERO NUNCA**” (B, 350). Aliás, as maiúsculas tamén se utilizan convencionalmente na transcripción de textos orais para marcar a énfase de palabras ou expresión. Nun sentido moi semellante aparece usado, na realidade, en todos estes casos.

Non debemos deixar pasar desapercibido o feito de que en ocasións se manifesta a intención da utilización das maiúsculas ou ben se explicita o seu uso, aínda que, na realidade, se trata dunha información redundante, xa que o lector ou lectora non precisa que se lle indique que se están a empregar letras capitais, pois xa o percibe visualmente.

4.1.2. RENDIBILIDADE ESTILÍSTICA DA TIPOGRAFÍA

Como sinalamos máis arriba, a tipografía encárgase da combinación dos caracteres no papel. Á vez, a tipografía costúmase dividir en microtipografía e macrotipografía, de xeito que a primeira será a encargada de estudar a colocación das letras e os signos con relación aos outros, o espazo entre letras ou entre palabras etc., en canto que a segunda se centrará na forma en que os bloques de texto se distribúen na páxina e o efecto global que producen. Igual que ocorre coa ortografía, non é habitual que os recursos tipográficos cheguen a desenvolver ningún tipo de efecto estilístico, máis alá da súa funcionalidade propia (fundamentalmente a énfase), aínda que a súa presenza ou a súa recorrencia en textos literarios pode repercutir no estilo. Isto deberíase, no tocante aos recursos enfáticos, ao simple feito da infrecuencia de uso neste tipo de mensaxe, en canto que, a respecto dos signos de puntuación e da disposición tipográfica (tanto aglutinacións de palabras como a disposición do texto no papel), a rendibilidade estilística residiría na posibilidade expresiva ou suxestiva derivada da súa concorrencia no texto. En todo o caso, segundo xa sinalamos a respecto da ortografía, a súa importancia e a razón da súa inclusión como máis un apartado deste traballo ten a ver cun feito fundamental: en ambos os casos, á marxe da expresividade ou da capacidade de evocación ou suxestión, os distintos recursos cumpren unha función esencial que ten a ver coa materialización lingüística da loucura das distintas personaxes.

A. RECURSOS TIPOGRÁFICOS ENFÁTICOS

Xunto co recurso ortográfico das maiúsculas e minúsculas, existen outros recursos enfáticos de carácter tipográfico¹⁹⁵ que tamén perseguen a finalidade de destacaren a mensaxe: tamaño e deseño da fonte, subliñado etc. O máis salientábel a nivel estilístico da utilización destes procedementos é o seu aparecemento en textos literarios, ao seren propios doutro tipo de textos, fundamentalmente os expositivos, cuxa clareza e

¹⁹⁵ Este tipo de recursos tamén é mencionado, aínda que non desenvolvido, por Freixeiro Mato (1998: 284).

organización características achan nestes recursos unha ferramenta fundamental.

Tamaño da fonte

Un destes recursos tipográficos é a variación do tamaño da fonte, a que X. C. Caneiro recorre en ocasións, nomeadamente n'*O infortunio da soidade*. Aínda que en principio é posíbel de feito destacar unha frase ou unha secuencia aumentando o tamaño da letra, trátase realmente dun recurso propio do ámbito da maquetación e adoita restrinxirse máis ben ao realce de títulos ou subtítulos. Por esta razón chamará tanto a atención do lector ou lectora o seu emprego no interior do texto para destacar palabras ou secuencias concretas, cando o habitual é que para iso se empreguen, e aínda así con pouca frecuencia en textos literarios, outros recursos como a itálica, a negra (que tamén veremos máis adiante) ou o subliñado. Inserido no corpo do discurso, como veremos nos seguintes exemplos, pode chegar tamén a connotar unha mentalidade enferma e desquiciada, e, desde logo, sempre co aval da concorrencia doutros feitos lingüísticos que conduzan a esa mesma interpretación, e só porque, embora a súa utilización sexa posíbel en calquera situación, este uso concreto é tan anormal que só se pode corresponder cunha mente igualmente anormal:

O AMOR É A RESPOSTA A NINGUNHA PREGUNTA (IS,
96)¹⁹⁶.

Deseño da fonte

Baixo esta denominación faremos referencia a aquelas fontes que, por posúíren certas similitudes no seu deseño, conforman unha familia tipográfica. Normalmente unha familia inclúe catro variantes: redonda, cursiva ou itálica, negra e negra cursiva. Delas, a redonda, como é sabido, é a variante básica, a que se emprega normalmente, polo que da súa utilización non será posíbel tirar ningún efecto estilístico. Polo contrario, as outras, por posúíren usos máis restritos, son susceptíbeis de desenvolveren algún aproveitamento neste sentido. De entrada, cursiva, negra e negra cursiva son variantes que se empregan para

¹⁹⁶ Poden consultarse outros exemplos de variación de tamaño de fonte nas seguintes referencias: IS (80, 81, 83, 136, 171, 190, 194, 195). Cf. tamén Caneiro (B, 378, 441): trátase de dous exemplos que, polo seu tamaño, non resultaría práctico reproducirmos aquí; neste sentido, baste con indicarmos que o tamaño da fonte excede calquera límite imaxinábel no interior dunha novela e, desde logo, tamén o exemplo que mostrabamos para ilustrar o emprego do tamaño da fonte con finalidade estilística.

destacar de maneira especial algún vocábulo ou fragmento dun texto, escrito na súa totalidade na variante redonda. De todos os modos, non son recursos moi habituais nos textos literarios, e cando aparecen repercuten, desde logo, na expresividade. Dalgunha maneira, obrigan o lector ou lectora a reflexionar sobre o vocábulo marcado, pois esa marca sen dúbida non é gratuíta, senón que o emisor, coa intención de acadar un nivel óptimo de relevancia, emprega un recurso enfático para que o destinatario se decate de que debe procurar unha interpretación adecuada —que, se callar, non é a aparente—, ou para chamar a súa atención para ese vocábulo por algunha razón.

Neste sentido, a variante máis empregada é a **cursiva** ou **itálica**, que non se caracteriza tanto pola súa inclinación, segundo se adoita pensar, como polo seu deseño xeral, que trata de aproximar a grafía de imprenta, de trazos máis rectos, ao estilo caligráfico, de trazos máis curvos e continuos.

É habitual encontrarmos, en todo o caso, esta variante para o autor introducir discursos escritos no discorrer da historia e desta maneira os distinguir dela¹⁹⁷:

Lembrei, *un obxecto é vermello cando absorbe todas as cores agás o vermello*. Nunca fun capaz de entendelo. *Un ser é ser cando absorbe a todos os seres agás a el mesmo* (IS, 12);

Nun folio branco escribín: *Ao perderte eu a ti, ti máis eu perdemos moito. Eu porque ti eras o que eu máis amaba e ti porque eu era o que te amaba máis. Para ti, meu doce amor dos ollos mercuriais. Nicanor* (LL, 32);

Laura
eu escribo para non morrer
de tan só
e tan estraño (EPF, 24);

... *A paciente presenta un cadro patolóxico que indica o apunte dunha esquizofrenia relacionada en orixe coa relación afectiva co seu proxenitor. Recoméndaselle como terapia conductual a gravación de cintas nas que aparezan os diversos discursos que acoden á súa voz para poder dictaminar deste xeito as oclusións que inflúen de modo alternante na súa frenopatía...* (RB, 9);

Escribo, cursiva: *A madurez mídese polo control que deposite a consciencia sobre os nosos desexos* (A, 42-43)¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Neste sentido, poden consultarse máis exemplos nas seguintes referencias: IS (35, 58, 67, 68, 69, 78, 82, 83, 98, 148, 189); LL (69, 70, 71-72, 73, 74, 75, 76, 114, 115-116, 117-118); EPF (27, 30, 34, 37, 41, 42, 45, 63); E (39, 62, 63, 72, 80, 162, 163, 203, 278, 281, 292, 307, 407, 420); A (142, 148, 154, 158, 170, 174, 184, 196, 198, 210, 223, 224, 226, 227, 235, 240, 252, 284, 299, 304, 311). Tamén se encontra o emprego da itálica en *Bovary*: “*Pero non, pero nunca*. O mellor é non pensar nela, na vida decepcionante, gris e tornasolada” (B, 6). En todos estes exemplos, cómpre sinalarmos que a negra é nosa, para resaltarmos a itálica de Caneiro.

¹⁹⁸ Neste exemplo paga a pena chamarmos a atención para a explicitación do emprego da itálica. Os efectos de expresividade, debido á redundancia, son similares aos que se producían no caso das maiúsculas (cf. § 4.1.1).

Tamén se emprega a itálica para destacar algún vocábulo concreto, ben coa intención de o enfatizar, ben para indicar algún tipo de interpretación non habitual:

O policía non deixaba de colocar un dequeísta *de* á menor ocasión, por exemplo (TM, 247);

Dalmara, cando alguén a pronuncia parece que a lúa pousa nos seus labios o brillo enteiro da noite, a súa claridade, o seu candor ilimitado e feliz (E, 38);

Mantíñase, tamén, algunha das *edificións* que xuntos construíran (E, 275).

Por último, a itálica aparece en ocasións para diferenciar fragmentos de discurso escritos noutros códigos lingüísticos, polo que se encontra en relación co fenómeno da alternancia de código (cf. § 4.5.1.2):

Fundador, ou Soberano?, coño!, *es cosa de Piratas* (TM, 88)¹⁹⁹;

Estou inquieto. Moito. *Les anciens animaux saillaient, même en course, avec des glands bardés de sang et d'excrément* (TM, 121).

O emprego da **negra** restrínxese habitualmente a títulos, epígrafes, entradas dos dicionarios e similares e tende a se evitar como recurso enfático no interior de calquera texto porque destrúe a uniformidade do gris tipográfico e chama demasiado a atención. Os manuais de estilo recomendan un uso prudente da negra, mais para X. C. Caneiro constitúe un posíbel contributo da tipografía á estilística, e, como tal, é empregada, iso si, en contadas ocasións, nas súas obras²⁰⁰:

¿Dígame?, soou unha voz ao outro lado do fío, iso dixo exactamente Sacarino ao descolgar o teléfono: ¿Dígame?, soou unha voz ao outro lado do fío –dixo iso en lugar de preguntar ¿Dígame?, a secas, ou ¿Diga?, ou ¿Si?, ou ¿Hello?, ou ¿A ver?, dixo **Dígame, soou unha voz ao outro lado do fío**. E Libardino, que non sabía a qué viña esa resposta dixo: Son Libardino. Que sorpresa, señor Libardino, que alegría volver escoitar a súa voz. Teño unha boa noticia para ti, pero antes debes dicirme a que vén esa resposta ao descolgar. **Soou unha voz ao outro lado do fío**, esa frase é a que aparece en todas as novelas de serie negra cando hai unha conversa telefónica (E, 192-193).

B. OS SIGNOS DE PUNTUACIÓN

A utilización dos signos de puntuación é máis complexa se cabe, na medida en que se,

¹⁹⁹ Alén diso, non podemos deixar de chamar a atención para a ironía, ao se parodiar un coñecido anuncio publicitario da posguerra.

²⁰⁰ Algo máis frecuente é en *Bovary*, onde encontramos varios exemplos de utilización da negra: “non esquezas que son **Doutora en Literatura Comparada**” (B, 8), “Ben, xa entenderá cando coñeza o **hotelito**” (B, 24), “a célebre exposición da súa **Teoría sobre a Orixe das Especies**” (B, 52). Desta volta, queremos insistir no feito de a negra pertencer ao autor. Por outra parte, na nosa opinión, os efectos derivados non están exentos de certa dose de ironía.

por unha banda, hai que se deter na rendibilidade estilística que deriva do seu uso, por outra tamén non se pode deixar pasar desapercibido un feito fundamental do punto de vista estilístico como é a transcripción do nome dos distintos signos, o que, desde logo, ten a ver co estado mental desquiciado das personaxes que recorren a ela na súa expresión habitual. Este aspecto concreto da grafía dos signos chega a se converter nunha teima para algúns deles e é posíbel encontrármolos a disertaren sobre esta particularidade no transcurso das novelas, alegando repercusións sobre o ritmo das secuencias²⁰¹. En todo o caso, deterémonos nalgúns exemplos para comprobarmos até que punto o recurso produce algo máis que efectos rítmicos:

Estou anoxado, **punto** (IS, 108);

Aquí chorou Don Quijote, **coma**, ausencias de Dulcinea (IS, 128);

a poesía é sempre inexplicable (**dous puntos**) opalescencia (TM, 56);

“O coñecemento é o mediodía do desequilibrio, o seu centro e causa. Orixe da intranquilidade, do desasosego, do desamor, do pálido rostro da alma, **punto e coma**, coñecer é padecer” (E, 47);

Meu amor, é tan fermosa a vida...

Cariño, cariño...

Punto (A, 14);

Salvoume, avogada consorte, como me salvaron tantos e tantos. Douscentos, seiscentos, mil. Ata estes días. **Punto e final**. Ou **punto e á parte**, nunca se sabe (A, 25);

Punto.

Á parte (A, 49);

debes actuar de acordo coas regras que a continuación resumo nunha soa verdade, **dous puntos**: ser como eles queren que sexas e escribir como eles queren que escribas. **Punto final**. O éxito está asegurado (A, 207).

Por outra banda, tamén debemos comentar a rendibilidade estilística que se desprende da utilización normal dos signos de puntuación. Esta utilización normal non se refire, claro está, ao seu contributo á organización textual, que tamén posúe repercusións no estilo, mais exclusivamente a certos aspectos da puntuación que procuran ou conseguen, en todo o caso, efectos estilísticos, en ocasións relacionados coa prosodia e a entoación, noutras puramente enfáticos, que transcenden as funcións elementais da puntuación.

²⁰¹ A este respecto cómpre salientarmos as reflexións de Libardino Romero, protagonista de *Ébora*, acerca desta cuestión: “Algunha vez escribía os signos ortográficos co seu propio nome, dicía que isto outorgaba un ritmo cadencioso ás frases, unha galanura sen igual, unha desmedida frescura, **punto**” (E, 47). Tamén queremos sinalar que é un recurso que volta a aparecer en *Bovary*: “*pires obre os que se desenvolve aínda o patrimonio sociocultural e económico de España*. **Punto e final**” (B, 271).

Neste sentido salientaremos especialmente as reticencias²⁰², ou puntos suspensivos, cuxa importancia reside na capacidade de reproduciren multiplicidade de entoacións propias da lingua oral, sumamente suxestivas ou evocadoras, que nalgúns ocasións mesmo contribúen á materialización dos trastornos mentais que sofren os protagonistas, dando lugar a un discurso entrecortado moi interesante do punto de vista pragmático-discursivo e estilístico²⁰³:

e que veñen que veñan os encantadores quitarme... Vaia non recordo... O champán as pastillas todo... Ah!... Si... Poderán os encantadores quitarme a ventura pero o esforzo... Si... O esforzo e o ánimo é imposible... Imposible... Imposible... Impossss... (IS, 73);

Pero... Pero... Eu fixen o que puiden. Non podo evitar ser pesimista... Rectifico o meu concepto sobre "Erea", a novela... Descúlpenme... Os meus fillos teñen fame... A miña muller resultou ser unha víbora... Que vou facer!... Teñan compaixón... (IS, 204);

Negouse de novo cando cun bolígrafo, tremendo, anotou sobre a páxina gastada aquela sentencia abominable... ESTADO PERMANENTE DE FRACASO... Soubo que voaran do seu interior [...]... Todo era mentira, pero ninguén debía coñecer a verdade inmediata [...], tan próxima, bafexando no seu cavilar: o suicidio... A miña vocación é o pranto e o suicidio... (XA, 368);

e a fin do mundo... cine cine cine... cine amado... eu quixera escribir unha novela que fose sempre unha película de amor, un poema... o cine conta historias... as novelas non contan historias... as

²⁰² Poden consultarse máis exemplos de reticencias nas seguintes referencias: TM (19, 32, 167, 168, 198, 223, 225, 227, 233, 239, 244, 245); E (14, 18, 38, 44, 77, 80, 224, 396); A (12, 14, 18, 19, 21, 66, 81, 94, 115, 154, 161, 164, 180, 196, 232, 234, 253, 260, 277, 291, 302, 319, 329). É un signo de puntuación empregado con frecuencia tamén en *Bovary*: "un motivo que non fose o matrimonio, a familia, os bos costumes, a comodidade dunha existencia cómoda... a comodidade, a maldita comodidade" (B, 6); "esperar a chegada da alba... esa marabilla" (B, 15); "non me permiten alardear da mi... da mi... da miña ilustración, por dicilo de modo escuro" (B, 185).

²⁰³ Os exemplos disto son numerosos: "Non, só arelo esvaecer entre os peitos cálidos de María, en arriar os cabos e partir... Con ela, con ela, con Erea..." (IS, 101); "que non bebedes mentres estades en tratamento con tranquilizantes xa volo teño dito e..." (IS, 175); "incapaz de que pasase un día sen visitar un club de estrada... Erea, moza menopáusica namorada, a vida é o pau dun galiñeiro e facer arte, digo eu, algo así como colocarlle lazos de seda aos porcos... Menos mal que iso da soidade xa foi quedando atrás... Menos mal que teño a Odín, ese cabezón, meu poetiña particular... Ai!, canto te quero!" (IS, 236); "poida que tamén nesta simplísima e inerte definición estea equivocado... Un xogo de apócrifos... A pesar de ser unha nación ocupada e de que a súa única fronteira está dentro da mesma illa... Ringleiras inacabables de filólogos e estudiosos e especialistas e investigadores [...], procurando con ansia claridade e sinxeleza e simplicidade na actual narrativa... Un perdedor... Só un maldito perdedor" (XA, 369); "berro... e... non quedan letras... só o punto que podo apretar dende a cama... o punto... e o seu amor o seu amor furtivo penetrando na miña alma de néboa negra e desespero" (TM, 150); "Deixarei a Olivetti. Non. Aínda podo ser feliz. Collín a Olivetti e tamén a Eduardo, non podía nin debía esquecelo, quéroo... o meu coelliño azul. Rapideo escribamente (Escribo rapidamente), célere como o vento que son capaz de ler e anuncia treboada e saraiba e néboa e frío. Penso: a infelicidade é mellor que a morte... pero Cirano tiña moitos anos... e o corazón, o corazón é un traidor... os anos, as arterias gastadas... eu non fun... xa o cuspiu o policía que me interrogou cando escapei do hospital, xa cuspiu que tarde ou cedo eu volvería caer... casualidades... as lágrimas saben a sal porque todos levamos dentro a mar... foi el quen o dixu, Cirano... foi el cando eu lle preguntei sobre as lágrimas... todos levamos dentro a mar... a mar... a morte... foi el quen o dixu" (TM, 244); "Unha broma, unha broma: faraón, tes que deixar a bebida... pero non esquezas onde. Risas, cariño, cariño..." (A, 94); "Teño tantas sentencias que confesar contigo..." (A, 161); "Que... que... que... que foron corenta anos dedicados a esta profesión" (A, 203); "ata o fondo, ata o último alento onde perderme, para sempre..." (A, 291).

novelas abren camiños para soñalas... ás veces (TM, 54);

Ruda, ruda, ruda, señor do cabelo branco... (TM, 77);

que lles fagamos o favor de selo, que vaian á... (SL, 58);

Esas palabras que daban frescor... ou vida. (E, 122);

Ti mais eu.

Os dous, querida.

Meu amor, meu amor... (A, 39).

O uso extremo deste recurso encontrámolo en secuencias en que dos tres puntos que forman este signo de puntuación se pasa a unha serie ilimitada deles, co conseguinte impacto visual que provocan:

xa vai sendo hora de alpeirar de vivir veña veña veña.....!!! (IS, 195);

Ai! debín escoller outro tipo de veneno..... Este prodúceme ardor de estómago..... E o veneno..... Que putada morrer agora que Odín e Erea están xuntos! (IS, 198).

En relación con isto, cómpre mencionarmos tamén a especial utilización deste signo encerrado entre parénteses rectas, [...], que costuma empregarse para indicar que se suprimiu parte dun texto cando se reproduce, aínda que en *Ámote* a súa finalidade é indicar lapsos de tempo en que o protagonista interrompe a súa escrita no computador²⁰⁴:

Non chores, bobo.

[...]

Lázaro Pin, moi dado ás fantasías e ás literaturas, non sabe que as miñas bronquiteagudas son produto dos excesos cometidos polo meu corpo megacírquico (A, 64);

ti, amor, ti es a vida, a lúa de ollións verdes que me mira nesta hora, mentres a noite rebenta en flores que son as túas mans, os teus labios, bícame, así, amor, así...

[...]

Ou deixo de soñar ou vou volverme tolo definitivamente (A, 179);

Durmo. Boas noites.

[...]

Regreso (A, 287).

Do mesmo xeito, un signo moi parecido é a paréntese en lugar da paréntese recta que encerra igualmente os puntos suspensivos:

Vou por un vaso de leite á cociña, agora regreso. O leite esperta os recordos, creo que xa o teño

²⁰⁴ Pódense encontrar máis exemplos deste signo de puntuación nas seguintes referencias: A (230, 236, 250, 259, 263, 287, 317).

constatado no curso deste diario (...) (IS, 58);

como veña por Dalmara non me ha de quedar outro remedio que (...), e iso que non me apetece (IS, 244);

cando fago referencia a un código eticomoral quero destapar o tarro das esencia (…), síntoo, encóntrome mal (SL, 38).

A súa utilización adquire unha extraordinaria repercusión estilística, nomeadamente do punto de vista visual, cando aparece varias veces na mesma secuencia:

adeus, amigo, deixaches de existir (...) (...) (...) Ei, ti, non toques o saxofón, déixao aí, han de pasar a recollelo, os do tanatorio, pono nunha esquina, alí, xunto ao coche branco (EPF, 43);

non demorar un minuto máis a miña morte, voar (...) (...) (...) Estou asustado, creo que aínda fiqui vivo (EPF, 45).

Entre parénteses pode aparecer tamén un único signo de interrogación, para indicar dúbida a respecto dunha aseveración previa:

a filla de ambos (?), Xoana, ben distinta da Xoana de Sancho, desposou con Felipe IV, o Feroso (IS, 37).

Por último, aínda habería que facer referencia á rendibilidade estilística dos signos matemáticos²⁰⁵, que xa empregara Vicente Risco no primeiro terzo do século XX²⁰⁶:

matemática = razón de todo
todo..... = idea imposible
matemática = idea imposible
(Propiedade transitiva) (IS, 69);

Amor = lavativa (SL, 212);

aproveitando a similitude romance = novela (SL, 262).

Alén deste tipo de signos, cómpre agora facermos referencia a outros que posúen unha extraordinaria relevancia do punto de vista estilístico debido á expresividade que devén da plasmación da entoación nun texto escrito. Son os signos de interrogación e exclamación²⁰⁷. Obviamente, o emprego destes signos é propio da lingua común, sen que

²⁰⁵ Cf. Caneiro (B, 418): “Frenopático=manicomio”.

²⁰⁶ Comprobámolo no seguinte exemplo tirado d’*O porco de pé*: “Doutor Alveiros Don Celidonio
(Risco, 1997: 64). $\frac{\text{Celidonia}}{\text{Celidonia}} = \frac{\text{Nicasia}}{\text{Nicasia}}$ ”

²⁰⁷ Igual que ocorría no caso dos signos de puntuación, a interrogación e a exclamación han ser estudadas

en principio diso se poida derivar ningún efecto estilístico, xa que a interrogación responde á necesidade comunicativa de conseguir información e a exclamación serve para canalizar os sentimentos e emocións do emisor, de xeito que a utilización dos signos é unicamente o medio que posuímos para materializar este tipo de actos de fala na escrita. Cunha restrición tan rixida canto ao seu uso, é difícil imaxinarmos o modo en que deste se poida desprender —para alén do reflexo de entoacións particulares e propias da lingua oral, que non debemos deixar pasar desapercibido—, algunha outra interpretación en clave estilística. Con todo, hai algún aspecto moi concreto que si resulta interesante neste sentido. Así, se temos en conta que do corpus de obras que abranxe a nosa investigación só *Ámote* (2003) se publicou despois da aprobación da última revisión das normas ortográficas e morfolóxicas da lingua galega (xullo dese mesmo ano), que recomenda a utilización dos signos de interrogación e exclamación só ao final do enunciado —agás en casos que, por mor da súa ausencia, poidan producir ambigüidade—, chamará a atención do lector ou lectora que X. C. Caneiro xa o fixese así desde as primeiras novelas²⁰⁸:

Incomódate, Nic, mórdeme o pescozo! (IS, 159);

Era vivir, vivir de novo... Pero, que é a vida? (LL, 24);

Cástor e Pólux tamén naceron dun ovo? (XA, 74);

é inmoral [...] sortear á Morte, intentar enganala, esquivala, fuxir das súas gadoupas sanguíneas? (EPF, 74).

E, polo contrario, que optase pola utilización dupla do signo en *Ámote*, cando xa mudara a normativa a este respecto:

¿Sabes, amor? Hoxe soñeite mentres durmía (A, 145);

¿Que lindo é vivir cando me vives, cando te vivo, raíña! (A, 210).

tamén en relación coa modalidade dos actos de fala (cf. § 4.5.2.2.B), xa que neste sentido posúen repercusións estilísticas que deben ser contempladas no noso traballo.

²⁰⁸ De feito, só en *Ébora* (2002) comeza a empregar a utilización dupla dos signos de interrogación e exclamación, como se comproba en exemplos como: “¿Non o comprendes, Libardino?” (E, 147) ou “¿O can chámase Suceso!” (E, 147). Esta actitude contracorrente valeulle a crítica de autores e autoras, como Silvia Gaspar (1993), que a este respecto afirmara: “non nos referiremos xa á inverosimilitude das situacións propostas, nin á planicie dos personaxes, nin tan sequera ao estraño e confuso costume de suprimi-lo signo inicial en oracións interrogativas e exclamativas. Todos estes comentarios non alterarían o produto deste exercicio de solipsismo, ou onanismo literario que, por algunha razón, recibiu o galardón que representa ós lectores”. Na última novela, na mesma liña, acode tamén á utilización dupla deste tipo de signos, segundo comprobamos en exemplos como: “¿Podería vostede poñerme en contacto con eles?” (B, 321), “¿Prometo!” (B, 442).

Pódese falar, pois, dunha vontade clara de transgresión das normas, dun desexo explícito xa en aspectos aparentemente nimios, como os ortográficos, de ir contracorrente, de non suxeitar a creatividade a ningún tipo de regra. Esta actitude de rebeldía e inconformismo pode ser unha manifestación da concepción literaria do autor, mais tamén, e aí subxacería a fonte da rendibilidade estilística da transgresión normativa, das propias personaxes, como máis unha forma de plasmar as súas particulares personalidades inadaptadas e asociais.

Porén, o aproveitamento estilístico destes signos non fica aí. Así, a emoción ou a énfase propias da exclamación pódense ver acrecentadas cando se reitera o signo²⁰⁹. Trátase dun intento de reproducir a intensificación emotiva da fala para a escrita, bastante usual nos textos diálogos:

Ciprínida catástrofe!!! (IS, 198);

E acababa dicindo: Que gloria que el morir de amar naciese!!! (LL, 44);

de que teño moita présa, coño, coño, coño!!! (TM, 248);

;;;Libar, Libar, Libar!!! (E, 15);

;;;Aquí estou eu para xulgar entre ovella e ovella, entre carneiros e castróns!!! (E, 377).

No entanto, cando se fai o mesmo cos signos de interrogación, o efecto que se consegue está relacionado coa énfase da dúbida:

que delicto cometín contra vós, vox populi, nacendo???(IS, 245);

Quen somos, de onde vimos, onde nos diriximos, por que realizamos esta ou aquela actividade, como suceden os presentes, como foron os pasados, conseguiremos os nosos propósitos???(XA, 113).

²⁰⁹ A utilización deste recurso pode estar relacionada coa banda deseñada, xénero literario en que a compoñente visual (a imaxe) adquire unha importancia moito maior do que o texto e onde se fai preciso enfatizar con signos non verbais as emocións, sentimentos e pensamentos das personaxes. Os exemplos, aínda que cuantitativamente non son moi importantes, posúen unha repercusión estilística extraordinaria: “Odín, narrador!!!” (IS, 79); “Odín, está vostede acabando coa nosa paciencia!!!” (IS, 80); “Merda de éxito!!!” (IS, 82); “Meu amor, meu amor!!!” (IS, 89); “Merda, merda, a literatura non é nada!!!” (IS, 148); “O deber dun borracho é estar borracho, sexa a hora que sexa, o lugar que sexa, eeeeei!!! Viva Cuba, viva a revolución!!!” (IS, 192); “Vamos, deuses, loitade comigo!!!” (TM, 73); Fundador!!! ou Soberano!!! (TM, 88); “O que eu daría por escribir unha novela de amor!!!” (TM, 90); “banda de córvidos... banco banco... mermetúlicos!!!” (TM, 92); “Escorpións!!!” (TM, 95); “Sálvame!!!” (TM, 181). Constatábase tamén a presenza dese recurso en *Bovary*: “A mesma que exhala (¡¡Aaaii!) pola súa boca en forma de suspiro, alto, claro, inmenso, vociferante” (B, 141); “¡¡Menos!!!” (B, 289).

Por último, aínda se poden combinar signos de interrogación e de exclamación, producindo efectos sumamente expresivos do punto de vista ortográfico, en canto que a nivel pragmático-discursivo reflectiría unha pregunta atenuada pola elevación tonal resultante do enfado ou da sorpresa²¹⁰:

Este afastouno inmediatamente, gritando: Fóra, de que se pensa vostede?! (TM, 248);

¿¿Como puiden perder a cabeza?! (TT, 46);

¿¿ Que fai, señora, non ve que é o meu amigo!?! (E, 270).

C. A DISPOSICIÓN TIPOGRÁFICA

A disposición tipográfica fai referencia ao modo en que as palabras aparecen materializadas no papel. Por esa razón, é habitual que baixo esta denominación se estuden as alteracións que se producen en relación coa disposición habitual das liñas, xa interrompidas no verso, mais ininterrompidas na prosa, como característica definitoria e distintiva de cada xénero. A este respecto, hai que sinalar que todos os manuais consultados (Rodríguez Fer [1991] e López-Casanova [1994]), ao trataren este aspecto, fan referencia exclusiva ao xénero poético, non sabemos se por unha razón de frecuencia (evidente, pois é na poesía onde máis se experimenta cos recursos estilísticos, fronte á prosa, en que predomina a experimentación de tipo estrutural e narrativo), ou porque consideran que se trata dun recurso alleo ao xénero narrativo.

Porén, a disposición tipográfica tamén debe facer referencia á separación entre palabras²¹¹ (habitualmente un espazo), se cadra un aspecto demasiado convencionalizado e mecanizado para ser tratado pormenorizadamente nos estudos literarios como potencial trazo de estilo, mais cunha considerábel rendibilidade estilística no corpus de obras con que estamos a traballar. Por unha parte, da ausencia de separación entre palabras parece desprenderse a consideración dunha expresión unitaria e o desexo de marcar dalgunha maneira o seu funcionamento conxunto, aínda sen se tratar de agrupamentos convencionais. Por outra parte, e en estreita relación con isto —é evidente que a consideración unitaria destas palabras é subxectiva e mesmo por veces tan absolutamente particular e curiosa que dificilmente podería atribuírselle a persoas normais—, os efectos

²¹⁰ Cf. Caneiro (B, 277): “¿¿Entende vostede?! —comentou, irado, o editor de Arístides Rocamora”.

²¹¹ Máis adiante (cf. § 4.3.1.2), trataremos outro tipo de aglutinación vocabular a respecto da formación lexical, que se aproxima máis da composición.

estilísticos derivados dan conta, máis unha vez, do estado mental das personaxes²¹²:

Non, a bolboreta non, a bolboreta non a mato. Ten nome volátil: **EREAEREAEREA-EREAEREAEREAEREAEREAEREAEREAEREAEREAEREAEREAEREA...** (IS, 56);

Bos días, señora Ana. **Ustelopasebién**, Don Silesio, quere un anaco de roscón? (XA, 29)²¹³;

Ítaca ten o ceo de uralita. **Grisoitodamañádíadenéboa** (TM, 99);

Mecagoneles —fala Cholo (eu?)— Que nos deixen en paz dunha vez por todas [...] (SL, 19);

¿Proclamarás que un cardhucólico carducólico vinteanos **maiorcatí** extraviou o sentido, o pouco sentido que lle quedaba, nos teus ollos cor de azafrán? (A, 17).

Os exemplos de ausencia de separación son numerosos: “e, arredemo, madía leva, **mecagonatós**, unhas gafas carísimas de cristal” (XA, 196); “Joseph Kafka, era o pseudónimo, en honor a **nonsei qué** personaxe de **nonsei qué** autor” (XA, 213); “que Deus o teña na gloria, **requiescatinpace**, amén” (SL, 184); “e a lancha de Marín coa proa de carballo navegaba lixeira mentres ían as ondas, e viñan as ondas, e a **virxedegadalupe** cando vai pola ribeira [...], e se queres casar comigo **carmiñacarmela**” (SL, 295); “Pirata. Varado. **Piratavaradotriste**. Eu” (TM, 126); “o camiño do aceite de **cerocomacatro** de acidez” (TM, 142); “cun pai que se chamaba Priorato, **dioloteñanagloria**, cunha muller que lle dá de comer ao televisor, cun pobo que vive de costas a todo” (E, 215); “que ela non amaba en exceso as ideas de **Jamesjamesjames**, ¿e que?, **Jamesjamesjames** non era grande, grande é a súa literatura” (E, 339); “**Polosinaldasantacruzdosnososinimigos-libéranosseñordeusnosononomedopaiedofilloamenamenamén**” (E, 412); etc.

Unha vez visto o modo en que un aspecto en aparencia tan insignificante, por evidente ou asimilado no noso inconsciente, como a separación intervocabular é susceptíbel de posuír certo aproveitamento estilístico, neste caso con salientábeis repercusións, centrarémonos no estudo do que habitualmente se entende por disposición tipográfica.

Xa sinalamos que a disposición do espazo é a característica esencial que define a prosa fronte á poesía, de forma que o que debemos esperar nunha obra narrativa é a disposición do texto en liñas ininterrompidas de marxe a marxe do espazo material existente. No

²¹² En *Bovary* encontramos un emprego considerábel deste recurso e, en relación coa nosa hipótese a respecto do estado mental da personaxe, tamén se mantén nesta novela: “esta mañá **azulclara** de abril” (B, 12); “que a esta idade unha só pode agardar pola morte, **mecagoenlamadrequelaparió**” (B, 49); “Como aquela mañá de primavera e nubes grises, **abrilgrís**, con dona Aurorita anunciando a xubilosa comida” (B, 120); “ensimesmado e **casevencido** por unha enfermidade” (B, 148).

²¹³ Chama a atención encontrarmos tamén esta mesma forma a funcionar como un substantivo: “cando se cruzaban nas escaleiras entre un bos días e un **ustelopasebién**” (MBT, 34). Desta maneira podería considerarse un caso de acrecentamento lexical. Alén diso, esta forma dá pé a unha reflexión acerca da persistencia do español en certas expresións.

entanto, aínda cando o verso supón a interrupción das liñas, con aliñación á marxe esquerda, é posíbel que se produzan alteracións desa disposición convencional, que, como sinala Freixeiro Mato (2007: 80), adoitan “posuír un determinado significado con algunha repercusión expresiva”. Precisamente por iso, é tanto máis salientábel do punto de vista estilístico cando estas alteracións se dan no xénero que se caracteriza pola ininterrupción das liñas, quer dicir, na prosa, de xeito que dá a impresión de que os xéneros, máis alá da sistematicidade de calquera proposta de clasificación, se entremisturan uns noutros. De feito, neste sentido, cumpriría partirmos da base de que existen distintas rupturas na concepción formal dos xéneros literarios, xa desde o Romanticismo e levadas á máxima expresión polas xeracións poéticas de vangarda, de xeito que non nos resultan alleos os conceptos de “poema en prosa” ou “prosa poética”, para facer alusión respectivamente a un tipo de composición poética de versos tan longos que case roza a prosa e a un tipo de composición narrativa fundamente lírica²¹⁴.

Con todo, debemos dar máis un paso e formular a hipótese dunha outra forma de composición narrativa que, sen deixar de o ser, toma da poesía non só a procura dos mesmos efectos por medio da utilización dos seus recursos trópicos, mais tamén a disposición versal (ou case versal), resultando moi impactantes visualmente para o receptor. Encontramos exemplos tan rendíbeis do punto de vista estilístico como os seguintes²¹⁵:

²¹⁴ Con todo, cómpre realizarmos unha breve reflexión a este respecto, pois non todos os autores partillan o mesmo punto de vista sobre estes conceptos. Así, algúns estudiosos como o mexicano Felipe Vázquez (2001: 2), que define, con certa vaguidade, o “poema en prosa” como unha produción de poesía desde a prosa, non necesariamente botando man dos recursos trópicos da poesía, mentres que emprega a denominación de “prosa poética” para facer referencia a un tipo de composición en prosa que procura non facer poesía, como a anterior, mais unicamente efectos poéticos, cun carácter esencialmente estético, para o que precisa recorrer ao repertorio de tropos e figuras propios da poesía. Aínda que, en principio, é factíbel concordarmos con estas definicións, non ocorre o mesmo coa valoración negativa que desta última fai o autor, especialmente na medida en que moitos dos relatos que estamos a analizar poden estudarse desde esta perspectiva, sen que por iso diminúa a nosa consideración sobre o seu valor literario. A este respecto, cómpre reiterarmos máis unha vez a idea de que a literatura, tal como ten afirmado o propio X. C. Caneiro (2006), debe posuír necesariamente unha vertente estética abondo desenvolvida que permita establecer a distinción fundamental entre unha simple historia e unha obra de arte literaria, ou, o que é o mesmo, entre “literatura”, estritamente comercial, e “Literatura”, entendida realmente como arte. Alén diso, non cremos posíbel aplicar a este caso concreto a afirmación deste investigador, na medida en que nos encontramos ante un escritor narrativo, mais que, por enriba de todo, é poeta, de forma que a connotación negativa que o concepto de prosa poética posúe para Felipe Vázquez aquí desaparece por completo. Nesta liña parece encontrarse tamén outro autor, Pedro Aullón de Haro (2005: 1), que defende a existencia do poema en prosa como unha composición concibida, nun sentido moito menos etéreo, polo desexo de conseguir a orixinalidade, que sinala como o primeiro atributo do xenio xa de acordo coa sanción kantiana, unha idea que simplemente se radicalizaría no período subseguinte das vangardas. Alén diso, este autor menciona tamén a importancia que na concepción deste novo xénero literario posuía a aspiración á síntese, entendida en termos poetolóxicos e estéticos, coa finalidade de acadar o ideal, a utopía, artística.

²¹⁵ Para ver máis exemplos desta disposición poden consultarse as seguintes referencias: TM (69, 70, 75, 91,

ao olvido
ruín
que me morde tamén
como un lagarto (TM, 30);

Bica a neve bica os meus olliños tristes
Bica a neve bica a neve lambe os meus olliños
Para sempre
Perdidos de luz
De luz (TM, 55);

necesito crer en algo no máis alá que debuxan os rinocerontes
correndo
correndo
correndo (TM, 200);

Quérote.
Aínda que non existas.
Amor
meu amor... (A, 188);

Non chores, cariño, non chores.

93, 104, 108, 115, 123, 141, 146, 150, 152, 164, 172, 175, 182, 199, 202, 203, 218, 222, 227, 234, 237, 241, 245); A (14, 15, 18, 22, 26, 31, 37, 47, 63, 101, 135, 198, 215, 227, 252, 259, 261, 271, 281, 291, 298, 305, 317, 333). Tamén se encontra en varias ocasións en *Bovary*, como comprobamos nos seguintes exemplos:

“A vida é unha puñalada.
A vida é unha.
A vida é.
A vida” (B, 11);

“ Este falso soño
Este falso soño
Este falso soño” (B, 88).

Este recurso aparece tamén na narrativa de autores como Lobo Antunes, con quen Caneiro foi comparado por Casal (2002, 2004a e 2004b):

“e ela, sen interromper o crochet, a revirar os ollos, cegos a tocarem-nos ao portão
ou a vaguearem na relva, enganados na morada, e nesse momento, querida,
cegos
escutei pela primeira vez, fazendo vibrar os cálices, as folhas das
plantas e o arbusto do meu sangue,
cegos
un ruído de passos no andar de cima” (Lobo Antunes, 1992: 47).

En relación con isto, parécenos interesante destacar aquí algún poema de Manuel María, autor admirado por X. C. Caneiro (admiración que demostrou nun sentido artigo *in memoriam* [Caneiro, 2006a: 92] e no feito de lle dedicar unha das súas novelas), que nos permita observar até que punto os efectos estilísticos conseguidos pola aplicación deste recurso tipográfico na prosa son similares, ou mesmo idénticos, aos conseguidos no verso, en que serían máis habituais:

“rematar as palabras
unha
a
unha” (Fernández Teixeira, 2001: 588).

A ausencia é mentira.
Quérote como só poden quererse as cousas imposibles,
invisibles.
Ela.
Ela.
A muller dos ollos verdes.
Ela.
Esa canción
de lúa (A, 243);

Faraón, ti tampouco existes.
Non. Non debo beber tanto.
¿Cariño, tamén chove no teu territorio de soños?
Está chovendo en Ítaca,
E cando chove en Ítaca,
chove
no noso
corazón... (A, 313).

Os efectos poéticos conseguidos por medio deste particular emprego da disposición do espazo na prosa son tales que, de feito, algúns dos exemplos escollidos se encontran máis próximos á poesía do que á narrativa. Só o noso coñecemento do xénero, do todo en que aparecen inseridos, nos permite manter a afirmación de que só se trata dun recurso estilístico que caracteriza de forma inequívoca a narrativa de X. C. Caneiro, mais non debemos perder de vista o feito de que así, illados do seu contexto, algúns poderían estar a formar parte dun poemario de feitura vangardistas.

Porén, a pesar dos efectos poéticos innegábeis que posúe este recurso de disposición tipográfica, tamén se emprega con outras finalidades. Desta maneira, non sorprende en X. C. Caneiro que as súas personaxes escollan a anarquía, neste caso a respecto da organización da escrita no papel, para expresaren os seus pensamentos máis íntimos. As súas personalidades trastornadas precisan botar man de todo o tipo de recursos para se veren materializadas na escrita e desta volta a disposición aleatoria das palabras no papel é a súa ferramenta, dando lugar a exemplos tan impactantes visualmente como o seguinte:

(Caderno, contraportada)
QUEN SON?
QUEN SON?

QUEN SON?

QUEN SON?

QUEN SON?

QUEN SON?

QUEN SON?

QUEN SON? (IS, 171).

Do mesmo xeito, esta escrita anárquica pode deberse tamén aos efectos producidos polo consumo excesivo de alcohol e diversas drogas médicas, como ocorre noutras ocasións:

Non debo beber tanto Non debo beber tanto
Non debo beber tanto Non debo beber tanto Non
debo beber tanto Non debo beber tanto Non, tanto non
Non debo beber tanto Non debo beber tanto
Non debo beber tanto Non debo beber tanto Non non
Non bebas Odín non bebas Para que para que Non debo
beber tanto Non debo beber tanto Non debo beber tanto
Non debo beber tanto Non che convén Borrachiño
Non debo beber tanto Non debo beber tanto
Non debo beber tanto Non debo beber tanto
debo beber tanto Non debo beber tanto Non
debo beber tanto Non debo beber tanto Non podes
Non debo beber tanto Non debo beber tanto
Non debo beber tanto Non debo beber tanto
debo beber tanto Non debo beber tanto Non
debo beber tanto Non debo beber tanto Por que bebes?
Non debo beber tanto Non debo beber tanto (IS, 178).

En xeral, cómpre salientarmos que, con independencia da intencionalidade do emprego da disposición do espazo como recurso estilístico, e tanto se a entendemos a respecto da separación intervocabular como da organización linear da escrita, en todo o caso os efectos resultantes, que producen no lector ou lectora unha serie de sensacións diversas, desde sorpresa a ansiedade, desde delectación lírica a angustia, contribúen en boa medida á configuración do estilo persoal do autor e, alén diso, dan conta da importancia que a tipografía posúe en relación co concepto de rendibilidade estilística.

A modo de conclusión, citaremos as palabras de Alonso e López Casanova (1982: 606) a respecto da rendibilidade estilística deste tipo de procedementos ortotipográficos:

Ningún procedemento es gratuito, ni siquiera el que surge por exclusiva intención lúdica. Cuando se rompe con el respetuoso fetichismo de la normalización escrita se añade un nuevo estímulo al lector. Las transgresiones gráficas y las innovaciones en el diseño del texto son nuevos signos, y por tanto nuevos interrogantes que sumar a los que proyecta el discurso artístico. Son, pues, una muestra más, aunque externa, de las tentativas experimentadas por la novela contemporánea, más que nunca *la aventura de una escritura*.

Consideramos que nesta cita se acha perfectamente condensado o posicionamento estético de X.C. Caneiro non só en relación coa ortotipografía, como, en xeral, con todos os ámbitos da lingua.

4.2. A ESTILÍSTICA DO SON

De acordo con Martins (1989: 26), a estilística do son ou fónica, “também chamada fonoestilística, trata dos valores expressivos de natureza sonora observáveis nas palabras e nos enunciados” e destaca a extraordinaria importancia que os elementos fónicos posúen na función emotiva e poética. De feito, a maior parte dos estudiosos da estilística²¹⁶ concorda en lle atribuír aos sons da lingua unha considerábel rendibilidade, notabelmente aproveitada pola poesía desde os seus albores e, moito menos, nos outros xéneros literarios. Porén, con X. C. Caneiro, de vocación poeta antes que narrador²¹⁷, ou narrador-poeta, preocupado, tal como el propio ten recoñecido²¹⁸ en máis dunha ocasión, pola melodía, polo ritmo etc., inclusive na prosa, ten lugar un transvase de recursos tradicionalmente poéticos para a narrativa, probabelmente por influencia dos seus autores e autoras máis admirados; a este respecto, paga a pena salientarmos unhas palabras do autor realmente significativas:

La maga Virginia Woolf lo escribió de modo fascinante: para ella, las novelas que se escriban en el futuro, su futuro, habían de asumir algunas de las funciones de la poesía (Caneiro, 2003: 135).

Esta particular concepción da narrativa é o que lle confire á súa obra unha musicalidade que nos sitúa perante un conxunto de textos excepcionalmente belos e, desde logo, dignos da mellor poética. Neste sentido, ben se lle poderían aplicar a X. C. Caneiro as palabras que Rodó (Anderson Imbert, 1948: 196) dedica a Montalvo, o escritor que, en Hispanoamérica, foi un dos precursores da renovación da prosa castelá: “antecedente capaz de felices sugerencias para el intento, [...], de devolver a la prosa castellana color, resalto y melodía, y de henchirla de sangre y encordarla de nervios”. Tamén lle acaería a concepción que da narrativa proclamaban os modernistas que, de acordo con Alazraki (1968: 122),

²¹⁶ Neste sentido, pódense destacar, entre outros, Ullmann (1964a: 111) ou Ingarden (1979), que dedican boa parte dos seus traballos á tamén denominada fonoestilística. De todos os modos, cómpre non perdermos de vista que o primeiro en suxerir a existencia dunha fonoloxía expresiva foi Bally (1951) e que ese concepto foi completado e ampliado por Trubetzkoy (1976) nos seus estudos sobre fonoloxía. Tamén Martinet (1976) diferenciou a fonoestilística como unha subdisciplina da estilística. Tamén debemos facer referencia aos traballos de Alonso e López Casanova, que falarían da función simbólica do nivel fónico (1982: 401), e de Rodríguez Fer (1989).

²¹⁷ Igual que o seu admirado Borges, cuxas palabras a este respecto reproduce Barnatan (1976: 12): “Un creador múltiple que habiendo desgarrado la inocencia de todos los géneros vuelve siempre a buscar su imagen en el de la poesía. ‘Yo soy, siempre fui, un poeta’, repite, ‘Mi prosa no puede eclipsar mi poesía’”.

²¹⁸ Segundo comentamos na epígrafe “A concepción literaria do autor” (cf. § 2.2.5), X. C. Caneiro ten reflexionado sobre a música da literatura en diversas conferencias e traballos.

“crearon una prosa virtuosa cuyo ideal era la belleza eterna del arte”²¹⁹. A relación interxenérica é evidente desde o momento en que a procura desa beleza artística fora tradicionalmente patrimonio case exclusivo da poesía. Paga a pena salientarmos as características que Alazraki (1968: 122) atribúe á prosa modernista²²⁰, non só para nos decatarmos da estreita relación existente para este movemento entre narrativa e poesía, como tamén para comprobarmos que eses trazos aparecen, un por un, nas obras de X. C. Caneiro:

A lo vulgar, opusieron su exaltado culto a la belleza y al arte; a la pesadez y al desgarbo de la vieja sintaxis, la agilidad de la oración breve, el colorido plástico de la frase nominal, la música de ritmos que habían sido patrimonio exclusivo del verso y, en general, una elegancia que se solazaba en la variedad y armonía de las combinaciones sintácticas; al acartonado retoricismo de frases hechas y voces gastadas, una constante acuñación de voces nuevas (neologismos), renovación de antiguas (arcaísmos), e incorporación de extrañas (préstamos).

Con base na afirmación de Alazraki (1968: 156), segundo a cal a creación literaria modernista “consistía en los juegos verbales, en el brillo del estilo; por eso se sentían en la obligación de jugar con las palabras hasta convertir la prosa en poema”, e tendo en conta a proximidade que existe entre estes postulados e a concepción literaria de X. C. Caneiro, non resultará estraño encontrarmos as máis diversas e inusuais onomatopeas e aliteracións, mais tamén outros recursos como anáforas e epíforas, paronomasias, familias lexicais²²¹ e outro tipo de xogos estilísticos de difícil clasificación, mais con evidentes repercusións estilísticas, que se basean, en última instancia, no xogo fonético. Desta maneira, seguimos en esencia a proposta de Freixeiro Mato (1998), cuxo estudo a respecto da fonoestilística abranxe desde o tratamento do fonosimbolismo até a expresividade dos distintos recursos de repetición de fonemas (fundamentalmente a aliteración, o homeoteleuto, a paronomasia e a onomatopea). É así como a fonoestilística se materializa na narrativa de X. C. Caneiro como un trazo fundamental da súa concepción literaria.

²¹⁹ Neste sentido, Amado Alonso (1942: 296) sostén que “todo concurre a configurar un mundo autónomo, dentro del cual las cosas valen más o menos según su función artística”.

²²⁰ Alazraki (1968: 124) sinala que esta idea do estilo propia dos modernistas é tamén partillada por Borges (por quen X. C. Caneiro, como xa apuntamos con anterioridade, sente unha manifesta admiración) na súa mocidade, aínda que acabará renegando destes postulados puramente estéticos, para se centrar nun estilo caracterizado pola austeridade estética. O propio Borges (Irby, 1964: 14) recoñecería que daquela “sentía la necesidad de demostrar que sabía muchas palabras y que sabía combinarlas de un modo sorprendente”.

²²¹ Cómpre repararmos en que, se ben o estudo da rendibilidade estilística das familias léxicas pode parecer máis adecuado baixo a epígrafe “Semántica” (dentro da “Estilística da Palabra”), optamos por incluíla dentro da análise fonoestilística porque, na realidade, a súa rendibilidade está máis relacionada con aspectos fonéticos que semánticos, a pesar de ser, con efecto, un recurso de natureza lexical.

Porén, a creatividade e o desexo lúdico e estético do autor son tales que na realidade a exploración das posibilidades estilísticas dos distintos recursos fonéticos acaba por se converter nun xogo musical que procura, unicamente, o goce do lector, inclusive en ocasións deixando de ser relevante o contido da secuencia. Precisamente cando isto ocorre é que adquire maior relevancia o aspecto estilístico, a pura expresividade, deses recursos, aínda que, de todos os modos, iso non significa en absoluto que nos restantes casos fiquen relegados a un plano secundario, senón que, neses casos o lector ou lectora tamén debe prestar atención a outros aspectos igualmente importantes.

4.2.1. ONOMATOPEAS

As onomatopeas son estilisticamente expresivas por reproduciren sons da realidade extralingüística, polo que adoitan ser, aliás, foneticamente moi sonoras. A súa importancia, segundo Freixeiro Mato (1998: 263), residiría no seu potencial evocador, derivado, precisamente, da súa imitación da realidade²²²:

Se no texto literario, especialmente no poético, as palabras son con frecuencia seleccionadas non só polo seu significado representativo, senón en función da súa motivación sonora, do seu contido estético, as onomatopeias, como símbolos cuxa función esencial é evocar sensibelmente unha situación sen posuíren verdadeiro significado denotativo, xa son por si mesmas pura expresividade e por conseguinte eficaces elementos estilísticos.

Ao longo das páxinas das obras obxecto da nosa investigación, encontramos múltiples casos de onomatopeas —o que ten a ver, en maior ou menor medida segundo o caso concreto de que se tratar, coa desequilibrada personalidade dos protagonistas—, algúns dos cales sinalamos, como especialmente expresivos, a seguir:

Por último os demais individuos que compoñen a trama, aparecen carentes de consistencia narrativa e **bla, bla, bla, bal, lab, abl...** (IS, 163);

Tique taque, tique taque, soaba un reloxo na habitación (LL, 66);

o marido traballando nun banco, ávido no **tecolotecoloteo** dos programas contables no ordenador (XA, 37);

a memez que tamborea incesante, **tam tam tam**, no medio do cerebro (TT, 39);

incontible ira escorregando dende a súa gorxa ao peito minúsculo que alugaba un corazón latexando a cento vinte pulsacións por minuto, **tac tac tac** (E, 106);

metido no avión **runrún runrún** (FI, 54);

²²² Importantes lingüistas, como Karl Bühler (1967), Mattoso Câmara (1978), Herculano de Carvalho (1979) ou Rosetti (1974) dedicaron parte dos seus traballos ao estudo deste recurso.

pum pum pum infarto de miocardio (A, 21).

Hai unha cantidade extraordinaria de exemplos de onomatopeas que paga a pena enumerar, pola súa repercusión no estilo: “os suculentos beneficios que lle podían proporcionar paxaros, psicópatas, asasinos a soldo, espías criminais, ladróns, Young and innocent, Topaz, Jamaica Inn, The Paradise case, Saboteur, **piopio**, coitelas embazadas de sangue rasuran pel fina de actriz fermosa de lindos ollos verdes cristalinos” (XA, 181); “E con ese berro foron pasando os días de rodaxe: cámara, preparados, enfoque, onde está o **escript, pt, pt**, quen é o **escript, pt, pt**, maquillaxe, sombras, moitas sombras, lento, a présa, picado, contrapicado, primeiro plano, lonxe, que se perda na néboa, así, mantén a luz, estámolo conseguindo, ánimo, xa queda pouco, por fin” (XA, 236); “Como o frautista de Hamelín, **tiroliro tiroliro tiroliro**” (TT, 48); “Sei que cando escoiten a máquina escritora petarán na miña porta **pun pun pun** xa está levantado é hora de asearse vamos non sexa lacazán” (TT, 66); “burbullas que agroman **gluglú gluglú** do seu interior de brasa e cinza” (TT, 80); “ese músculo tan intelixente que non deixa de palpar, **toc toc toc**” (A, 57); “Ou o cáliz de Neruda que sempre repite a miña cabeza, **tris tras tris tras**” (A, 84); “**Plis plas plis plas**” (A, 170); “empuxados polos limpos e barbilámpidos soldadiños **pimpampún** do Sétimo de Cabalería norteamericana” (A, 189); etc²²³.

4.2.2. ALITERACIÓNS

A repetición de un ou de varios fonemas en vocábulos próximos dun enunciado denomínase aliteración, que constitúe un dos recursos estilísticos máis importantes do punto de vista fonético en todas as tradicións literarias. Trátase en esencia dun recurso de carácter lúdico que posúe unha finalidade fundamentalmente estética, con independencia de que en ocasións poida desenvolver un significado simbólico en relación co contido do texto. Desde logo, para alén da rendibilidade estilística incuestionábel deste recurso, hai que recoñecer que esta aínda pode resultar acrecentada cando, como ocorre nos exemplos seguintes, o autor explicita a súa vontade aliterativa entre parénteses por medio da repetición do fonema aliterado, de xeito que calquera lector ou lectora reparará necesariamente na aliteración da secuencia precedente; mais o que realmente lle provocará

²²³ Poden consultarse máis exemplos de onomatopea no apéndice I (véxase § 7.1). Alén diso, conséntase tamén o recurso estilístico onomatopeico en *Bovary*, tal como vemos nos seguintes exemplos: “unha sinfonía, **tan, tan, tan**, como mil bateladas de pombas decorando de futuro as súas mans” (B, 27), “**chup, chup, chup...**” (B, 263).

unha maior impresión será a propia repetición do fonema entre parénteses²²⁴:

Megafonía de súpeto, maiúsculas, só o voo dunha mosca altera o sórdido silencio sepulcral (ssssssssssss, ssss, sssssssss) (IS, 80);

non consta dentro da estrutura plúmblea da plausible plática (pl, pl, pl, pl, pl, pl, pl, pl, pl, pl, pl, pl, pl, pl) (IS, 81).

Alén destes casos, que resultan especialmente salientábeis, cómpre tamén sinalarmos outros exemplos de aliteración simple de sons oclusivos e vibrantes, que proporcionan secuencias de extraordinaria forza, nunha interpretación próxima ao fonosimbolismo²²⁵:

o tío Víctor, oposto a esta opinión, pensaba e pensa que as novelas son microorganismos patóxenos que poden acabar en curto espacio de tempo coa vida de calquera ser humano. Nicolás nunca soubo que pensar en realidade, o certo é que ao longo da vida sempre rematamos por acostumarnos ás nosas circunstancias, aos múltiples condicionamentos que fan de nós uns monicreques, ao destino. Sen embargo non é o destino quen determina a existencia dos homes, máis ben ao contrario, o existir condiciona o destino, fai con el o que quere (IS, 75);

Cecais a loucura lambe coa súa lingua de cristal a nosa alma (XA, 147);

A apocalipse constrinxía a súa cerna nese tríptico formado por tres trisnas esdrúxulas. (XA, 202);

Agosto chovía en tribulo trebón de lóstregos e tronos (RB, 41);

Tambor de campás de cobre, rumor de timbais lumínicos, bruar de ventos infernais no medio do nordés inclemente, sonata desatada no fondo dos mares avernais (TT, 52);

Quería, papá borracho lector teorizador de insólitas teóricas teorías, que fose avogado (UMOT, 121);

nós, en quince meses de noivado, non podemos pretender entendérmonos perfectamente, todo chegará. (Podemos... pretender... entendérmonos... perfectamente: oclusiva aliteración atroz, pensou Libardino, que sabía de sons e letras e palabras gracias ás inclinacións filolóxicas da Señorita Pura, súa nai (E, 18).

No entanto, a aliteración do fonema nasal bilabial que encontramos na seguinte secuencia produce un efecto de difícil explicación, aínda que, tendo en conta o contexto (“Cando penso en todo isto invádeme a mágoa. Unha sensación de pedra colocada na gorxa, afogándome”, [A, 175]), talvez podería remitir para a sensación de afogo producida polas bágoas²²⁶:

²²⁴ Cf. Caneiro (B, 178): “as palabras brotan arrasan arrestan arredran arrastran... / -Perdón, Luzdivina – dixo, dubitativa, a dona do Gatopardo ante a vibrante, **erre erre erre**, elocución da súa contertulía”.

²²⁵ Cf. Caneiro (B, 178): “Non escribiremos máis versos tristes esta tarde de chuvia”.

²²⁶ Freixeiro Mato (1998: 255), en relación coa expresividade derivada da repetición dos fonemas nasais, sinala como unha das posibles sensacións evocadas desta maneira a de melancolía, que se podería desprender da secuencia citada. O profesor destaca, así mesmo, que xa Rosetti (1974: 128) fixera referencia a “impressão de monotonia, de tristeza, de brandura, de fina melancolia” que producían as secuencias en

Marabillosa **m**uller **m**ulata **m**el **m**irífica **m**amá, **m**arabillosa Neruda (A, 174).

O exemplo que mostramos a seguir é especialmente rendíbel do punto de vista fonético porque, para alén da aliteración, conflúe tamén a paronomasia:

A lingua que lambe a vulva, **volve vulva valva vol**, a lingua que lambe a vulva, empapados de alcohol (XA, 140).

Outros casos de aliteración consonántica son:

Esta vez non podo fallar. Encontrarei por **fin** a felicidade. Non podo fallar. **Infalible. Felicidade. Infalible.** Os efes decoran estes últimos momentos de paz e equilibrio e comidas abundantes e viños e copas copas. **Efes. Fin** felicidade fallar infalible. Podo compoñer frases diversas utilizando estas voces. A felicidade é fallar o infalible ou a felicidade é o **fin** infalible para fallar unha e outra vez para fallar fallar equivocarse unha e outra vez (TM, 119);

Non sei se serei capaz (**Sei se** serei: se fose un bo escritor non aliteraría ese **sss** sen necesidade de transmitir unha certa imaxe zumbal ou sonora) (TM, 236);

de acordo cos **tempos** e coas **modélicas modas, morbosas,** que **modifican** anualmente os seus efémeros deseños **modos.** (UMOT, 122);

Outra **das** miñas **delirantes disturbadas dodecálicas** visións (UMOT, 124);

Brindamos aquela noite ata que o amencer **lambeu** as miñas **límpidas barbilámpidas** meixelas adolescentes (UMOT, 121).

Por último, queremos chamar a atención para un caso de aliteración vocálica que mostra a utilización consciente deste recurso por parte do autor. A maior rendibilidade estilística residiría no feito de xogar en cada palabra coa aliteración dunha mesma vogal:

prefiro as repeticións vocalísticas, **perendengue Dalmara evenescer liquidimí abracadabra** (A, 331).

Finalmente, non quixeríamos dar por concluída esta epígrafe sen salientarmos a extraordinaria relevancia que a aliteración acadou na obra narrativa de X. C. Caneiro. Isto, na realidade, é unha das consecuencias lóxicas que se derivan da súa preocupación pola musicalidade dos textos e, evidentemente, posúe unha rendibilidade estilística ben aproveitada polo autor.

que se repiten vogais e consoantes nasais.

4.2.3. ANÁFORA E EPÍFORA

Aínda que estes conceptos, anáfora e epífora²²⁷, fan referencia a recursos estilísticos moi concretos e propios da poesía (Rodríguez Fer, 1991), relacionados coa repetición de palabras ao principio e ao final dos versos respectivamente, paga a pena empregalos aquí nun sentido semellante para indicarmos aquelas series de vocábulos que se caracterizan por comezaren ou remataren do mesmo xeito. En todo o caso, debe ficar claro que a finalidade de ambas as manifestacións dun único recurso de repetición é sempre o de intensificar, precisamente polo que ten de insistencia en grupos de fonemas determinados; unha insistencia a que Chaves de Melo (1979: 65) outorga capacidade magnética, e, aínda que tal apreciación semella intuitiva de máis, o certo é que desas secuencias parece realmente desprenderse certa sensación de imantación de que é difícil liberarse.

Así, con certa frecuencia encontramos series de palabras que comezan de forma idéntica²²⁸:

do cabalo **Clavileño clavicémbalo clavicular** (IS, 49);

“Silesio Braun constituía pola súa rareza un atractivo turístico de gran valor para a **proxección e promoción e protagonismo e pronunciación e propagación e prolífica proliferación** exterior da cidade (XA, 84);

Outro diarista **compunxido comprimido constrictivo comunicador** de delirios varios (TM, 76);

Gravador gravame gravátil gravatílografo gravadura gravar gravata gravativo (RB, 34);

E, logo de escribilas, pensaba na **primeira e primaria e primixenia**, o amor (E, 11);

²²⁷ Todos os autores consultados (Chaves de Melo [1979], Lapa [1984] e Martins [1989], por exemplo) coinciden en denominar a epífora como “homeoteleuto”, mais, ante a imposibilidade de encontrarmos unha outra denominación correlativa para o fenómeno inverso, optamos finalmente pola parella de opostos “anáfora / epífora”, pois que se axustaba ás nosas necesidades e ao noso desexo de mostrar os dous recursos en relación; isto, na nosa opinión, debía reflectirse tamén na terminoloxía. Así mesmo coinciden en que este recurso, que na poesía posúe unha finalidade harmónica, na prosa debe ser evitado, pois, en xeral, constitúe un defecto de escrita. Chaves de Melo (1979: 66) chega a afirmar que os casos en que ten unha finalidade artística son escasos e sempre discretos. Desde logo, non é iso o que encontramos en X. C. Caneiro, o que, de novo, nos leva a afirmar que se trata dun escritor que desafía todos os convencionalismos literarios.

²²⁸ Este recurso é empregado en varias ocasións por Cortázar en *Rayuela*. Así: “Como les encantaba jugar con las palabras, inventaron en esos días los juegos en el cementerio, abriendo por ejemplo el de Julio Casares en la página 558 y jugando con la **hallulla**, el **hámago**, el **haliato**, el **haloque**, el **hamez**, el **harambel**, el **harbullista**, el **harca** y la **harija**” (Cortázar, 1984: 268); “En esas noches, si abrían el cementerio les caían cosas como **cisco**, **cisticerco**, **¡cito!**, **cisma**, **cístico** y **cisión**” (Cortázar, 1984: 270). A única diferenza entre o emprego de Cortázar e o de Caneiro é de tipo cuantitativo, xa que se no arxentino é ocasional, no verinés chega a constituír, precisamente por mor da súa frecuencia, un trazo do estilo comunicativo das personaxes. É por isto tamén que adquire, do punto de vista estilístico, unha importancia que traspasa os límites do xogo estético, ao contrario do que parece ocorrer en Cortázar (trataríase simplemente dun xogo, recoñecido explicitamente como tal, entre varias personaxes), chegando a se converter nun signo inequívoco da loucura dos protagonistas e internándose así de pleno no ámbito do contido.

prístinas **periodistas periodontais** (A, 43).

Os exemplos son numerosos: “o Inés ese mamón ao que tanto quero e **pítrico pianista piamontés** que non me coñece a min” (IS, 179); “**Madrid, madrigal, madrepora, madreSelva, madrugada, madrelanto, madrenias** encarnadas verten sangue no teu nome de contramácula perpetua” (XA, 105); “Rembrandt, que se alteraba en exceso cando escoitaba pronunciar calquera palabra que comezase por Ru, verbigracia: **rubicundia, rúnico, ruindade, rufírico, rubescencia**. Desta serie só soportaba, pola súa inconmensurable beleza moduladora, pola súa utilidade purgante, **RUIBARBO**” (XA, 288); “Eu, conféssoo, abúrrome con **solemne solerte somnolencia**” (TM, 129); “e **telexornais teledirixidos telegraficamente** por **telépatas** gobernantes” (RB, 119); “navegar en mares de **trinos e triloxías e trigónodas e tríos** para intentar explicar o que chaman o misterio da Santísima **Trindade**” (E, 88); “tecidos e **líquidos linfáticos lipídicos liposos** crescendo” (A, 210); etc²²⁹.

Outras veces xoga con finais coincidentes²³⁰:

que os individuos e individuais lectores de letras e palabras poden facer de cada frase miles ou millóns de interpretacións **diversas e adversas e reversas** (SL, 89);

Cando albiscamos que o absurdo é a **esencia** da **existencia** temos dúas **ciencias** ás que con **paciencia** podemos acudir (Horror de sons que palpitan penduran as súas cordas para afogar ao pirata **encia encia encia**: como pode haber poetas que riman constantemente en **encia plasencia valencia** minúscula? Só unha voz se salva entre tanto desatino: **opalescencia** [...]) (TM, 198);

Así pasou aqueles meses, entre o reclamo do meu pai e das rosas de Borges, sen contar as súas **incursións**, ou **excursións**, no eido da teoría científica ou da mitoloxía (RB, 21);

Ansiolíticos antidepressivos **alegrantes** prozac prozac **emulxentes emerxentes estimulantes** prozac prozac prozac hipotensores **relaxantes** prozac prozac... (TT, 29);

Non entendo nada, dicía o Tintoreto, **nervioso, ansioso, gasoso, pastoso** por culpa da cantidade de alcohol inxerida (E, 180);

¡como boto de menos o teu corpo entre os meus abrazos!, os meus **brazos, abrazos, brazos, abrazos**... tan tristes, sen ti (A, 18).

²²⁹ Poden consultarse máis exemplos no apéndice II (véxase § 7.2). Alén diso constátase a presenza deste recurso en *Bovary*: “de que non pulsase as **teclas teleféricas telefonestas telefónicas** do seu papá” (B, 91).

²³⁰ Este recurso aparece como trazo de estilo en autores como Vicente Risco (1997: 53): “Faltan nesta lista o **arqueólogo, o filólogo, o psicólogo, o exiptólogo, o xeólogo, o astrólogo, o etnólogo, o endocrinólogo, o minerólogo, o asiriólogo, o fisiólogo, o lexicólogo, o biólogo, o paidólogo, o bacteriólogo, o frenólogo, o ontólogo, o histólogo, o otorrinolaringólogo, o epistemólogo, o bacteriólogo, o fenomenólogo, o psicopatólogo, o radiólogo, o odontólogo, o zoólogo, o paleontólogo e o teratólogo**”. Os efectos derivados destas secuencias son similares en Risco e en Caneiro. De feito, este ten recoñecido que o guía ideolóxico do Grupo Nós fora unha influencia importante.

Outros exemplos de homeoteleuto ou epífora igualmente salientábeis do punto de vista estilístico serían: “impartir clases que versaban sobre **sucesos, decesos e excesos** da humanidade: Historia” (XA, 80); “Estou moito mellor, máis tranquilo, **afable, amable, querible**, congraciado coa vida e as súas imprecisas curvaturas” (XA, 98); “a saúde encárgase de manernos inconscientes do noso gravísimo, **frustrante constante afogante** problema: a morte” (RB, 35); “Lembro que a primeira vez que a vin ela facía exercicios **aeróbicos anaeróbicos eróbicos fóbicos** [...] na terraza da súa casa” (RB, 66); “e sen embargo unha e outra encheron as súas noites e os seus días de **cor e calor, de versos e anversos, de nautas e argonautas** siderais que buscaban o vélaro de ouro” (SL, 213); “**Grupúsculos de corpúsculos minúsculos**, que che parece esta expresión, papá?” (SL, 267); “As pímulas sálvanme de horrorosos ataques **góticos** (Río, río: ataques de gota, **góticos, glóticos, despóticos**)” (TM, 198); “e tamén ás disciplinas artísticas: **literatura escultura pintura arquitectura piscicultura manufactura**” (A, 116); etc²³¹.

En síntese, debemos chamar a atención para o feito de moitos destes casos estaren próximos a aliteración ou da paranomasia; no fin de contas, a aliteración, segundo vimos, constitúe unha reiteración de fonemas, en canto que a paranomasia xoga coa semellanza fonética dos vocábulos, de modo que a base do fenómeno é moi similar, o que permite que en ocasións poidan confluír varios nunha mesma palabra, acrecentado así a súa expresividade. Todos estes recursos estilísticos fundamentados en distintos procedementos repetitivos procuran diversos efectos, que poden ir desde a simple ironía, igual que ocorría n’*O porco de pé*, de Risco, até a reprodución lingüística da loucura das personaxes.

4.2.4. RIMA E ECO

En poesía, e en posición final de verso, o homeoteleuto dá lugar á rima, que non é senón a repetición de fonemas nesa posición e con certa regularidade, algo no que parecen concordar todos os autores consultados. Na prosa, a rima maniféstase cunha finalidade estética e expresiva diferente, en ocasións cunha intención humorística ou irónica descoñecida nos textos poéticos, onde se trata dun artificio tradicional, segundo vimos na epígrafe anterior²³²; noutras, simplemente cando se reproduce algunha cántiga ou rima, con

²³¹ Poden consultarse máis exemplos no apéndice III (véxase § 7.3). Alén diso, constatamos a presenza deste recurso tamén en *Bovary*: “espectáculos **diversos e adversos**” (B, 43); “único territorio onde a felicidade é **posible factible asumible palpable**” (B, 67).

²³² De feito, en ocasións a fronteira entre a epífora e a rima fica confusa, xa que esta se produce, precisamente, cando se repiten fonemas ao final da última palabra dos versos. Nesta epígrafe faremos referencia unicamente a aqueles casos en que a coincidencia de terminacións parece procurar, de maneira

especial incidencia nas de procedencia infantil:

Vostede é un desertor, señor novo contador? (IS, 213);

Chámome Ana, Ana rabana rebecca susana lázaro ramos en pascuas estamos (LL, 65);

un biquiño alí, outro biquiño alá, queres unha copiña de coñac?, rima, podíamos facer unha canción rapera (EPF, 34);

vota bota cidadán sociedade occidental (Rima asonante, pero aguda, no último termo da enumeración para constatar a vehemencia, e contundencia, da declaración declarada) (TM, 195).

Alén diso, tamén cómpre mencionarmos que, cando non posúe intención artística, debe evitarse, xa que se considera un vicio da linguaxe, o que Martins (1989: 41), para o diferenciar daqueles usos en que, con certeza, procura uns efectos estilísticos concretos, quer dicir, en que realmente funciona como un recurso estilístico, denomina simplemente co termo de “eco”. Porén, neste traballo empregaremos este termo para facermos referencia a un curioso recurso fonético, utilizado en ocasións por X. C. Caneiro, que consiste na repetición dos últimos fonemas (a partir do último tónico, quer dicir, os que interveñen tamén na rima), dunha palabra a continuación desta, como se representase realmente o seu eco. Vémoslo nos seguintes exemplos:

fonflorín, rin, rin, rin, rata mandarín (IS, 65);

as folgas de hoxe son folgas de xoguete, de quita e pon, pon, pon, pon (risas) (IS, 66);

ausencias de Dulcinea, interrupción, del Toboso, oso (IS, 128);

conversas arredor da esperanza, anza, anza, anza! (IS, 260);

Nós non temos profesións, temos ocupacións, non se equivoque por favor, señor bailador; Or, or, or, dixó Bastián, Or, or, or, repetiron, a trío, os recién chegados a Lisboa (SL, 156);

eucalipto lipto lipto eucalipto lipto la, árbore groseira e canalla (E, 291);

a liberdade dos outros, o albedrío. Ío, ío, pronunciou rindo Mefisto (E, 492);

personaxe importante do mundo da pintura, da escultura, da ura ura ura, nervios, malditos nervios (A, 99);

consciente de estar perpetrando un delito de altura, ura ura ura (A, 128)

Camiseta. Frío. No río ío ío (A, 210).

A sensación de ludismo que acrecentan estes exemplos ás obras narrativas en que aparecen inseridos é o maior logro estilístico deste recurso.

similar, os mesmos efectos fonéticos que a rima poética.

4.2.5. ANOMINACIÓN

En estreita relación cos recursos comentados nas epígrafes anteriores, encóntrase tamén a formación de familias lexicais, da cal tamén se bota man con finalidade estilística e que Martins (1989: 44) denomina “anominação”. A investigadora brasileira define este concepto como o “emprego de palabras derivadas do mesmo radical —em uma mesma frase ou em frases mais ou menos próximas”, con aproveitamento lúdico. A rendibilidade estilística dáse tanto naqueles casos en que se xoga propiamente co proceso de formación da familia por medio de procedementos derivativos, como naqueloutros en que só se xoga coa flexión.

Nos exemplos seguintes comprobamos o modo en que un recurso de aparente sinxeleza proporciona considerábeis efectos estilísticos á secuencia en que aparece inserido:

e agora xogan a cousas **serias** e **seriamente** comen (LL, 99);

E descansaba, efectivamente, mirando á muller que o atendía con **agarimo** e que, **garimosa**, colleu unha **agarítmica** almofada e púxolla por baixo da caluga (XA, 38);

que non se che esqueza, **decepción**, todo é **decepcionante** (EPF, 29);

Encarna, **carne** da miña **carne**, **encarnada** mazá que os meus dentes non han de profanar nunca (SL, 14);

Porque o mundo **apodrece** entre mediocres **apodrecidos** que cheiran a **podre** (TM, 60);

onde **aproveita** o tempo, el, que é un **aproveitado**, para ler abundantes libros” (RB, 27);

xogador que **xogaba** coa vida (TT, 22);

papá borracho lector **teorizador** de insólitas **teóricas teorías** (UMOT, 121);

debían sabelo os **governos** e **gobernantes** e **gubernías** que **malgovernan** este mundo caótico e canalla (UMOT, 130);

e a auga **corre**, **corre**, **corre**, **corrica**, **corriquea**, sen parar (E, 131);

E estou **só**. E **nostálxico**. A **nostalxia** e **soidade** inciden definitivamente nos meus problemas **cardiais cardíacos cardiolóxicos** (A, 21).

A rendibilidade estilística deste recurso, que por veces proporciona secuencias fortemente redundantes e mesmo, en ocasións, pleonásticas, fica demostrado na extraordinaria cantidade de exemplos que encontramos: “a forza de retratar **realmente** as **reais reallezas** da **realidade** un acaba repudiando a literatura” (XA, 108); “**institutos** e outras **institucións** penitenciarias” (EPF, 42); “isto non é un xogo, tampouco é unha **diverticular divertida diversión**” (SL, 15); “pois foi Olvido, xuro e perxuro mil veces, a

dama que **pintou** o **pintor pintador** de mulleres núas e vestidas (SL, 139); “Velaquí a realidade. Esa que negan os **xornais** e **telexornais** e **pseudoxornais** e **xornaleiros** da información que **xornalmente** desinforman” (TM, 88); “Asasinatos **múltiples**. Mortos **múltiples**. **Multiplificada** canallesca morte” (RB, 115); “Un pobre **triste** que **tristemente** contempla os seus pretéritos dende o couto gastado da senectude” (TT, 65); “porque a miña, dende esta noite repousa estática no colo **lupínico, lobal, lóbico, loberno, lobo**” (E, 383); “nas súas veas **vivificantes vificadoras vivíficas**” (A, 21); etc²³³.

4.2.6. PARONOMASIA

Noutras ocasións, os xogos de palabras baséanse tanto na fonética como na grafía, ao facer concorrer palabras moi similares canto ao significante, mais distantes canto ao significado, o que supón máis un trazo propio de estilo do autor. Trátase do recurso estilístico denominado paronomasia, de cuxo uso Martins (1989: 45) destaca que “é un xogo de palabras, un trocadilho, de que pode resultar un efecto humorístico”, como, con efecto, ocorre na maior parte dos exemplos encontrados²³⁴:

tal que a sexa igual á velocidade polo tempo invertido no logaritmo alxebraico **cúbico cúbico** radio (IS, 49);

Gracias **cunícula cutícula** capruna (XA, 72);

soportable a golpes **etílicos, metílicos**, graves (EPF, 24);

deduzo, por tanto, que **felicidade** e **facilidade** son a mesma cousa, e así o debeu entender o inventor de tales vocábulos, que se parecen, e moito, pois un podería argüír “Encontrei por fin a facilidade” en lugar de “Encontrei por fin a felicidade” (SL, 26);

Por ela, tamén, creo que me convertín nun bebedor **profesional**. Un bebedor **provisional** (TM, 29);

Os fantasmas **resumidos, consumidos**, na casa grande (RB, 29);

eses que **defendían e definían** a súa vida (TT, 15);

Podía ler outro tipo de autores: menos moralizantes, máis **efectivos**, menos **afectivos**, máis estrictos, menos británicos, máis estilistas, menos vulgares, máis humorísticos (UMOT, 120);

¡Que fermoso!, dixo entre dentes para que só a súa lingua puidese escoitar aquel son **preciso e**

²³³ Poden consultarse máis exemplos no apéndice IV (véxase § 7.4). Alén diso, constatamos a presenza deste recurso tamén en *Bovary*: “Hermelinda ruborizouse, coma se aquela semántica, **namorado amor amorío amantes**, beliscase con soberbia a súa pel náufraga” (B, 29), “Debía contestar **lúcida** a frase tan **lúcida**. E, **lucidamente**, falou” (B, 51).

²³⁴ A respecto da paronomasia paga a pena destacarmos un poema de Gonzalo Navaza (2002), en que xoga, dunha maneira moi semellante á de Caneiro, con este recurso: “**Amamos, tramamos, / tememos, teimamos** / tan só / por ti, por **termos termos** / a determinarmos, / a termar de nós. / Palabra, nó plural, / lazo, / luz, / **tenza, / trenza** / que **traza** no lenzo o voo. / En ti, de ti, por ti me afirmo, / e non **amo tramo tremo / temo teimo** só”.

precioso, como a luz do mediodía invadindo os tellados de Ébora (E, 126);

O faraón encárgase de **revisarte**. De **revisitarte**, quero dicir (A, 48).

En ocasións, casual e curiosamente, os parónimos posúen significados antitéticos, producindo secuencias cargadas de ironía:

a muller que lle falta, **a carencia, a querencia**, a dor (EPF, 27).

Encontramos moitos exemplos deste recurso: “eu, confésome, eu tamén quería ser **crítico**, ou **cítrico**, he, he, nunca se sabe” (IS, 148); “Hoxe repetiuse o **hábito** anual – **óbito** anual– da túa ausencia” (XA, 107); “ata cando seguirei **bebendo**, quero dicir ata cando seguirei **vivindo** sen beber, só pastillas” (XA, 109); “pero aos ollos do entendemento dos antigos alquimistas e curadores Olvido está gravemente enferma, padece un mal **insandable; Insondable?**; Insandable, coño, de sandar! (SL, 343)”; “**desártico**: carente de arte (curiosa similitude gráfica e fónica, fonográfica, con **desértico**)” (TM, 45); “cereaís última xeración con anuncio convenientemente vistoso en varias cadeas **televisivas (televasivas: novo termo que peta na miña cabeza)**” (RB, 73); “as ganas de expulsar os contidos do seu estómago **raído e roído** polos anos” (TT, 78); “inquirir, preguntar, investigar, pescudar, era o seu oficio. O seu triste **ofidio oficio**” (E, 307); “que malogra as súas enerxías **trazando e trezando** signos de luz (A, 125); etc²³⁵.”

En síntese, todos estes exemplos demostran claramente a grande importancia que posúe a paronomasia como trazo caracterizador do estilo do autor, xuntamente con outros similares xa vistos (aliteración, anáfora, epífora, homeoteleuto etc.).

4.2.7. DELETREO E SILABEO

Alén destes recursos estilísticos que podemos definir, en xeral, como poéticos tradicionais, a pesar de que neste autor acadan unha expresividade inusual, tanto máis canto que se trata de obra narrativa, non podemos deixar de chamar a atención para outros fenómenos que con toda probabilidade nin sequera existan tipificados como recursos propiamente, mais que axudan a configurar o estilo nunha liña moi particular. Un dos máis

²³⁵ Poden consultarse máis exemplos no apéndice. Constátase a presenza deste recurso tamén en *Bovary*: “unha muller soa, aburrida, corenta anos, **casada** e **cansada**” (B, 7), “clase alta, **preminente** e **prominente**” (B, 8), “aflixidas pola **sociedade** e a **saciedade** do consumo” (B, 133).

rendíbeis neste sentido sería o deletreo / silabeo²³⁶, que tamén é posíbel relacionarmos coa mente enferma das personaxes:

Gál-bu-la, Gál-bu-la, Gál-bu-la, bradaba o público (XA, 202);

Es-un-men-ti-ro-so, dixo o xuíz. **E-ti-non-í-as-dur-mir?** (XA, 284);

comprendes, **Iotabebach?** (EPF, 31);

as letras que nunca xuntei na miña boca para cuspir no teu cabelo áureo, **a, eme, o, te, e, ámote** (EPF, 37);

cre-a-ti-vos (SL, 36);

Utópicos. **U – tó – pi – cos!** (SL, 154);

Non sei, algo me pasou pola cabeza e tiven que pronunciar **Fe-li-pe-da-man-cia-bo-cas** (SL, 237);

a razón inimiga da **cre – a – ti – vi – da – de** (SL, 262);

pois nada, que estou seguro que a maioría dos mortais que pronuncian **kaf-kia-no** descoñecen se kafkiano quere dicir arrazonable ou ilóxico ou postergable ou imposible ou irrisorio (SL, 309);

díxenlle que a quería: **m-a-m-á-q-u-é-r-o-t-e** (TM, 50);

²³⁶ Freixeiro Mato (2007: 73-74) trata este recurso, a respecto da obra de Manuel María, dentro da epígrafe dedicada á grafoestilística, en relación coa utilización dos signos gráficos empregados “para reclamar unha atención especial sobre algún termo”. Consideramos interesante traer para o noso traballo algún exemplo diso: “**n-e-c-e-s-a-r-i-a-m-e-n-t-e**”, “**C-O-L-O-N-I-A-L**”, “**i-ne-xo-rá-bel**” ou “**u-n-i-f-o-r-M-I-S-M-O**” (Fernández Teixeira, 2001: 568, 579, 586 e 591) para os pórmos en correlación cos encontrados na obra narrativa de X. C. Caneiro, que desta maneira consegue desenvolver até límites insospeitados a compoñente visual que caracteriza o xénero poético. Cómpre sinalarmos tamén, en relación co emprego deste recurso na narrativa, que xa Julio Cortázar, outro dos autores admirados por Caneiro, botara man del en *Rayuela*: “verbo puro, **que-rer, que-rer**”, “Pero todo en un plano **me-ta-fí-si-co**”, “dos tomos **i-lus-tra-dos**”, “de culto al arte **ver-da-de-ro** estilo Akademia Raymond Duncan” (Cortázar, 1984: 49, 89, 91 e 129). No arxentino, ademais, dunha maneira moi semellante á que veremos tamén en Caneiro, que chega a separar algo máis que grafemas ou sílabas, encontramos a utilización do trazo intervocabular: “**que-para-ser-hembra-la-Maga-se-las-traía**”, “para estar por lo menos **solo-entre-los-demás**” (Cortázar, 1984: 37 e 120). Alén diso, cómpre chamarmos a atención para o feito de constatararmos a presenza deste recurso tamén en *Bovary*: “non me gusta chamarche floco de millo, pero sáeme así, porque soa ben, **flo-co-de-mi-llo**” (B, 92), “**la-van-da e a-zu-ce-na**, berraba” (B, 285). Neste sentido, hai un exemplo que queremos destacar pola súa vistosidade, en que está implicada tamén a particular disposición tipográfica:

“**Pa**
Pa
Mos
Cas” (B, 343).

Son-un-ho-me-fe-liz, repetiu varias veces, pausado, deixando ir o alento (E, 93);

Que es-tá moi ben a sú-a o-ri-xe, que La-si-rè-ne en fran-cés que-re di-cir “A-se-re-a.” (E, 189);

lento, inspira, expira, lento, tranquilo, moi tranquilo, **dur-mi-do-dur-mi-do** (E, 360);

De Mefistoles non, cabaleirete, de **Me-fis-tó-fe-les** (E, 362);

España, camisa branca da miña esperanza, **Es-pa-ña-Es-pa-ña-Es-pa-ña**, berraba con ardor guerreiro, como se tivese chantados os seus pés nun territorio comanche. Os outros, ao oír as exclamacións do amigo, non dubidaron un momento en reiterar os seus brados: ¡**Es-pa-ña-Es-pa-ña-Es-pa-ña!** (E, 363);

Un tipo melancólico. E inverosímil. **In-ve-ro-si-mi-li-tu-de**, ¿acaso existe algo máis inverosímil que a felicidade? (E, 451);

ele i gue hache te, *light*, que din algúns, aínda que nós, edís de Ébora queremos dicir **ele a i, lai**, máis fácil para glotes e epiglotes (E, 518);

Fru-tal. Adxectivo ferventemente máxico, elixírico, balsámico, aliviador (A, 168);

Sen – ti – do / Sen – ti – doe (A, 269).

Cómpre repararmos neste último exemplo pois o xogo non se limita ao silabeo da palabra “sentido”, como, aliás, á semellanza que existe entre as sílabas deste vocábulo e as palabras que forman a cláusula “sen ti doe”, que tamén se separan mediante trazo para acentuar a similitude entre as dúas secuencias.

En xeral, de todos os exemplos sinalados paga a pena destacarmos especialmente aqueles en que no deletreo se recorre á grafía dos nomes das letras, o que resulta moi interesante por si só, mais, sobre todo, en relación co aspecto, xa comentado (véxase § 4.1.2.B), da grafía dos signos de puntuación. Alén diso, cabe tamén sinalarmos un vistoso exemplo en que o delirio que sofre a personaxe é tal que, a intentar escribir anapestos (segundo el propio explica, trátase dun pé de verso da métrica grecolatina clásica formaso só por tres sílabas), acaba facendo non só as agrupacións silábicas pertinentes, mais todo o tipo de agrupación en base tres, o que resulta de grande expresividade e mesmo con certos efectos humorísticos²³⁷:

²³⁷ A diferenza do que ocorre en Cortázar, a orixinalidade de Caneiro reside, precisamente, nos efectos

Anapesto: pé de verso da métrica grega ou latina composto de tres sílabas...

Sui-ci-dio

Mo-rre-rei

Frasco-ne-gro

Gotas-salva-doras

O-me-ga

[...]

Anapesto: pé de verso da métrica grega ou latina composto de tres sílabas...

Sui-ci-dio

O-me-ga

F-i-n (TM, 229).

Por outra parte, a importancia do silabeo como recurso estilístico reflíctese tamén no xogo que se produce co intercambio da orde das sílabas:

Cando a viu, garrida, trabucou o ritmo da sucesión de palabras, mesmo a orde silábica:
DURACIÓN... FÍNIMA... FAPINO... ISAMÉS... (IS, 168);

Celia **trastornada trasnortada** desnortada Maradal (RB, 15);

Literatura fantástica [...]. **Literática fantastura**, soa ben (RB, 40);

e escribo **Alam**, ou **Amal**, ou **Alm**, simplemente (A, 98).

No entanto, noutras ocasións o xogo ten a base na equivalencia entre unha sílaba (“be”) e o nome dunha consoante (“be”), de forma que só se transcribe esta (), unha forma económica de escrita que nos achega á que as novas xeracións empregan habitualmente nas comunicacións internáuticas:

B, vida. Bebida (RB, 95).

Outro aspecto que resulta interesante é a insistencia ou recorrencia dunha letra determinada:

Cesaraugusto afirma (**efe**): **Faraón (efe)**, eu non penso na morte (creo que os **efes** todos de todas as

humorísticos derivados de separacións pretensamente silábicas, máis unha consecuencia da loucura das personaxes.

palabras outorgan á pronunciación, ou ao pensamento, unha vital enerxía; os **efes** resultan vitamínicos, enerxéticos, poderosos.) Cando falamos, **efe**, sobre este asunto repite con frecuencia, **efe**, unha frase, **efe**, de *A caída do imperio romano* (A, 251).

4.2.8. ORTOFONÍA E CACOFONÍA

De todo o visto nas epígrafes precedentes pode desprenderse unha conclusión inicial acerca da importancia que para X. C. Caneiro posúe a música das palabras²³⁸, de forma que a rendibilidade estilística do son acaba neste autor cotas inimaxinábeis, como acabamos de ver, materializada en múltiples e diversas facetas. Porén, debemos deternos aínda nunha outra, que se nos mostra plasmada en distintas reflexións sobre a ortofonía e a cacofonía que encerran ou se desprenden de determinadas secuencias de fonemas. Así, por exemplo, adoitan rexeitarse, por cacofónicas, aquelas en que predominan sons oclusivos ou as que posúen rima interna, segundo as consideracións das propias personaxes:

Fun un funcionario modelo —**fun funcionario**: cacofonía atroz— (XA, 103);

Hai que ir descubrindo a ese **canalla** do **Caneiro** (**Caneiro**, **canalla**, **cocofónico** e **carpetovetónico** son) (EPF, 10);

pídolle que non me **coma o coco** coas súas estupideces (que non me **coma o coco**, que cacofónico horror!) (SL, 36);

Ti chámaste **Olvido Pérez Fernández del Toboso**, horrísono nome (SL, 236);

Bernal Emepunto porque, na súa opinión, a cacofonía pareádica soniquética que se produce no seu propio nome —**Bernal Maradal**— lastima a portada dos volumes que escribe (RB, 137);

Maybe lle gustou o son do seu apelido. Pla Pla Pla. Soa ben. Como **Reparte Reparte Reparte**. Non, non, é broma, o meu apelido resulta horrísono (TT, 52);

Solidariedade: qué palabra tan horrorosa. Parece que a boca se converte na cisterna avariada dun retrete veterao cando pronuncia tal voz horrísona. **Solidariedade**: palabra atroz (UMOT, 127);

A atrocidade do **consenso**. Horrísona palabra (E, 86);

²³⁸ A este respecto pódese salientar algunha reflexión acerca deste aspecto que certas personaxes realizan no transcurso dos relatos e novelas. Así, un dos protagonistas infórmanos de que “para ela non tiñan importancia as historias que relataban os meus labios, non, para ela só contaban as músicas envoltas nos acentos e formas e harmonías e méodos timbres das palabras” (TT, 68), o que sen dúbida, en relación con todo o desenvolvido nas epígrafes precedentes e nesta mesma, tamén se pode adscribir á concepción literaria do autor.

Autoestrada: horrípila palabra peláxica, pensaría a Señorita Pura (E, 321);

Capullo, pensou Libardino, que palabra tan horrísona. [...]. **Gilipollas**, pensou Libardino, que palabra tan horrísona (E, 485);

Julai, pensou Libardino, que palabra tan horrísona (E, 486);

a través dese invento denominado **chat**. Horrísona palabra (A, 159);

Olimpia limpa, cacofonía ou aliteración dadora de altísimos goces estéticos (A, 181).

Polo contrario, as personaxes consideran secuencias de extraordinaria beleza outras aliteracións e repeticións fónicas²³⁹:

Os Odín somos unha saga de liberais **xenizaros**, de **cátaros** disidentes, de **ácaros** (as sucesións esdrúxulas conservan pura toda a beleza da linguaxe) (IS, 149);

Rembrandt, que se alteraba en exceso cando escoitaba pronunciar calquera palabra que comezase por Ru, verbigracia: rubicundia, rúnico, ruindade, rufírico, rubescencia. Desta serie só soportaba, pola súa inconmensurable beleza moduladora, pola súa utilidade purgante, **RUIBARBO** (XA, 288);

Repíte, repíte esa marabillosa palabra; **Mamarracho**, **mamarracho**; Sería moito máis fermosa se aparecesen repetidos todos os aes, mira o ben que soa, **mamarracha**; Si, non podo negalo, creo que é unha das palabras máis fermosas coas que me atopei ultimamente (SL, 236);

Frutal.

Gústame como soa, como deixa esvarar a vibrantez da súa primeira sílaba pola agudeza acentual da última (A, 168);

angúlico, **dicéballo**, **propucial**, adxectivos estes últimos que pola súa sonoridade e ilimitada significancia poden aplicarse directamente sobre esa parte imponderada da miña persoa (A, 203);

dedicarme de modo pleno aos prohibidos praceres do **iantar** (soa magna esta palabra ao pronunciala in lontano ítalo alongamento) (A, 282).

²³⁹ A preocupación pola beleza e a música das palabras fica patente tamén en *Bovary*: “-¿Como, como, que dicía vostede, muller prístina? / -Que a vida non está nas novelas, e non me chame **prístina**, prérgollo. / -¿Non lle gusta, miña Dulcinea? / -Non, prefiro **náiade**, **ninfa**, **elemí**, **bósforo**, **xuncal**, **abundancia**, **bolboreta**, **bucéfalo**. / -Bolboreta, bucéfalo, palabras xeniais. / -Máis sonoras que moitas que escoitamos e lemos cada día, todas tan apalpadadas, **xustiza**, **solidariedade**, **democracia**, **igualdade**” (B, 26).

4.2.9. ALONGAMENTO VOCÁLICO

As vogais no sistema lingüístico galego-portugués non posúen a cantidade como trazo distintivo, segundo acontecía no latín. Aínda así, cómpre sinalarmos que, por cuestións fundamentalmente de natureza enfática, é posíbel alongar as vogais na fala (por suposto sen carácter distintivo), sempre que se desexar destacar especialmente a sílaba nucleada por esa vogal determinada. A expresividade derivada deste proceso é, en principio, exclusiva da comunicación oral, aínda que, como podemos comprobar nos seguintes exemplos, é susceptible de ser extrapolábel á escrita, especialmente na transcripción dunha interacción conversacional, para proporcionar os mesmos efectos. A materialización gráfica deste recurso esencialmente fonético conséguese por medio da repetición da vogal que pretende alongarse²⁴⁰:

O deber dun borracho é estar borracho, sexa a hora que sexa, o lugar que sexa, **eeei!!!** (IS, 192);

pois o delicto maior do home, **riiing, riiing**, dígame? (IS, 245);

escoita, se perdemos o amor perderémolo todo, querido. Calou. Ela dicía: Se perdemos o amor perderémolo todo, **queriiiiido**, con moitos ís (XA, 113);

Un **oooooh** inmenso atroou no salón (XA, 206);

Ouuuh!, California, lugar onde a muruxa crece envolta en mordazas de sal (XA, 236);

Nunha lancha de Marín, coa proa de carb**aaaaallo**, nunha lancha de Marín, coa proa de carb**aaaaallo**, tres rapaces da Póboa pescaron un rodaballo (E, 238).

Con efectos estilísticos semellantes, e no caso das interxeccións, pode aparecer multigrafada a consoante, mesmo cando non posúe representación fónica, o que resulta aínda máis salientábel:

E estirou os brazos, e encheu os pulmóns de aire colocando un aberto sorriso nos seus labios, e pechou os ollos, e boquexou: ¡**Ahhhhh!** Repetiu: ¡**Ahhhhh!** (E, 314).

Un caso diferente, próximo dalgunha maneira á onomatopea, constitúeo o

²⁴⁰ Este particular recurso tamén aparece en *Bovary*: “¡**Aaaii!**” (B, 141); “**Giiliipooollaassss**” (B, 264).

alongamento vocálico que pretende a imitación dun cantar de arrollo:

el levantábase e para que a nena calase repetía a ladaíña coñecida, imposible de transcribir, pero que máis ou menos era esta, **Uuuu uuuu uuuu**; todo de seguido, melódica, harmoniosa, taconeando de cando en vez no chan puído, petando, abaneándose para diante e para atrás, tentando que Olvido deixase o pranto, ese vello murmurio que lle cantan os pais e as nais aos seus fillos, **Uuuu uuuu uuuu** (SL, 101).

Comprobamos por medio destes exemplos o modo en que o alongamento vocálico posúe se callar maior repercusión estilística na escrita do que na oralidade, ámbito de onde é propio este fenómeno fonolóxico. E, en síntese, podemos concluír que o autor aproveita ao máximo as posibilidades expresivas que o plano fónico da lingua permite na súa limitada translación á escrita.

4.3. A ESTILÍSTICA DA PALABRA

Baixo esta epígrafe estudaremos fenómenos de índole semántica e morfolóxica, de acordo coa estruturación do traballo de Martins. Aínda que a tendencia na actualidade é o estudo do texto como unidade significativa completa, a importancia da palabra fica fóra de dúbida, cando menos na medida en que debe considerarse como unidade fundamental da lingua.

4.3.1. SEMÁNTICA

A semántica, como ciencia relativa ao contido, caracterizouse tradicionalmente pola súa indefinición, ao conformar, propiamente, o mesmo que a fonética, un subsistema periférico, non só por ser obxecto de estudo de disciplinas tanto lingüísticas como non lingüísticas, mais tamén por se vincular tanto ao mundo extralingüístico como aos subsistemas centrais lingüísticos (gramática e fonoloxía). Para alén da dificultade acrecentada de traballar cun número ilimitado de unidades (fronte a outras disciplinas lingüísticas), todo isto levou inclusive a cuestionar a súa consideración como disciplina científica específica.

O significado, obxecto de estudo desta disciplina, posúe múltiples definicións, feito ao cal se debe a súa consideración como un dos termos máis ambiguos da teoría da linguaxe. Unha das funcións fundamentais que as linguas naturais desempeñan na comunidade que as emprega é a explicación dos significados que as constitúen. Aliás, a súa finalidade

prioritaria é a comunicación entre os seus utentes, quer dicir, a emisión de mensaxes coa intención de transmitir unha información que ten como referente o mundo extralingüístico. Para levaren a cabo ese proceso, as linguas codifican a información por medio de asociacións de significantes e significados, cuxo resultado son os signos lingüísticos. De acordo co profesor Freixeiro Mato (1999: 16), "o estudo das relacións que se poden establecer entre estes tres elementos dá lugar, polo menos, a dous tipos de semántica: unha semántica filosófica ou lóxica e unha semántica lingüística". Se, como vimos, a semántica está inevitabelmente ligada ao mundo extralingüístico, de onde extrae as ideas, será precisamente a semántica filosófica a que reflecta esta relación, aínda que hai autores, como Lyons (1980) ou Corrales Zumbado (1971), que reservan o concepto de semántica lóxica para o ámbito da lóxica ou da matemática. Por seu turno, a semántica lingüística debe considerar as linguas naturais en tanto que sistemas de signos cunha estrutura e cunhas regras de funcionamento de natureza exclusivamente lingüística, de xeito que estudará as unidades significativas mínimas diferenciais e as súas relacións²⁴¹.

Por outra parte, debido á súa importancia en relación co léxico, cómpre tamén detérmolos no estudo da formación de palabras como proceso normal de enriquecemento lexical dunha lingua. Neste sentido, aínda que algunhas investigacións²⁴² propoñen o estudo destes procedementos baixo unha perspectiva morfolóxica —Martins (1989) inclúe a formación de palabras baixo a epígrafe referente á estilística morfolóxica, colocando este dominio da lingua ao mesmo nivel que a flexión de xénero e número do nome—, particularmente consideramos de maior relevancia a súa repercusión no ámbito lexical do que as relacións morfolóxicas que teñen lugar no interior da palabra, a concordarmos con Vilela:

A integração deste dominio da lingua na gramática não se fará sem problemas, ou então haverá que subdividir a "formação" em subdomínios e inseri-los nas diferentes componentes da gramática. Talvez seja mais coerente e correcto considerar como elemento dinamizador da formação de palavras a "gramaticalização", entendida como análogo do que se encontra na gramática (sem adjectivos) ou, melhor dito, como uma "gramática" do léxico. Além disso, a formação de palavras é

²⁴¹ Véxanse Freixeiro Mato (1999: 16) e Justo Gil (1990). De acordo con Martins (1989: 71): "Os atos de fala resultam da combinação de palavras segundo as regras da língua. Só teoricamente se separam léxico (palavras) e gramática (regras), visto que mesmo as palavras que têm um significado real, extralingüístico, só funcionan no enunciado com a agregação de um componente gramatical".

²⁴² Véxase Vilela (s. d.), traballo reproducido na Internet. De acordo con este autor, "os sintactistas afirman que as formações de palabras são expressões complexas, que apenas se distinguen de outras expressões complexas por determinadas propiedades da estrutura superficial (como, por exemplo, pela configuração morfológica)". O investigador destaca como un dos traballos fundacionais e fundamentais desta tendencia o de Porzig (1931).

condicionada pela realidade extralingüística e determinada pela “norma” da língua: o que equivale a dizer que a palabra “formada” não corresponde (geralmente), no seu conteúdo, ao significado dos seus elementos no seu conxunto. Talvez seja cientificamente máis correcto considerar a “formación de palabras” como algo independente de qualquer outra componente da gramática, ou como domínio pertencente ao propio léxico²⁴³.

Máis adiante, centrarémonos no modo en que o narrador e poeta X. C. Caneiro emprega, ao longo das obras que compoñen o corpus que estamos a estudar, os procedementos habituais de formación de palabras en galego para configurar un estilo propio. Desta maneira comprobaremos non só que o autor posúe unha grande capacidade lingüística e cultural, de que tira o máximo aproveitamento en relación co estilo, máis tamén que, de novo, é posíbel adecuar todos estes procedementos ás necesidades expresivas das complexas personalidades dos distintos protagonistas. Tanto é así, que non resulta posíbel separarmos a expresión lingüística do plano do contido, xa que as peculiaridades das personaxes parecen exixir un estilo culto e elaborado: repetitivo, inclusive até a obsesión paranoica, dun punto de vista estritamente semántico; e innovador, inclusive até a máis pura invención, do punto de vista da creación do léxico.

4.3.1.1. SEMÁNTICA LEXICAL

Partindo da distinción entre significado lexical e significado gramatical, cómpre establecemos dous tipos de semántica lingüística estrutural: a semántica lexical, que se encargaría, por medio de métodos lingüísticos, do estudo dos lexemas en tanto que unidades significativas lexicais, así como tamén das relacións que entre eles se establecen; e a semántica gramatical, dedicada ao estudo do significado dos morfemas gramaticais e as súas interrelacións, das categorías gramaticais e dos esquemas sintácticos²⁴⁴. O obxecto do noso estudo será a semántica lexical, denominada en sentido estrito lexicoloxía ou lexemática, fundamentalmente por os elementos e procedementos implicados nela presentaren unha maior potencialidade de rendibilidade estilística do que os estritamente gramaticais, ao se moveren estes nun plano de carácter moito máis

²⁴³ En concordancia coa proposta de Vilela, Lapa (1984 [1959]: 92-112) estuda a formación de palabras nun apartado independente.

²⁴⁴ Véxase Freixeiro Mato (1999: 17). Martins (1989: 71-78), seguindo Ullmann (1977), incide tamén nunha conceptualización do léxico con distinción de palabras gramaticais e palabras lexicais. De todos os modos, Bühler (1967 [1934]: 130-131) xa advertira que os elementos lexicais están estreitamente relacionados cos elementos sintácticos. De feito, afirmaba a correlatividade temporal da palabra (unidade lexical) e da frase (unidade sintáctica), de maneira que ningunha delas podía ser anterior á outra no mesmo estado da linguaxe humana; explicaba isto evocando a imposibilidade de existencia de frases sen palabras ou de palabras non agrupadas en frases.

abstracto. Así pois, estudaremos, no plano do contido, as relacións entre os significados lexicais, mais desde a perspectiva da rendibilidade estilística que delas puider derivar²⁴⁵. Aínda así, certas relacións (semasiolóxicas e onomasiolóxicas) entre significado e significante non poden estudarse desde a lexicoloxía, mais, en tanto que deben considerarse enfoques disciplinares da semántica, tamén incluiremos o estudo deste tipo de relacións, na medida en que, doutra forma, non poderíamos deternos na análise de aspectos tan rendíbeis do punto de vista estilístico como a sinonimia ou a polisemia.

A. ESTRUTURAS LEXEMÁTICAS

No léxico pódense establecer estruturas lexicais a partir tanto dos presupostos e principios básicos da lexemática como das relacións das estruturas lexemáticas con outras estruturas lingüísticas; e a tarefa principal desta disciplina debe ser o establecemento do contido paradigmático e sintagmático do léxico de cada lingua funcional concreta²⁴⁶. As estruturas paradigmáticas están constituídas por unidades lexicais que se opoñen entre si no eixo da selección, quer dicir, nun eixo vertical, en canto que as estruturas sintagmáticas están constituídas por unidades lexicais que se opoñen entre si no eixo da simultaneidade, quer dicir, nun eixo horizontal²⁴⁷. Hai que distinguir estruturas paradigmáticas primarias e secundarias.

Así, as estruturas paradigmáticas primarias caracterízanse por os seus termos se implicaren reciprocamente e a súa definición non presupón outras estruturas lexicais xa existentes. O campo lexical e a clase lexical son as estruturas primarias fundamentais. Por

²⁴⁵ Véxase Coseriu (1987: 133), para quen a lexemática constituiría o estudo do vocabulario desde unha perspectiva funcional.

²⁴⁶ A respecto do carácter estruturado do léxico, véxase Coseriu (1991: 211-212). Sobre os presupostos para a delimitación do léxico estruturado, véxase Coseriu (1987: 218-222) e Vilela (1979: 55-58).

²⁴⁷ Véxase Freixeiro Mato (1999: 35). A respecto destes conceptos, pode consultarse Ceia (2005), que explica a diferenciación entre ambos desta maneira: “Na linguística de F. de Saussure, as relacións sintagmáticas opoñen-se às relacións asociativas (Saussure não fala em relações paradigmáticas). Os linguistas estruturalistas propuseram a distinção entre eixo sintagmático (eixo horizontal de relações de sentido entre as unidades da cadeia falada, que se dão em presença) e eixo paradigmático (eixo vertical das relações virtuais entre as unidades comutáveis, que se dão em ausência). No primeiro eixo, abrem-se as relações que pertencem ao domínio da fala, por exemplo, os elementos que constituem o enunciado *Estou a ler* están numa relação sintagmática; a segunda, pertence ao domínio da língua, por exemplo, *leitura* está em relação paradigmática com *livro, leitor, ler, livraria, biblioteca*, mas apenas um destes elementos pode ser válido no enunciado producido. Neste caso, todas as palavras podem ser comutáveis, dependendo do contexto e da natureza do enunciado. Assim, no enunciado *Estou a ler* podemos comutar os elementos *estou a* por *quero, detesto, vou, sei*, etc.; e o elemento *ler* pode ser comutado por *comer, escrever, correr, saltar, conduzir*, etc. Diz-se que todos estes elementos substituíveis estão em relação paradigmática. Estas relações sintagmáticas e paradigmáticas não se limitam ao nível lexical ou gramatical do signo, mas abrangem também o nível fonológico”.

seu turno, as estruturas paradigmáticas secundarias exixen unha implicación de dirección única entre os seus termos, presupoñen as estruturas do campo lexical e corresponden a unha gramaticalización do léxico. As principais son a modificación, o desenvolvemento e a composición. As palabras formadas por calquera destes procesos son devoltas ao léxico primario.

As estruturas sintagmáticas son estruturas combinatorias baseadas no feito de un lexema só se poder combinar con outro ou implicar outro. Este tipo de estruturas lexemáticas denomínase tamén solidariedade léxica e prodúcese cando unha clase, un arquilexema ou un lexema pertencen, como trazo de significado mínimo distintivo, á definición semántica dunha determinada palabra. Os distintos tipos de estruturas sintagmáticas son a afinidade, a selección e a implicación.

A efectos de rendibilidade estilística, X. C. Caneiro aproveita as estruturas lexemáticas en todas as novelas e relatos que estamos a estudar con rechamantes resultados; nós deterémonos, no que atinxe ás estruturas paradigmáticas, nos campos lexicais, e no que atinxe ás estruturas sintagmáticas, nas solidariedades lexicais.

Os campos lexicais

En relación coa cohesión e coherencia textuais, é necesario que nun texto determinado aparezan uns campos lexicais concretos que axuden a desenvolver o seu tema central²⁴⁸. A rendibilidade estilística da presenza dos campos lexicais nun texto reside, non tanto nesa utilización necesaria, como fundamentalmente naquelas ocasións en que se manifestan baixo a forma de longas enumeracións dos seus elementos, que moitas veces responden unicamente a unha finalidade estética, ou que, en todo o caso, posúen uns efectos estilísticos de certo salientábeis.

A utilización lúdica dos campos lexicais é moi frecuente en X. C. Caneiro e mesmo se pode falar de campos recorrentes ao longo de toda a súa obra narrativa. É o que ocorre con campos lexicais como o da natureza, que aparece repartido noutros subcampos lexicais, como o das plantas²⁴⁹, as árbores, as formas xeográficas ou os animais²⁵⁰, segundo vemos

²⁴⁸ A respecto do campo lexical resultan de interese os traballos de Adrados (1971), Corrales Zumbado (1991), Coseriu (1975), Geckeler (1976) ou Justo Gil (1990).

²⁴⁹ Neste sentido, consideramos interesante mostrarmos aquí un exemplo extraído de *Herba moura* (Moure, 2006: 243-244) pola súa beleza e poder evocativo, claramente sensorial, mais tamén porque nos resulta de grande utilidade para confirmarmos que os campos lexicais, neste caso o das plantas, posúen rendibilidade estilística máis alá das fronteiras de X. C. Caneiro: “E a casa de Hélène, pequena, sen ornatos, arrecendía a **limón** e a **tomíño**, a **menta**, a **pementa verde**, a **maiorana**, arrecendía a auga de chuva, a suspiro, a **eucalipto**, a **sésamo**, a **tilo**, a **marmelo**, a penas pasaxeiras que poden ser amañadas, a poalla, a música, a

nos seguintes exemplos:

arrímense **pombas torcazas, pombos, pombiños**, escoriáceas **avetardas**, azulinas **couselas** de pantrigo, **merlos, carrizos**, dodecaedros impermeables, escoiten... (IS, 128);

Pementos, tomateiras, romeus, herba luísa, queirugas, silveiras, rosas, agróns, cáncaros, nespereiras, mazairas, codesos, un **albedo** e dúas **pereiras** constitúen a compañía **vexetal** de Erea. Fóra do recinto, tras catro muros tépedos de calquizo, só **xestas** e **castiñeiros** (IS, 140);

Mira, Paula, estes son **morogueiros** e iso de máis alá é un **piorno** [...]. Mira, o **saíncho** [...]. Esas son as **baldrogas**, algúns **chámanlles beldros**, pero non son o mesmo, os beldros teñen a pel máis fina [...]. Esas son as **liriquias** [...], son as herbas rubiderias do **centeo** e da **avea** [...]. As **millaias**, ou millás, alimento nutricio para as vacas do país. As **leiturgas** ou **labestros**, sólido manxar de porcos e xabaríns. O **trevo**, dador da boa sorte e excelente vaso dilatador. As **póutigas**, ou **apóutegas**, ou **maias**, que nacen ao pé das **carpazas** [...]. e tamén están as **queirogas** e as

serpol, a **roseira brava**, a morriña, a loito por unha meniña na lembranza, a **herba abelleira**, a **fiollo**, a **eneldo**, a risas que saen do ventre, a coidados, a pucheiro de substancia, a **estragón**, a **aceda**, a **perexil**, a libro vello, a libro novo, a tinta, a **amorodo silvestre**, a **regalicia**, a **falso espiño**, a pel ben satisfeita, ben acariñada e ben lambida, a **ortiga**, a **gatuña**, a **trevo**, a tantas e tantas cousas arrecendía, que xa non se podían nomear, a **pimpinela**, a **lingua de ovella**, que nin nomes tantos había, a **prímula**, a **herba benta**, a **capuchina**, a **cecembre**, para explicar, a **herba luísa**, a alguén que nunca tivese entrado, a **semprenoiva**, a **leiburiña**, como arrecendía a casa de Hélène. Que tiñan un aquel doce que espertaba os sentidos, a **pé de óso**, a **caraveleira**, e os elevaba ata o grao máximo do pracer, a **canela**, a **milenrama**, a **comiño**, e un non podía deixar de mergullarse no aroma, a **sabugueiro**, a **malva real**, a **herba de San Guillerme**, e quedaba prendido dunha certa éxtase, a **coandro**, a **trigo mouro**, dunha sensación salvaxe, a **fiúncho**, que semellaba moito a morte..., a **grosella**, a **arraclán**, a **abruño**, mais unha vez iniciado o acto, a **linaria**, a **levistico**, o acto de ulir, claro... en que estaría ela pensando?, a **caléndula**, a **borraxe**, a asento, non se podía senón continuar, a **arando**, a **visgo**, a **herba da crus**, e sobre todo, a **framboesa**, ata a fin... e buuuuff. Que ben quedaba o corpo logo de entrar nese arrecendo da casa de Hélène!”

²⁵⁰ No mesmo sentido, queremos destacar un poema de Xavier Queipo (2001: 55-57) titulado “Dos inventarios de Adán (Imprescindible ler en voz alta)” que se constrúe na súa totalidade con base neste recurso, de forma que a composición, a pesar de resultar unha fermosa listaxe de nomes de animais (peixes e paxaros) e plantas, demostra a súa absoluta rendibilidade estilística: “**Uces, queirugas, saponarias, / arreitos, verbascos, estalotes, / espadeiras, albeirotas, tremedeiras, / uvas do can, abrótegas e leites de galiña. / Paxariños, gurgullos, herbas mouras, / carqueixas, abelouras, hipéricos, / malvas, polígalas, agulleiras, / couselos, parnasias, resedas e saramagos. / Buxos, basallos e trobiscos. / Beldros, fanelos e labazas. / Cardos, chicorias e macelas. / Abruñeiros, mimosas e capudre. / Días felices de soños e xardíns. / Fulmares, pardelas e paños. / Corvos, mascatos, mergullóns, / garzas, cegoñas, abetouros, / flamengos, cullereiros, mazaricos, / aguias, miñatos, peneireiros, / gansos, cisnes, cercetas e parrulos. / Mergos, pitas, faisáns e paspallás. / Grous, sisóns, avetardas e gabitas. / Píldoras, pernilongas, pilros e alcaraváns. / Arceas, becacinas, biluricos, / merdeiros, gaivotas, araos e carráns. / Pombos, cucos, rolas e curuxas. / Mouchos, bufos, cirrios e bubelas. / Petos, calandras, lavercas, cotovías, / picas, lavandeiras, andoriñas, / chascos, tordos, merlos, lavacús, / papuxas, folosas, picafollas, / pegas, ouriolos, grallas e pimpíns. / Bicos, verderolos, xílgaros e gabeadores. / Sargos, pargos, bagres e lubións. / Xardas, rinchas, bonitos e albacoras. / Lorchos, rubiocas, escarpóns, / cachuchos, bogas, charapelas, / corvinas, chepas e dentóns. / Meros, cabras, cintas, robalizas, / panchos, vellos, castañetas, / muxes, fistularias, espetóns. / Uces, raías e quimeras. / Momos, pastinacas, tabeiróns, / quenllas, marraxos e cazóns. / Melgachos, zapatas, bocadoces, / melgas, martelos, anxos e torpedos. / Neptuno redívivo, / mergullado no sal e na distancia, / poñendo orde na entropía, / onde noutrora vogara Palinuro”.**

carqueixas e as **carrascas**, todo son palabras, a natureza é rica porque está repleta de nomes fermosos (XA, 32);

Nomes de aves canoras veñen á miña deturpada mente: **bubela, ferreiriño, rabilongo, bufo, papuxa corvo cereixeiro, estorniño, carrán, mazarica, mergo, malvís, rula, cotovía** (XA, 237);

Horas despois arribaron ao lugar: **flores** estrañísimas [...], **árbores** danzantes, **mazás** de tamaño desmesurado das que saían pétalos vermellos, **herbas** de diversas cores [...], **salgueiros** ananos, **rudas** finísimas como arames, **aberiotas** cabalgando por muros e paredes, **orquídeas** xigantescas, **negrillos** co tronco de prata e ouro [...]. [...], cando apareceu Colidoro [...] cunha coroa de **rengo** e **cálsamo** e **herba trigueira** e plumas, moitísimas plumas [...]. Vestía unha túnica branca [...], deixando caer polos brazos unha restra de **allos** mesturados con **cereixas** (EPF, 81-82);

mentres que os **cácabos e vacalouras e picaouros e nenúfares e rubideiros e charrelas e pintarroxos e mazaricos e vicuñas e mouchos e toniñas e morcegos e rebecos e tagarotes e avetardas e picaxuncos** decidiron unirse ao acontecemento presentando as súas mellores galas (SL, 243);

O **couselo** sobre os **seixos**, e a **flor** branca da **pereira**, e a **selva** que os **castiñeiros** debuxan na súa **copa** circular, e as **mimosas** amarelas danzando no verde do **vento**, e o **carrasco**, e o **agrón** picante na **herba**, e os **fentos**, e o **torvisco**, e as **estrugas** desafiantes e maliciosas. escoitaban os asubíos dos **pintasilbos** mesturados cos ecos dun **ouriol**, ao lonxe, perdéndose na gordura da **fraga** (TM, 11);

metros e metros de xardín, **árbores** estrañas, **flores**, **zaragatoas**, **liricos**, **cancereixos**, **rudas** (UMOT, 130);

xentes reencarnadas, despois da dura morte, en **ratos, lombrigas, esquiños, armiños, coellos, lebres, furóns, murgaños, lobos**, etcétera (E, 459);

Xebra dulcamara artemisa cáncaro verxebán herbacana (FI, 50).

A abundancia destes campos lexicais proporciónanos unha idea do exhaustivo coñecemento da natureza galega por parte de X. C. Caneiro²⁵¹: “para compartir con el o mundo, as **gándaras, gabias, carricovas, desertos**, os **cachóns** do río fervendo en espuma” (XA, 94); “Só **ratos, matogueiras, érbedos, lombeiros** despoboados” (XA,

²⁵¹ Se ben en menor medida, constátase en *Bovary* a presenza destes campos lexicais: “-**Dragontea, flámula, mimosa, milfollas**. / -Non sexa tolo, don Prudencio, e conte, conte. / -**Albardín, búgula, embigo de Venus**” (B, 52-53), “Imaxinen vostedes pasar toda a vida contemplando a lúa chea nunha noite morna, de **grilos** entre a herba, de **cucos e mouchos** furando as entrañas da soidade” (B, 209).

196); “Sor, amada Sor [...], dígame se non estaríamos mellor observando os paraños poboados de **castiñeiros e carballos**, de **verbenas e toneiras**, de **bidos e papoulas e camelios**, aloumiñándonos lentamente, amándonos” (XA, 148); “**da alfábega e do aderno e da corocha e do pinsapo e da estruga e da salgueira e da ouropesa e dos fentos e do freixo e da loitosiña e do murgaño e da londra e da fulepa** e de todas as palabras que ecoan na memoria da lingua amada, máis alá, aínda máis alá, sempre habería de estar el, ao seu lado, queréndoa” (SL, 193); “A avoa parolaba da borraxe brava e **da sorbeira e dos toxos e do caxigo e do piorno**” (TM, 71); “**Paisaxe, xeografía, plantas: lárices, cáncaro, sabuguño, estrelamar, saltasebes, pinsapo**” (TM, 130); “Que lle debemos moito aos nosos animais, **porcos, pitas, eguas, cabalos, mulas, burras, porcos, bois e vacas, paxaros, cunículos, leporinos, ratos, gatos, xatos, cans, cadelas** e todos os que habitan ao noso carón” (E, 459); “Ora un **milpés**, ora un **cabaliño do demo**, ora a **barbantesa, lesmas, abáboros, escaravellos, saltóns, gurgullos**” (E, 500); etc.

Outro campo lexical importante no desenvolvemento das obras que estamos a estudar é o das doenzas, que se reparte en diferentes campos lexicais máis concretos, como as enfermidades propiamente ou as medicinas recomendadas para as curaren. Isto é tanto máis salientábel canto que case todas as personaxes protagonistas son homes ou mulleres que padecen problemas estomacais e disfuncións mentais²⁵²:

esa teima túa de que trague e trague medicinas, **cápsulas** para a úlcera, **pílulas** para os nervios, **pomadas, sobres, inxeccións** (XA, 75);

o **corazón**, unha **síncope** insospeitada, unha **embolia cerebral**, unha **hemorragia dixestiva** imparabile provocada pola **úlcera** coa que leva cincuenta e cinco anos de infeliz convivencia (XA, 314);

e toma **sobres, Almax, Urbal, pastillas** variadas, **famotidina, ranitidina, cimetidina, sucralfato, lansoprazol, omeprazol** (SL, 298);

Infundíbulos, osículos, hipoacusia, ileíte, ileocolite, ilíaco, gránulos, estase, litólise, carótide, pedistíbulo, orquite, oncose, espasmo, celoma, ciclodiálese, bisturí, cacume, árnica (SL, 344);

²⁵² Esta constante temática mantense en *Bovary*, de aí que tamén nesta novela teña certa presenza o campo lexical referente ás doenzas: “Un mecanismo activaba entre o seu estómago e a súa garganta, a súa lingua, o seu peito, unhas **náuseas** que o impulsaban inmediatamente á **regurxitación**. Luzdivina Sanjuán, que exercía de **psiquiatra** do Gatopardo cando as bágoas e os desgustos o permitían, dixo que o **vómito** tiña a súa causa nalgún rexeitamento oculto, e ignorado, que escondía a personalidade de Belisario” (B, 188).

A **paciente** presenta un cadro **patolóxico** que indica o apunte dunha **esquizofrenia** relacionada en orixe coa relación afectiva co seu proxenitor. Recomendáselle como **terapia conductual** a gravación de cintas nas que aparezan os diversos discursos que acoden á súa voz para poder dictaminar deste xeito as oclusións que inflúen de modo alternante na súa **frenopatía** (RB, 9);

Aprende todo por xogar con ela, por poder divertirse metido nunha conversa hipocrática cirúrxica paliativa **traumatolóxica dixestiva péptica duodénica otorrínea ou cardiovascular** (TT, 16);

Ansiolíticos antidepressivos alegrantes prozac prozac prozac hipotensores relaxantes prozac prozac (TT, 29).

Outro campo lexical importante sería o das partes do corpo²⁵³, por veces relacionado co campo lexical das doenzas:

cintura rexa **tetiñas** miúdas, ampla de **costas**, **cabelo** crespo, ensarillado, **ollos** grandes, acastañados, **nádegas** sobresalientes, tenra, cálida, teimuda, **meixelas** brancas, **papoia**, **cellas** espesas, **boca** sensual (IS, 119);

Ela calaba presa dunha aura misteriosa que envolvía o seu entendemento, as súas **tempas**, a brouca que sostiña o peso da **cabeza**, e as **pálpebras**, e **cellas** e **boca** e **labios** que humedecía de cando en vez cunha **lingua** rosada, fina, picuda (XA, 40);

A resposta incomodou aos visitantes, que se miraron, que observaron na **faciana** signos evidentes de ira, que pecharon os **puños**, que apretaron os **dentes**, que arremelaron os **ollos**, que puxeron na **boca** un pano, como se fosen bandidos, tapando o **nariz**, e o **queixo**, e os **labios**, e agarraron a Colidoro polo **pESCOZO** (EPF, 82);

Talvez só queden os xestos para explicarme, **as mans**, **os ollos** cegos, **labios** abertos e húmidos, as ilusións perdidas, **bocas** amadas, **ósos** limpos baixo **carne**s salferidas de amor, **cuspe**, **linguas** e xemidos, soidade, xestos” (SL, 81).

²⁵³ Encóntranse numerosos exemplos de campos lexicais relacionados coas partes do corpo: “Isto ten que ver co teu **rostro**, os nomes deben reflectir os enigmas da **faciana**, os misterios dos **ollos**, dos **labios**, da **boca**, das **fazulas**, das **pálpebras**, dos **dentes**” (XA, 121); “Parvadas, o médico ignora o pracer inmenso que proporcionaba o fume quimádoche os **pulmóns**, o **estómago**, **píloro**, **duodeno** con deformacións que indican un recente proceso patolóxico” (XA, 125); “Bicou a portada do libro, aloumiñou co **polgar** o **peito** inmenso de Venus Wilendorf, raspou co **nariz** o **pube** protuberante da súa amada [...], lambeu coa **lingua** o seu **embigo**, como se fose o cordón umbilical que os unise ás esferas inasibles do universo” (XA, 273); “Embuligáronse coa marmaña que o alcohol inza nas **arterias** e **veas** e **vasos capilares** e **vísceras** e **glándulas** e **células**” (EPF, 87); “entre os **ollos** e o **corazón** [...], entre as **arterias** [...], entre a **aorta** e **aurículas** e **sangues** e **músculos** que o conforman” (TT, 28); etc. Tamén aparece este campo lexical en *Bovary*: “ía trepando pola súa **pel** como unha hedra, verde, húmida, a pel que desexaba como nunca [...]. Unha calor, de estufa ou así, pousábase sobre a súa **pube**, as **inguas**, as **coxas** que empezaban a espertar” (B, 76), “Para soltarse da corda que o apertaba, alí, onde máis doe: entre os clamores do **corazón** e os **ollos**. Unha corda. Unha corda atando un nó na súa **garganta**, **cordas vocais**, **glote**, **epiglote**, **boca**” (B, 171).

As grandes obsesións culturais da maior parte dos protagonistas, quer dicir, a literatura e a música, tamén dan lugar a campos lexicais:

Demasiados **libros, historias, conceptos, ideas, ficcións, ilusións, quimeras, imposibles** (IS, 36);

O que amo en verdade, son as **invencións títulos, palabras, historias, anatemas, dogmas, conceptos** (IS, 134);

Tampouco son capaz de fiar a **historia** de Sebastián, facendo coincidir a **novela** da que fala ou constrúe os personaxes dos **contos** coa novela que eu quixera escribir [...]. Eu non teño devezos para buscar nos **libros** da biblioteca detalles salientables da súa biografía [...]. **Diario** dun home acabado que non quería morrer (XA, 77);

Non creceu máis, afirmaba, porque lía o **evanxeo, contos, historias, novelas** enteiras (XA, 82);

ninguén imita o son da **trompeta**, a **gaita** e o **saxofón** coa mestría de Silesio Braun. **Pasodobres, tangos, merengue caribeño, muiñeiras** (XA, 106).

A diferenza de todos estes campos lexicais, absolutamente relevantes do punto de vista do contido xeral das novelas, cómpre sinalarmos outros, menos significativos neste sentido, mais igualmente importantes do punto de vista da conformación do estilo e da configuración das personalidades obsesivas dos protagonistas²⁵⁴:

Compíte con **televisores e cines e ordenadores e xogos multimedia e xornais** (XA, 119);

un amor que había durar o que o **sol** durase, os **astros, estrelas, meteoros, cometas, terras, ceos, mares, ríos** sen termo, todas as cousas belas que poidan ser infinitas e inmortais (XA, 92);

Pensou que a **choiva** e el estaban inevitablemente unidos [...]. **Choiva miúda** indica acontecemento próspero [...]; **choiva forte**, ininterrompida, **bátega** intensa, súpeta **treboada**, indica acontecemento infausto. Hoxe **babuxaba** (XA, 123);

²⁵⁴ Constátase tamén esta utilización do campo lexical, cunha finalidade practicamente só estilística, en *Bovary*: “mil cabalos de cartón **brancos amarelos azuis**, coas patas dianteiras subidas, crinas **louras, negras**, axitadas e atadas no vento, millóns de cabalos de cartón que querían levala a algunha parte, un mundo de soños, un país onde chovían macondinas **violetas verdes** flores, pétalos de rosas **encarnadas**” (B, 74), “neste tipo de cuestións sobre os **camiños, canles, portos, autoestradas, autovías** e así” (B, 85), “en cada deglutición **carne patacas peixe uvas chocolate**” (B, 120), “**rubís, ágatas**, marabillosas **ametistas** que cercaban o seu pescozo” (B, 142), “encrespados entre **saxofóns** e mandolinas e guitarras e pratos” (B, 249).

(carbono 14, torio-iridio, uranio-chumbo, potasio-argón). [...] **Hidróxeno litio sodio potasio rubidio cesio e francio** (XA, 272-273);

ao servizo da definitiva abordaxe aos **ministerios e gobernaduras e altas instancias e estancias do poder** (TM, 60);

conquistou os **talleres e oficinas e distribuidoras e catálogos e suplementos** culturais (TM, 129);

O destino fíxome parar nunha tenda e comprar **un pantalón e un xersei e unha camisa e uns zapatos e uns calcetíns e roupa interior e unha gabardina** (TM, 105);

milfollas linguas de bispo bolos de nata chulas tortas de chocolate canas fritidas (E, 474).

En xeral, é importante relacionarmos a enorme presenza dos campos lexicais nestas novelas co feito fundamental da loucura obsesiva dos diversos protagonistas. Este feito, aliás, está en estreita relación tamén coa presenza excesiva de enumeracións para un discurso normal, e ambos deben xustificarse como trazos de estilo necesarios para reflectir unha personalidade trastornada e neurótico-paranoica, de modo que a súa rendibilidade estilística é nese sentido incuestionábel²⁵⁵.

As solidariedades lexicais

Aínda que en principio a solidariedade lexical ten lugar exclusivamente cando un lexema determinado só se pode relacionar cun lexema determinante específico, porén isto non significa que "os lexemas determinados solidariamente por outros lexemas determinantes non poidan empregarse con lexemas que non participan desa solidariedade", tal como advirte Freixeiro Mato (1999: 64)²⁵⁶. De feito, isto non só é posíbel, senón

²⁵⁵ Alén diso, esta extraordinaria proliferación lexical, que tamén se comproba nas longuísimas enumeracións de substantivos e adxectivos, podería deberse á influencia de Víctor Hugo, se temos en conta que, segundo Losada Goya (1991: 75), destacan como unha das características principais do francés: "el joven Víctor Hugo había dado comienzo a una revolución lingüística sin precedentes en la literatura francesa; si los hubo, habría que buscarlos en Rabelais, pero solamente en ciertos aspectos: Hugo suponía un cosmopolitismo lingüístico donde se enmarañaban, junto a palabras admitidas por la normativa académica, un sinfín de términos que [...], buscaban algo más que una mera postura terminológica. Vocablos, innúmeros vocablos se sucedieron, unos tras otros, y todos ellos manifestaban la riqueza léxica del vocabulario del escritor". É difícil precisarmos até que punto os recursos utilizados por X. C. Caneiro que xa foran empregados polos autores que admira reiteradamente se deben á súa influencia, directa ou indirecta, ou a súa presenza na narrativa caneirana é froito da casualidade.

²⁵⁶ A respecto das solidariedades lexicais resultan de interese os estudos de Salvador (1989/90) e Vilela (1984 e 1994a).

inclusive frecuente, mais coa particularidade de, neses casos, ficar patente a ausencia de solidariedade entre os termos unidos sintagmaticamente. Desta forma o seu emprego tórnase metafórico, o que demostra a rendibilidade estilística que se pode extraer deste fenómeno lexemático. En relación con esta idea queremos remitir para Martins (1989: 90-91), pois as súas palabras talvez resulten significativas neste sentido:

O mais importante factor de afectividade é certamente o emprego da linguagem figurada, seja da metáfora e da metonímia, em que as palabras assumem un sentido mais afastado do significado fundamental, seja das figuras de construción e pensamento [...] em que as palabras envolvidas assumem un relevo ou conotação especial. Observe-se que é practicamente imposible delimitar o valor expresivo das figuras apenas à palabra; mesmo que, em certas metáforas, a expressividade se concentre em determinada palabra, ela só é apreendida pela relación sintáctico-semântica dessa palabra com outras.

Alén diso, hai que ter en conta, de acordo co explicado en relación coa Teoría da Relevancia (cf. § 3.5.1), que a solidariedade lexical será tanto máis relevante canto máis sorprendente ou difícil for a súa interpretación. Por esa razón, non é casual que as **metáforas** máis salientábeis do punto de vista estilístico sexan, precisamente, aquelas menos habituais²⁵⁷. Vexamos algunhas delas:

Verín foi a vila do noso amor, **amor de violetas e orquídeas** acantoadas (LL, 42);

Sempre me pasa cando escribo, cando **a pel das palabras acaricia** lentamente os meus ollos (EPF, 11);

Castrón con cornos de marfil, durísimos, cortantes, **navallas que esgazan as horas de azul**, por se a imaxe lírica serve de algo e alguén a pode entender (SL, 27);

Imaxínote feliz **mordendo coas túas uñas a noite** (RB, 45);

Talvez continúa **navegando na alfombra tépeda do delirio** (TT, 32);

cando pasea cos seus **labios de laranxa** (FI, 49);

Querida, esta **noite de Cardú** teño os teus ollos **gravados entre os meus dentes** (A, 28);

Bicouna. E a **noite escasa pousou no seus labios centos de pexegos doces**, tenros, espesos,

²⁵⁷ En *Bovary*, as metáforas constitúen tamén un importante recurso estilístico do punto de vista semántico: “para estreitarse na súa **pel, que era un río suave**” (B, 9); “capaz de obturar con **soños de limón e mel azul o seu nome de bolboreta**” (B, 22); “Hermelinda, **bocado de canesú e faba, edénica madrêpora** que colga o seu mar verde entre **as matogueiras do ceo**, varada nun **deserto de areas movedizas** que afofaban” (B, 43).

húmidos (VAP, 47);

Hai homes que **camiñan no bus da melancolía** (MBT, 31).

Das innúmeras metáforas que habitan nas páxinas das novelas e relatos de X. C. Caneiro, paga a pena sinalarmos algunhas que consideramos de especial beleza: “Estou namorado de ti, miña Melibea, **flor na que descanso, marxe azul dos meus desexos**” (LL, 60); “por medo á **opinión pública —árbore abominable**, exuberante, desta fin de milenio—“ (LL, 113); “que emitía un **sonido de furia e gasóleo**” (EPF, 15); “toca deixando **exsudar quilómetros interminables e místicos de algodón en cada harmonía**” (EPF, 24); “**O tren: helminto de algodón que pasea o cómbro doce da memoria**” (EPF, 51); “sen as súas **alas de voitre alado con balas de fusil**” (RB, 53); “os **cravos de cristal do olvido**” (RB, 57); “A **liberdade sabe a café con leite e nordés frío** lambendo o rostro” (RB, 81); “bicándome cos seus **labios de mazá e uvas e caramelo**” (RB, 116); “Unha **música cuspiendo notas de laranxa no medio do silencio gris**” (TT, 37); “predomina entre as **espiñas de ferro que os informativos cospen día a día cada día**” (FI, 55); “Saber que existes, aínda que sexa lonxe, alá, onde o horizonte oculta o teu corpo entre **as mantas de seda que trenzou Neruda**” (A, 27); “tan distinta como esta **noite de estrelas e lúa vermella de sangue e mandarina**” (A, 78); “non estás cando apreto o interior da miña alma para buscar **as orquídeas dos teus ollos**” (A, 112); “Unha **muller de ourego e codeso**” (A, 120); “¿Para que serve a esperanza sen ti, miña vida, **meus ollíños verdes de licor e lúa**, amor, meu amor?” (A, 141); “confesando **cos teus ollíños de herba** que ti tamén me queres” (A, 143); “cando gritamos **gritos de diluvio e caricias**” (A, 223); “**Esa canción de lúa**” (A, 243); “como só se podía acariciar a súa **pel de mazá, ou pexego, licorcafé e nata**” (MBT, 33); etc²⁵⁸.

Desde logo, todos estes exemplos destacan por mostraren asociacións de elementos que resultan absolutamente suxestivas, non tanto polos propios lexemas implicados, como, precisamente, polo feito de iren asociados. Á ruptura das solidariedades esperábeis e esperadas polo lector ou lectora, súmase a sorpresa da nova asociación, case sempre con resultados tan evocadores como os que acabamos de ver, aínda que da evocación máis sensual tamén se pasa ao impacto que provoca a asociación ilóxica ou absurda de elementos, moitas veces con efectos humorísticos²⁵⁹:

²⁵⁸ Poden consultarse máis exemplos no apéndice V (véxase § 7.5.1).

²⁵⁹ Neste sentido, Martins (1989: 91) afirmaba que “em geral, as metáforas populares [...] são menos

Lugares con **fontes que manan zumes de laranxas docísimas e tila** [...], onde as **pedras**, ao acaricialas, **facían soar a música** de Oscar Peterson [...], **para deleitar os oídos finísimos dos animais e das plantas** verdes productoras de fresca clorofila (XA, 93);

co canto dos **paxaros de metal** pousados nos metálicos laios do abreinte, coas **nubes de neón** vomitando estertores no medio do mencer, envolto na brétema, branca (XA, 161);

Agora, corenta e cinco invernos despois, con setenta xaneiros nos seus ollos, vai desfacendo a memoria en **farrapos de lume e sal** (XA, 180);

Adeus, **tubérculo de oficina**, dixo a muller (XA, 194).

Os efectos estilísticos son, pois, tanto máis sorprendentes canto menos frecuentes e estereotipadas son as metáforas. Nese sentido, X. C. Caneiro deléitase e deléitanos imaxinando asociacións lexicais que desperten todos os nosos sentidos, materializadas ben baixo a forma de metáforas, segundo acabamos de ver, ben como **personificacións**²⁶⁰. Estas, que xa en por si constitúen un recurso estilístico extremadamente rendíbel do punto de vista da expresividade, chaman neste caso aínda máis a atención nese sentido pola súa sensualidade²⁶¹:

(E o **vento**, invisible, **debuxaba** no lenzo triste da súa alma a impúdica melodía que Sebastián, o músico, interpretaba para el no remuíño mancado da distancia.) (XA, 12);

E estas lágrimas só **un mal soño bicando o meu corazón** mancado de ortigas e fracaso (EPF, 20);

do sabor doce das mazás que se desfán entre **os dentes de azucre dun soño** (SL, 225);

e outras **herbas que pintan de verdume ou limón** a noite negra (RB, 19);

o **mar férico que morde** os meus pés (FI, 49);

surpreendentes e requintadas e se repetem até se desgastarem, ao passo que as metáforas dos artistas são originais, imprevistas e, o mais das veces, não se repetem, ficando restritas a um verso, uma frase”. Isto parece verificarse plenamente no caso de X. C. Caneiro.

²⁶⁰ Poden encontrarse tamén personificacións en *Bovary*: “adiviñou que **os bos presaxios picoteaban** a súa **pel de melancolía**” (B, 30).

²⁶¹ Vilela (1994a: 151) explica a personificación desde un punto de vista estritamente lingüístico, como unha transferencia de información sémica, explicación válida tamén para outro tipo de figuras trópicas.

Os teus **olliños verdes cabalgando os outeiros azuis da miña esperanza esquiva** (A, 82).

As personificacións, igual que as metáforas, acadan cotas de extraordinaria beleza, razón que nos leva a relacionarmos algunhas máis: “**Berlín acariciaba coas súas poutas de algodón** a parella formada polo vagabundo novelista iconoclasta [...] e unha dama solitaria que falaba de Camus” (XA, 18-19); “Non era **día intelixente**” (XA, 136); “**Cecais a loucura lambe** coa súa lingua de cristal a nosa alma, talvez **redacta** novas liñas nos arquivos arcanos da memoria” (XA, 147); “Ítaca, o lugar onde **os pexegos son grandes e doces como a alma do azucre**” (XA, 250); “cando un manto laranxa cae no horizonte e semella que **o infinito está mordendo** un anaco da terra” (EPF, 26); “A **melancolía ás vecesponse teimuda e caprichosa**” (EPF, 80); cando **as estrelas dormen deitadas e tristes** no colo infinito do ceo, inanes, narcotizadas (SL, 11); “A **pel dos soños** e as rosas amarelas de Borges” (RB, 70); “onde **o mediterráneo bica con labios de azucre** o solpor laranxa que anuncia a noite” (RB, 80); “Claudia pinta ocasos encarnados **co sol de cor azul deitándose borracho** trala memoria” (A, 102); “**As cancións de amor tamén sangran**” (A, 320); etc²⁶².

Por outra banda, paga a pena salientarmos que, nalgúns casos, máis que de personificacións propiamente habería que falar de animalizacións, na medida en que persoas e obxectos adquiren características identificadoras de animais:

Alma ladrándolle á lúa para que debuxe un sorriso de laranxa, e azucre, nos seus labios brancos (A, 115);

Abril non debera consentir as inxurias **do vento ladrando** nos cristais deste edificio enorme (A, 141);

Ti sentías os **ladridos da lúa** cando a casa quedaba ás escuras (A, 155).

Noutros casos, o que se encontra é un procedemento **metonímico**²⁶³, de tal forma que

²⁶² Poden consultarse máis exemplos de personificación no apéndice V (véxase § 7.5.2).

²⁶³ A metonimia é unha figura de contigüidade, mentres que a metáfora e o símil o son de semellanza. Alazraki (1968: 200) destaca o predominio que estas tiveron sobre aquela na literatura, aínda que, citando Ullmann (1964b: 213), matiza que excluír a metonimia do ámbito da imaxinaría sería un erro, especialmente no que atinxe á prosa, menos dada ás figuras de semellanza do que a poesía. De feito, Alazraki (1968: 203) salienta a metonimia como un dos procedementos máis importantes do estilo de Borges. Nas obras que centran a nosa investigación, a metonimia tamén se revela como un recurso estilístico relevante, mais, como vimos anteriormente, a rendibilidade estilística da metáfora, non só cuantitativa como tamén cualitativamente, é talvez aínda máis importante para a configuración do estilo

a partir dunha calidade, como a beleza dunha flor, ou a delicadeza dun paxaro, se emprega directamente o nome da devandita flor ou do devandito paxaro, tomando o todo por esa propiedade que posúe tamén a persoa a que se referir a imaxe. Alazraki (1968: 206-207) explica a rendibilidade estilística da metonimia da seguinte maneira:

Las figuras de contigüidad prestan a la prosa elementos abstraedores que condicen con la naturaleza alegórica de sus ficciones [...]. El campo de desplazamiento de las figuras de contigüidad es, por supuesto, más limitado: una parte puede representar a la otra o al todo, o viceversa, dentro de una entidad determinada, dentro de un todo en el cual son “contiguos”; pero en el fondo, una identidad absorbe a la otra, la contiene y la representa, como quiere el panteísmo. Esta afinidad entre tema y estilo es un ejemplo más de prosa funcional; es decir, los artificios que hacen funcionar con eficacia la prosa son, también, parte del mecanismo temático.

La relación entre la parte representada y la parte sustituida proporciona el mejor criterio para el estudio de la metonimia. Aunque las sustituciones más comunes son de efecto a causa, de materia a objeto, de continente a contenido y algunas otras registradas en todas las preceptivas, las posibilidades son múltiples.

Precisamente en estreita relación con esta última afirmación de Alazraki parece encontrarse o feito de que, a unha maior rareza (exotismo) do elemento, maior será tamén o poder de suxestión e evocación²⁶⁴. A metonimia costuma realizarse en sentido positivo²⁶⁵:

Pola súa **boca de lirio**, polas súas mans nobres, polo seu **sorriso de rousinol**. Non, mamá, pola súa **voz de rousinol**, polo **peito de caravel** no que repousaba a miña pena (IS, 92);

Isaura, **tulipán albino**, ledicia da miña visión présbita (IS, 104);

Carmela Vijande, **miña bolboreta**, aprendeume moitas cousas (LL, 109);

amor eterno cara a un oficinista bemparecido que conquistara con particular eficacia o seu **corazón de gladiolo** falándolle dos veráns maravillosos (XA, 84);

persoal do autor.

²⁶⁴ A respecto da sinécdoque, Alazraki (1968: 214) afirma que esta figura, tan próxima á metonimia que mesmo pode considerarse un tipo especial desta, “transforma a la parte en emisario de una voluntad invisible que sólo interesa por esa dimensión visual. El cambio, pues, agrega visibilidad; esto es, podemos visualizar lo que antes [...] era más abstracto y menos directo”. Iso é, dalgunha maneira, o que ocorre nos exemplos que mostramos, e seguramente tamén aí encontra base a nosa hipótese, xa que o poder evocativo residiría na posibilidade de visualizar trazos psicolóxicos por medio de elementos tanxíbeis, que resultarán tanto máis vistosos canto máis exóticos.

²⁶⁵ Encontramos exemplos deste tipo de metonimia positiva en *Bovary*: “un prodixio de home, o máis xeneroso e leal, amable, afable, **un melocotón de home**” (B, 32), “Burt Lancaster, altivo, esperando pola morte, **meu faisán, meu galo de pelexa**, quen o tivera aquí” (B, 55).

Ter que morrer, **miña rula** (XA, 99);

Clara, docísima **calandra** (XA, 306);

Tranquilízate, **meu sol**, estou decidido a contarche a verdade (XA, 343);

pórtate ben, **miña pomba** sedenta de guerra, tranquiliña (XA, 363);

É unha nena, miña **cotovía**, o agromo de Xúpiter, a continuación da portentosa estirpe (SL, 192);

mañá talvez sexas a muller que en verdade é todas as mulleres, ti, **ollos verdes**, perdida nalgún pozo da miña memoria (A, 48);

Mais tamén pode realizarse en sentido negativo²⁶⁶:

o golpe fíxose só por amolar ao **hipopótamo** Cifuentes (IS, 106);

apuntareino na lista de alcumes do **plantígrado** Cifuentes (IS, 155);

xa están no poder da **samesuga** (IS, 240);

Escorpións escarapotes samesugas que zugades o sangue dos individuos e individuos que aforran parte do salario funcional para o futuro dos fillos (TM, 94);

Incluso, Libardino, moi molesto, insultou gravemente á súa ex-muller, a **foca** de Matilde (E, 348).

Inclusive en ocasións un mesmo elemento pode estar empregado en sentido positivo e negativo, a depender unicamente do contexto:

dabondo saben vostedes como é este **caimán** do Inés (IS, 222);

Elías contoume que vostede necesitaba amor, eu son unha dadora de amor, veña aquí, meu **faisán** (SL, 47);

Non está pero se te achegas, meu **caimán**, douche unhas freguiñas (SL, 109);

Marchou despois de chamarme **faisán**. Eu, poetastro, dixen con torpísima voz borracha: gozosa e tropical avícula, salve! (TM, 89);

²⁶⁶ En sentido contrario, tamén en *Bovary* encontramos exemplos de metonimia negativa, na mesma liña que en novelas anteriores: “Gustavo produtor de cinema, bobo, peripatético **caimán** de rostro esquivo” (B, 63).

un mundo perfecto posibilitado polos **faisáns** do éxito, eles (A, 226).

Por outra parte, temos de chamar a atención para aqueles casos, de grande expresividade, en que se rompe a solidariedade lexical. Preséntase entón certa dificultade para imaxinarmos a asociación, se a houber, que se produce para existir a metonimia. Neste sentido, especialmente cando posúe un significado negativo, parece subxacer no fondo unha razón puramente fonética, por se tratar de vocábulos de grande sonoridade e, por tanto, tamén dunha considerábel forza expresiva:

Non rosmes, **antílope** (IS, 104);

Adeus, **cernícalo** (XA, 295);

Tira, **berberecho**, a peseta o gol. Non me chames berberecho, **batracio** descomunal (SL, 18);

Os demos non, pero dos catro **cefalópodos** de onte prefiro non falar [...]. As palabras existen só para que os que as usan poidan transgredir cada unha das convencións asentadas ao seu redor (SL, 32);

Incluso insultei a un individuo que me sostiña polo brazo. **Ornitorrinco!** (TM, 177)²⁶⁷;

Nós non queremos abril, queremos levala connosco, ¿comprendes, **rinoceronte** ibérico? (E, 398).

Do mesmo xeito funcionan as **comparacións** ou **símiles**²⁶⁸. Así, encontramos exemplos en que se mantén con máis ou menos firmeza a solidariedade lexical:

vello como os deuses gregos, vello como eu mesmo (LL, 24);

de ollos **negros coma acibeche** (LL, 90);

el non sabe que a **loucura peta como a lingua dunha serpe** no medio do seu peito (EPF, 11);

²⁶⁷ Resulta curioso que este mesmo emprego de “ornitorrinco” apareza tamén nun relato de Manuel Rivas, embora neste caso se acrecenta o efecto humorístico ao deformar un vocábulo de memorización difícil para o pequeno protagonista da historia: “cos puños pechados, só fun capaz de murmurar con rabia: ‘¡Sapo! ¡Tilonorrinco! ¡Iris!’” (Rivas, 1995: 34).

²⁶⁸ Encontramos exemplos de comparacións de grande rendibilidade estilística en *Bovary*: “**Lagartos como paxaros** que piaban entre as árbores do río” (B, 6); “apalpando **os seus ollos de meniñas grandes como unha noite de lúa branca e grilos**” (B, 9); “**río limpo como a néboa da alba**” (B, 15).

e **bicouna como bica a rosada os lirios** que dormen na superficie da terra (SL, 194);

Triste como o día gris que petaba cos seus brazos de vento na ventá (RB, 25);

ruído, como o balbordo das ondas que golpeaban un espigón de cemento gris, consistente (UMOT, 124);

fría como o cristal frío que os meus ollos miran trala fiestra cada mañá (TB, 86);

garrido como unha noite de estrelas fugaces que caen, no vágado do ceo, **rápidas como a vida, impenitentes** (TB, 87);

Os versos como esponxas que limpaban os residuos que o tempo deixou no meu interior deshabitado (FI, 49);

Quérote mentres **camiño no adentro da noite, como un vampiro**. Un residuo, talvez. **Quérote como un náufrago en medio dun océano** de sabres e olvido (A, 12);

A voz dela enroscábase no aire como unha bolboreta, espesa, de alas grandes (MBT, 32).

A pesar da relativa base da solidariedade lexical que caracteriza estas comparacións, non se ve diminuída a súa rendibilidade estilística, proporcionando secuencias de salientábel expresividade. Os exemplos son constantes ao longo de toda a obra narrativa de X. C. Caneiro: “**ferro alemán, vertical e cego como a noite**” (LL, 24); “e logo, **coma o vento, seguiu** o seu decorrer” (LL, 109); “As secretarias berraban con **voces cristalinas e finísimas como o nordés** nunha noite de trono” (EPF, 19); “**A vida continúa, sempre continúa, como unha húmida cobra que arrabuña** coa súa pel o recendo tenue do albitorno no mencer” (EPF, 23); “sinto demasiado **peso** nas entrañas, **como un fardo cheo de ferro** siderurxicamente impuro, **como unha ladaíña** cantada en voz baixa (EPF, 39); “que a beleza estaba sepultada no asfalto gris, escuro, **negro como unha noite sen o candil acendido da lúa, triste**” (EPF, 55); “**o cabelo loiro como as follas que caen** nesta hora de decembro” (RB, 37); “**soa como a lúa chea na noite inmensa** sen estrelas, soa” (RB, 123); “dende que se levantaron da súa **cama quente e porosa como o vapor dun eruptivo volcán**” (FI, 57); “ela, **transparente, como a auga do río**” (A, 11-12); “bonita, deixa todo e corre ao despacho do faraón para falar de amor, dos teus ollos verdes, da lúa

verde, da literatura incluso, **verde, como a esperanza**” (A, 78); etc²⁶⁹.

Un outro recurso estilístico que se orixina coa ruptura da solidariedade lexical é a **sinestesia**²⁷⁰, que consiste no cruzamento de distintos planos sensoriais, de xeito que un dos semas que conforman o elemento principal da asociación implica un plano sensorial concreto, en canto que o outro elemento, o que tería de ser determinado polo primeiro, pertence a un plano sensorial diferente e incompatible²⁷¹. O mantemento da asociación nesas condicións produce resultados sorprendentes, altamente suxestivos e, desde logo, moi interesantes do punto de vista estilístico:

O xiradiscos é unha sáfara que exuda incesante **notas de cor azucena** (IS, 12);

a tesitura dos seus **silencios ocres**, que contiñan a emoción toda do solpor (XA, 92);

Caían sobre as pedras de granito os fíos transparentes da auga e un **ruído opaco, trémulo**, envolvía cúpulas e pináculos (XA, 120);

Logo, agardando o falar de Beatriz, un **silencio** profundo, **gris e malva**, encheu o local (XA, 205);

de tanta vontade derramada no medio da **caustra ocre do pudor**, o palpar clandestino da amargura, silencio (EPF, 41);

Unha **música cuspiendo notas de laranxa** no medio do **silencio gris**, como o tedio (TT, 37);

os vermellos poemas rebeldes que anuncian o **espertar azul** da humanidade (TT, 38);

fai dos **humanos** seres totalmente insensibles e **ocres** (E, 230);

Escoito a **música do sol** (FI, 49);

teñan piedade de min, de min, **do meu pesar azul** lambendo a noite sen estrelas (A, 71).

²⁶⁹ Poden consultarse máis exemplos no apéndice V (véxase § 7.5.3).

²⁷⁰ Alazraki (1968: 181), a respecto da hipálaxe, un recurso estilístico moi semellante á sinestesia, pois consiste non no cruzamento de planos sensoriais, mais no transvase das características dun elemento para outro, producindo, en todo o caso, uns efectos similares, recorda que se trata dun recurso “confinado a las fronteras del verso”, aínda que “sin embargo, Borges lo usa con eficacia en su prosa narrativa”. O mesmo podería aplicarse sen dúbida á prosa de Caneiro.

²⁷¹ Constátase a presenza deste recurso estilístico en *Bovary*: “**tedio cor violeta** pintando os seus olliños que contaban contos de fadas” (B, 6); “a existencia como un **réquiem citrino e gris**” (B, 30); “perpetrando os invernos e as súas **pálidas gripes**” (B, 154).

Por outra parte, se é certo que constitúe máis un trazo de estilo non mostrar de forma expresa os lexemas determinantes a carón dos lexemas determinados nas solidariedades unilaterais, para evitarmos tautoloxías reprobábeis, en ocasións, segundo comprobamos na lectura de todas estas obras, cada autor pode empregar tautoloxías deliberadamente para crear un certo efecto estilístico de carácter intensificador, ben por medio de fórmulas enfáticas, ben resaltando a concreción dunha determinada representación, ben repetindo o mesmo lexema adscrito a diferente categoría gramatical para posibilitar tamén certa concreción. Trátase de casos de **pleonasm**²⁷²:

Ata aquí o relato da aprendizaxe do can e a súa pericia, pericia corroborada pola ama da pensión que aseguraba que **vira** o can **cos seus ollos, cos seus propios ollos** (XA, 63);

Ela pensou que estaba morta e, sen embargo, uns **labios** lixeiros **pousaban na súa pel**, desesperadamente, **bicos** acendidos de tenrura (XA, 75);

Eu, **lambendo** salvaxe as lágrimas **coa lingua**, agardaba que eles tivesen valor para confesar a verdade (EPF, 15);

lambía coa súa lingua os brillantes irisados destellos do astro (RB, 78);

dirías coa sátira **mordida entre os teus dentes** (RB, 122);

Quería, papá borracho lector **teorizador de** insólitas **teóricas teorías**, que fose avogado (UMOT, 121).

Así pois, comprobamos por medio de todos estes exemplos o modo en que o concepto de solidariedade lexical se encontra na orixe da maioría das figuras trópicas, tanto pola súa vulneración, para provocar efectos sorprendentes e impactantes, como polo seu mantemento.

B. RELACIÓNS SEMÁNTICAS

O léxico, debido ao seu carácter estruturado, establece necesariamente unha serie de relacións entre as diferentes unidades²⁷³. Por esta razón, cómpre distinguirmos entre

²⁷² Poden consultarse máis exemplos no apéndice VII (véxase § 7.5.4). Tamén hai que deixar constancia da presenza do pleonasm en *Bovary*, segundo reflicten os seguintes exemplos: “a súa **lingua lambendo** os labios da súa alma” (B, 86); “Marquitos **contaba os mellores contos**” (B, 121).

²⁷³ Autores como Freixeiro Mato (1999), Lyons (1980) ou Ullmann (1964a e 1977) dedican os seus traballos

relacións establecidas entre os significados dos lexemas ou ben entre os significantes e os significados.

No referente a relacións entre significados, que costumaban producirse no interior dun campo lexical, cómpre distinguirmos á vez relacións de incompatibilidade ou de inclusión, sendo os seus conceptos fundamentais o de antonimia e hiponimia respectivamente, mais non os únicos²⁷⁴. Neste traballo estudaremos, no que atinxe a este tipo de relacións entre significados, as relacións de oposición, así como tamén as relacións de inclusión (estritamente vinculadas coa organización dos campos lexicais), en canto que, no que atinxe ás relacións entre significantes e significados, trataremos máis polo miúdo a sinonimia, pola enorme rendibilidade estilística que se lle recoñece, mais tamén outras como a homonimia e a polisemia. Na realidade, non se trata de facermos unha análise absolutamente exhaustiva, sendo a semántica inabarcábel pola súa amplitude, mais de darnos conta daquelas relacións que X. C. Caneiro, unha e outra vez, emprega para crear un estilo propio.

❖ RELACIONES ENTRE SIGNIFICADOS

Os campos lexicais organízanse mediante diversos tipos de relacións entre os significados dos lexemas, factor determinante para o establecemento das diferentes tipoloxías de campos.

• As relacións de oposición

As relacións de oposición constitúen unha das facetas da incompatibilidade. Porén, é preciso termos en conta que esta se dá sempre que, entre dúas unidades, unha delas contiver polo menos un trazo que se contrapón a un trazo da outra unidade. No tocante á estilística, cómpre sinalarmos que a rendibilidade deste tipo de relacións opositivas reside fundamentalmente na posibilidade de facer concorrer nun mesmo fragmento ideas contrarias. Isto, en relación coas particulares personalidades dos protagonistas das obras que estamos a estudar, pode responder á súa inestabilidade mental e emocional.

En primeiro lugar, cómpre centrármolos na oposición de carácter binario, que se presenta como un dos principios que gobernan a estrutura das linguas e que pode aparecer

á análise das relacións semánticas. Desde unha perspectiva estritamente estilística, tratarán algunha delas — as máis interesantes para este enfoque— autores como Lapa (1984) ou Martins (1989).

²⁷⁴ Neste sentido pódese salientar algún caso interesante do punto de vista estilístico en que a incompatibilidade non pasa pola oposición, ao contrario do que ocorre na antítese: “cando nos disfrazamos de lúa para mirarnos na súa **verde brancura verde**” (A, 223).

baixo diferentes formas. En sentido amplo, entenderase simplemente como contraste entre dous lexemas, aínda que esta oposición non é sempre igual. Canto ao aspecto estilístico, que centra a nosa atención, o profesor Freixeiro Mato (1999: 80) confirma que a rendibilidade que se puider derivar deste recurso semántico é enorme²⁷⁵:

pois, se xa de por si a asociación de ideas que un termo provoca leva implícita a noción do seu antónimo [...], cando nun contexto determinado aparecen os dous termos opostos, a directa contraposición dos mesmos alcanza grande expresividade e ten un innegábel rendemento como recurso estilístico.

Dentro deste tipo de oposicións, debemos distinguir, por unha parte, aquelas de carácter privativo (tamén denominadas complementarias), que se establecen entre dous lexemas en que o significado de un está determinado pola presenza dun trazo distintivo e o do outro pola súa ausencia. No seu uso normal, os dous opostos non admiten nin gradación nin comparación. A rendibilidade estilística deste recurso reside non só no impacto que provoca a contraposición de ideas na mesma secuencia, como tamén na multiplicidade de formas que esta relación semántica pode adoptar: a nivel vocabular, pondo en xogo lexemas diferentes ou por medio de procedementos derivativos, e a nivel sintáctico materializándose en secuencias de todo o tipo, desde xustapostas a coordinadas copulativas, disxuntivas ou adversativas, segundo veremos máis adiante neste mesmo apartado²⁷⁶:

Pode que **si** e pode que **non** (XA, 33);

Debía renegar da **violencia**. **Pax, pacis** (EPF, 17);

suxeito que **sofre** ou **goza** o efecto (SL, 94);

O **éxito** e o **fracaso** en función e número de exemplares vendidos, unicamente (TM, 115);

De non ser así viaxaremos errantes pola dúbida e a ignorancia, incapaces de distinguir o **verdadeiro**

²⁷⁵ Face a isto contrasta o feito de nin Lapa (1984) nin Martins (1989) se ocuparen das relacións de oposición nos seus traballos.

²⁷⁶ Hai máis algúns exemplos que merecen ser destacados especialmente: “o sabor acre dos cigarros, **rubios**, americanos, **negros**, **altos** e **baixos** en nicotina, espesos” (EPF, 24); “galano dos meus **días** e das miñas **noites** de insomnio” (EPF, 30); “estaría comigo na **saúde** e na **enfermidade** na **riqueza** e na **pobreza**” (TT, 87); “e vidas que fronte dos seus ollos turbados **acontecen** e **desacontecen**” (A, 124). Pódense consultar máis exemplos, de calquera tipo de oposición binaria, no apéndice VI (véxase § 7.6). Alén diso, constatamos a presenza deste recurso semántico en *Bovary*: “**bos** e **malos**, **ricos** e **pobres**, **nechos** e **sabios**, **norte** e **sur**, **este** e **oeste**, **felices** e **infelices**” (B, 39).

e o **falso**, a **lóxica** e o **absurdo**, a **razón** e o **delirio** (RB, 69);

Mentres se ispe, conta as **razóns** e **senrazóns** da súa vida (TT, 50);

e outras **virtudes** e **desvirtudes** que cercan a vida dos humanos (A, 68).

En contraposición coas anteriores, debemos falar tamén de oposicións binarias graduais, quer dicir, aquelas que se establecen entre lexemas que conteñen a mesma propiedade sémica, mais en diferentes graos. Este tipo de oposicións é a que responde, en sentido estrito, á denominación de antonimia²⁷⁷:

Charito **fai sol**; Charito, **está chovendo** (LL, 23);

Pensa que eu **nunca** estarei morto: viverei por **sempre** nas historias, nos contos, nas mentiras inventadas tempo atrás (LL, 117);

ese lagarto que envolve as cousas, **a realidade e a irrealidade, os anxos e arcanxos, os ícubos e súcubos, luz, penumbra, brétema, lucenza, penapenitapena, a ledicia** da vida de norteños [...], **o lume e o xeo, o candor e a frialdade**, o transmundo e as súas fronteiras (EPF, 26);

Lavei a cara con auga **glacial**, moi **fría**. Aquí a **calor** é imposible. Xa o saben vostedes. Só cando consigo manter moito tempo acendida a estufa de leña podo **temperar** o cuarto (XA, 209);

que no territorio do corazón non hai **nada** por ganar, que **todo** está ganado (A, 222).

Unha das utilizacións das oposicións binarias que resulta máis rendíbel do punto de vista estilístico é a antítese, que se produce cando conflúen na mesma secuencia un substantivo e un adxectivo cuxas calidades caracterizadoras son incompatíbeis coas características implícitas no significado do substantivo. A seguir relacionamos exemplos dos xogos antitéticos máis salientábeis²⁷⁸, cuxa rendibilidade expresiva reside na súa capacidade para dar conta dos perturbados e contraditorios estados mentais dos protagonistas:

poeta condenado á maldición, á **abenzoadá maldición** de non ter un ninguén a quen dar contas, ao

²⁷⁷ A respecto da antonimia, resultan de interese os estudos de Justo Gil (1990), Lyons (1980) e Vilela (1994a).

²⁷⁸ Encontramos tamén o recurso á antítese en *Bovary*: “**asándonos de frío** no interior do teu coche vermello” (B, 122).

olvido (IS, 119);

para convertelo, a el, ao señor Braun, en demente, nun **lúcido** e tristísimo **demente** que mira o abaneo melódico dunha árbore gastada polo **frío morno** do outono [...] segundo a cara que o nordés escolla, caprichoso, para aloumiñar con **brava dozura** (XA, 253);

A medida que o ómnibus penetraba na penumbra, lentamente, a imaxe inoculaba unha sensación estraña no corpo **pequeno** do **gran** Silesio Braun (XA, 364);

especie abundante e fecunda nestes tempos de videoclip e mansedume, tempos, de tan **difíciles**, **fáciles**, pois en virtude da facilidade un pénsase feliz e vai errando toda a vida (SL, 26);

que mentir puidera ser fuxir da verdade, que non interesa, nunca interesou, talvez a **verdade** é **mentira** (SL, 41);

Despois, na casa, nunha vella Olivetti Studio 45 golpeo o meu **presente sen futuro** (TM, 19);

ganar ganar ganar... para **perder** (TM, 29);

Pero cal é o signo que diferencia o **bo** do **malo**, a **santidade** da **malicia**, a **literatura** do **sucedáneo literario**, a **bondade** das **inicuas intencións**, a **xenerosidade** da **cobiza**? (RB, 94);

Cariño **fiel infiel leal desleal** que non estás (A, 139);

A vida, algo tan **complexo** e tan **simple** á vez (A, 270).

Unha vez distinguidos estes dous tipos fundamentais de oposicións, deterémonos na análise do alcance do seu significado, aínda que o realmente interesante do punto de vista estilístico (agás certos exemplos sorprendentes debidos á creatividade do autor e característicos da personalidade trastornada dos protagonistas) é a simple presenza de parellas ou series opositivas, con independencia do seu tipo. De todos os modos, cómpre falarmos de antónimos perfectos —cando o enunciado de un se asocia case inevitábel ou intuitivamente ao outro por parte dun falante calquera, independentemente do contexto en que se atopar—:

O sentido do “**ser**” ou “**non ser**” shakespiriano é ese, non outro: **todo ou nada**, **cheo ou baleiro** (IS, 57);

a **prima e derradeira** pompa que Londres lle permitiu (IS, 79);

cada papel, pensaba Colás, é o **principio** ou o **final** de todo, por iso ten tanta importancia escribir nun lado ou noutro. As vidas, aínda que nos pese, **comezan e rematan** nas marxes estrictas dun folio, dunha ficha, dun pérfido certificado de **nacemento**, de inevitable **defunción** (IS, 132);

esa que ha de ver o meu final algún día **cercano lonxano** eu que sei (IS, 195);

En ti e só en ti **principia e remata** o mundo (LL, 43);

As caras **feas** sempre din máis que as **fermosas**, por suposto (LL, 44);

Estou louca, é certo, a **loucura** é o mellor remedio para resolver o exceso de **cordura** desta fin de século (LL, 110);

nunca **perdimos** [...], **ganamos** habitualmente (EPF, 37);

O teito é a Nada: o lugar onde **morte** ou **vida** carecen de sentido (TT, 41).

E de antónimos habituais, aqueles que normalmente aparecen vinculados nun contexto determinado. Este tipo de antónimos acrecentan á rendibilidade estilística propia das relacións opositivas binarias a posibilidade de chegaren a sorprender o lector ou lectora por certas asociacións contextuais dificilmente extrapolábeis ao xeral, que poden constituír máis unha mostra dunha mente perturbada, na medida en que o autor goza dunha maior liberdade creativa que permite lograr estes efectos:

Vixiábaa **día e noite** (LL, 19);

ninguén igualou os seus versos de **luz e sombra** (LL, 44);

Despois disto a **alegría** converteuse nun pilo de **bágoas e choros** (LL, 82);

os que **choran** e os que **gozan** (XA, 30);

os que cuspimos cando un arrepío invade en son de paz o noso interior **xubiloso**, ou **decaído**, que de todo hai na poesía, pero Silesio, o gran Silesio Braun, consideraba que eran máis os **aliados da dor** que os **felices** (XA, 30);

impostura que **ceo** e **inferno** permiten aos humanos no xogo infantil de pretenderse Deus (SL, 20-

21);

Mañá. Nunca. Había de xurar que el só ten un onte repetido infinitas veces (SL, 51);

atende con parágrafos longos ao **superfluo** e **esquece** ou **trivializa, menospreza**, o realmente **importante** do asunto (RB, 99);

os seus **aconteceres e existencias e mortes e biografías** (TT, 14);

pensamos só no **beneficio** ou **maleficio** que o alcohol vai dictando por dentro do noso corpo (E, 419);

O teu amor salvoume **momentaneamente**. O dela sálvame **sempre** (A, 24-25).

Por outra parte, é posíbel que algúns lexemas posúan máis dun antónimo. É o caso dos antónimos múltiples, que poden non ser intercambiábeis en todos os contextos, polo que están estreitamente relacionados cos antónimos contextuais. Estes, como indica a súa propia denominación, funcionan como antónimos só en determinados contextos, de forma ocasional. Nos exemplos que mostramos a seguir, achamos casos de lexemas con diversos antónimos intercambiábeis:

Sen embargo, a pesar da súa **fealdade** —**guapura** e **fermosura** son cualidades que van cambiando co paso dos anos—, algo gardaba no rostro que reflectía agarimo e tenrura (LL, 95);

as mortes por olvido non son **definitivas**. Son **transitorias**. **Perecedeiras** (EPF, 87).

A rendibilidade estilística destas secuencias reside, alén do propio feito da oposición, acentuada precisamente por mor da presenza de distintos vocábulos antónimos do primeiro, na sinonimia parcial existente entre ditos vocábulos. De feito, en rigor habería que falar da combinación da antonimia e da sinonimia na mesma secuencia e froito desa conxunción xurdiría o seu aproveitamento estilístico. Por último, no tocante aos procesos formativos, pódese falar de opostos lexicais e gramaticais, creados por medio de procedementos derivativos, como a prefixación, e cuxa rendibilidade estilística estriba principalmente na maior infrecuencia do proceso, nomeadamente cando xa existe na lingua outro vocábulo oposto, como ocorre nalgúns dos exemplos que relacionamos a seguir:

Como unir **a substancia** e **a insubstancia**? (IS, 185);

Síntase, pois, solitaria no seu desamparo, asediada por olvidos, **memorias e desmemorias**, rodeadas de sombras (IS, 186);

A min non me interesa o **sentido** ou **insentido** das cousas (XA, 69);

non foron quen de sortear a tentación e apurados un tras outro **amaron e desamaron** (SL, 24);

Poida que non soporte a **felicidade** dos outros e a miña permanente **infelicidade** (TM, 58);

Porque hai neuronas **válidas** e neuronas **inválidas** (TT, 53);

impedían alcanzar un repousado estado de equilibrio, a leducia das **materias e inmaterias** e paisaxes e dispositivos multidisciplinares (E, 9);

Podemos resolver a fame, o paro, **a desindustrialización, a industrialización**, o deterioro medioambiental, a mala literatura (A, 43).

Fica claro, pois, que o autor acode con frecuencia ás distintas modalidades de oposicións binarias na procura dun aproveitamento estilístico-expresivo que se emprega coa intención de reflectir a mente desquiciada das distintas personaxes. Para iso, segundo acabamos de ver, en ocasións recorre simultaneamente a outros recursos, como a sinonimia ou a prefixación nocional, de modo que resultan enfatizados os efectos pretendidos.

Fronte a todo isto, hai que falar tamén das oposicións non binarias ou equipolentes, que fan referencia a relacións múltiples entre varios membros en que os termos implicados poden ou non estar ordenados, sendo cada lexema incompatible con todos os demais²⁷⁹. De acordo co profesor Freixeiro Mato (1999: 71), as relacións equipolentes "poden clasificarse en conxuntos non ordenados, conxuntos seriados e conxuntos cíclicos ou ciclos". No tocante á rendibilidade estilística que da aparición destas series nun texto se puider derivar, ningún dos autores consultados se detén na súa análise, como, en xeral, da de ningún tipo de oposición, o que pode causar certa sorpresa xa que todos eles, polo contrario, dedican extensos apartados ao estudo da sinonimia. Con todo, é evidente que a súa presenza non responde unicamente a necesidades de contido e que debe existir algunha outra intención. Así, a nosa hipótese neste sentido baséase no feito de que, na realidade, se trata dunha enumeración de elementos que se caracteriza por pertenceren a un mesmo paradigma, de

²⁷⁹ A respecto das oposicións non binarias, véxase Justo Gil (1990), Lyons (1980), Ullmann (1977) e Vilela (1982 e 1994a). En relación coa estilística, pode resultar tamén de interese Ullmann (1964a).

forma que entre eles se establecen relacións de oposición. Por tanto, a relación destas series de termos equipolentes, canto aos efectos estilísticos, pasa inevitabelmente pola asociación do estilo enumerativo á creación ou simulación de certa desesperación ou obsesión por ser absolutamente exacto na información, o que, en última instancia, conduce ao estado mental das personaxes protagonistas de cada novela.

Deste xeito, achamos conxuntos non ordenados:

Potasio, argón, litio (XA, 14);

un amor que había durar o que o **sol** durase, os astros, **estrelas, meteoros, cometas, terras**, mares, ríos sen termo, todas as cousas belas que poidan ser infinitas e inmortais (XA, 92);

ordenados:

Hidróxeno litio sodio potasio rubidio cesio e francio (XA, 273);

ou cíclicos:

Mentres viviu a súa nai saía tres veces por semana [...], oito mil durante corenta ciclos compostos aburridamente pola secuencia coñecida que de contino se cita nestes papeis gastados polo olvido, ou sexa **primavera, verán, outono, inverno** (XA, 184).

En todos os casos a nosa hipótese canto á rendibilidade estilística parece confirmarse.

- **As relacións de inclusión**

Nas relacións de inclusión o significado dun elemento lexical fica contido no significado doutro, o que permite suxerir unha posíbel estruturación xerárquica do vocabulario. Xunto co contraste ou oposición, a inclusión ou xerarquía é o outro concepto esencial na organización semántica do vocabulario.

A relación de significado que se establece entre un lexema máis específico (subordinado) e outro lexema máis xeral (superordinado) denomínase hiponimia e ten lugar cando todos os trazos significativos do superordinado (ou hiperónimo a respecto do hipónimo) están contidos na fórmula componencial do subordinado (ou hipónimo a respecto do hiperónimo). Porén, esta relación é unilateral e asimétrica, pois A só pode ser

hipónimo de B se se cumprir a regra de todos os A seren B, mais non todos os B seren A. Esta relación unilateral e asimétrica áchase na base da sinonimia, por ser esta un tipo de hiponimia bilateral e simétrica.

Por outra parte, a hiponimia é unha relación transitiva, de tal forma que calquera lexema pode ser un hipónimo doutro lexema que o domine e, á vez, doutro lexema que domine a este último. É neste sentido que se pode afirmar que a hiponimia, en canto que relación de inclusión, impón unha estrutura xerárquica ao vocabulario, aínda que só de forma parcial.

A relación de significado que se establece entre un lexema máis xeral e outro lexema máis específico denomínase hiperonimia e é a relación inversa á hiponimia. Deste xeito, falarmos de hiponimia ou de hiperonimia depende exclusivamente do punto de vista que adoptarmos, máis que de conceptos diferenciados. Alén diso, a relación de significado que se establece entre lexemas hipónimos a respecto dun mesmo hiperónimo denomínase cohiponimia. Esta relación entre os cohipónimos é necesariamente de contraste, xa que, doutro xeito, trataríase, máis ben, de sinónimos²⁸⁰.

A presenza de termos entre os que se establecen estes tipos de relacións é relativamente frecuente en todas as novelas obxecto do noso estudo e conforma un estilo perfectamente axeitado á personalidade dos distintos protagonistas, do mesmo xeito que calquera outro tipo de enumeración, como xa comentamos en ocasións anteriores. Aliás, a presenza de relacións de inclusión no texto propicia a aparición de campos lexicais, xa estudados con anterioridade (cf. § 4.3.1.1.B), coas conseguíntes consecuencias do punto de vista estilístico. Neste caso, para alén da evidente rendibilidade estilística dos cohipónimos que compoñen os campos semánticos, o maior aproveitamento do punto de vista do estilo reside no feito de explicitar tamén o hiperónimo correspondente, deixando máis patente a relación:

Tranquilizantes, malditos **tranquilizantes (transilium, valium, diazepam, tepazepan, haloperidol, aneurol, tranquimazin, psico-relax, rohipnol, lexatin)** (XA, 73);

o septuaxenario escritor apareceu rodeado de abundante **vexetación** e cores nunca antes descubertas contemplando un verxel inaudito de **herbas e árbores e flores, pervincas, dulcamaras, bidos, sabinas, olmeiras, centinodias, carballos** de follas azuis coma o ceo, cecais habitarían por alí as *vúlvuras e abríndas e berotánias* tan procuradas (EPF, 69);

²⁸⁰ Para un estudo pormenorizado sobre as relacións de inclusión, véxase Kleiber e Tamba (1990), Lerat (1990) ou Lyons (1980).

Mirar os **paxaros. Somorgullos. Pintasilgos. Pegas. Miñatos** (TM, 33);

Paseaba chorando por culpa das **labazadas e paus e patadas** dun meu irmán maior (posteriormente policía con rango que investiga **malos tratos** [...] a punta de pistola etcétera etcétera, un gran policía que sempre desexou amargarme a existencia) (RB, 71);

veciños, compañeiros, xentes: conxéneres (E, 9);

Lembrar: **cantarelo, ulmeira, alsine, lirio, palmita. Fungos plantas herbas flores** (FI, 62);

Os Ulises non estamos chamados a gozar do mel do éxito ou da fama ou da aparición nos **xornais revistas publicacións** diversas (A, 190).

Os exemplos son numerosos e paga a pena darnos conta dalgúns máis: “Podía ser **gripe, reuma, artrite, malestar**, pero non, el sabía perfectamente de que se trataba: a soidade [...]. Non se alertaba demasiado [...], a súa **enfermidade** era incurable” (XA, 110); “Que lle debemos moito aos nosos **animais, porcos, pitas, eguas, cabalos, mulas, burras, porcos, bois e vacas, paxaros, cunículos, leporinos, ratos, gatos, xatos, cans, cadelas** e todos os que habitan ao noso carón facéndonos compañía ou procurando manutención para os nosos corpos e espíritos” (E, 459-460); “a **cor** das vides na outonía, hoxe, **vermellas, marróns, verdes, vermellas, ocres**” (A, 305); etc²⁸¹.

A partir destes exemplos, podemos determinar un duplo efecto estilístico en función do lugar de aparición do hiperónimo. Así, cando vai antes que os respectivos hipónimos, o efecto producido ten a ver cunha vontade manifesta de especificar o significado, máis xeral, do hiperónimo; polo contrario, cando vai ao final da secuencia trátase máis ben dun efecto conclusivo, globalizador. En ambos os casos, desde logo, o recurso convértese nun trazo de estilo característico do autor, que, máis unha vez, o emprega para reflectir as mentes obsesionadas das distintas personaxes.

❖ RELACIONES ENTRE SIGNIFICANTES E SIGNIFICADOS

Se, por un lado, se poden establecer relacións entre os significados dos lexemas que conforman o vocabulario dunha lingua, por outro tamén se poden establecer relacións

²⁸¹ Tamén en *Bovary* se constata o emprego deste recurso semántico con finalidade estilística: “observando os hóspedes do Gatopardo como unha maraña de **diamantes, pedras preciosas, zafiros** iluminando o camiño” (B, 107).

entre os significantes e os significados destes lexemas. Neste sentido, pódese falar de sinonimia, polisemia e homonimia. Destas, a sinonimia non cumpre unha función tan importante na estruturación do léxico como as relacións semánticas de incompatibilidade e de inclusión²⁸², mais a súa eliminación dos sistemas lingüísticos constituiría un grave empobrecemento destes. Por esa razón, a sinonimia perfílase como un dos recursos máis habituais e produtivos da estilística do punto de vista semántico, a concordarmos con Lapa (1984 [1979]: 23):

Com efeito, a arte de escrever repousa essencialmente na escolha do termo justo para a expressão das nossas idéias e dos nossos sentimentos. Por outras palavras: só escreveremos bem, quando, na série sinonímica, escolhermos a palavra ou o grupo de palavras que melhor se ajustam àquilo que queremos exprimir. É nessa escolha que reside, em grande parte, o segredo do estilo.

Por seu turno, a polisemia fundaméntase nas acepcións máis do que nas invariantes de significado en sentido coseriano, en canto que a homonimia, a pesar de non ser propiamente unha relación semántica, debe ser estudada neste grupo tanto pola súa confluencia coa polisemia como por se tratar de dous significantes idénticos con dous significados diverxentes. Alén diso, trátase de dous fenómenos semánticos que permiten aproveitamento estilístico.

Sinonimia

En comparación coas relacións entre os significados, as relacións que se estabelecen entre os significantes e os significados caracterízanse por non seren elementos fundamentais na estruturación do léxico, desempeñando un papel irrelevante nese aspecto, a pesar de cumpriren unha importante función estilística que enriquece ou empobrece un texto de forma determinante. De feito, podemos considerar que a sinonimia é un recurso antieconómico para a linguaxe, pois só supón unha nova forma de dicirmos algo xa dito previamente, polo que a súa importancia se limita, sen por iso ser menor, ao plano da estilística²⁸³.

A sinonimia, pois, é a relación lingüística en que para un significado existen na lingua varios significantes diferenciados pola súa configuración fonolóxica, mais pertencentes á mesma clase de palabras. Pode ser absoluta, cando os termos a que nos referirmos sexan

²⁸² Nesta liña encóntranse os traballos de Lyons (1980) e Vilela (1994a).

²⁸³ Para un estudo máis amplo da sinonimia, véxase Ci (1987) ou Lamizet (1975). Tamén fan referencia á sinonimia como recurso estilístico Lapa (1984 [1959]) ou Martins (1989), en canto que Ullmann (1977) aborda o seu estudo desde unha perspectiva estritamente semántica.

intercambiábeis en todos os contextos, posuíndo o mesmo significado denotativo e connotativo, o que a fai certamente infrecuente, ou parcial. Importantes lingüistas, como Bloomfield (1979) ou Hockett (1971), chegaron a negar a existencia da primeira, en canto que outros, como Ullmann (1977), defenden a súa existencia, se ben que matizada como un fenómeno excepcional²⁸⁴, pois non é rendíbel lingüisticamente que existan dúas palabras diferentes que posúan significados ou usos absolutamente idénticos e intercambiábeis en todos os contextos sen mudar o sentido ou os matices da mensaxe. No mesmo sentido posicionáronse Lapa (1984: 23):

Se entendemos por sinónimos as palabras que têm sentido semelhante, parecido, é evidente que existem sinónimos. Agora, se consideramos, como fazia supor a gramática antiga, que sinónimos são as palavras que têm o mesmo sentido, em breve nos convenceremos de que isso é impossível. Podem uma mesma idéias, um mesmo acto, um mesmo objecto ter nomes diferentes; esses nomes não são, não podem ser exactamente equivalentes como não são nem podem ser equivalentes as folhas da mesma árvore.

E Martins (1989: 104):

Afirma-se comumente que não existem sinónimos perfeitos, palabras intercambiábeis en todos os contextos. Na verdade, de pouca utilidade seriam duas ou mais palabras que executassem exactamente o mesmo papel, que exprimissem exactamente o mesmo sentido, a mesma nota expressiva. Se isso, eventualmente, chega a acontecer, una delas acaba sendo abandonada.

Aínda así, achamos algún exemplo que se aproxima, en maior ou menor medida segundo os casos, da sinonimia absoluta e que se utiliza con clara vontade expressiva:

Pareces a súa axenda persoal, de aquí para acolá, sempre pegada a el, **preguntando, interrogando, inquirindo...** (IS, 70);

sentía **arreguizos** incontrolados que encollían o seu corpo, **calafríos** que o envolvían nunha suor apegañenta, viscosa (LL, 19);

da súa vida **enferma, doente, insá**, a ineficacia crónica (XA, 23);

Iso é literatura e non as **burlas**, o **escarnio**, do Caneiro (EPF, 11);

Non debeu bater na miña **cara**. Debeu evitar as losqueadas que puxo no meu **rostro** (TM, 29);

²⁸⁴ Outros autores como Lyons (1980) ou Martin (1976) reflexionaron tamén acerca da posibilidade ou imposibilidade da sinonimia absoluta, restrinxíndoa, en ambos os casos, a vocábulos moi especializados e puramente descritivos, do ámbito tecnolóxico ou científico.

Vou falar do amor, das súas liras cruzadas de plumas que larapotan a alma, fana **espesa, mesta** como a néboa que poden morder nesta hora (RB, 63);

As cousas cambian, como a vida: **mudable tornable variable** perturbable (TT, 39);

Comecemos, iniciemos, principiemos (UMOT, 120);

O lugar da casa das sombras onde nada navega flota **berra** lacera **grita** grita constantemente o demo (FI, 50);

imbécil, chora chorando que chora chora, **idiota**, faraón, a tristeza é un modo de estar menos triste, non penses, **bobó**, non penses (A, 104);

El explicáballe que o amor non precisa **normas, regras** (MBT, 32).

Como se pode comprobar, aínda que a concorrencia de dous (ou máis) sinónimos máis ou menos perfectos nunha mesma secuencia é considerabelmente difícil, trátase dun recurso do gosto do autor, que non só contribúe ao enriquecemento lexical, como calquera outro caso de sinonimia, mais que tamén dá boa conta da preocupación de X. C. Caneiro pola escolla lexical. Porén, o máis habitual é que a sinonimia sexa parcial, quer dicir, que os termos sexan intercambiábeis só nun determinado contexto, o que en ningún caso diminúe o grao de expresividade estilística, xa que é precisamente a variabilidade de formas o que enriquece o texto nese sentido. A sinonimia parcial pode deberse a múltiples factores, desde unha diferenza de matiz a unha restrición xeográfica (variante dialectal / forma estándar) ou de nivel (forma culta / forma coloquial), segundo vemos nestes exemplos²⁸⁵:

Confeso que, xa de nacemento, son un chisco **cabezón** (“**hipercefálico**”, que di o Inés) (IS, 46);

A primeiras horas desta mañá apareceu o **cadáver** de Cosme Rodríguez Santos [...]. O **corpo sen vida** [...], xacía no chan do seu cuarto (LL, 38);

²⁸⁵ Cómpre chamarmos a atención para o feito de algunha das secuencias de sinónimos que a continuación relacionaremos iren máis alá da simple oposición [+ formal / - formal] para se mergullaren no complexo mundo dos tabús e dos eufemismos, complexidade derivada exclusivamente do seu carácter connotativo, que só o coñecemento do contexto extralingüístico do emisor nos permitirá interpretar con corrección. O mesmo ocorre en ocasións en exemplos extraídos de *Bovary*: “flotaron os substantivos que tanto definiran os seu existir: **odaliscas, soldadeiras, putas**” (B, 50), “-Non. Era un **demente**. / -Pobre **tolo**, o mundo está patas arriba” (B, 76).

pensou na primeira **carta** que escribira coa intención de enviarlle á muller, da que descoñecía o nome. Na devandita **epístola** falaba, ignorando a razón, de laranxas neptunianas (XA, 142);

O **cárcere**. A fuxida do cárcere [...].

Tristán repousa o seu corpo nunha **institución penitenciaria** onde aproveita o tempo (RB, 27);

Ansiolíticos **antidepresivos alegrantes** prozac prozac emulxentes emerxentes estimulantes prozac prozac prozac hipotensores relaxantes prozac prozac... (TT, 29);

O **médico** riu [...]. Deixou de rir, o **galeno**, cando sinalei a súa cara (A, 62);

morto hai moitos anos, **fenecido**, cecais, por fumar moito (A, 99).

Máis outros exemplos que seguramente resultarán de interese en relación con este tipo concreto de sinonimia poden ser: “**Heteras, traballadoras do lenocinio, putas, mulleres de alterne**, todas rían ao observar a estampa prehistórica” (XA, 273); “Unha **mexada** do rapaz curoume as dores; Unha **micción**, quererás dicir” (SL, 269); “Mamá, non estou **tola**. Algúns protestaban iradamente porque unha muller coma min, **frenopática**, non debía coidar da súa nai [...]. E non, demo! Non estou **louca**” (RB, 33-34); “As homofonías propenden a situar no meu interior diversas e **dípteras voadoras** ansias de encontrarme con Cardú” (A, 138); etc²⁸⁶.

En estreita relación con este tipo de sinonimia parcial debido á oposición [+formal / -formal], cabería destacarmos outra, tanto máis rendíbel do punto de vista estilístico por mor da súa absoluta especificidade, que xorde da oposición dun vocábulo neutro e o cultismo correspondente²⁸⁷, relación que xeralmente se establece entre unha palabra de orixe latina e outra, co mesmo significado, de orixe grega, que adquire un matiz tecnicista que a sitúa nun rexistro máis culto:

Un corte de luz, agora un corte de luz, a escaleira deixa de xirar, afasia, **aquinesia, parálise** total: eis a felicidade (IS, 164);

²⁸⁶ Encontramos exemplos deste tipo de sinonimia en *Bovary*: “Aristides levantou os seus ollos caídos, demorados, **melancólicos**, de outono. **Tristes**” (B, 22), “A **felicidade** e a **vida** son sinónimas” (B, 140).

²⁸⁷ Cómpre salientarmos esta faceta da rendibilidade estilística dos cultismos, xa que habitualmente son unicamente empregados ou valorados en tanto que a súa presenza é un trazo característico do rexistro culto, sen ningunha outra consideración a respecto das súas posibilidades na configuración do estilo, que, de feito, existen (e non precisamente sen relevancia), como aquí demostra X. C. Caneiro. Canto ás repercusións estilísticas da súa presenza no texto, este aspecto será analizado pormenorizadamente baixo a epígrafe dedicada ao estudo da estilística do texto (véxase § 4.5.1.1.B).

Sor Berta xa non delata a **vida** do músico. Eu non teño devezos para buscar nos libros da biblioteca detalles salientables da súa **biografía** (XA, 77);

Pero o ceo, traidor, cala **mudo afásico** mudo cala (TM, 86).

Neste sentido, habería que destacar unha oposición máis extrema culto / patrimonial, que trataremos pormenorizadamente baixo a epígrafe dedicada ao estudo da estilística do texto, e, máis en concreto, no que atinxe ao criterio de textualidade da situacionalidade (cf. § 4.5.1.1.B), con que a presenza dos denominados dobretes está directamente relacionada. En todo o caso, cabe sinalarmos, desde o punto de vista da sinonimia, que, tanto se un dos elementos da parella procede do latín e o outro do grego, como nos exemplos anteriores, como se ambos proceden do latín, diferenciándose unicamente polo seu grao de evolución a respecto do étimo orixinal, os efectos serían idénticos e a reacción por parte do lector ou lectora sería sempre de estrañeza, nomeadamente naqueles casos en que, en lugar do cultismo, se encontrar, para a sorpresa de calquera, o propio étimo. A pesar de que máis adiante trataremos este aspecto nunha epígrafe específica con maior profundidade (cf. § 4.5.1.1.B), consideramos de interese, en relación coa rendibilidade estilística da sinonimia, sinalar apenas un par de exemplos que veñan a ilustrar as nosas afirmacións²⁸⁸:

Vostede si que coñece o que é a literatura, vostede encheu de ledicia o meu torpe existir, vostede cabaleiro autobusal, **conductor, dux** ducis (XA, 109);

Flamas, lapas, lume, veneno (XA, 148);

e "wulf", que significa **lobo, lupo**, lobérrimo (XA, 278).

²⁸⁸ Situados nun plano estritamente pragmático, podemos salientarmos o efecto de sorpresa que se produce en todos estes casos pola simple contigüidade de termos sinónimos procedentes de distintos niveis de formalidade. Porén, cómpre esperarmos un efecto máis radical aínda, sobre a base do coñecemento do mundo por parte do receptor, cando o xogo se centra, non xa na amálgama de rexistros nun único discurso, mais mesmo na contraposición de termos tabús e eufemísticos, como comprobamos tamén nalgúns dos exemplos citados, vulnerando en ocasións convencións sociais a respecto do emprego de determinados vocábulos. De todos os modos, en relación con isto, convén deixarmos claro que as incursións puntuais de X. C. Caneiro no rexistro vulgar non teñen como finalidade experimentar con ese tipo de linguaxe, o que si se produce noutros escritores e escritoras da súa xeración. Polo contrario, e como veremos máis adiante, a lingua empregada por X. C. Caneiro na súa narrativa pertence con toda a vontade ao rexistro culto (véxase § 4.5.1.1.B), de xeito que a vulneración das normas sociais nese sentido atinxe unha maior expresividade e, por tanto, é máis rendíbel do punto de vista estilístico do que naqueles textos en que son máis un trazo caracterizador da linguaxe básica escollida.

De forma moi semellante, queremos tamén chamar a atención sobre outro tipo de oposición, en que se relaciona un elemento autóctono e outro de orixe estranxeira, calquera que for a lingua. A este respecto, cómpre realizarmos unha breve reflexión acerca de dous conceptos moi próximos, mais que convén diferenciar. Trátase, como é evidente, da necesaria diferenciación entre “empréstitos lexítimos” —vocábulos tomados dunha lingua estranxeira que son necesarios para designar unha realidade para a que a lingua autóctona non posuía ningún— e “estranxeirismos superfluos” —aqueles que se introducen na lingua desnecesariamente e que substitúen vocábulos autóctonos—²⁸⁹. De todos os modos, os efectos estilísticos derivados da utilización de vocábulos estranxeiros son tanto máis rendíbeis canto máis inusual é a súa aparición na nosa lingua.

Neste sentido, aínda que é evidente que un bo uso da lingua debe rexeitar os estranxeirismos, cómpre salientarmos, segundo comprobaremos nos exemplos escollidos a tal efecto, que o emprego que X. C. Caneiro realiza deles non ten tanto a ver cun suposto descoido lingüístico, como máis ben coa posibilidade de tirar da súa presenza nos textos altas doses de ironía, por unha banda, e, por outra, coa creación dunha envolvente e suxestiva sensación de culturalismo ou, se callar, cosmopolitismo incuestionábel que determina o estilo narrativo deste autor. Son tratados polo miúdo na epígrafe correspondente aos estranxeirismos (véxase § 4.5.1.2.A).

Alén de vocábulos de orixe estranxeira, tamén é posíbel a existencia de parellas de sinónimos en que un dos elementos coincide formalmente cunha forma castelá, a pesar de ser tamén auténticamente galega, e o outro posúe unha forma diferente, en moitas ocasións considerada máis enxebre e discriminada positivamente en contra da outra:

Bernabé bulía [...], como as **lágrimas** que corren os cristais os días de treboada [...]. Tamén chorou a muller que ocupaba un dos extremos da mesa. Sen pensalo, ao tempo que limpaba as **bágoas** furtivas que navegaban as súas fazulas de melocotón, ergueuse (XA, 204).

Porén, máis significativos que estes exemplos serían outros en que, nun contexto determinado, un vocábulo funciona como sinónimo doutro só para ese emisor concreto debido a unha asociación semántica connotativa que dificilmente se poderá xeneralizar, mais que, en todo o caso, e iso é realmente o único relevante para a nosa investigación, producirá uns efectos estilísticos e expresivos de certo significativos:

²⁸⁹ Como no caso dos latinismos, realizaremos un estudo pormenorizado sobre o emprego dos estranxeirismos a efectos estilísticos, máis alá da súa relación coa sinonimia, na epígrafe 4.5.1.2.

Que significa exitarse? **Éxito, triunfo, gloria, prensa, saúdos, apretas, xornais, televisión, fama.**
Ti sempre serás un cliente do fracaso (XA, 70);

amigo co que compartín tantas e tantas horas absolutamente **improductivas, inútiles, gloriosas**
(EPF, 31).

En ambos os exemplos os vocábulos funcionan como sinónimos exclusivamente nese contexto. A diferenza, porén, estribaría en que no primeiro caso sería posíbel e fácil que calquera receptor establecese a mesma asociación que o autor entre os vocábulos relacionados, a pesar de ser de carácter connotativo, quer dicir, subxectivo, en canto que no segundo caso a asociación é tan absolutamente persoal e individual que a interpretación dos vocábulos como sinónimos resulta moito máis difícil, aínda que, iso si, tamén moi rendíbel do punto de vista estilístico pola súa expresividade. A razón disto é que no primeiro exemplo hai unha enumeración vocabular en que, a pesar de non todos os elementos enumerados seren sinónimos de “éxito”, o coñecemento contextual partillado por emisor e receptor permite identificar todos eles como relacionados con ese significado na realidade extralingüística; isto explicaría que vocábulos que en principio, do punto de vista semántico, nada teñen a ver, como “prensa”, “saúdos”, “apretas”, “xornais” ou “televisión”, con “éxito” (como, de feito, ocorrería con outros como "triunfo", "gloria" ou "fama"), séntense propiamente como sinónimos porque a nosa experiencia extralingüística nos confirma que se trata, por dicilo dalgũa maneira, de consecuencias ou derivacións directas do éxito²⁹⁰. Polo contrario, no segundo exemplo non sería posíbel botarmos man do coñecemento do mundo extralingüístico para facilitar a interpretación de “gloriosas” como sinónimo contextual de “improductivas” e “inútiles”. Alén diso, dificilmente se podería extrapolar o seu uso a outros contextos comunicativos, inclusive similares, xa que, ao se tratar dunha apreciación persoal do emisor, non encontraría paralelismo na realidade. A súa extraordinaria rendibilidade estilística residiría, precisamente, na súa exclusividade.

En estreita relación con isto, e tendo en conta o particular estilo deste autor, non podemos deixar de salientarmos igualmente aqueloutras parellas en que un dos termos é inventado ou creado pola fantasía lexical dos distintos protagonistas, como tampouco cando se trata dunha creación de base metafórica, unicamente adecuada nun contexto literario:

²⁹⁰ Aliás, cómpre salientarmos o emprego do antónimo, "fracaso", dunha forma tan próxima, de modo que a oposición se fai máis patente precisamente por aparecer ao final dunha longa serie de sinónimos.

e metelo entre a pel para **moelo, muiñalo** (RB, 37);

O home fuxía da **morte** e foi incapaz de chegar a ela co rigor que a tal **dama negra** require (RB, 75);

Eles están **casados, matrimoniados**, con fillos (A, 27);

son eu, así, **gordo, focal, circular, cenquílico**, feo (A, 98);

enormísima **cefalaxia ou capitoalxia**, sinónimos (A, 210);

disposto a morrer dun **miocárdico** ataque **coronario** (A, 212).

Por último, aínda se poderían sinalar casos, menos habituais, en que un dos elementos entre os que se establece a relación de sinonimia é de orixe metafórica:

agónicos na certeza de que só se pode escoitar a area minutos antes da **morte**, e así fenecían, berrando, pensando que o **óbito** e a loucura unían nas súas extremidades o destino, crendo cegamente que a demencia e **Caronte** chegan xuntos aos corpos decrepitos (RB, 104).

Por outra parte, é imprescindible termos sempre en conta que a sinonimia é un fenómeno lingüístico desnecesario, explicado por razóns estilísticas fundamentalmente. De acordo co profesor Freixeiro Mato (1999: 106)

a escolla entre diferentes sinónimos obedece con frecuencia ao desexo de non repetir unha mesma palabra en posicións próximas, á procura dun termo máis culto ou máis popular segundo as necesidades expresivas, ás exixencias métricas ou de rima nos textos poéticos, á preferencia pola clareza expositiva fronte á precisión terminolóxica, etc.

Deste xeito, a sinonimia que constitúe un recurso estilístico de tal rendibilidade que a súa presenza é constante, sobre todo, na literatura, e, en particular, neste conxunto de obras. Por esta razón, dada a súa extraordinaria rendibilidade estilística, e tendo en conta que a sinonimia case nunca é absoluta, por existiren, de acordo con Marouzeau (1965: 123), outras diferenzas entre as palabras para alén das diferenzas de significado (de ton, de expresividade, de afectividade, de orixe etc.), resultaría interesante estudarmos até que punto todas estas diferenzas que é posíbel establecermos entre os sinónimos trazan, nas novelas obxecto do noso estudo, unha liña de estilo coidadosamente elaborada.

A modo de conclusión, pódese salientar que as secuencias con sinónimos son, segundo acabamos de demostrar, de grande rendibilidade estilística, especialmente na medida en que se trata dun recurso que contribúe á variedade lexical (o que, como é obvio, repercute positivamente no estilo), mais sobre todo naqueles casos en que, como a maior parte dos que vimos de relacionar, o seu emprego é redundante, ao aparecer en series cuxa finalidade só pode ser estética, xa que non funcional. Precisamente por se tratar dun fenómeno de uso frecuente na literatura, embora materializada en contadas ocasións baixo esta especial faceta, consideramos que paga a pena sinalarmos máis algún exemplo que veña demostrar con toda a contundencia necesaria a nosa hipótese: “Si, **pontonesa, ou barbantesa, ou mantis, ou parraguesa**” (IS, 88); “revoando no lombo de vento, feliz, **inacabable, eterno, inmortal**” (LL, 132); “Un día tras outro preparando a edición daquel texto **polifémico, xigantesco**, que obrigadamente había de estar na rúa no multicolor mes da vendima” (EPF, 18); “aínda que o seu pai sexa **eminente, sabio, sagaz**, lercho por natureza e inclinación” (SL, 33); “escrituras que nada teñen que ver coa arte senón co relatorio de **aconteceres e sucesos e eventos**, argumentos” (TM, 45); “A depresión cegoume os ollos que debo ter abertos nalgún lugar do **inmaculado álbido** peito” (RB, 94); “¿Cal é **a causa ou argumento ou razón ou motivo** real dos meus días e noites?” (TT, 84); “Ollos **laranxas, ou vermellos...** ollos da cor do **azafrán**” (A, 19); etc²⁹¹.

Precisamente en relación co número de sinónimos que concorren nunha mesma secuencia, hai que sinalar que a maior número, maior tamén o efecto de redundancia conseguido. Neste sentido, destacamos as palabras de Martins (1989 : 108), quen sinalara que “os sinónimos em intervalos correspondem à busca de variação, ao mesmo tempo que contribuem para a coesão do discurso, para o seu colorido e vigor”. Aínda que con certeza, noutro contexto, esta profusión de sinónimos sería considerada un factor de empobrecemento estilístico, sobre todo polo que supón de sobrecarga fútil, na nosa opinión, esa redundancia sobrecargada por veces case de forma ilimitada convértese en máis un trazo caracterizador da personalidade desquiciada e paranoica dos protagonistas. De feito, por medio destas acumulacións de sinónimos, o autor procura o termo axeitado, como se ningún dos escollidos se adecuase totalmente ás súas necesidades expresivas, ou, mellor dito, ás necesidades expresivas das neuróticas personaxes, achegando así cada un distintos matices sumamente enriquecedores do punto de vista semántico e, por ende,

²⁹¹ Poden consultarse máis exemplos deste particular emprego estilístico da sinonimia no apéndice VIII (véxase § 7.8).

estilístico. Alén disto, en ocasións estas enumeracións tamén parecen procurar un efecto intensificador de grande rendibilidade estilística²⁹²:

Os que pertencen ao CARRIL 3: **pailáns, bellacos, petimetres, badocos, pelagatos, patáns, memos...** (IS, 57);

a pel enteira da cara tomou un matiz **citrino, mouro, sombrío** (EPF, 16);

Son un **borracho, lacazán, desocupado, bebedor** (TM, 34);

Non, sentía a presenza dela como **un caracol, unha buguina, un caramuxo** dentro da súa alma de pintor (TT, 24);

Son eu, o pintor borracho de **ataúdes e sartegos e sepulcros e nichos**, ave, queridísimos máxicos magos que chegastes da néboa lupínica (E, 179-180);

Pero os **incontinentes ou pesados ou plúmbeos ou insufribles** merecen iso e moito máis (A, 30).

Outros exemplos salientábeis de series de sinónimos parciais serían: “Tara, Marcial quérete, seguro, dabondo sabes do meu carácter **visionario, profético, sibilino**, nunca me equivoco en asuntos do corazón” (IS, 71); “Descansou no segundo andar e, de súpeto, unha cor branca apoderouse do seu rostro. **Lívido, pálido, branquísimo**: olvidou a novela no Café de Kroisber” (XA, 23); “ser **admirado, aplaudido, recoñecido**, maldito poder” (EPF, 31); “esas dúas palabras que deberíamos escribir, como talvez, **unidas xuntiñas esposadas matrimoniadas**” (TM, 180); “Non digo que pode ser **ferido danado mutilado golpeado**” (TT, 56); “debo portarme como a maioría dos mortais, sensatamente, e **finar, finiquitar, obitar, morrer** despois, a vida, ¡que absurdo!” (E, 194); “Dende outubro a abril, outono primavera, **apaño administro adxunto acollo** unha bronquiteaguda por mes” (A, 61); etc²⁹³.

Todos estes exemplos constitúen, no conxunto das novelas e relatos que estamos a estudar, só unha mínima parte da casuística total, embora significativa para darnos conta dos extraordinarios xogos de sinónimos que se poden degustar coa lectura destas obras.

En definitiva, se na definición de estilo é fundamental a posibilidade de escolla, e a

²⁹² O mesmo ocorre tamén en *Bovary*, do que damos conta: “á defensa decorosa das **rameiras, izas e mesalinas**” (B, 157).

²⁹³ Poden consultarse máis exemplos de series de sinónimos no apéndice VIII (véxase § 7.8).

sinonimia se basea precisamente nesa opcionalidade (o que confirma, máis unha vez, a súa importancia como recurso estilístico), Ullmann (1977: 313) vai máis lonxe e acrecenta que, no caso de se dispor de máis dunha palabra para a expresión dunha mesma idea, a escolla deberá obedecer a unha mellor adaptación ao contexto, de forma que a palabra elixida "forneça a quantidade necesaria de emoción e ênfase [...], se acomode mais harmoniosamente à estrutura fonética da oración, e [...] esteja mais apropiada ao tom geral do conjunto". Neste sentido, tanto este autor (1977) como Martins (1989: 108-109) fan fincapé nos usos estilísticos das combinacións de sinónimos, e destacan dúas posibilidades: a variación e a colocación. A variación é unha estratexia discursiva que axuda a cohesionar o texto, á vez que evita as repeticións de palabras, tan reprobábeis, especialmente no que se refire aos textos literarios²⁹⁴; é, noutras palabras, a utilización da sinonimia cunha funcionalidade estilística. A colocación é unha estratexia discursiva con finalidade enfática²⁹⁵. Ambas son empregadas constantemente polo autor nas obras que estamos a estudar, co que a rendibilidade estilística deste fenómeno é aínda maior, e poden verse claramente nos exemplos comentados.

Polisemia

A polisemia é a relación semántica que se manifesta cando a un mesmo significante corresponden varios significados, parcialmente coincidentes ou relacionados entre si dalgunha maneira²⁹⁶. Este fenómeno denomínase tamén significado múltiplo e, na súa esencia, e dun punto de vista sincrónico exclusivamente, vén a coincidir co fenómeno denominado homonimia. Porén, dun punto de vista diacrónico, deben considerarse fenómenos distintos, xa que, en orixe, a polisemia produciríase a partir dun único étimo, que ampliaría ou adquiriría novos significados por extensión, en canto que a homonimia partiría de dous étimos distintos, con significados non relacionados, que, por evolución fonética, acabarían confluindo nun mesmo significante.

Do punto de vista estilístico, a polisemia é importante, xa que permite xogos de

²⁹⁴ Evidentemente, hai que exceptuar todos aqueles casos, como os analizados nas epígrafes 4.5.1.1 e 4.5.2.2.A, en que as repeticións constitúen, con efecto, e en estreita relación coa estilística propugnada por Spitzer, máis un trazo de estilo dun autor.

²⁹⁵ Precisamente analizaremos a colocación como trazo susceptíbel de crear estilo a respecto dos adxectivos e dalgúns pronomes, nas epígrafes 4.3.2.1.A e 4.3.2.2 respectivamente.

²⁹⁶ A respecto da polisemia, véxase Apresjan (1974), Ci (1987), Martín Fernández (1990) ou Soares da Silva (1992). Face a estes estudos, cómpre sinalarmos que nin Lapa (1984) nin Martins (1989) se deteñen na análise da rendibilidade estilística destes fenómenos. Si, polo contrario, Freixeiro Mato (1999) e Ullmann (1964a e 1977).

palabras, á vez que o propio fenómeno se produciu, precisamente, por acepcións metafóricas dun determinado significado. Deste xeito, son frecuentes as metáforas baseadas na polisemia ou as metonimias de orixe polisémica.

No tocante á rendibilidade estilística da polisemia, cómpre salientarmos que este fenómeno, igual que a homonimia, constitúe unha fonte fecunda para o aproveitamento estilístico, xa que, segundo sinala o profesor Freixeiro Mato (1999:140), "nelas se basean boa parte dos xogos de palabras, que poden ir desde os menos dotados de gracia ou enxeño até os tinxidos de máis sublime intensidade emotiva". Engade, aliás, que "a polisemia parece ofrecer nun principio maiores posibilidades expresivas polo feito de xogar cos significados, fronte á homonimia, que se basea en ocasionais semellanzas sonoras". Neste sentido, Ullmann (1977: 390-394) distingue dúas categorías principais de xogos de palabras baseados na polisemia e fala de xogos de palabras implícitos, cando unha palabra mencionada unha soa vez implicar dous ou máis significados (así os símbolos, por exemplo), e explícitos, menos subtís, cando se repetir unha mesma palabra, ben con distintos significados, ben a funcionar en categorías gramaticais diferentes:

Unha tarde de **pedra** —meteorolóxica, por suposto; deixemos as metáforas para mellor ocasión—
coñecín ao meu primeiro amor (IS, 50).

Neste caso a rendibilidade estilística que proporcionaría en por si a polisemia vese acrecentada polo feito de se tratar dunha dupla metáfora, xa que a palabra “pedra”, en principio, só alude a un fenómeno meteorolóxico de forma, precisamente, metafórica; porén, aquí o autor, por boca de Nicolás Odín, aplica un sentido metafórico moito máis evidente ou salientábel do punto de vista estilístico á construción “unha tarde de pedra”, tan inesperada —a pesar de que “pedra” mantén aí o seu significado real, ou precisamente por iso— que el propio se encarga de explicar o recurso, anulando a metáfora inicial de que partiría a duplicidade de significados.

De forma semellante, nos casos seguintes o emprego do adxectivo "rosáceo" chama a atención polo contexto en que aparece; se este adxectivo se emprega habitualmente como derivado do substantivo polisémico "rosa", na súa acepción de "cor", X. C. Caneiro xoga coa polisemia e emprégao aquí tamén como derivado de "rosa" na súa acepción significativa de "flor" e como denominación metafórica dun determinado tipo de literatura:

arrecendo a ambientador **rosáceo**, lixeiramente repugnante (XA, 159);

o pai da Nena e editor das **rosáceas** novelas que ela redacta (TM, 42).

Algo semellante ocorre con “sabáticas” no seguinte exemplo, en que, contrariamente ao seu uso máis frecuente, o adxectivo derivado de “sábado” se emprega para facer referencia ao día da semana, e non co sentido de “descanso” que posúe con frecuencia, aínda que ambos os significados proceden de “sabbat”, palabra con que os xudeus designaban a súa festa relixiosa no día de descanso obrigatorio para todos os membros desta comunidade:

Era, sen dúbida, un produto da pendencia do **sábado** noite [...]. A conclusión: debía urxentemente abandonar as saídas **sabáticas** e, de paso, o alcohol (EPF, 17).

Na base do seguinte caso encóntrase tamén a metáfora, de forma que a partir do substantivo “ceo” temos un adxectivo “celeste” para facer referencia tanto á cor do ceo como, en sentido simbólico e cunha evidente orixe xudeu-cristiá, á calidade de bondade suprema:

Que unha música **celeste**, cecais infernal, achegue aos seus oídos o compás exacto do paraíso (XA, 127).

Algo semellante ocorrería en:

Ou tirala pola fiestra, a ver se cae na cabeza dalgunha das novas enfermeiras, ataviadas todas con chaqueta azul, saia **branca** e blusa **branca**, medias **brancas**, grosas, zapatos **brancos**. **Purísimas** (XA, 139);

onde o que acontece é que a partir dun adxectivo, “branco”, por ampliación simbólica de significado, pode entenderse tamén “pureza”, nun subtil xogo de palabras.

Máis outro exemplo é o seguinte, en que, alén da expresividade que se desprende da concorrencia de dous dos significados dun vocábulo polisémico, a rendibilidade estilística resulta acrecentada ao estaren as dúas palabras relacionadas sintacticamente en función de núcleo e FP en función de modificador:

Na páxina seguinte han de relatarse as causas, os motivos, os **argumentos** do **argumento** que aos poucos imos trezando (SL, 22).

En todos os casos, hai que falar de xogos de palabras implícitos en que se experimenta con subtileza e se exige unha maior pericia intelectual do lector, cuxa colaboración é imprescindible para se realizaren todas as posibilidades lingüísticas pensadas polo autor, o que ten uns innegábeis efectos a nivel estilístico.

Homonimia

A homonimia, como a polisemia, consiste na relación entre dous significados distintos e un único significante. Porén, as súas orixes son, segundo xa explicamos ao falarmos da polisemia, diferentes, de xeito que a homonimia, en xeral, parte de dous étimos distintos que, por razóns de evolución fonética, acaban confluíndo nun só, mais mantendo significados totalmente independentes. Trátase, por tanto, dun fenómeno moito menos común. A homonimia pode ser absoluta (palabras homógrafas e homófonas) ou parcial (palabras homófonas mais non homógrafas, ou viceversa, quer dicir, palabras homógrafas mais non homófonas)²⁹⁷.

Igual que ocorría coa polisemia, é posíbel distinguirmos xogos de palabras implícitos e explícitos baseados na homonimia e, da mesma maneira, tamén neste caso os implícitos son máis subtís, ao aparecer un só significante material con varios significados, en canto que os explícitos se limitan a repetiren os termos homónimos, "aínda que os seus efectos estilísticos poden ir desde a simple agudeza verbal a unha maior brillantez provocada por un violento contraste semántico entre os dous termos homónimos" (Freixeiro Mato, 1999: 151).

Como exemplos da rendibilidade estilística da homonimia, encontramos ao longo deste conxunto de obras certos xogos de palabras baseados neste fenómeno semántico²⁹⁸.

Así, un caso que se repite en varias ocasións nas distintas novelas é o emprego do

²⁹⁷ A respecto da homonimia, resultan de interese os traballos de Martín Fernández (1990) ou Soares da Silva (1996), pola súa especificidade. Porén, non podemos deixar de chamar a atención para outras obras fundamentais que tratan tamén este aspecto ben dentro da disciplina semántica, ben en relación coa estilística. Así, Freixeiro Mato (1999), Lyons (1980) ou Ullmann (1964a e 1977). Lapa (1984) e Martins (1989), polo contrario e igual que no caso da polisemia, non se deteñen neste fenómeno concreto.

²⁹⁸ Queremos sinalar aquí un interesante xogo de homónimos que, a pesar de se producir sobre a base dun castelanismo ("estadística" por "estadística"), é percibido en todo o caso polo lector como tal, de forma que é tan rendíbel do punto de vista estilístico como calquera dos outros escollidos: "Son un gran **estadista**. Posúo considerable habilidade para a **estadística** [...]. Estadística: ciencia de gobernar un **Estado**" (TM, 87). Se non existise ese problema de base, encontraríámonos perante un xogo implícito, resultado da confluencia de "estadística", derivado infrecuente de "estadista" (e este de "estado"), e "estadística", moito máis habitual, significado a que o lector se remitiría de forma mecánica, producíndose, así, o efecto humorístico.

termo "bóbido", inventado polo protagonista, como sinónimo de "bobo" e por analoxía coa creación de termos que designan certas familias de animais:

musitando a súa perorata entramada de **bóbidos** (bb) criterios e insultos (XA, 267)

en que se xoga coa coincidencia homófona entre "bóbidos" e "bóvidos".

Habería, porén, moitos outros xogos de homónimos, tanto explícitos como implícitos. Así:

Galicia terra **húnica** —de hunos, Atila (EPF, 9)

onde se xoga coa homofonía existente entre esta forma, "húnica", e "única", con base nun anuncio publicitario cuxo slogan era, precisamente, "Galicia, terra única"²⁹⁹.

Outros casos baséanse na creación de adxectivos novos a partir de substantivos que veñen a substituír frases preposicionais e que, desta maneira, coinciden con formas derivadas doutros substantivos, o que resulta duplamente rendíbel do punto de vista estilístico. Así:

As oficinas de correos, **correosas**, son a última acrópole (FI, 51)

onde o adxectivo "correosas", derivado de "correos", resulta homónimo, co conseguinte efecto humorístico, do derivado de "correa", cun matiz claramente despectivo que, interpretado cunha boa dose de ironía, lle acae igualmente ao substantivo.

Ou tamén:

E o anxo **estatutario** situado moi cerca da Porta de Brandemburgo (XA, 20);

onde encontramos o adxectivo "estatutario", a partir do substantivo "estatua", en principio inexistente aplicado a ese substantivo concreto, que agora conflúe co derivado de "estatuto", causando un efecto de sorpresa no lector ou lectora.

Isto mesmo ocorre noutros casos:

²⁹⁹ O mesmo exemplo encontrámolo tamén en *Bovary*: "Só a Esther. **Única**. Algunha vez quixo bromear. Dícialle que ese *única* debéra escribirse con hache. Por Atila, cariño, rei dos hunos, recorda que por onde pisaba o seu cabalo non crecía máis a herba" (B, 213). En estreita relación con este tipo de homonimia, encontramos un outro exemplo en *Bovary*: "con rigorosa disciplina depositaba unha gran cantidade **eurística** (sen hache) na súa conta corrente a fin de mes" (B, 11).

Eu tamén, Sor, son residente de magnífico sanatorio psiquiátrico con vistas a castelo de pedra **granítica** (XA, 77);

Adolescencia **granítica** (problemas de acné) (XA, 105)

onde “granítica”, derivado habitual de “granito”, aparece tamén como derivado de “gran”³⁰⁰.

Na mesma liña que os exemplos anteriores encóntrase o seguinte, en que a partir do substantivo "cine" se crea un adxectivo "cinético", homónimo do grego "cinético", co significado de “relativo ao movemento”:

por que?, ha de preguntarse, porque non estaba presente, non aparecía a súa colosal figura na pantalla **cinética** (XA, 234);

Un produto que sabe competir nestes tempos presurosos, **cinéticos** (TM, 54).

Ou estoutro, onde se xoga co duplo significado de “colonial”:

e o recendo **colonial** das mimosas (A, 95).

Outro exemplo de homonimia sería:

Ela ocupaba o cargo de secretaria do director, **gafado**, ou sexa con lentes (XA, 297)

en que, a pesar da aclaración, permanece o sentido último do xogo, da escolla premeditada do termo "gafado" pola súa homonimia entre os significados de "con má sorte" e "con gafas", menos habitual, tamén, nesa forma participial, polo que sería duplamente rendíbel do punto de vista estilístico.

Ou:

No colector de lixo depositou o seu ramallo **lírigo** e, a paso áxil, célere, dirixiuse á súa casa (XA, 281)

³⁰⁰ Alén diso, paga a pena repararmos en que, se ben é certo que sorprende máis a creación do derivado de “gran”, o uso de “granítica” a carón de “pedra” resulta de grande rendibilidade estilística, na medida en que o substantivo orixinal sería incompatíbel como cualificador do substantivo nuclear do sintagma, por seren un hiperónimo e un hipónimo respectivamente.

en que a homonimia se produce como resultado da derivación, por unha parte, a partir do substantivo "lírica", entendido como subxénero poético, e, por outra, a partir do substantivo "lirio", hipónimo de "flor", e a posterior formación do adxectivo "lírico", nun caso convencional, mais no outro totalmente innovador, como é habitual neste autor. A ambigüidade desfaiase por aparecer no mesmo parágrafo a devandita flor, mais permanece a sensación creada polo subtil xogo de palabras.

Alén da homonimia xurdida pola confluencia dun vocábulo primitivo e un vocábulo derivado, existen casos en que se produce con base en inventos:

que din a todo que si, de aí a denominación tal, **silíceo**, de SI (SL, 179).

En conclusión, queremos destacar a extraordinaria relevancia deste recurso na narrativa de X. C. Caneiro, pois, a pesar de entrañar certa dificultade, especialmente na medida en que en ocasións conflúe tamén a creatividade dos procesos derivativos de formación lexical, os exemplos concorren cunha frecuencia inusualmente elevada e, de certo, con interesantes efectos do punto de vista estilístico, segundo acabamos de ver.

4.3.1.2. FORMACIÓN DE PALABRAS

A formación de palabras é o mecanismo lingüístico que permite ás linguas renovaren o seu léxico e estaren en constante mudanza e, por tanto, vivas³⁰¹. Este mecanismo precisa tempo até que as novas palabras fican fixadas na lingua, mais, á vez, convértese nunha das parcelas lingüísticas onde o falante ou o escritor dispón dunha maior liberdade, que aproveitará en menor ou maior medida en función da súa capacidade creativa e artística. Tanto é así que se as obras de X. C. Caneiro se caracterizan por algo é, precisamente, por esa capacidade para formaren palabras sorprendentes.

Os recursos de que este autor se vale á hora de crear palabras novas son, basicamente, a derivación e a composición, que leva até límites extremos. Para alén destes recursos de carácter especificamente morfolóxico, tamén nos deteremos noutros de distinta natureza, como onomatopeas e, en especial, estranxeirismos, igualmente salientábeis á hora de

³⁰¹ Sobre a formación de palabras, véxase Alvar Ezquerro (1993), Aronoff (1976), Guilbert (1976), Lang (1992), Moreno de Alba (1977), Rio-Torto (1992), Rosa e Vivalva (1988) e Vilela (s. d. e 1994b). Desde un punto de vista estilístico, cómpre destacarmos o tratamento que deste fenómeno realizan Lapa (1984) e Martins (1989).

realizarmos un estudo estilístico do léxico empregado na obra. Así mesmo incluiremos unha epígrafe titulada "Inventos", por estes resultaren salientábeis a efectos de rendibilidade estilística.

Como a casuística da derivación é inabarcábel, sinalaremos e comentaremos só aqueles exemplos, aínda así abundantes na obra de X. C. Caneiro, que chaman especialmente a atención, máis alá de facermos unha simple sistematización en función dos afixos empregados, xa que a verdadeira rendibilidade estilística reside, precisamente, na orixinalidade e innovación máis do que na habitualidade³⁰².

A. DERIVACIÓN

A derivación é un dos procedementos fundamentais de formación de palabras en galego e fai referencia ás diferentes maneiras de se combinaren os morfemas léxicos, quer dicir, lexemas e afixos lexicais. A respecto da flexión, procedemento morfolóxico que non crea palabras léxicas novas, mais que só acrecenta información gramatical a un determinado lexema, a derivación diferénciase, en xeral, por poder alterar a categoría gramatical da palabra e poder aplicarse de forma concatenada e recursiva. Alén diso, a flexión comprende un conxunto fechado e moi reducido de morfemas, en canto que a derivación abranxe un conxunto moito máis amplo de elementos.

Os elementos con que traballa a derivación denomínanse afixos, que poden clasificarse en prefixos ou sufixos, segundo foren antes ou despois da raíz ou lexema. Os afixos, de igual maneira que os lexemas, poden ser polisémicos, homónimos ou sinónimos (Freixeiro Mato, 1999:166). Aliás, do punto de vista do significado, os afixos poden clasificarse en apreciativos, cando o seu significado é subxectivo, expresivo ou valorativo, e nocionais, cando o seu significado é obxectivo. No tocante á rendibilidade estilística, comprobaremos que, aínda que en principio os valorativos semellan máis susceptíbeis de repercutiren na expresividade, tamén os nocionais ocasionalmente posúen un aproveitamento considerábel neste sentido. En relación con isto Álvarez *et al.* (1995: 86) manifestaban que

calquera falante pode, cando o desexa ou o precisa, engadir un sufixo alterativo a calquera nome, mentres que os outros procedementos derivativos dependen menos das necesidades expresivas inmediatas dos falantes, e teñen máis que ver coa norma lingüística. En esquema [...] a derivación lle vén dada ó falante e depende menos da súa iniciativa.

³⁰² Porén, e de cara a establecermos un feito lingüístico como un trazo de estilo ou como recurso estilístico propiamente, é a habitualidade o criterio fundamental, a entendermos habitualidade no sentido de frecuencia. De todos os modos, pódese comprobar precisamente esa frecuencia nos apéndices IX e X (véxase § 7.9 e 7.10), onde se recolle unha casuística completa deste fenómeno.

Porén, pouco despois matizaban que “aínda que no mecanismo derivativo intervén menos a creatividade dos falantes ca no alterativo, segue existindo a posibilidade de crear novas palabras por medio del” (Álvarez *et al.*, 1995: 95).

SUFIXACIÓN

A sufixación consiste en acrecentar un sufixo á base ou raíz precedendo os morfemas flexionais, xa que sempre debe darse primeiro a información lexical e, por último, a gramatical. É o procedemento máis produtivo de formación de palabras³⁰³, segundo confirman Álvarez *et al.* (1995: 84):

A sufixación é o procedemento máis rendable da lingua para crear palabras, pois cada base léxica é susceptible de xerar palabras novas por medio de distintos sufixos, e cada sufixo normalmente pode unirse a distintas bases léxicas.

En primeiro lugar, centrarémonos na sufixación apreciativa. Neste sentido, cómpre sinalarmos que existe na lingua unha serie de sufixos que alteran semanticamente o lexema de forma subxectiva ou emocional, sen mudaren a súa categoría gramatical, en oposición a outra serie de sufixos que se caracterizan por acrecentaren información de carácter obxectivo ao lexema, podendo mudar a súa categoría gramatical³⁰⁴. Porén, a adscrición dun sufixo determinado a unha ou outra categoría non sempre é clara, e en ocasións dependerá fundamentalmente da interpretación que reciba nun contexto concreto.

En galego, o sistema dos sufixos apreciativos caracterízase pola súa morfoloxía recursiva, que permite a acumulación de sufixos sobre a mesma base, o que dá lugar a palabras estilisticamente moi expresivas, segundo comprobamos nalgún exemplo especialmente significativo, repetido en varias das novelas que estamos a estudar:

Si, un **pouquerrechiño** mellor que días atrás. Pero aínda con indisimulables carencias psíquicas (XA, 341);

necesita, o ser humano, unicamente un **pouquerrechiño** de afecto, de estima, o resto son todo males

³⁰³ A respecto da sufixación, véxase Allen (1941). Aliás, poden consultarse estudos de carácter xeral, como Álvarez *et al.* (1995), Carballo Calero (1979) ou Freixeiro Mato (1999), e outros especificamente relacionados coa semántica, como Ullmann (1977), ou coa estilística, como Lapa (1984 [1959]) ou Martins (1989).

³⁰⁴ A denominación de “apreciativos” é preferida por Carballo Calero (1979), Lang (1992) e Porto Dapena (1968), mentres que outros, como Álvarez *et al.* (1986), preferirían a de “alterativos”. Para unha clasificación completa, véxase González Refoxo / Rábade Castiñeira (1995).

menores (SL, 60).

Este tipo de sufixos pode clasificarse á vez en diminutivos, aumentativos, intensificadores e pexorativos, aínda que neste traballo, en relación co aproveitamento estilístico que de cada tipo se realiza nas obras que estamos a estudar, nos limitaremos a analizar nesta epígrafe a potencialidade expresiva só dos dous primeiros³⁰⁵. Así pois, comezaremos dicindo que o sufixo diminutivo é un morfema que pode alterar semanticamente o contido do lexema a que se engade, ao lle conferir un matiz empequenecedor e/ou afectivo e mesmo doutros tipos³⁰⁶, como inclusive o pexorativo³⁰⁷..

magnífico título que lle emprestaría a calquera **artistaña** que se inicie na selvática aventura de producir textos, cadros, esculturas... (UMOT, 129).

De feito, neste sentido, Martins (1989: 114) sinalaba

O diminutivo pode exprimir, por un lado, a apreciación, o cariño, a delicadeza, a ternura, a humildade, a cortesia, e, por outro lado, a depreciación desdém, a irritación, a ironía, a gozación, a hipocrisia. Está na fala de todos, cultos ou ignorantes, e só non aparece con un tom afectivo nos textos escritos que têm por meta a objetividade e, portanto, só admiten o diminutivo nocional, exprimindo a idéia de tamaño pequeno, sendo que, en moitos casos de diminutivo erudito, mesmo a idéia de pequenez pasa despercebida.

Así, comprobaremos que a maior parte das veces o significado empequenecedor desaparece totalmente, de forma que o emprego do sufixo é puramente expresivo:

³⁰⁵ Os sufixos intensificadores serán desenvolvidos na epígrafe referente ao adxectivo (véxase § 4.3.2.1.B) en relación coa gradación. No entanto, os pexorativos moitas veces coinciden formal e semanticamente cos aumentativos, polo que os trataremos transversalmente en relación con estes. De feito, Álvarez *et al.* (1995: 82) só falan de diminutivos e aumentativos no seu traballo: “Os sufixos alterativos son ponderativos; fundamentalmente distínguense os diminutivos e os aumentativos, que adoito levan asociadas connotacións apreciativas, xeralmente positivas —afectivas— no caso dos diminutivos e case sempre negativas —despectivas— no caso dos aumentativos”.

³⁰⁶ A respecto do diminutivo, véxase Alonso (1982), Craddock (1965), Freixeiro Mato (1996), Hasselrot (1957), Nández Fernández (1973), Skorge (1956/1957, 1958) e Zuluaga Ospina (1970). Só en relación co emprego de *-iño*, véxase Porto Dapena (1968). Carballo Calero (1974: 164) destacaba o seu carácter afectivo e popular, en canto que Álvarez *et al.* (1995: 88) en relación coa expresividade comentan: “Mesmo a afectividade pode suplantar toda referencia ó tamaño e se-lo único significado engadido. Os diminutivos tamén se unen a sustantivos propios, expresando connotacións afectivas, mentres que cando se unen a adxectivos concretos, indefinidos e adverbios funcionan máis ben como intensificadores, aínda que tamén se poden percibir nalgúns casos connotacións afectivas”.

³⁰⁷ Encontramos este matiz pexorativo en *-iño* ocasionalmente en *Bovary*: “E menos aos **cabaleiriños** que teñen o móbil pegado á orella as vintecatro horas do día” (B, 225).

con aquel **olliño** grande no medio da súa valvular grandeza (UMOT, 122);

Por outra parte, cómpre salientarmos que o sufixo diminutivo máis produtivo en galego resulta *-iño*. Vexamos algúns exemplos que tratan de dar conta dos múltiples matices que pode chegar este sufixo³⁰⁸ .:

“Pedras, **pedriñas** máxicas do amor, sempre resultan, quedará abraiada” (IS, 143);

Quérote, Silesio, meu **anaquiño** de miolo doce (XA, 133);

Póñanos unha **botelliña** de tinto e un **pouquiño** de xamón para picar (LL, 58);

vendo **bruxiñas** subidas en vasoiras (EPF, 11);

Boa faena, **ruliña**, lembra que o tío Isaac prescribe catro coitos (SL, 22);

Ten unha filla, o meu **garabullíño** (TM, 35);

Quérote **enteiriña** para min (RB, 116);

non, non me gusta o seu **bigotiño** escaso, que home, non me gusta, non me gusta **nadiña nadiña**. Todas as noites a mesma cantilena, repetida. Por iso adoitaba tomar unha infusión antes de deitarse: o **homiño** do bigote poñíaa nerviosa (E, 211);

cuspidiña a min (TB, 86);

Comida devorada mastigada dixerida polos peixes **peixiños** de cores (FI, 51);

o fumador de farias e sucionador de **cafeíños** cortados (A, 98).

Segundo comprobamos, este diminutivo pode acrecentarse a diversas categorías gramaticais, precisamente debido a que, como xa sinalamos, a maior parte das veces non chega ese significado empequenecedor que o restrinxiría a algúns nomes substantivos comúns concretos, por seren os únicos suscetíveis de posuíren a característica de tamaño

³⁰⁸ Poden consultarse máis exemplos deste diminutivo no apéndice IX (véxase § 7.9). Tamén hai que deixar constancia da súa presenza en *Bovary*: “tedio cor violeta pintando os seus **olliños** que contaban contos de fadas” (B, 6), igual que tamén se constata unha considerábel cantidade de diminutivos casteláns, con especial relevancia nos antropónimos dos protagonistas: “dona **Aurorita**”, “**Marquitos**”, “**Tranquilina**”, “**Lolito**”... , aínda que aparece en xeral en todo o tipo de substantivos: “mellor fose vestirme cun **abrigueto** rosa de pelo” (B, 12), onde atinxe efectos humorísticos salientábeis.

(cf. n. 301). Así, achamos este diminutivo con nomes deste tipo, aínda que nin sequera neste caso teñen de achegar necesariamente a idea de empequeñecemento:

Eu prefiro unha **copiña** de licor café, axúdame a manter a compostura (XA, 174);

zapatíños de cristal que arredasen a pena (EPF, 36);

se lle digo que non podo vivir sen ver os seus **olliños** cada día (EPF, 86);

reiniciaron as súas relacións profesionais co meu **corpiño** xa crecido de anos (RB, 131);

As cintas quedarán na **caixiña** de ferro (RB, 138).

Pode aparecer tamén acrescentado a substantivos que non posúan a característica de tamaño e mesmo en substantivos propios, con valor puramente expresivo ou afectivo:

ataviado coa camiseta do **celtiña**, azul (IS, 209);

non podía haber **princesiñas** de traxes de seda (EPF, 35);

Ei, ei, oia, agarde un **momentiño**, faga o favor (SL, 37);

Ti, Laura **Lauriña** Prim, que transformaches a causa última dos meus días e noites (TT, 84);

empuxados polos limpos e barbilámpidos **soldadiños** pimpampún do Sétimo de Cabalería norteamericana (A, 189);

Xa es unha **mulleriña**, limpa as bágoas, verás como pronto te acostumas ao colexio (A, 216).

O mesmo ocorre cando se engade a unha base adxectiva:

A casa, de pedra, estaba moi **feitíña** (LL, 128);

só asegurar que el, se se reencarnase, había de ser can de palleiro, **chusquiño**, zoupón, mallado polos outros cans (SL, 56);

Podo recitarcho agora, **baixiño**, para non espertar o teu sono (RB, 121);

Obrigarás ao teu multimillonario marido a parecer cortés co teu papai, **coitadiño, coitadiño**, dabondo ten coa súa enfermidade” (TT, 90);

Agardaban por ela cun café ben **quentiño** (E, 290).

Por último, aínda encontramos este sufixo con bases pronominais e adverbiais, a acrecentar un significado claramente ponderativo-intensificador —de acordo con Martins (1989: 114) trataríase dun diminutivo enfático propio da linguaxe coloquial—, especialmente cando aparece a forma reduplicada, con e sen sufixación:

tenlle medo a **todas, todiñas**, unhas e outras” (XA, 149);

non me gusta **nadiña** nadiña (E, 211);

non ten por que pasarche nada, **nada nadiña** (A, 41).

Este recurso de reduplicación é moi frecuente na narrativa de X. C. Caneiro e proporcionalle unha extraordinaria expresividade. Vexamos máis algún exemplo:

nunca poderei olvidar aqueles **ollos olliños ollos** desventurados (UMOT, 127);

Pobre Alberte André, **pobre pobriño** (UMOT, 127).

Outros diminutivos son moito menos habituais e poden chegar a acrecentar certo matiz pexorativo³⁰⁹:

Olvido, a **gordecha**, curculiónida, de ollos verdes (SL, 47);

Dor en cada anaco **pequenecho** do meu corpo magro como o bido libre dos ríos (TM, 98);

³⁰⁹ En relación con isto queremos precisar que Lázaro Mora (1976) fai referencia aos sufixos casteláns *-ete* e *-eta* como “diminutivos burladores”. Os exemplos de diminutivos con matiz pexorativo son especialmente frecuentes en *Ámote*: “Alina Mecerreyes, garabullo **pequenecho** que contemplo dende a distancia” (A, 53); “entre ti mais eu, **ordenadorcete**, talvez esteamos facendo literatura sen sospeitalo” (A, 54); “Do **señorete** que non levanta a cabeza da súa mesa” (A, 68); “**babosetes** que van deixando o tufo da súa soberbia entre palabras vacuas” (A, 108); “Deus deusiño Deus **Jesuito**” (A, 120); “a patria auténtica dos descerebrados, famosos, cantantos, cantantas, **casadillos e casadillas**, divorcinos, almarecenses, hermanautas” (A, 192); “Os sorrisos brandos de Alina **Bobita** Mecerreyes” (A, 202); “Non o vas crer, **cariñoito**” (A, 209); “entre os teus chíos de paxaro xílgaro **canarito**” (A, 209); “**Modeletes** de televisión e revista, **guapetes** de quitaepón que adornan coa súa presenza” (A, 233); “choro como un **muchachote**” (A, 276); “A ti non, **gladiadorcete**, non” (A, 302); “mediocre **escritorcete** de segunda” (A, 312); etc.

Non leo máis a este botarate: **mamoncete**, un mamoncete (TT, 46);

meu irlandés **profesorcete** literario (FI, 53);

que conta **sucesotes** que suceden a xente aventureira (A, 220);

a vapuleada pola crítica que aplaude as **noveletas** do gladiador (A, 295).

O matiz pexorativo parece acentuarse especialmente cando se tratar de diminutivos casteláns, xa que proporcionan, alén da expresividade propia de cada sufixo concreto, o inevitábel matiz irónico da alternancia de códigos:

“**Merceditas, Merceditas**, quen te quere máis ca min?” (IS, 44);

atropelou os seus corpos de **galleguitos** (A, 21);

redactores de **aventurillas** de capa e espada (A, 73).

Aínda así, cómpre salientarmos que en ocasións non se presenta ese matiz pexorativo:

un érbedo de rosas amarelas cantando unha sonata de Sebastiano Bach sobre as ponlas **verderolas** dos teus ollos (A, 181).

No tocante á súa rendibilidade estilística, os sufixos diminutivos, como apreciativos que son, modifican só de forma superficial o contido da palabra base, de xeito que en moitas ocasións, como na maioría dos casos que acabamos de ver, a súa presenza implica só variacións estilísticas, sendo debida unicamente a razóns de expresividade. De feito, por ese motivo é un recurso frecuente en X. C. Caneiro, que desta maneira consegue dotar a súa prosa dunha afectividade que por veces a aproxima a valores poéticos.

Por outra parte, os sufixos aumentativos, unidos a unha base nominal, acrecentan a idea de aumento no tamaño ou na cantidade, chegando mesmo a se ampliar á intensidade ou á estimación, o que pode provocar nocións mesturadas no seu significado. Alén diso, segundo sinala o profesor Freixeiro Mato (1999: 206), "debido a que a idea de grande tamaño se asocia habitualmente coa de fealdade, os aumentativos adquiren facilmente unha connotación estimativa de tipo negativo, aproximándose aos valores dos depreciativos ou pexorativos". Na mesma liña xa se manifestara Martins (1989: 115):

O aumentativo, mais frecüentemente, tem valor peyorativo, acrescentando ou reforçando um sentido de depreciación, porque aquilo que é de tamaño excesivo é geralmente visto como feio, ridículo, grotesco, desagradável [...]. Os adjetivos desvalorizadores, com um sufixo aumentativo, são fortemente agressivos.

De todos os xeitos, segundo a investigadora brasileira, os sufixos aumentativos tamén poden engadir valoración positiva: “Mas como a linguagem afetiva foge a toda lógica, o mesmo sufixo aumentativo pode ser tamén valorizador, salientando a solidez, a forza, o valor, a conveniência, um atributo admirável” (Martins, 1989: 115).

No tocante á rendibilidade estilística deste tipo de sufixos, hai que ter en conta que o seu valor fundamental é a subxectividade da valoración dos axentes que interveñen no acto de comunicación, como ocorría tamén cos diminutivos. Porén, a diferenza destes, os aumentativos presentan uns trazos de expresividade moi precisos e chamativos, polo que caracterizan de forma máis clara o estilo do texto en que apareceren:

Sentínme, incluso, un home de pro ao permitir que o **rapazote** dos ollos grises continuase o seu destino (UMOT, 129).

Outra proba disto é, por exemplo, a caracterización fonética do sufixo *-ón* —e, en xeral, de todos os aumentativos e pexorativos— que, para alén do seu matiz significativo propio, acrecenta tamén esoutra peculiaridade, de xeito que as bases a que se engade adquiren unha expresividade moito maior:

Este tío é un **mamalón** (LL, 33);

hipócritas afogados nas augas dun lago de fondo negro, **bocaláns** exiliados (XA, 142);

viño **cabezón** para os pobres da terra (XA, 345).

E, desde logo, a expresividade é aínda maior cando se produce acumulación de sufixos aumentativos ou pexorativos:

Mamón. Mamoncete, por favor (XA, 136);

Pois vaite deitar con ela, **mamonazo** (XA, 274).

En síntese, a sufixación apreciativa constitúe unha fonte inesgotábel de recursos

expresivos que X. C. Caneiro aproveita na súa obra narrativa.

Por seu turno, a sufixación nocional caracterízase por o sufixo modificar de maneira obxectiva e substancial o contido semántico da base, podendo mesmo transcategorizala. Este procedemento non se realiza de forma automática no falante, como ocorre coa sufixación apreciativa, e depende moito menos da súa creatividade³¹⁰. Ao longo de todas as novelas e relatos obxecto de estudo deste traballo, X. C. Caneiro demostra con verdadeira mestría que esta afirmación xeral tamén ten, como toda a regra, a súa excepción. Os resultados son sempre sorprendentes e revelan o afán rupturista e artístico-creativo do autor. De feito, a sufixación nocional pode chegar a ser realmente —as novelas de X. C. Caneiro son o mellor exemplo disto—, previa concepción da literatura como arte e xogo, unha das bases creativas fundamentais deste escritor³¹¹.

Nese sentido, no proceso de formación de palabras por sufixación nocional cada lingua parece ter establecidas certas regras, non só puramente lingüísticas, mais, fundamentalmente, de uso, que determinan a corrección ou incorrección dunha determinada forma derivada. Por outra parte, cómpre termos en conta que non todos os lexemas admiten o acrecentamento deste tipo de sufixos nocionais. Partindo destes dous principios, resulta evidente que a transgresión de calquera deles nos colocaría perante unha nova forma léxica, correcta do punto de vista estritamente lingüístico, mais absolutamente impensábel do punto de vista do uso. E é precisamente este feito, a impresión causada por esa nova palabra transgresora de todos os principios de formación de palabras, o que crea

³¹⁰ A respecto da sufixación nocional, véxase Beniers (1977), Faraco (1979), González Fernández (1978), González Refoxo / Rábade Castiñeira (1995), Piel (1940a e 1940b) ou Vilela (1994a).

³¹¹ Precisamente a este respecto o autor lamenta que a estética dominante sexa “a *estética da mediocridade*, da vulgaridade, da morneza ou medianía intelectual [...]. Unha estética de mínimos. De escritores e escritoras, que son maioría, incapaces de transgredir as normas ditadas por unha sorte de rancios prebostes literarios [...]” (Caneiro, 2006a: 14-15). De feito, confirmando a nosa hipótese, aínda vai máis lonxe ao afirmar con rotundidade: “Eu, evidentemente, nêgome a entrar nese círculo de sometemento e inanición literaria. Seguirei intentando crear o meu propio lector, apostando pola ambición e, polo tanto, hei de permanecer no lado escuro do sistema: por fanático, por iconoclasta, por indócil. Aposto por unha narrativa capaz de fundirse coa melodía dos sintagmas, construíndo músicas que sosteñan o discurso argumental, facéndoo caer incluso na irrelevancia. Aposto pola beleza formal dos textos, pola procura constante da palabra insubstituíbel nun espazo determinado [...]. Aposto por chegar a coñecer cales son os límites da linguaxe, as súas posibilidades de expresión, os seus misterios nunca desvelados” (Caneiro, 2006a: 18). Isto resulta de especial interese para nos aproximarmos ao estudo da sufixación nocional, polo que ten de creación, de xogo, en X. C. Caneiro. En relación con isto, paga a pena destacarmos a postura de Martins (1989: 113): “Os procesos de formación de palabras, esenciais ao enriquecemento lexical, vêm atendendo às necesidades expressivas de falantes e escritores, desde os começos da língua, como também acontecia no latim [...]. Autores de poesias satíricas, farsas, comédias [...] obtiveram efeitos humorísticos utilizando-se da derivação. Mas é a partir do século XIX, que ficcionistas e poetas [...] passaram a explorar mais intensamente o léxico virtual, reunindo radicais e afixos em novas formas. No Modernismo acentua-se o gosto pelos neologismos derivados e compostos”.

estilo, un estilo rupturista que parece encher toda a narrativa de X. C. Caneiro dun fresco vento de renovación, dunha modernidade vangardista descoñecida, nesa medida e nesa forma, na nosa literatura.

O corpus de exemplos³¹², que podemos agrupar baixo a denominación xenérica de “neoloxismos”, é de tal magnitude que fica en evidencia a rendibilidade estilística deste recurso lingüístico, así como tamén a necesidade de intentarmos unha sistematización interna, pois abranxe múltiples facetas que paga a pena analizarmos individualmente³¹³.

Desta maneira, comezaremos pola creación de verbos desubstantivais e deadxectivais fundamentalmente, aínda que tamén se mostra algún orixinado a partir de cuantificadores. Deste recurso, habitual na lingua, en X. C. Caneiro non só chaman a atención os vocábulos escollidos (aqueles a que polo xeral non se lles engaden sufixos nocionais, como xa comentamos), mais tamén o tipo de base, xa que para alén de substantivos comúns e adxectivos, o autor recorre así mesmo a substantivos propios e inclusive a outras categorías gramaticais inusuais e, por esa razón, tanto máis rendíbeis do punto de vista estilístico³¹⁴:

que conseguín o personaxe perfecto para **exitarme** (XA, 69);

María Bárbara, antes de **obitar**, non tiña medo (XA, 157);

e **metaforear** sobre elas só nos conduce ao fracaso (EPF, 27);

Nervéanme as negacións constantes. Nervéante? Si, póñenme nerviosa (SL, 227);

A Praia é un lupanar da parte vella da cidade; **Lupanarizareime**; Lupanarízate, Toboso (SL, 231);

este energúmeno está disposto a **homicidificarnos** a todos se non cumprimos os seus desexos

³¹² Alén dos exemplos que imos mostrar para ilustrar os distintos casos de sufixación nocional e a súa rendibilidade estilística, poden consultarse máis outros no apéndice X (véxase § 7.10).

³¹³ A respecto da rendibilidade estilística dos neoloxismos xa se manifestara Spitzer nun dos seus traballos: “Hoy en día, es una verdad evidente que un poeta, especialmente un humorista, puede lograr efectos estilísticos extraordinarios con neologismos [...]. No es necesario que mencione el nombre de Sigmund Freud, quien, en todas las desviaciones humanas de la norma indicó, no tanto el elemento aberrante, sino la necesidad del mismo y su lado productivo. El elemento fantástico en una palabra improvisada le da una cualidad irreal, pero, al mismo tiempo, dicha palabra adpta una realidad ficticia: si se halla perfectamente formada, reproduce determinados paradigmas lingüísticos” (Spitzer, 1980: 35).

³¹⁴ Este recurso constátase tamén en *Bovary*: “Un lugar para pasar a noite, comer e, por riba de todo, **tertuliar**, falar, **palabrear**...” (B, 29), “pero ela decidiu pararse, **matrimoniarse**, declararse esposada a Gustavo” (B, 30), “En verán aquilo era unha marabilla, azulísima, evocadora, **mapoulada** de visgo e alfábega” (B, 157), “E falou, marcial pausado profundo, **becketteando**: / -Cando a merda chega ata o pescozo... o único que podes facer é cantar” (B, 251).

(SL, 345);

Sen pensar, nunca, que a vida **brevea**, que acaba (TM, 21);

Tesearei sobre el (TM, 35);

Palabras **emputecidas** (TM, 54);

o tren parte, **trenea** célere polas vías da felicidade (TM, 81);

O camareiro do clube leva un pedazo de plástico **imperdibleteado** na lapela (TM, 144);

(**Noveteear**: metáfora da incapacidade do ser humano para afrontar consecuentemente as súas frustracións e traxedias e inkomodos, o absurdo da existencia, en definitiva) (RB, 20);

el, que aproveía o tempo para **librear** na Filosofía (RB, 28);

Sei que hoxe non estás, que andas nunha viaxe, **vacacioneando** tres ou catro días (RB, 45);

Recoñeches entre a xente o meu rostro, tantas veces **periodificado** en fotografías (fotografado nos periódicos, quería pensar) (RB, 50);

oracular, verbo que ela empregaba para nomear a profesión que deba desempeñar oculta na soidade de Atacama (RB, 106);

Remata decembro. **Vintea** decembro, deba dicir (RB, 115);

dedican os seus orzamentarios esforzos a **encarpetarnos, pitagorizarnos, progresarnos, informatizarnos**, verbos turiferarios que me veñen ás mans (TT, 66);

Afogado, disparado, envelenado, **veacortado**, defenestrado. Suicidado (TT, 71);

alberguei grandes desexos de **cirurxiaestetizarme** (TT, 77);

coidadoras que **infelicean** os meus oitenta anos (TT, 81);

é probable que teña que acudir a un centro de saúde e que un galeno deba atender as súas contusións, que o **puntifique**, ou sexa que lle teña que dar puntos (E, 110);

Esa capacidade que ten o ser humano para **polisemizar** a linguaxe (FI, 53);

Danzando **tanguendo** atoutiñando nas miñas ansias infantís, alá (FI, 59);

desadictieme deste terrible costume (A, 91);

este ordenador e os seus internets globalizados mundializados **microsoftizados** (A, 114);

Eles son os que **piramifican** as novas haxiografías do universo (A, 186);

Intentarei ser fiel ás sete follas **boligrafadas** que escribín onte cos recordos de Alma (A, 222).

Para alén da formación de verbos, tamén se encontran casos salientábeis de adverbios, como os rematados en -MENTE. Igual que no caso anterior, voltamos a comprobar a rendibilidade estilística do acrecentamento de sufixos a bases infrecuentes, desta volta aplicada á creación de novos adverbios³¹⁵:

Pero o sangue da ferida testicular de Urano era **espermaticamente** riquísimo (EPF, 65);

E non me infartei **miocardicamente**, non (A, 228);

Como este caderno no que anotei **taquigraficamente**, en sete follas, en cinco horas, cada unha das túas peripecias (A);

ganar a vida **millonariamente** con elas (A, 280).

Do mesmo xeito, tamén hai formas adverbiais orixinadas a partir de substantivos, tanto comúns como propios³¹⁶, e mesmo de frases enteiras, aínda que este procedemento de formación de adverbios só permitiría, en principio, traballar a partir de bases adxectivas flexionadas para o feminino:

Volvo máis **manuelantonicamente** alá (TM, 212);

³¹⁵ Este tipo de formación adverbial aparece tamén en *Bovary*: “que agardan a túa sinatura para almorzar **cruasanamente** a vida” (B, 115).

³¹⁶ O mesmo recurso aparece, con idénticos efectos sorprendentes, en Cortázar (1984: 206): “**dostoievskianamente**”. Por seu turno, Martins (1989: 118) destacaba o aparecemento da forma “**lucreciamente**” na obra *Eusébio Macário* de Camilo Castelo Branco. Aliás, sinala que outros autores teñen formado adverbios de modo non só a partir de substantivos non habituais, mais aínda de adverbios, e inclusive de frases, da mesma maneira que o fai X. C. Caneiro.

Pido permiso para escribir con Olivetti un bosquejo do que logo anotarei pluma **tintanegramente** (TM, 170);

¡Que **putamente** triste é a soidade! (A, 122).

Desde logo, como fica demostrado en todos estes exemplos, non por seren resultado do proceso de formación de palabras máis simple son menos salientábeis do punto de vista estilístico, xa que, aliás, a súa abundancia fai que sexa realmente un trazo identificador do estilo do autor.

No seguinte grao de elaboración, podemos agrupar aqueles exemplos en que se crean adxectivos para substituíren frases preposicionais, o que repercute no enriquecemento do léxico e nunha maior simplificación, ou fluidez, da sintaxe³¹⁷:

Maió paréceme [...] un mes **dilemático**, fermosa palabra (IS, 42);

Rematemos con este **tetuno** personaxe (IS, 46);

serviríanos exclusivamente para proseguir constatando a estulticia **nicefórica** (IS, 47);

Eran ollos **mercuriais**, tristes e sorprendentes, cintileantes (LL, 30);

adicción **tílica** (tila no almuerzo, tila ao xantar, tila na merenda, tila nocturna, tila entrehoras, tila: fermento celestial) (XA, 99);

así hai fíos oculares, **naríricos** ou otorrinolóxicos, **dentarios**, frontais e neutros (SL, 34);

retomando a **fabúlea** conclusión que se pretende (SL, 93);

Se non fose por eles podería caer nunha catatónica e irreversible situación **álmica** (TM, 128);

vou penetrar os ósos deste clube con **neónica** muller anunciadora de práceres varios (TM, 148);

A radio, a estúpida radio vomitando opinións sobre a vida e desvida e tálamos e infidelidades das xentes que non fixeron nada para saír nas revistas **corazonarias** (TM, 158);

³¹⁷ Encontramos tamén esta particular maneira de formación lexical en *Bovary*: “entre o conglomerado de xentes da grande cidade, capital, ampla, escultural, **férrica**” (B, 12).

preguntou ela antes de sufrir unha nova parálise que deixou tesa, **marmórica**, a outra parte da súa cara (RB, 28);

a cacofonía **pareádica soniquética** que se produce no seu propio nome (RB, 137);

velaquí a condición principal do seu saber **poquerino** (RB, 142);

Un tras outro ata que ela rendiu a súa férrea **cóbrica pratina** vontade (TT, 23);

Vin correr o seu sangue rubio, talvez negro, polos xermánicos **raílicos** ferros (UMOT, 123);

viaxeiros que queren fuxir da melancolía da viaxe **trenitaria** (UMOT, 124);

soportando un sol **sahárico**, escoitaron as palabras da dama (E, 33);

Ofelia Grande e Belisario Sánchez, proxenitores **matíldicos** (E, 48);

a expulsión do ínclito salvórico e bachiano mestre **pianal** profesor músico (E, 224).

Nesta listaxe de exemplos, que só pretende ser unha pequena mostra do universo de neoloxismos que descubrimos nas páxinas de todas estas obras narrativas, comprobamos non só que a maior rendibilidade estilística —entendida como a capacidade lingüística para provocar o lector do punto de vista estético— reside precisamente no sorprendente, na innovación das devanditas formas³¹⁸, como tamén que é posíbel empregar, con idénticos efectos, formas existentes e coñecidas polo lector ou lectora en contextos non habituais. Sería o caso de adxectivos como:

³¹⁸ A vontade innovadora é fundamental na concepción literaria de X. C. Caneiro, que gosta de experimentar coa rendibilidade estilística da linguaxe. Nesta faceta, a formación de palabras, o autor demostra non só un dominio absoluto e sorprendente da lingua, mais unha creatividade ilimitada. Probabelmente non haxa moitos autores que posúan unha capacidade creadora comparábel, aínda que, de todos os modos, hai que ter en conta que este procedemento de crear adxectivos novos como substitutos de frases preposicionais cualificadoras xa se deu en autores como Otero Pedrayo, Risco ou Cunqueiro, que seguramente tamén teñen a súa parte de influencia no estilo de X. C. Caneiro. De feito, no capítulo “Reflexións dende a narrativa de Otero Pedrayo”, incluído n’*Os dominios de Caín* (Caneiro, 2006b: 71), o autor recoñece a influencia do mestre ourensán. A este respecto, X. C. Caneiro sinala que “todo o que aquí escriba só ten por obxecto descubrir os marcos que a prosa ricaz do mestre gravou nos meus adentros. A memoria. Os sentimentos. As emocións” e chega a definirse como oteriano, na medida en que adxudica esa denominación a “unha novela con vontade de orixinalidade, con ansias de recoñecerse a si mesma como transgresora e á vez herdeira de paradigmas, navegadora da condición humana e os seus cauces, preocupada pola linguaxe e os límites que a linguaxe posúe, instalada nun harmónico sentido do ritmo, unha novela con arelas de definir unha voz propia que cabalque ao longo dunha historia que non ten que ser necesariamente transcendente” (Caneiro, 2006b: 78); trazos todos que se poden aplicar á súa obra narrativa. Para unha caracterización da lingua literaria de Otero Pedrayo véxase Sánchez Rei (1999).

Morena, alta, de ollos da cor do mel, cabelo oculto por unha cofia **monxil** (XA, 46);

A cabeza bate contra o canto dunha mesa **crystalina** (RB, 27);

pero a costra **cincenta** traza de modo perfecto a súa silueta (RB, 76-77);

Queda pensando con cara **circunstancial**, meditabunda (TT, 43).

En estreita relación con todos estes casos, chegamos a un grao superior de elaboración, de que a seguir intentaremos dar conta da forma máis ordenada posible. Trátase de diversos exemplos en que, para alén da rendibilidade estilística do propio proceso creativo, entran en xogo outros fenómenos de grande expresividade. Desta maneira, pode crear adxectivos novos a partir de formas nominais xa existentes na lingua para significar ese mesmo concepto. Nesta ocasión, as novas formas producen un efecto sorprendente e conseguen provocar no lector a sensación de o autor estar xogando en todo o momento coas palabras, xa que os exemplos se suceden de forma constante ao longo de todas as novelas; a sensación, tamén, de que ningunha outra forma, senón a escollida en cada ocasión, podería expresar tan ben os sentimentos e pensamentos de cada un dos diferentes protagonistas das novelas estudadas:

Sucede a miúdo que unha persoa brillante, intelixente, disposta, sensible, namórase dun descerebrado que ignora os límites exactos da estolidez, un **bóbido**, Telmo, por poñer un exemplo (XA, 49).

Neste exemplo observamos como, a partir do nome "bobo" obtemos outro nome "bóbido", por analoxía con outros termos que designan familias de animais, como "bóvido"³¹⁹, "córvido" ou "équido", que tamén aparecen noutros lugares da obra narrativa deste autor³²⁰:

para curar a excitación dos **cápridos** (XA, 252);

Estamos en igualdade, **córvido**, pensou Silesio Braun (XA, 281);

³¹⁹ A respecto do xogo homonímico que se establece entre estes dous vocábulos, véxase a epígrafe 4.3.1.1.B.

³²⁰ Algúns deles aparecen inclusive en *Bovary*: "Pero con Toné non puido o **cáprido** do seu papá" (B, 45).

para apazugar os síntomas da úlcera que, como un **équido burricánido**, non deixaba de ornear ensinando os seus dentes brancos e duros (XA, 309);

Cánidos, félidos, mustélidos; falou meu pai (SL, 353);

cando a enfermidade aniquila a nosa **bovídea** tranquilidade humana (UMOT, 123);

deterioren a nosa **primátea** saúde (UMOT, 123).

O máis salientábel destes casos é o seu especial uso. Neste sentido, cómpre sinalarmos que, seguindo o costume de empregarmos nomes de animais con valor despectivo ou mesmo insultante, o habitual é empregar o nome do animal, e non, como en todos os exemplos escollidos, o seu hiperónimo³²¹.

De xeito semellante, cómpre tamén comentarmos a rendibilidade estilística que deriva da formación de nomes de familias de animais a partir do nome patrimonial do animal, no canto do cultismo, como vén sendo habitual, ou simplemente por medio da mudanza do sufixo habitual para expresar a relación “individuo → especie”:

orixinario de Camarzana de Tera, preto de Benavente, provincia de Zamora, pastos, gando **ovélico**, vacún, **cabral** (E, 264);

Cando Don Blas oíu falar de **ovídeos** e pegureiros, levantouse inmediatamente, como un resorte, do asento (E, 381).

A regularidade formal encóntrase tamén na formación de palabras, mesmo cando o uso impón ou dita vocábulos diferentes. Isto ponnos en contacto con formas que, por infrecuentes, acadan unha expresividade realmente extraordinaria. Alén diso, tamén se debe salientar que desa maneira o proceso parece basearse nunha lóxica inxenua ou naïf cunha vontade claramente innovadora, mais non exenta de ironía, todo o cal, desde logo, está en consonancia coas mentes perturbadas dos protagonistas³²²:

³²¹ O máis curioso é que se no caso de "bobo → bóbido" o proceso ten lugar por analoxía coa regra "nome de animal → nome da familia", aínda que a palabra primitiva non sexa un nome de animal (o xogo baséase, na realidade, tal como xa vimos (cf. § 4.3.1.1), na homonimia que se daría entre os derivados de “bobo”, nome de significado despectivo, e de BOVE, forma latina para ‘boi’, en que si se aplicaría esa regra); nos restantes casos o nome da familia animal é empregado metaforicamente (e mesmo eufemisticamente no caso concreto de "cáprido", como substituto de "cabrón") con ese mesmo valor.

³²² Desta forma, máis unha vez e de acordo co propugnado por Spitzer, a lingua é reflexo da personalidade,

o hábito da súa ira percutindo na pel engurrada, **setentaria** (XA, 29);

Era o único amigo que lle quedaba, o sabio **operador** de próstata (XA, 154);

Os **preguntadores** liscan de alí tranquilos pola resposta, sen reparar na anacrónica colocación pronominal (EPF, 69);

ledor [...] de novelas e **imaxinador** de heroes (EPF, 85);

Ansiolíticos antidepresivos **alegrantes** prozac (TT, 29);

a única con quen compartín historias **inmorrentes** de piratas (TT, 67);

na alma cohibida dos seus **viviantes**, é dicir, dos que viven nun determinado lugar (SL, 131);

como dicía unha canción **oitentaria** que escoitaban os meus alumnos (TM, 158);

Un, **escribidor** torpe (RB, 115);

serven para transitar este lado do **desfortunio** (FI, 57).

A capacidade creadora do autor demóstrase tamén nunha derivación que se podería denominar superflua, na medida en que consiste en acrecentar sufixos nocionais que nada achegan ao vocábulo do punto de vista do significado, mais si, como é evidente, do punto de vista da rendibilidade estilística. A un recurso próximo, ou inclusive idéntico, facía referencia Martins (1989: 118). A investigadora brasileira sinalaba que “a busca de maior efecto expresivo leva tamén a acrecentar, a um adjectivo primitivo, um sufixo que lhe dê mais corpo e o torne fonicamente mais adequado a sua significação ou lhe confira um tom jocoso ou enfático”. Iso é precisamente o que ocorre nos exemplos que relacionamos:

amosarlle á monxa **morénica** só os contos que vaia corrixindo (XA, 26);

psiquiatros **cabrónicos** (XA, 136);

da psique do emisor, tal como xa comprobamos a respecto doutros fenómenos lingüísticos. Porén, non se pode esquecer neste caso que a formación de palabras é, antes de máis nada, un recurso estritamente lingüístico, aínda que, segundo se ve en todos estes exemplos, sexa posíbel tirarlle unha extraordinaria rendibilidade estilística.

fasme sentir máis **anciánico** do que son (XA, 189);

Hoxe presentóuselle un orixinal **problemístico** (XA, 347);

acoden ao rito diario, ou **semanalítico**, ou frecuente, dos mercados (EPF, 28);

pero deses **conceptáculos** soberbios e petulantes prefiro non falar (EPF, 29);

vacacións caribeñas **etéricas** (EPF, 39);

responsabilidade occidental impregnada de burdo capitalismo **ferociano** (EPF, 43);

estas cousas nimias, inanes, **bohémicas** e improductivas (EPF, 84);

a que fora noiva do pai do Profeta [...] xacía nun convento **carmelitingo** (SL, 44);

A vida e a **brútica** morte complementáanse, din algúns (RB, 94);

exsudando un leve recendo a **podrémico** zume interior (RB, 103);

e cores moi vivas no pescozo e no peito e no **nasálico** apéndice (TT, 68);

O caso é que o **escolárico** compañeiro (TT, 74);

percorrido da liña que eu **revisoraba** (UMOT, 125);

este defecto de **inventurizar** e xogar con elas para sentirme viva (TB, 86);

e correr a **friálida** neve xermana (A, 21);

¿Onde escribín tal **rotúndica** sentenza? (A, 147).

Noutras ocasións, o que fai X. C. Caneiro é crear, a partir da derivación por sufixación nocional, novas palabras que xa contan na lingua con sinónimos formados polo mesmo procedemento. A única diferenza reside no feito de que, en tanto que uns están consolidados pola frecuencia de uso, estes empregan na súa formación sufixos diferentes co mesmo significado. Desta forma conséntase a sinonimia sufixal e non só canto á constancia da existencia de sufixos que acrecentan á palabra primitiva o mesmo significado nocional, como mesmo tamén canto á posibilidade de derivar, na procura do

enriquecemento lexical, calquera vocábulo por medio de distintos sufixos. Neste sentido, a ruptura da convencionalidade fai da sufixación nocional un recurso lingüístico extraordinariamente rendíbel do punto de vista da estilística.

Extraído dun dos relatos integrados nunha das novelas obxecto do noso estudo, *Un xogo de apócrifos*, achamos un fragmento en que se crea un adxectivo nocional ou referencial a partir do nome da personaxe protagonista, "Silesio", con dúas variantes explícitas:

sabía, por olfativa delación, que a suor **silésica** –ou **silesiana**– exsudaba un persistente e irrelegable aroma (XA, 141).

Aínda que neste caso os dous adxectivos resultan sorprendentes por faceren referencia ao protagonista, cando este tipo de adxectivo é habitual referido a personaxes relevantes da cultura ou da política, porén, o que debemos destacar é xa a dupla posibilidade de creación do adxectivo denominal. Isto demostra dalgunha maneira que X. C. Caneiro é consciente da rendibilidade estilística da sufixación como procedemento de creación lexical e non só sorprende o lector coa súa finísima habilidade para crear palabras, mais aínda chega a xogar realmente coas distintas posibilidades que lle ofrece ese procedemento, tal como vemos no exemplo comentado.

Outros casos semellantes, aínda que desta volta non concorren as dúas formas na mesma secuencia, serían:

fregando con alcohol a súa **granulosa** nádega (LL, 19);

dende aquela adolescencia **granulítica** (EPF, 26);

cando el era un adolescente **granulado** e expectante (TT, 18);

que non erran, xamais, os seus terminantes dictames **saudíticos** (a saúde encárgase de manternos inconscientes) (RB, 35);

Nova, sen ningún tipo de defecto **saudal** (A, 55).

De todos os xeitos, proliferan os exemplos en que no proceso de derivación se emprega unha sufixación non habitual. Algúns dos máis salientábeis son os que citamos a

seguir³²³:

Dedicada **fervórica** e vehementemente a públicos xuvenís (XA, 247);

repousa na pel duns zapatiños **vidrosos** imposibles (EPF, 36);

e que se pregunten os publicistas e **espectaculares** habitantes do globo (EPF, 38);

como **notáricos** censores (EPF, 45);

De todos xeitos o seu estado **calamitérico** e abisal (EPF, 61);

alguén me comentou que exercías de tirano **ferrolino** (EPF, 74);

Só pensar na súa faciana prodúceme náuseas e **repúgneos** movementos interiores (SL, 171);

en calquera contubernio **insultativo** produce efectos insospeitables (TT, 74);

Unha noitiña [...], en **marzálica** primavera (TT, 79);

con xentil amabilidade e con denodada **agradabilidade**, se é que tal cousa se puidera dicir ou imaxinar ou escribir en calquera papel (E, 224);

Eu tamén temo ao mal **cerébrico** (A, 172);

acacias de recendo **primaveresco** (A, 179);

como o romano ao que alude o meu **glórico** inventado apelido (A, 184).

Por último, poderíamos concluír o estudo sobre a rendibilidade estilística dos procesos de sufixación nocional chamando a atención para aqueles casos en que a carón da forma derivada aparece tamén a frase preposicional correspondente. A efectos de rendibilidade estilística, o encontro do vocábulo derivado (a maior parte das veces de maneira non convencional) coa respectiva forma analítica fornece as maiores cotas de expresividade³²⁴:

Desta época data a miña definición **vítica (de vida)** a partir das catro regras: (IS, 68);

³²³ Pode consultarse unha listaxe máis exhaustiva no apéndice X (véxase § 7.10).

³²⁴ Cf. Caneiro (B, 156): “as compañeiras das aburridas clases **instituíntes (do instituto)**”.

para acometer sen ningún tipo de risco **exital –de éxito–** os futuros e porvires (XA, 347);

a esta alteración **capital** (ou sexa: **da cabeza**) (EPF, 17);

o sarxento colleu medo diante da demostración **xenial, de xenio**, de carácter, e el, que a penas podía falar, falou, contou a verdade (SL, 290);

As pímulas sálvanme de horrorosos ataques góticos (Río, río: ataques **de gota, góticos** [...]) (TM, 198);

no interior das moléculas **vinúmicas: de viño** (UMOT, 120);

Libardino Romero e os outros rapaces mantiñan unha relación **imaxinaria, de imaxes**, con Ernestina Montoya (E, 174);

o momento exacto da función **obital, do óbito** (FI, 64).

Hai moitos exemplos deste tipo de derivación que paga a pena salientarmos: “eses que torturan co seu taconeo **cabalístico (de cabalo)**” (IS, 189); “do estimulante e **válico (de valium)**” (IS, 215); “que agora se dirixen á praia **rial, de río**” (SL, 144); “a orixe de “ceníticos”, verba escrita anteriormente, **cenítico, de cénit**” (SL, 168); “habitado a asuntos televisos ou **cinéticos, de cine**” (E, 187); “todos con problemas **de ril**, problemas **rílicos**” (E, 327); “Aquel mentecato gobernaba o Concello **urbal, da urbe**, da cidade” (E, 328); “poder fitar de cerca o milagre enteiro da vida **ávica**, vida **de ave**” (E, 501); etc.

PREFIXACIÓN

Os prefixos son afixos que anteceden os lexemas e crean palabras pertencentes á mesma categoría gramatical³²⁵. A súa orixe adoita ser grega e latina e poden coincidir formalmente con outras palabras, como preposicións e adverbios. No tocante ao seu significado, os prefixos costumaban ser moito menos polisémicos do que os sufixos e, aliás, a relación semántica que se establece co lexema é moito menos rixida.

Do mesmo xeito que fixemos ao tratarmos a sufixación, tamén neste apartado nos limitaremos a estudar unicamente aqueles exemplos que, polas súas particularidades,

³²⁵A respecto da prefixación, véxase Carreras *et al.* (2005), Ching (1964/1973), Felú Arquiola (2003), Mendes Oliveira (s. d.), Nunes (2002-2003) e Rodríguez Ponce (2002).

constitúan recursos verdadeiramente rendíbeis do punto de vista estilístico, a termos en conta tamén que estes son moi inferiores en número aos exemplos de sufixación³²⁶, a concordarmos con Martins (1989: 120), que tamén lle apón á prefixación menores posibilidades expresivas. Con efecto, en termos cuantitativos isto é evidente, mais exemplos como os seguintes demostran que a exploración deste ámbito por parte do autor é sempre unha caixa de sorpresas e, cualitativamente, con resultados tan efectistas como os da sufixación³²⁷. De feito, a propia investigadora salienta que “os escritores criativos conseguem com eles formações originais e sugestivas” (Martins, 1989: 120). Con todo, Lapa (1984: 101-102) chama á moderación na utilización deste recurso con fins estilísticos, pois, afirma, as liberdades de creación só lles están permitidas aos escritores de verdadeiro talento ou xenio.

Centrarémonos en primeiro lugar na análise da prefixación apreciativa, que se emprega fundamentalmente con valor intensificador, de xeito que se amplía, o mesmo que na sufixación, morfoloxicamente a base, producindo un efecto hiperbólico, especialmente, como ocorre no seguinte exemplo extraído d’*Un xogo de apócrifos*, cando se acrecenta ao prefixo o sufixo intensificador, feito realmente infrecuente, mais, por esa razón, tanto máis expresivo:

Claro que tamén podían caer nas mans dun **hiperísimointelixente** e, ao ler o sobre, había de decatarse de que as cartas estaban tiradas fronte ao tal enderezo (XA, 318).

Este tipo de prefixos apreciativos, como o caso comentado de *hiper-*, aparecen especialmente en neoloxismos. Igual que xa ocorría cos sufixos, observamos que X. C. Caneiro se decanta por certos usos innovadores, e transgresores na medida en que rompe co habitual, facendo un uso moi creativo e expresivo do recurso lingüístico da derivación

³²⁶ En relación con isto, o profesor Freixeiro Mato (1999: 263), sinala que “en termos xerais, a prefixación ofrece menos posibilidades expresivas do que a sufixación, en parte mesmo porque moitos prefixos son de natureza culta, de orixe grega ou latina, e se utilizan maioritariamente na linguaxe científica ou técnica”.

³²⁷ A prefixación converteuse nun trazo de estilo tamén en autores como Vicente Risco (1997: 47): “por iso fan moi ben os poetas [...] **superrealistas, espiritonovistas, postsimbolistas, posfuturistas, postunanimistas, posneoimaxinistas, postexpresionistas, postactivistas, poscreacionistas, posdadaístas, postultraístas, postsuperrealistas, postespiritonovistas, postavangardistas, neosimbolistas, neofuturistas, neounanimistas, neocubistas, neosi-multaneístas, neoexpresionistas, neocreacionistas, neodadaístas, neoultraístas, neosur-realistas, neoespiritonovistas, neorealistas, neoactivistas, supersimbolistas, superfutu-ristas, superunanimistas, supercubistas, supermultaneístas, superneoimaxinistas, su-perexpresionistas, supercreacionistas, superdadaístas, superactivistas, superavangardis-tas, superultraístas, superespiritonovistas, superpostsimbolistas, etc., etc., etc., e os pasatistas, pospasatistas, e superpasatistas, en escribiren de xeito que a xente non os entenda”.**

por prefixación, o que o caracteriza fronte á maioría dos autores e autoras da literatura galega:

beber fumar graxas lípidos **hipoproteicos** e glúcidos (XA, 335);

son produto dos excesos cometidos polo meu corpo **megacírquico** (A, 64).

Do punto de vista da súa rendibilidade estilística estes prefixos adoitan ser os máis expresivos polo seu carácter intensificador, que lle vai conferir moita expresividade ao discurso en que apareceren.

En segundo lugar, analizaremos o aproveitamento estilístico que se pode tirar da prefixación nocional, que se emprega para modificar de forma substancial o contido da base, o mesmo que os sufixos do mesmo tipo, aínda que a modificación non adoita ser tan profunda como a xerada por aqueles. No tocante á súa rendibilidade estilística, X. C. Caneiro volta a demostrar que se trata dun procedemento susceptíbel de determinar inclusive a conformación dun estilo propio. Aínda que os exemplos de prefixación nocional realmente expresivos son menores do que os de sufixación nocional, cómpre destacarmos algúns tan salientábeis, polo seu carácter transgresor e innovador, como os seguintes³²⁸:

impulsado por un hálito inconsciente, saíu da **subcama** e correu en axuda da moza (XA, 164);

o absurdo de **desvivir** (XA, 191);

deixaría todo polo corpo apolíneo dun lligoló cutre e **incerebrado** (XA, 195);

ou cecais unha novela rosa, rosácea, **impálida** (EPF, 23);

que pasean sobre mármore **incálido** (EPF, 25);

nestes anos de **ingloria**, de pena furtiva (EPF, 39);

e a doncela que exerce o sino obrigado da prostitución non remunerada (**improstitución**: [...]) (SL, 52);

Na radio varios elixidos do destino opinan e **desopinan** sobre asuntos de interese: política (TM,

³²⁸ Cf. Caneiro (B, 116): “que de todas as **desartes** é a que máis empurra a debandarse os miolos”.

110);

dende as glorias e **deglorias** de Ilión ata as afoutezas de Artur e Galván (RB, 24);

madalenas sen Proust cheas de graxa graxa animal polisaturada de glacial e tóxica **neocicuta**... (TT, 72);

Lía raudo e veloz e **inconfuso** (TT, 73);

Abracélico: sen demasiados brazos aos que poder asirse (E, 87);

Debo recualificar as primeiras páxinas desta **neoexperiencia**, cando quería escribir unha confesión íntima sobre o desamor (A, 54);

e outras virtudes e **desvirtudes** que cercan a vida dos humanos (A, 68);

desfamiado, ineficaz, noctámbulo, e con cento vinte fotografías que son a única constatación real de que existe outro mundo (A, 115).

A respecto desta listaxe de exemplos seleccionados de entre todos os recollidos³²⁹, absolutamente significativos e representativos do corpus, cómpre salientarmos unha serie de características principais. En primeiro lugar, predominan os prefixos nocionais de negación; desta maneira, igual que ocorría nos casos de sufixación, en ocasións encontramos un prefixo que non é habitual con esa base lexical, en canto que, noutras, comprobamos as posibilidades da sinonimia no campo da derivación, aplicando diferentes prefixos a unha mesma base. En segundo lugar, dos restantes casos, son especialmente rendíbeis do punto de vista estilístico aqueles que se forman con preposicións ou adverbios non empregados habitualmente como prefixos.

En xeral, de querermos tirar unha conclusión sobre a derivación como obxecto de alta rendibilidade estilística, cómpre comentarmos que a capacidade creativa de X. C. Caneiro consegue recrear por medio de calquera tipo de procedemento derivativo, por veces de forma abraiante, o estado mental dos protagonistas de todas as novelas e relatos estudados, o que non pode deixar de ser valorado e admirado como método narrativo, alén de constituír un importante recurso de enriquecemento da nosa lingua.

³²⁹ Poden consultarse máis exemplos no apéndice XI (véxase § 7.11).

B. COMPOSICIÓN

Antes de máis, cómpre distinguirmos varios conceptos moi semellantes, mais esencialmente distintos, fundamentais para nos achegarmos á rendibilidade estilística do que, en termos xerais, se pode presentar como “composición”³³⁰.

En primeiro lugar, o que propiamente se denomina composición é un procedemento de formación de palabras mediante a unión de dous ou máis lexemas, que poden, ou non, estar unidos graficamente, xa que o verdadeiramente esencial é o seu comportamento semántico e sintáctico unitario. Alén diso, posúe un único acento e a flexión de xénero e número aparece só nun dos elementos. Os exemplos deste tipo de composición³³¹ son numerosos na obra de X. C. Caneiro e no emprego que deste recurso fai o autor debemos salientar dous aspectos: por unha parte, o feito de que en moitas ocasións se xuntan elementos non consolidados polo uso, quer dicir, búscase dalgunha maneira a innovación, de xeito que calquera palabra é susceptíbel de se converter en elemento constituínte dunha composta, o que aumenta de forma extraordinaria as posibilidades de enriquecemento lexical; e, por outra, o feito de que, sendo o habitual que se xunten só dous elementos (ou tres, cando hai un relacionante), moitas veces, igual que fixera Vicente Risco n’*O porco de pé*, os compostos que encontramos superan con moito ese número, derivándose dese uso, que case se podería definir como amalgamado, un efecto satírico-burlesco moi característico que se desprende do absurdo de tan numerosa concorrencia de elementos³³²:

o significado, en cuestións gastronómicas, resulta máis relevante que as elementais regras **ortograficogramaticosintacticocaligraficomorfolóxicas** (XA, 17);

o limón era a mellor medicina para eliminar as infeccións **farinxicobucais** (XA, 58);

E quen a secuestrou? Os **xuntapalabras**, os informadores, os contadores, os burócratas, a memez, a brandura (XA, 68);

³³⁰ Para estudos pormenorizados sobre a composición, véxase Brea (1991), Freixeiro Mato (1999), Guilbert (1976) ou Herculano de Carvalho (1979)

³³¹ De feito, tamén se encontran exemplos deste fenómeno en *Bovary*: “no seu exilio de **pobrehome**” (B, 124), “colgado na parede amarela, **brillopintada**, luminiscente, cerúlea” (B, 252).

³³² De feito, Risco perfílase con esta novela como un dos autores da nosa literatura que mellor empregou este tipo de composición con finalidade paródica. Neste sentido, un exemplo salientábeis sería: “Restituto Mendes, obreiro honorario **repúblicorevoluciosocialsindicalagro-anárquicomunista**, terror de don Celidonio” (Risco, 1997: 53). En relación coa obra caneirana, poden consultarse máis exemplos no apéndice XII (véxase § 7.12).

ou nas paredes deste convento **hospitalopsiquiátrico** (XA, 119);

el podía arranxar as súas urxencias **afectivosexuais** doutro xeito (XA, 141);

consúltese cadro **sinopticopractiseudoxenealóxico**, capítulo segundo (SL, 15);

cando fago referencia a un código **eticomoral** quero destapar o tarro das esencias (SL, 38);

que arrebatou o seu significado para convertela nun sintagma estúpido de **quitaepón** (SL, 104);

ou para designar unha colección de ensaios **matematicofilosóficos** (SL, 186);

presenciando en vivo e en directo os rexeites de Isabel diante dos inquéritos **amatoriosexuais** do seu recién estreado marido (SL, 226);

consentidos polo sistema **politicoliberalico** que nos tocou e nos toca vivir, ou sufrir (SL, 291);

Mamá puxo os panos de vinagre na miña cadavérica **amigdofóbica** pálida fronte (TM, 27);

pero unha imposibilidade **orgánicotristérrima** impedíame falar (RB, 94);

o **cineclínx** tan de moda nestas milenarias datas (TT, 78);

parellas precisadas de lugares afastados e íntimos para resolver necesidades **afectivocorporais** (E, 62);

a todos os **chicos-bién** (A, 20);

para conectarme a internet e os **puntoscom** lascivos (A, 150);

os envíos das empresas **pornocapitalinas** (A, 155);

Non precisan a un home de tanta **quilopesaxe** (A, 202).

A consideración dunha palabra composta como tal é absolutamente evidente cando se pasa da admisión dos procedementos de flexión de xénero e número á dos de derivación, dando lugar ao que se denomina palabras parasintéticas³³³:

³³³ Para estudos pormenorizados sobre a parasíntese, véxase Alcoba Rubio (1987) e Blanco Rodríguez (1993). De todos os modos, cómpre salientarmos que para algúns autores, como Freixeiro Mato (2000: 269), nestes casos habería que falar máis propiamente de derivados de compostos, en canto que o concepto

Alma traballará en Cultura e Alina, **xerloghólmica**, desempeña o seu profesional labor na sección de sucesos (A, 87);

ou da súa corda **bestselérica** e multimillonaria (A, 117);

e aceptan e **letradialogan** connosco (A, 124).

No caso de X. C. Caneiro constátase que moitos dos vocábulos compostos que aparecen nas súas obras responden exclusivamente á súa vontade e capacidade creadora. De feito, en ocasións realmente o que fai é xuntar palabras, dun xeito moi semellante á elisión do espazo intervocabular (véxase § 4.1.2.C en relación coa disposición tipográfica). Porén, non se trata unicamente dun recurso gráfico, pois dalgunha maneira procura unir graficamente aquilo que tamén está unido semanticamente. Neste sentido, a diferenza da composición, o lector ou lectora percibe con maior consciencia os elementos que forman estas aglutinacións. Trátase, con certeza, de composicións absolutamente subxectivas e, desde logo, novidosas que hai que interpretar non só como un logro creativo do autor, mais aínda, e especialmente, como aspectos fundamentais na recreación do estado mental dos protagonistas:

Sampedro toca a campaña, aparece un individuo esguío, con gafas e traxe de marca, ben peiteado.

[...]

–**Sampablo**, darei conta da súa actitude ao gran xefe, retírese! (IS, 162);

A señora deixouno pasar segura de que aquel anano senil **poucacousa** sería incapaz de inflixirle calquera tipo de agravio ou lesión (XA, 37);

(tila no almorzo, tila ao xantar, tila na merenda, tila nocturna, tila **entrehoras**, tila: fermento celestial) (XA, 99);

nenos cantores en prístino **dodepeito** agudísimo (XA, 114);

Que levou con pesar e certa torpeza de **homohábilis** un autobús (XA, 275);

e coidase cando a **bronquiteaguda** danzaba danzas macabras no seu peito (XA, 283);

de parasíntese faría referencia á concorrencia simultánea e inseparábel de prefixación e sufixación nun vocábulo. Na mesma liña áchanse tamén os estudos de Álvarez *et al.* (1995) e Martins (1989), que analiza este fenómeno do punto de vista estilístico.

iso é o realmente importante e non as mentiras coas que enchen a túa cabeza estes **mortosdefame** que se dedican a escribir dramas (SL, 253);

producidas en **Estadosunidosdeamérica**, verbigracia (TM, 83);

Teño ganas [...] de discutir [...] con escritores millonarios de **malahostia** que van polo mundo perdoando vidas (TM, 134);

Club. Vermello, verde, azul, vermello verde azul, **vermelloverdeazul**... luces (E, 103);

e gozo **brancomoscú** (FI, 49).

En síntese, dunha maneira ou doutra, a composición revélase como un procedemento de formación lexical moi rendíbel na narrativa de X. C. Caneiro e, segundo vimos de afirmar, non só resulta importante do punto de vista estilístico, mais tamén do contido, na medida en que contribúe de maneira incuestionábel a representar lingüisticamente a loucura das personaxes. No tocante ao estilo, a formación destes compostos revela creatividade e a súa forza expresiva resulta da amálgama de significados e do inesperado da combinación.

C. ABREVIATURAS

Baixo este concepto xenérico incluímos tanto acrónimos como siglas ou iniciais, se ben cómpre termos en conta que se trata de fenómenos de distinta natureza que posúen en común a intención encurtadora das palabras orixinais³³⁴. Aínda que a rendibilidade estilística destes procedementos de encurtamento de palabras é reducida, porén non debe desestimarse como recurso de formación lexical, segundo nos demostra X. C. Caneiro, sempre na súa liña de innovación lingüística e estilística:

e encher de fume **ceodós** as vilas e cidades e desertos (RB, 94);

Bernal **Emepunto** (RB, 137);

na súa estrutural **hachedousó** (H2O) (A, 321).

³³⁴ De feito, Freixeiro Mato (1999: 310) emprega o termo de abreviatura para facer referencia ao fenómeno consistente en representar na escrita unha palabra mediante unha (a primeira) ou varias das letras que a compoñen, seguida dun punto.

En todos estes casos, a rendibilidade estilística reside no feito de fornecer as abreviaturas dunha forma desenvolvida, que lles proporciona o aspecto de auténticos vocábulos, foren letras ou cifras ou signos de puntuación.

D. INVENTOS

Tamén hai cabida en todas estas novelas e relatos para os inventos lexicais³³⁵. Desde logo, está fóra de toda dúbida a súa importancia en relación coas personalidades trastornadas dos distintos protagonistas, até o punto de chegar a facer referencia no propio desenvolvemento das propias novelas a estas obsesións lingüísticas tan particulares³³⁶:

Flamíxera licuación luar de mógaros e **lespertinas** (IS, 217);

e podo dicir máis, **límbaro**, **arquinuicio**, **remiteco**, **larbodelo**, **cuasifonte**, vale, comprendes, digo isto, grito isto, **berrifero** así porque quero, coño, porque quero! (RB, 132);

as palabras que alimentan o meu escribir: **ribios**, **alaterios**, **normotes**, **fálumos** (RB, 134).

Por veces, os inventos encóntranse en estreita relación cos procesos derivativos:

que din a todo que si, de aí a denominación tal, **silíceo**, de SI, polo que eles, os burladores, habían de ser **nonlíceos**, que a todo ou case todo din que NON (SL, 179);

Algúns converteron o meu corpo na súa atracación favorita (**atracción**: acto ou efecto dun furto ou roubo con intimidación, ou sen ela). Pero ese é outro cantar (**atracantar**: acto ou efecto da interpretación tenebrosa de calquera cantarina melodá coral ou individual) (A, 204);

Solubinilidade, **horrorrasa** palabra. Horrorrasa, repito (voz tétrica e musicalmente deletérea, carente de altura: rasa) (A, 228).

E. XOGOS DE PALABRAS³³⁷

³³⁵ Este recurso aparece tamén en *Bovary*, novela en que varios dos protagonistas adoecen dunha suposta enfermidade psiquiátrica que os leva a inventaren palabras: “**marmitúlico**, como ela berrara” (B, 19).

³³⁶ A este respecto, cómpre salientarmos a inclusión da seguinte secuencia, que vén a confirmar a importancia de todos estes recursos lingüísticos de formación lexical como trazo conformador da personalidade: “e, sempre, esa insistencia túa coa miña teima de inventar palabras, ou de derivalas, ou de xogar cos adxectivos para verbalizalos, ou ao revés” (RB, 131).

³³⁷ En relación con este concepto queremos sinalar que non ten a ver co xogo das palabras a que facemos referencia no título do traballo. Este, tomado directamente dalgunha das novelas de X. C. Caneiro, é unha expresión que empregan en ocasións as súas personaxes para falaren da súa obsesión pola lingua, da súa

Xa por último, habería algúns xogos de palabras, que, pola escasa casuística encontrada ao longo das novelas e relatos que estamos a estudar, consideramos casos illados que, porén, se caracterizan por unha extraordinaria rendibilidade estilística. Así, abrangerían este grupo misceláneo exemplos de series de vocábulos motivadas por asociación de ideas, como ocorre en:

Éxito futuro de futuras feiras do libro, **libreiras, librescas, librescánidas** (XA, 22),

exemplo este en que nos encontramos con que a partir dun caso de adxectivación derivativa dun substantivo, "libro", o autor xoga, por medio da personaxe, coa terminación *-cas*, de "librescas", que coincide dialectalmente coa forma plural de "can", a partir da cal, no seguinte adxectivo, cría "librescánidas", derivada, obviamente, dese substantivo.

Algo semellante ocorrería nas seguintes secuencias, aínda que desta volta veremos unha serie de casos en que a base do xogo se encontra na similitude fonética e/ou ortográfica³³⁸:

Clínex, kleenex, Paul **Klee**, abatemento (XA, 97);

que algún gurú debe ter gardado no caixón **–de xastre, desastre, desarte–** do seu cuarto millonario e productivo (XA, 177);

ou pretendemos entender cando vemos que pasan os seres e as cousas e os días e os **ilustrísimos e ilustres lustros** (SL, 267);

Por iso deixei a profesión **docente (Indocente, indecente, demente...** similares) (TM, 34);

pasamos a vida repoñendo **cousas, casos, cosos, acosos...** (TM, 89);

as súas prístinas **técolas téquelas teclas** (A, 41);

un **holding gholdin ghobi** de poder e terror (A, 135).

consideración desta como un obxecto lúdico ou como materia artística; implica máis unha actitude concreta ante a lingua do que un tipo concreto de fenómeno lingüístico. Polo contrario, os xogos de palabras con que presentamos este apartado teñen a ver cunha serie de fenómenos derivados case sempre de asociacións moi subxectivas de palabras ou deformacións con intención fundamentalmente estética.

³³⁸ Este xogo garda bastante semellanza coa paronomasia, na medida en que moitas das asociacións se producen por similitude fonética, aínda que engade o factor gráfico, que pode chegar a ser clave na interpretación da secuencia. Naqueles casos en que isto non é así, parece desprenderse unha sensación lúdica considerabelmente maior do que ocorría nos exemplos de paronomasia (véxase § 4.2.6), talvez por mor da sucesión de vocábulos relacionados, que recorda unha actitude de xogo por parte da personaxe.

Outros xogos teñen orixes diferentes. Así, no seguinte, encontramos a flexión para o plural por separado do lexema e do sufixo que conforman unha única palabra:

que os xoves lean e lean e se afasten de círculos perversos onde corren as éxtases e pímulas coloreadas e **cocas inas** e alcohois (Cocas inas: non está nada mal a división palabral proposta polos astros que anotan en Olivetti o que debera anotar o Pirata eu [...]) (TM 215),

No entanto, a división en sílabas (en sentido estrito, a separación do último grafema do vocábulo) pode orixinar algún xogo interesante, coa concorrencia tamén do coñecemento de linguas (inglés fundamentalmente) e a similitude gráfica entre a vogal <o> e o número cero (0), como ocorre no seguinte exemplo:

Éxito (Inciso: palabra atroz. **Exit-o**: saída cara á nada, cara ao cero, cara ao baleiro absoluto) (XA, 347).

En relación coa fragmentación vocabular (silábica, grafemática ou morfemática) encóntranse tamén outros xogos, igualmente interesantes do punto de vista estilístico, por veces con efectos humorísticos:

Matilde, meu amor, equivocáste, o cadro está como os chorros **do Douro**. (Mentir era a súa vinganza.) **Do ouro**, quererás dicir. Non, meu amor, do Douro, son unhas augas de cor branquísima, como o leite, que emerxen do subsolo a carón dese río, unhas augas que serven aos alemáns para producir un requeixo de fama mundial (E, 49);

Cando brindaba poñíase un nó na súa gorxa, **apenas** tragaba. **Con penas** tragaba (MBT, 36).

Até inclusive chegar a vocábulos inventados, formados segundo as regras de formación dos acrónimos, quer dicir, tomando as primeiras sílabas do primeiro dos substantivos implicados no xogo e as últimas do segundo dos substantivos:

o normal sería que contase o que vai **suceacontecer, acontesuceeder**, porque agora estou no presente (SL, 336);

O azul, nas flores, adoita ser velenoso, nocivísimo. **Nocilenoso** (TM, 142);

Anoto algunha das redaccións diarias sobre a **felicidade, bis**, repetida, **felicidadebís, felbís** (TM,

En conclusión, podemos afirmar que estes casos, dificilmente clasificábeis, posúen unha extraordinaria rendibilidade estilística, non só pola súa expresividade, fundamentalmente baseada no efecto sorpresa que se desprende deles, como tamén porque contribúen a dar conta das mentes perturbadas dos protagonistas.

4.3.2. MORFOLOXÍA

Case sempre que se fala da rendibilidade estilística da lingua existe a tendencia a pensar máis nos aspectos semánticos ou lexicais do que nos morfolóxicos, pois estes dependen menos da creatividade do emisor e, por tanto, é máis difícil consideralos susceptíbeis de crearen estilo. Porén, baixo esta epígrafe, desenvolvida noutras menores correspondentes ao estudo individualizado e pormenorizado de cada categoría gramatical (nome, pronome, verbo e palabras invariábeis), trataremos de demostrar que todas posúen a potencialidade de seren aproveitadas con fins estilísticos.

4.3.2.1. NOMES

Do punto de vista estritamente morfolóxico podemos agrupar baixo esta denominación substantivos e adxectivos³³⁹, xa que se opoñen aos pronomes por posúen significado léxico (que proporciona o morfema lexical ou raíz) fronte ao gramatical, e aos verbos, que tamén teñen significado léxico, por posúen morfemas de xénero e número fronte aos morfemas modo-temporais e número-persoais.

Pois que a posibilidade de engadiren morfemas de xénero e número é un dos trazos que caracteriza os nomes, cómpre vermos, en primeiro lugar, como é que se poden empregar estas categorías gramaticais con valor estilístico e expresivo —a termos en conta, seguindo Martins (1989: 111), que “realmente, poucas brechas encontra a expressividade no dominio do gênero e do número”³⁴⁰.

O **xénero** é unha categoría gramatical inherente aos substantivos, en canto que nos adxectivos aparece por concordancia. En principio, ten función clasificadora e permite agrupar os substantivos en clases mórficas, ao tempo que a oposición masculino / feminino implica distinción de sexo en animais e persoas e nalgún caso distinción de tamaño e/ou

³³⁹ Canto á consideración de substantivos e adxectivos como unha única categoría, véxase Freixeiro Mato (2000: 33), Mattoso Câmara (1982: 87) ou Lapa (1984: 114-151).

³⁴⁰ Fronte á investigadora brasileira, que deixa aberta a posibilidade de estas características gramaticais desenvolveren certa rendibilidade estilística, áchase Lapa, que a nega radicalmente: “Pouco interesse tem para o nosso caso a determinação do gênero e do número das palavras” (Lapa, 1984: 129).

forma en seres asexuados (Lapa, 1984: 129). A flexión fica establecida en función dunhas regras determinadas. A vulneración desas regras en calquera sentido, como a regularización de formas, dá lugar a casos de extraordinaria rendibilidade estilística, como vemos nos seguintes exemplos:

Por exemplo: trasladar a cidadáns a diversos puntos, ás **cabaliñas** (TT, 44);

Coma ti, **princesa** (A, 102).

Por outra banda, cómpre salientarmos que sexo e xénero non sempre coinciden, de xeito que hai substantivos que tendo un único xénero serven para se referiren aos dous sexos, como ocorre coa maioría dos substantivos referidos a animais (tradicionalmente denominados substantivos epícenos); de querermos especificar o sexo habería que acrecentar "macho" ou "femia" ao nome. Do mesmo xeito, hai substantivos en que se dá sincretismo formal, quer dicir, carecen de flexión de xénero e o sexo vén dado pola concordancia. Indubidabelmente, flexionarmos estes substantivos vai implicar unha escolla, xa que non correcta gramaticalmente, si estilisticamente marcada, dotada dunha grande expresividade³⁴¹. De feito, xa Martins (1989: 111) sinalara neste sentido que as posibilidades estilísticas máis sobranceiras do xénero tiñan a ver coa flexión “dos substantivos uniformes, que se referem a seres sexuados (substantivos comúns de dous

³⁴¹ Este mesmo recurso utilízao con frecuencia Pérez-Reverte nas súas colaboracións xornalísticas para parodiar a linguaxe politicamente correcta que aborrece e deosta cada vez que ten ocasión: “La Ley de Reyes Magos y Magas de Género y Buen Rollito prohíbe terminantemente a sus majestades referirse en el futuro a los niños españoles como niños españoles. Cualquier discurso político deberá empezar con las palabras “*niños y niñas de las diversas naciones y/o nacionalidades [...]*”, a fin de no crispas con terminología fasciomachista. [...] Los medios informativos que retransmitan la noche de reyes tendrán la obligación de tapar el rostro de todos y cada uno de los ochenta mil niños que aparezcan en las imágenes, bebés incluidos, a fin de preservar la intimidad de las criaturas. Y novedad espléndida: los padres de cualquier niño o niña salvajemente golpeado o golpeada por un caramelo arrojado por los reyes durante la cabalgata o **cabalgato**, podrán interponer la correspondiente denuncia ante la Guardia Civil” (Pérez-Reverte, 2005a); “o postos a hilar fino, lo de ‘*el tiempo que dure la suplicencia*’ también era mejorable escribiendo ‘*el tiempo que dure la suplicencia o el **suplencio***’. Pero en fin. Cada maestrillo tiene su librito. [...] Y eso, la verdad, queda feo. Si tenemos presidente o presidenta, la misma ilógica de semejante lógica impone ponentes y **ponentas**, asistentes y **asistentas**. Y la verdad es que tan tímido quiero y no puedo se manifiesta varias veces con idéntica evidencia o **evidencio**. [...] ¿Por qué no de los presentes y de las **presentas**? [...] ¿Por qué no ir hasta el fondo del asunto, escribiendo ‘*Las **miembras** y los miembros afectadas o afectados por posibles causas o **causos***’? Es como cuando la disposición transitoria segunda menciona [...] en vez de decir, como en rigor debería: ‘*cuatro vocales o **vocalas** que sustituirán a las cuatro o los cuatro nombrados o nombradas*’. Digo yo que de perdidos, al río. Y la verdad. No comprendo a qué vienen esos ridículos complejos, a estas alturas del jolgorio. O **jolgoria**” (Pérez-Reverte, 2005b). Sen esa carga irónica dos textos de Pérez-Reverte, achamos o mesmo recurso nun poema de Vicente Huidobro (1931), que reproducimos parcialmente pola súa expresividade, moi semellante á que se pode desprender dos exemplos de X. C. Caneiro: “La montaña y **el montaña** / Con su **luno** y con su luna / La flor florecida y **el flor** floreciendo / Una flor que llaman girasol / Y un sol que se llama girafior”.

gêneros e epicenos)”, seguindo a “tendência popular a criar formas analógicas que estabeleçam a duplicidade genérica”. En todas as obras que conforman o corpus obxecto do noso estudo encontramos abundantes exemplos deste innovador recurso. Así:

alimentar os petos rubicúndicos dos **psiquiatros**, especie que aumenta (XA, 113),

en que a forma "psiquiatros" se formaría a partir de "psiquiatras" (masc./fem.) que, por rematar en *-a*, marca característica do feminino, se deixaría para designar a muller que exerce esta profesión. O mesmo acontece no caso de “especialistas”, que encontramos no seguinte exemplo, en que, para alén da flexión xenérica anómala, tamén se pon en xogo o tratamento da palabra como composto de “especial” + “listos”, o que permite que o segundo elemento, como suposto adxectivo, apareza intensificado en grao superlativo:

de comentarios **especialistísimos** triunfadores (TM, 34).

Algo semellante ocorre co substantivo "modelo", mais no outro sentido; isto é, un substantivo con sincretismo formal (o / a modelo), mais aparentemente masculino por terminar en *-o*, preséntase flexionado para o feminino; a parella opositiva non aparece marcada pola concordancia, como é habitual neste tipo de substantivos, senón que se crea *ex novo* unha forma explicitamente feminina, o que non fai senón acrecentar máis expresividade³⁴²:

e vía unha tribo de **modelas** e **modelos** televisivos de considerable popularidade (XA, 335).

Nun sentido semellante, mais cunha orixe medieval que o fai resultar na actualidade un uso non habitual e marcado e, por esa razón, do punto de vista estilístico, posuidor de certo sabor arcaico, encontramos o sincretismo formal de “señor”:

“Con ‘i grego’, miña **señor**, pois grega foi a súa orixe” (IS, 142).

Outro caso interesante sería aquel en que a partir dun substantivo terminado en *-e*, con

³⁴² Todos estes casos producen uns efectos estilísticos moi semellantes aos que Freixeiro Mato (2000: 64) establece a respecto da “flexión para masculino de certos substantivos femininos en *-a* que designan mulleres ou ocupacións por elas desempeñadas, inclusive tamén nomes comúns de obxectos”. Tanto nos casos sinalados polo profesor como os presentados no noso traballo os efectos resultantes son humorísticos, cunha compoñente fortemente paródica.

sincretismo formal, se establece unha dupla flexión en *-o* para o masculino, que resulta hipercaracterizado, e en *-a* para o feminino³⁴³:

a patria auténtica dos descerebrados, famosos, **cantantos**, **cantantas**, casadillos e casadillas (A, 192).

Este mesmo tipo de flexión pode aparecer tamén nos nomes adxectivos, mesmo cando aparece o substantivo, de xénero explicitamente masculino, producindo unha secuencia fortemente redundante por mor da hipercaracterización:

Así, por exemplo, han de existir paxaros **canoros** que pían venturosos (E, 291).

Por outra banda, no exemplo que mostramos a seguir temos un caso de flexión para o feminino dun substantivo de xénero único, epiceno, a concordar cun antecedente a quen caracteriza. De feito, por funcionar propiamente como un adxectivo, podemos falar dun tipo de transcategorización (adxectivación) moi pouco frecuente que estudaremos máis adiante (véxase 4.3.2.1.C):

Paréceme fóra de ton a súa demanda, o profesor Silesio Braun, aínda xubilado, forma parte das nosas tertulias, **batracio**. **Batracia** será vostede, fríxida flor de loto (XA, 222).

Mais as repercusións estilístico-expresivas desta escolla van aínda máis lonxe, podendo chegar a implicar connotacións despectivas ou pexorativas, especialmente nos casos dos substantivos de xénero único:

úlceras, putísima **lagarta** (XA, 230);

farto da soidade, esa **lagarta** que lle comía o sangue (E, 170),

Neste caso o significado do substantivo "lagarta" xa non fai referencia ao animal, femia, do lagarto, ao que tamén contribúe a presenza dun cualificador como "putísima". A

³⁴³ Un exemplo moi semellante a este aparece en *Bovary*: “**cantantes** e **cantantas** que fixeran do amor unha bandeira” (B, 37). Nun sentido similar, encontramos outros exemplos de flexión de substantivos sincréticos: “onde se situaba a braga **bicolora** de Aurorita” (B, 148), que acadan unha grande expresividade. Un outro caso interesante é o que se produce nesta pretensa flexión xenérica, “reclaman as actualidades e **modos** e **modas** de ser actuar reflexionar sentir” (B, 180), cando, na realidade, temos dous substantivos independentes (aínda que relacionados etimoloxicamente), un masculino e outro feminino.

flexión para o feminino dun substantivo de xénero único, inmovilizado en masculino, implica, neste caso, connotacións pexorativas³⁴⁴. Noutras ocasións, a lingua popular tende a crear formas analóxicas femininas que establezan unha duplicidade xenérica previamente inexistente. Freixeiro Mato (2000: 64) cita exemplos como "a suxeita", "a tipa", "a membra", "a dema", "a mostra", "a individua". Precisamente, este último aparece en diversas ocasións ao longo das novelas e relatos que pretendemos analizar³⁴⁵. Con todo, hai que sinalar que, na maior parte dos exemplos en que aparece este substantivo de xénero único flexionado para o feminino, a dita flexión non obedece, como nos casos que sinala o profesor, a criterios semánticos de pexoración, mais puramente estilísticos, como parte dunha estratexia consistente en utilizar sempre, con maior ou menor sorpresa para o lector ou lectora segundo os casos, as formas masculinas e femininas dos nomes, en lugar dun masculino pretensamente neutro pola tradición dos estudos gramaticais. Aínda que esta estratexia causa sempre no lector ou lectora unha reacción de asombro, por inusual —o texto resultante da utilización de ambos os xéneros fica moito máis denso e de máis complicada lectura—, o certo é que nos casos de flexión dos substantivos de xénero único esta sorpresa, loxicamente, é aínda maior, pola expresividade que, deste xeito, adquire o texto:

Especialmente **individuas** e individuos facultados para a arte da escrita: informadores, comunicadores, xornalistas (XA, 67);

A arte é a batalla contra a morte, humillación do ser humano, **da ser humana**, divertículo atroz (XA, 169).

Se ben neste último caso non se flexiona o substantivo propiamente, a concordancia do artigo e do adxectivo dá como resultado, cando menos, unha expresión absolutamente inusual, xa que costuma empregarse esta forma inmovilizada no masculino e nunca flexionada en feminino. Do mesmo xeito, tampouco parece moi probábel que poida

³⁴⁴ De todos os modos, seguindo Teresa Moure (2005: 62), “os estudos da época revelaban que a maioría dos termos que se refiren á muller e absolutamente todos os adxectivos cando se aplican ás mulleres poden arrastrar connotacións negativas”.

³⁴⁵ A flexión xenérica deste substantivo masculino é relativamente frecuente en X. C. Caneiro, como se pode desprender dos seguintes exemplos: “as ordes hipocráticas dalgún **individuo**, dalgunha **individua**, ou **varios**, ou **varias**, que me odian” (RB, 103); “**Todos** e **todas as individuas** e **individuos** que len novelas de terror” (TM, 83); “as deterioracións están intimamente relacionadas coa capacidade eróxena dos **individuos** e **individuas**” (E, 54); “Os bares, a noite, os lupanares, pubes discotecas musicotecas incomunicotecas cafetos tabernas están plenos de **individuos** e **individuas** desaforados porque no mundo falta... ¡falta amor!” (A, 50).

extraerse o significado pexorativo no seguinte, aínda que talvez si irónico ou paródico que produciría certos efectos humorísticos:

A muller do xeneral, **militara** tamén de altísima gradación, vai dirixir as operacións ofensivas (A, 103),

O xogo, desta volta, consiste ou redúcese precisamente á flexión dunha palabra en principio invariábel, aínda que a expresividade derivada diso sexa extraordinaria. Seguramente parte da súa rendibilidade estilística resida, de feito, en non se empregar a flexión para o feminino con ese matiz negativo, conseguindo a ironía exclusivamente a través dun recurso lingüístico.

Por outra parte, a presenza do substantivo flexionado en masculino e feminino na mesma secuencia é de grande recorrencia en Caneiro. Como ben sinala o profesor Freixeiro Mato (2000: 62), "frente ao predominio do masculino como xénero non marcado, símbolo tradicional dunha sociedade dominada polo home, cada vez máis afloran na linguaxe reaccións antisexistas e na sociedade discursos, por veces irónicos, a este respecto". Por esta razón, e dado que na nosa tradición literaria hai mostras de abondo deste fenómeno, debemos facer prevalecer motivos de expresividade na obra narrativa de Caneiro, lonxe da intencionalidade do discurso social e político actual, xa que el propio ten manifestado non ser unha persoa politicamente correcta. En relación con isto, paga a pena reproducirmos unhas interesantes reflexións de Teresa Moure (2005: 69-70)³⁴⁶:

Entre estas normas nótase, especialmente nalgúns sectores dos medios de comunicación e sobre todo na literatura pedagóxica, a proliferación desa información redundante que comentabamos antes, que moitos acusan de recargar inutilmente o discurso: "alumnos e alumnas, nenos e nenas, homes e mulleres..." para evitar aludir aos grupos a través do masculino. Os que non aturan as reivindicacións do feminismo levan as mans á cabeza e razoan: un discurso público, unha clase, un debate parlamentario convértense en tarefa imposible; non hai posibilidade de que o interlocutor fíe argumentos cando sobra tanta palla. Non podo chegar á clase e dicir "queridos e queridas alumnos e alumnas, todos e todas debedes facer facer un traballo, escribindo unha crítica sobre a opinión que cada un e cada unha de vós (ou, para dialectos, de vosoutros e vosoutras) ten da obra dos autores e autoras da vangarda". Ese humor desenfreado e ese espírito hipercrítico quizais deban deixarse para mellor ocasión. [...]

Porén o falante non ten que sucumbir ante as ideas que lle sexan alleas. Cando digo *declaración de dereitos humanos* e evito *declaración de dereitos do home*, adopto unha actitude ideoloxizada.

³⁴⁶ Sanmartín *et al.* (2007a: 93) tamén defenden a utilización dunha linguaxe non sexista: "A falta de utilización de moitas das formas femininas explícase pola ausencia de mulleres neses cargos ou profesións. Mais, dado que a muller se está a introducir cada día en máis ámbitos, é necesario mudar [...] a situación e adaptar a lingua á realidade xenérica en que nos atopamos. Isto repercutirá, ademais, na creación dunha linguaxe máis democrática e máis directa, de xeito que se estableza unha relación menos distante entre as persoas que se comunican".

A conclusión que podemos tirar disto é que se nun estudo que leva por título *A palabra das fillas de Eva* e escrito contra a linguaxe establecida por homes e convencionalizada, se propoñen vías alternativas á dupla flexión de xénero por esta obstaculizar a fluidez do discurso, e tendo en conta a extrema preocupación de Caneiro polo aspecto estético —en especial o melódico—, alén do seu limitado correccionismo político, parece necesario procurarmos outras interpretacións que expliquen a presenza deste fenómeno³⁴⁷.

Sexa como for, o masculino deixa de ser o xénero non marcado da oposición³⁴⁸ e designa só o macho da parella; e aparece explicitamente a referencia á forma feminina, tanto en substantivos como en adxectivos, segundo vemos a seguir³⁴⁹:

Os necios, e as necias, foxen diante de calquera atisbo de talento (IS, 168);

así como os valores propios de **mulleres e homes**, ou **homes e mulleres**, que acreditan tan soberbia

³⁴⁷ Tamén Pérez-Reverte ten reflexionado acerca deste fenómeno lingüístico. A este respecto parécenos de interese reproducir un fragmento dunha colaboración xornalística en que o académico da lingua española expuña con clareza a súa postura: “Les hablaba [...] de cómo una jábega de cantamañanas se pasa por el forro, cuando le conviene, el criterio de la Real Academia Española, imponiendo la corrección política sobre la corrección lingüística. [...] Después de consultar con la RAE la oportunidad de utilizar lo de “diputados y diputadas, senadores y senadoras, presidente y presidenta, aceituneros y aceituneras altivos y altivas” y todo eso, y recibir un detallado informe de por qué, además de una imbecilidad, es incorrecto e innecesario —el uso del masculino genérico no responde a discriminación ninguna, sino a la ley lingüística de la economía expresiva—, la comisión constitucional del Congreso de los Diputados y la delegación de parlamentarios andaluces han decidido, naturalmente, prescindir del dictamen académico, por no ajustarse éste al tonillo demagógico que le buscan a la cosa” (Pérez-Reverte, 2006). Aínda que Sanmartín *et al.* (2007a: 93) defenden un modelo lingüístico non sexista, no tocante aos recursos de que dispomos os utentes da lingua advirten que “unha última possibilidade, de que non convén abusar, é a de expresar os dous xéneros explícitamente, quer mediante a escrita completa do femenino e do masculino, quer engadindo a flexión de feminino á forma masculina ou viceversa”. Aliás, coinciden co académico (Pérez-Reverte, 2005b) en que “non só se debe indicar a duplicidade de xénero no substantivo, senón tamén naquelas palabras que concordaren con el, como os determinantes ou os adxectivos” (Sanmartín Rei *et al.*, 2007a: 95) e en que este procedemento “pode volver o texto recargado e pouco sintético, o cal afectaría á súa clareza e á súa comprensión” (Sanmartín Rei *et al.*, 2007a: 95).

³⁴⁸ A este concepto fai tamén referencia Moure (2005: 62-63) nos seguintes termos: “Os falantes sensibilizáronse, en termos xerais, con estas denuncias e os hábitos empezaron a cambiar, mais as opinións aínda distan moito do consenso. Desde logo, non pensemos que estas actitudes removeron o xigante dormido da lingüística. Ao contrario, os especialistas en gramática reinventaron as desculpas acudindo á “teoría do termo non-marcado”, unha estratexia teórica idónea para arrancar certos problemas fonolóxicos que, máis tarde, se exportou con ben pouca imaxinación á gramática. Segundo esta visión, cando nunha lingua determinada un valor pode representarse con dúas variantes distintas, unha delas é susceptible de representar o par mesmo, adquirindo un valor neutro que deu en chamarse xenérico. Así, a oposición de xénero gramatical entre *pai* e *nai* anularíase no plural, pais, de xeito que este termo é susceptible de significar un dos membros do seu paradigma (‘pais’ = ‘pai’ + ‘pai’) tanto como de denotar, de forma xenérica, a suspensión temporal de oposición (‘pais’ = ‘pai’ + ‘nai’). [...] Neste punto xorde a reivindicación. As mulleres [...] reclaman unha linguaxe que non as invisibilice”.

³⁴⁹ Encontramos múltiples exemplos de dupla flexión xenérica tamén en *Bovary*: “Así se autodenominaban **os escritores e escritoras**” (B, 7), “mentres a súa **namorada ou namorado** se refocila con outro en calquera esquilo” (B, 207).

condición mnemotécnica (IS, 173);

pode vostede exercer **de pintor, de pintora**, e debuxar o artefacto volátil (LL, 131);

diso encárganse as moitas **Lauras e Lauros** que colonizan este mundo (EPF, 40);

É preciso viaxar en tren, **señoras senadoras e señores senadores** (EPF, 54);

Nese instante entrará en acción o burlador, achegaralle os **precisados** ou **precisadas**, que tamén as hai (o burlador ha de coñecer que el mesmo pode realizar os labores de amantísimo, depende se o **precisado** ou **precisada** necesita **un home** ou **unha muller**, ou ambos, que de todo hai, por fortuna). Repito: achegaralle **os precisados** ou **precisadas**, é dicir, fará que a **amantísima** (ou el mesmo, **amantísimo** burlador) atenda os **homes** e **mulleres** que necesitan afecto, estima e demais (SL, 112);

Especialmente se es **lector** ou **lectora** ou **explicador explicadora** das esencias salvadoras que cada liña garda no seu interior inmaculado (TM, 201);

confirmara a ausencia dun **interlocutor** ou **interlocutora** cos que compartir o seu destino (RB, 105);

Os homes e as mulleres altísimos e altísimas que consagran a súa vida (TT, 44);

posuímos, a maioría de **humanos** e **humanas**, unha neurona auricular ou ventricular (UMOT, 121);

Mire ao seu redor, mire a rúa chea de **mundanos** e **mundanas**, mire os libros escritos por seres diferentes (E, 314);

Alí sempre queda **unha muller un home** mala malísima cara escaso sorriso **mastigador mastigadora** de chicle e **tomador tomadora** de café con leite sacarinado **vestido vestida** con inmaculada presenza (A, 68).

En xeral, na multitude de exemplos deste tipo que se poden tirar das páxinas das novelas e relatos que aquí nos ocupan, cabe destacarmos, para alén da explicitación dos dous xéneros case invariabelmente, cos efectos estilísticos que iso produce no texto, a multitude, tamén, de formas de plasmar a dupla flexión de xénero, o que evita caer nunha sintaxe excesivamente repetitiva e menos brillante do punto de vista estilístico. Deste xeito, nos exemplos que acabamos de citar vemos que as dúas formas do substantivo poden aparecer en relación coordinada (tanto copulativa como disxuntiva), xustaposta, en estruturas sintácticas que combinan o sistema de pausas propio da xustaposición co

emprego da conxunción, producíndose desta maneira a sensación de ser o segundo elemento un engadido *a posteriori*, como se primeiro se tivese esquecido ou como se fose produto dunha ocorrencia repentina, dando certa idea de improvisación discursiva, e inclusive sen ningún tipo de pausa. Así mesmo, é posíbel encontrarmos non só substantivos flexionados, como tamén substantivos acompañados de adxectivos ou participios verbais e todo o tipo de pronomes. A multiplicidade combinatoria existente repercute directamente no estilo discursivo.

Aínda que xa sinalamos que en ocasións tamén aparece a flexión de xénero nos nomes adxectivos que acompañan os substantivos, chaman especialmente a atención aqueles casos en que a única marca de xénero, con substantivos sincréticos e en ausencia de adxectivos cualificativos, reside precisamente nos pronomes identificadores, ou doutro tipo, que presentan o substantivo:

Moito imbécil, moita imbécil, afirmaba alterada (XA, 114);

somos un número escaso **as capaces** e **os capaces** de darlle un sentido ao alcohol (XA, 116);

Os dancistas e **as dancistas** deberan executalo de cando en vez (TM, 33);

os versos todos que **os poetas** e **as poetas** nunca puideron escribir (RB, 55).

A expresividade dese recurso vese aínda máis acentuada cando se trata dun substantivo de xénero único, en ocasións a rozar a agramaticalidade:

E a auga **do mar, a mar**, era a chuvia que nos mollaba (TM, 71);

Coñac **fabulosa, fabuloso** coñac (TM, 88).

Se nestes dous exemplos o procedemento é o mesmo, a diferenza estriba en que, no primeiro, nos achamos perante un substantivo de xénero gramatical masculino, que en certos ámbitos (como no contexto mariñeiro ou en poesía) é frecuente con flexión para o feminino, en canto que, no segundo, xógase coa confusión existente a respecto do xénero do substantivo debido á súa orixe francesa³⁵⁰. Aínda que en ambos os casos a escolla da

³⁵⁰ Encontramos os mesmos exemplos en *Bovary*, onde, alén diso, se acrescentan interesantes explicacións ao respecto: “talvez por culpa do café quente e **o moito coñac**, que el chamaba **a coñac**, porque o feminino é sempre máis sutil e cálido e próximo e fraterno –aseguraba–” (B, 186) e “por iso se fala de graos Baumé

forma feminina achega a maior expresividade, o máis salientábel é a concorrencia das dúas formas na mesma secuencia. Así, máis unha vez, X. C. Caneiro consegue extraer expresividade de aspectos gramaticais aparentemente máis ou menos asépticos, como a inclusión dun vocábulo nun xénero ou noutro.

Neste recorrente xogo de xéneros é especialmente salientábel un exemplo tirado de *Ébora*, en que, máis alá da simple utilización da flexión xenérica como recurso estilístico, xoga, aliás, coa propia semántica do substantivo en cuestión:

eu son pintor de cadaleitos que me declaro íntimo inimigo de calquera tipo de **gramática ou gramático** (E, 78),

de tal forma que resulta ambiguo o significado de “gramática”, que, nese mesmo contexto, podería indicar tanto o feminino de “gramático” (‘persoa que estuda a gramática’), como, propiamente, a “gramática” (‘disciplina lingüística’). Aínda tendo máis probabilidades de se referir ao primeiro significado, polo xogo de oposicións masculino / feminino a que nos ten afeitos o autor, o certo é que aí fica a ambigüidade para dotar o texto dunha maior expresividade.

Un xogo de palabras semellante acontece no seguinte exemplo:

Quizá as palabras que escriben os autores e autoras nas **novelas** e **nobelos**, elas e eles, edifican ou constrúen celebérrimas aranas de maior ou menor fortuna (TM, 45).

Neste caso, a diferenza a respecto do anterior reside en que se trata de dous vocábulos, “novelas” e “nobelos”, absolutamente diferentes do punto de vista semántico, e do punto de vista etimolóxico, mais idénticos, deixando á marxe o morfema de xénero, do punto de vista fonético (homonimia homofónica). Por esa razón, o que chama a atención do lector ou lectora non é só a oposición de xénero, tal como vimos comentando até agora, mais o feito de que, máis alá da simple aparencia da secuencia —que pretende xustamente iso, aparentar unha flexión de xénero normal, como a que precede ou como a que segue—, estamos na realidade perante dúas palabras diferentes que o autor enlaza como unha única flexionada nos dous xéneros.

cando se fala de concentracións e da auga **do mar** e da súa salinización, porque **a mar** é salgada” (B, 388). Alén destes exemplos, áchase máis un, tamén seguido dunha curiosa explicación: “**O sal, a sal**. O mar, a mar. Eran dúas palabras que non entendían de xéneros. Dúas palabras infinitas. E como todo o infinito poderían poñerse do dereito ou do revés, converterse nunha ou outra cousa en función dos intereses de cada instante” (B, 388). En todo o caso, o máis interesante é o contraste da dupla flexión.

A categoría do **número**, igual que o xénero, é propia dos substantivos, aínda que, por concordancia, vai estar presente noutro tipo de vocábulos, como adxectivos e pronomes. En principio, a súa función natural é marcar a oposición entre o singular e o plural, mais comprobaremos que tamén será posíbel tirarlle certa rendibilidade estilística; de todos os modos, neste sentido cómpre sinalarmos que X. C. Caneiro non recorre con excesiva frecuencia a esta posibilidade e só en ocasións esporádicas aproveita a duplicidade do número para facer que nunha mesma secuencia concorra un substantivo en singular e plural. Este recurso, ao contrario do que a dupla flexión de xénero, que actualmente adoita aparecer en determinados contextos non literarios —na realidade constituiría un dos trazos fundamentais da chamada linguaxe politicamente correcta—, resulta absolutamente innovador³⁵¹. Precisamente este feito, como vimos comprobando ao longo do presente traballo, contribúe a acrecentar a súa expresividade estilística. Alén diso, tampouco se debe pasar por alto a variación formal que envolve un recurso de aparente sinxeleza gramatical. Así, a flexión pode materializarse como unha simple xustaposición dun nome concreto nas dúas formas numéricas:

Estúpida palabra. Estúpidas palabras (XA, 102);

A túa memoria. As túas memorias debera dicir, son tantas (RB, 47);

ou en secuencias sintácticas coordinadas, nalgunha das cales, como a seguinte, fica patente o xogo co procedemento flexivo do substantivo, xa que, para alén do número, aparece tamén a flexión de xénero:

Ten tempo, o **dono** do apartamento, ou a **dona** do apartamento, ou os **donos** do apartamento (XA, 161).

Alén diso, resultan especialmente rendíbeis os plurais de nomes substantivos que adoitan utilizarse con maior frecuencia no singular, como substantivos que designan obxectos únicos ou os substantivos de carácter abstracto, quer dicir, os denominados *singularia tantum*. A concordarmos con Martins (1989: 112), os plurais destes “nomes não

³⁵¹ Martins (1989: 113) falaba xa deste recurso en relación co estilo do Padre Vieira. Neste sentido, a investigadora brasileira afirmaba que “um jogo de palavras muito do gosto do Pe. Vieira era o do singular e plural de uma mesma palavra”.

contáveis ou abstractos [...] assumem também sentidos diversos”, de maneira que a rendibilidade estilística da dupla flexión numérica se ve aínda máis incrementada³⁵²:

Trabucábame, a **lúa** é un cromo fluorescente pegado no ceo. Eu collecciono **lúas** (IS, 27);

un home enorme capaz de enfrontarse cun león e comerlle os **figados** (SL, 219);

Escoita as **literaturas** que eu lle leo cada mañá: clásicos, nada máis (RB, 17);

teorías que comentan de repentinas explosións, homínidos e neandertais, cínifes, glaciacións, pitecántropos, sinántropos, **pleistocenos** e **holocenos**, sapiens, erectus, hábilis, antecesus, todas son pistas falsas que el soña (E, 25);

e mulleres e tubérculos endiañados e seres e lucenza e **felicidades** e **infinitos** e **universos** e artefactos e útiles (E, 197).

De facto, nalgún caso, como veremos a seguir, para alén da expresividade do propio recurso da dupla flexión numérica, esta implica tamén diferentes significados que, a pesar da etimoloxía e da distancia semántica existente entre ambos, o autor consegue relacionar por asociación de ideas:

Ela, Matilde, non era **esposa**, senón **esposas**, alxemas (E, 12).

Nestoutros que sinalamos a seguir, xógase coa oposición entre o singular, que designa un concepto abstracto, e a forma flexionada para o plural, dotada dun expresivo matiz de concreción³⁵³:

³⁵² En estreita relación con esta postura acharíase a de Lapa (1984: 130): “O plural dá ao substantivo dois valores expressivos: um de intensidade, outro de variedade. A impressão geral é de que a palavra *fome*, pluralizando-se, se tornou mais concreta. É esse, por via de regra, o resultado do plural nos nomes abstractos”. Encontramos exemplos de flexión numérica de substantivos *singularia tanta* en *Bovary*: “Os sensibles teñen todo en conta: as lúas, as nubes, chuvias e **soles**, a soidade e a compañía, a primavera e os **outonos**” (B, 176). Consideramos os casos de seres únicos como *singularia tantum* seguindo Vilela e Koch (2001). De todos os modos, outros autores como Álvarez *et al.* (1995: 65) falan unicamente de *pluralia tantum*. A respecto dos substantivos de número único sinalan: “Ademais da oposición entre singular (un individuo) e plural (máis dun individuo), o morfema de número pode ter outras aplicacións semánticas, por razón de énfase ou afectivas. Nótese a enfatización da amplitude ou da intensidade de *as augas, os aires, os fríos, os tempos*, etc. Trátase de sustantivos continuos ou de materia que [...] denotan obxectos non susceptibles de individualización, polo que resulta imposible pensar nunha oposición singular / plural nos términos de un / máis dun”.

³⁵³ Algúns destes exemplos de flexión numérica de substantivos abstractos reaparecen en *Bovary*: “e roubar todas as depresións, ou **melancolías**, que albergar poida o ser humano e os seus infectos interiores” (B, 50), “Deitada na cama quixo imaxinar qué farían os seus **amores**” (B, 86), “Pero nunca existe a completa

Pero non hai **melancolías** para encher de lágrimas o seu diario, non hai tristura, só unha, Erea (IS, 75);

de comentarlle as **sabedorías** que acudían á súa cabeza sen saber o motivo (RB, 21);

Só os idiotas poden chegar a un estado pleno de **felicidade** [...]. Máis: É preciso crearse **felicidades** cada certo tempo (RB, 57);

permitirá ser visitado sen arrebatarse **descendencia** aos proxenitores e paternidade ás **descendencias** (RB, 100);

Poida que **o amor** estea oculto. E así debe ser. Ocultos. **Os** grandes **amores** están sempre ocultos (A, 59).

No entanto, noutros casos a expresividade vén da man dunha construción sintáctica en plural, de carácter ponderativo-intensificador, co cuantificador indefinido absoluto:

a **muller** que é **todas as mulleres** (A, 145);

Abúrreme **o presidente** do goberno. Abúrrenme **todos os presidentes** (A, 173);

Foi difícil transitar **aquel inferno: todos os infernos** o son: difíciles (A, 265).

En estreita relación con isto encóntrase tamén o denominado xenitivo bíblico ou xenitivo hebraico (Lapa, 1984: 145)³⁵⁴, unha construción que adquirirá unha expresividade maior cando o substantivo designar un concepto único, cuxa ponderación ou intensificación a respecto doutros da súa especie vai en contra de toda lóxica:

Confeso ter vivido sempre no **sur de todos os sures** (IS, 43);

nun lugar desamparado no medio de **todos os pretéritos** (SL, 30).

certeza nestas situacións: asasinatos futuros, ruínas, ganancias, **felicidades, eternidades...**” (B, 197).

³⁵⁴ Encontramos interesantes exemplos en *Bovary*: “Hermelinda, **amor dos meus amores**” (B, 74), “**o máis imbécil de todos os imbéciles** que vostede puidera coñecer” (B, 138), “Precisaba non esquecer **o home** que había de ser **todos os homes**” (B, 180), “Dicía iso **o mestre de mestres**. ¿Vostede non leu a Borges?” (B, 265), “pero nada que ver co noso Miguel de Cervantes –dicía Rocamora–, **o xenio dos xenios**” (B, 274).

Para alén da expresividade acrescentada por esta duplicidade explícita do número, atopamos outros casos en que o uso do plural é simplemente unha cuestión de escolla estilística por parte do autor:

Esperta, son **horas**. Sempre son horas (XA, 109).

Nos seguintes exemplos, chama a atención o emprego dun antropónimo flexionado para o plural, de xeito que o substantivo perde o seu carácter individualizador para significar, aínda grafado en maiúsculas, as calidades inherentes ao individuo designado no singular, nun proceso de carácter metonímico³⁵⁵:

O mundo está cheo de **heroicos Aquiles**, de **Héctores** asasinados, de **Paris xusticieiros** e, tamén, de **Apolos** traidores (IS, 36);

No meu país pénsase que todos debemos ser **Cunqueiros** (IS, 175);

Militante dunha santa compañía imprecisa e difusa na que cabalgan tamén os **Castelaos** e os **Bóvedas** (XA, 199);

Aquela que vin nas **Anas** dos meus días (TM, 59);

Que creo nos **Alás** e **Iavés** e deuses e igrexas e **vaticanos** con minúscula que nunca piden perdón (TM, 200);

son moitos os demos e **morganas** de Camelot (A, 332);

A min estes **hipócrates** que alarman aos nerviosos prodúcenme sensacións contrarias e contrariadas: amor, odio (A, 332);

Inclusive pode darse tamén ocasionalmente en topónimos, con efecto irónico- - humorístico. Neste caso o topónimo resultará acentuado nunha estrutura ponderativo-

³⁵⁵ Neste sentido expresouse tamén Martins (1989: 112): “Nomes que normalmente apenas se usan no singular podem receber no plural uma conotação particular. É o caso dos nomes próprios em emprego figurado [...]. Tais plurais indicam indivíduos que possuem as qualidades que mais celebrizaram as personagens; alguns classificam a figura como sinédoque (indivíduo pela espécie), outros como metáfora (relação de semelhança)”. Cf. Caneiro (B, 89): “contos de lobos feroces que eran comidos por **carapuchiñas** e **brancasneves** namoradas de sete ananos”.

intensificadora³⁵⁶ impensábel cun nome propio, na medida en que a característica fundamental deste tipo de nomes, fronte aos comúns, é a individualización:

Non te poñas así, Ulises Craso, faraón de **todos os Exiptos** (A, 59).

Unha vez analizadas as características fundamentais do categoría nominal³⁵⁷, cómpre estudarmos con máis profundidade outras particularidades estilísticas de substantivos e adxectivos por separado, xa que tamén contribúen a definir o conxunto de todas estas obras neste aspecto.

A. SUBSTANTIVOS

A respecto da rendibilidade estilística dos substantivos, Freixeiro Mato (2000: 54) sinala:

Os nomes substantivos [...], que serven para aprehendermos directamente a realidade extralingüística, teñen tamén unha grande relevancia do punto de vista estilístico-expresivo, pois constitúen un inventario aberto en constante evolución, coa posibilidade de crearmos novos termos de acordo coas necesidades de expresión [...] ou de ampliarmos o seu campo significativo mediante diferentes procedementos tamén expresivos [...]. Os substantivos posúen unha significación básica ou primaria e logo poden adquirir diversas acepcións ou connotacións, sempre dependentes das necesidades expresivas dos falantes e escritores, da súa capacidade creadora ou de estilo.

A primeira clasificación que se pode facer dos substantivos divídeos en comúns e propios e atende fundamentalmente a criterios semánticos. Os substantivos comúns nomean especies ou seres concretos dunha especie e mesmo conceptos ou abstraccións, en canto que os propios nomean seres únicos na súa especie, individualizándoos. Do punto de vista da súa rendibilidade estilística, de predominaren nun texto tanto substantivos comúns concretos como substantivos propios, o carácter do texto será de concreción material, propio da narración ou descrición de feitos da vida real, quer dicir, aproximan o lector ou

³⁵⁶ Este tipo de estrutura resulta impensábel cun nome propio, dado que a principal característica deste tipo de nomes fronte aos comúns é o feito de seren individualizadores, trazo aínda máis notábel cando, como neste caso, se tratar dun topónimo. Esta característica impide toda a posibilidade lóxica de que se estableza unha relación comparativa ou ponderativa que implique varios ou todos os individuos da especie, ao se tratar dun individuo único. A construción da estrutura a pesar desta consideración, repercute necesariamente no aspecto estilístico do texto en que se insire, proporcionándolle efectos humorísticos. En relación con isto, Martins (1989: 112) afirmara que “também nomes geográficos aparecen pluralizados com valor expresivo”. Cf. Caneiro (B, 152): “princesa de pitimini e rosa áurea de **todos os Exiptos**”.

³⁵⁷ Cómpre termos en conta que, embora a flexión de xénero e número defina esta categoría, aparece tamén noutras, e do mesmo xeito é empregada polo autor con fins estilísticos. Analizáremos a propósito dos pronomes nunha outra epígrafe deste traballo (cf. § 4.3.2.2).

lectora da realidade extralingüística a que se referiren e achegan verosimilitude. Porén, de acordo con Lapa (1984: 126), “certos conceptos abstractos podem ter una face concreta e, ao contrario, moitos nomes concretos se poden empregar en sentido abstracto”. En relación con isto, o investigador portugués explicaba

As idéas abstractas são susceptíveis, além disso, de manifestações concretas [...]. Tanto basta para ue o substantivo nos apareça menos abstracto, porque lhe andam ligadas estas manifestações corporais. [...] Isto é, a abstracção dos nomes é coisa relativa, porque depende en parte do poder de fantasia dos indivíduos.

Pelo contrario, moitas veces os nomes concretos poden ser tomados não no sentido material e objectivo que lhes é próprio, mas en sentido espiritual, tornando-se por isto abstractos (Lapa, 1984: 126-127).

Dado que nas obras que estamos a analizar o autor explota ao máximo a rendibilidade desta clase de palabras, parece axeitado estudarmos os substantivos en función desa primeira clasificación semántica, que nos ha permitir sistematizar con máis facilidade a abundante casuística con que nos encontramos.

Centrámonos, en primeiro lugar, nos **substantivos comúns**, cuxo trazo estilístico máis salientábel é a súa capacidade de concreción do punto de vista semántico. Para alén diso, polo seu significado gramatical, en canto que "a abundancia de substantivos nun texto implica, en liñas xerais, riqueza conceptual e de contidos, así como axilidade na narración" (Freixeiro Mato, 2000: 54), a adxectivación descritiva impón un ritmo máis lento, e ambas as posibilidades son conxugadas por Caneiro constantemente ao longo das súas obras. A idea de riqueza conceptual fornecida polo predominio de substantivos pode comprobarse nos seguintes exemplos³⁵⁸:

Erea [...] **correctora** de **probas** editoriais, maior de **idade** en **exceso**, [...] un **metro** e setenta **centímetros**, **cintura** rexa **tetiñas** miúdas, ampla de **costas**, **cabelo** crespo, ensarillado, **ollos** grandes, acastañados, **nádegas** sobresalientes, tenra, cálida, teimuda, **meixelas** brancas, **papoa**, **cellas** espesas, **boca** sensual (IS, 119);

Penélope bordaba mentres o **mundo** seguía o seu **curso**: **edificios** de **crystal** punxente, fervendo nos **ollos** cando alumea o **sol**; **computadoras**, **corazóns** artificiais; **satélites** e **foguetes** que estouran coma **bullós** no sanmartiño; **telemandos**, **bonecas** inchables, **servicios** de **relax**: o **mundo** seguía o seu **curso** e Ernesto chorou cando conseguiu ver algo máis que as catro **paredes** e o **ceo** infinito (LL, 24);

A **morte**, cando chega invitada por un terceiro —como sucede en todos os **asasinatos**— baléirase de

³⁵⁸ Poden consultarse máis exemplos de predominio de substantivos no apéndice XIII (véxase § 7.13).

contido propio, deixa de ser ela mesma para pasar a formar **parte** dun **suxeito** que voluntaria (**homicidio** perpetrado por **delincuente** habitual que compra un **revólver** dándolle uso por primeira vez nun **atraco** a **gasolineira** pertencente a **joldin** empresarial poderoso) ou involuntariamente (**accidente** de **estrada** non provocado polo **defunto** senón por un **conductor** suicida que circula en **sentido** contrario por **autovía** rapidísima que leva a ningures), a **morte** pasa a formar **parte** dun **suxeito** que fai dela unha **frivolidade** (XA, 51);

Corrían e sen embargo, a pesar da **celeridade**, tiñan **tempo** de contemplar a **paisaxe** de **cores** que mordía os seus **pasos**. O **couselo** sobre os **seixos**, e a **flor** branca da **pereira**, e a **selva** que os **castiñeiros** debuxan na súa **copa** circular, e as **mimosas** amarelas danzando no verde do **vento**, e o **carrasco**, e o **agrón** picante na **herba**, e os **fentos**, e o **torvisco**, e as **estrugas** desafiantes e maliciosas. Escoitaban os **asubíos** dos **pintasilbos** mesturados cos **ecos** dun **ouriol**, ao lonxe, perdéndose na **gordura** da **fraga**. Sentían os **dentes** da **vida** lambendo os seus **pés**. Era o **paraíso**: ese **lugar** que só permanece na **imaxinación** dos incautos (TM, 11);

O **progreso** que ceifa **árbores** fermosas colocadas en fermoso **xardín** para construír **aparcamento** xigante onde **vehículos** de **buguina** e **metal** agardan polos seus **propietarios** **estrés** **estrés** que non usan **bicicleta** ou **pernas** andadoras senón **máquinas** de **ruído** e **velocidade** para camiñar trescentos ou catrocentos **metros** e encher de **fume** ceodós as **vilas** e **ciudades** e **desertos** (RB, 94);

Escribirte: o teu **pelo**, a túa **cara** debuxada en dous **ollos** verdes, os teus **labios** amplos como un **horizonte** na **outonía** da **Fisterra**, a túa **voz** que non existe, o teu **silencio**, as **mans** que te buscan desesperadas para encontrar nada, o cero, a **sensación** de ser o que sempre fun: un **perdedor**, un maldito **perdedor**, unha **gota** de **chuvia** alimentando o teu **corpo** lindo, grácil, exuberante como unha **noite** de **viño** e **bolero** (A, 27).

Como se ve nos exemplos escollidos, trátase de fragmentos de extraordinaria riqueza canto ao contido, na medida en que cada substantivo introduce un novo concepto ou significado. Porén, cómpre notarmos que esta axilidade conceptual non encontra necesariamente paralelo no ritmo sintáctico, xa que a introdución de cada substantivo pode supor o alongamento da secuencia en que se insire, a proporcionar desta maneira unha considerábel ralentización rítmica.

En todo o caso, o predominio deste tipo de nomes non deixa de ser habitual na literatura. De feito, hai narracións que, polo seu carácter estático ou descritivo, ofrecen unha abundancia de substantivos e adxectivos face a verbos que acaba converténdose nunha característica lingüística do texto. Nas novelas e relatos de X. C. Caneiro, que do punto de vista do contido se caracterizan por seren, a grandes trazos, o que poderíamos

dicir de acción interior ou psicolóxica, o propio argumento pide dalgunha maneira a presenza da categoría gramatical nominal máis do que a verbal, máis adecuada para outro tipo de contidos. Alén diso, non só encontramos fragmentos con predominio deste tipo de nomes, como acabamos de ver, mais mesmo secuencias de substantivos, onde se aprecia claramente a delectación que o autor atopa nas palabras. Trátase na maior parte das ocasións de longas enumeracións —enumeracións que achan paralelismo noutras semellantes doutras clases de palabras— que chegan a se converter nunha característica fundamental do estilo de X. C. Caneiro, o que na literatura universal encontra, cando menos, tres referentes xa clásicos: a nivel internacional, W. Whitman e Jorge Luis Borges e, no noso ámbito lingüístico, Vicente Risco. Whitman é o poeta salientado por Spitzer (1948)³⁵⁹ como exemplo paradigmático da utilización da enumeración con fins estilísticos, uns fins que contribúen a perfilar a manifestación lingüística do espírito ou da mente do propio autor, en canto que en Borges (Águila, 2000: 5), a intencionalidade subxacente derivada da utilización deste recurso estaría relacionada máis ben coa posibilidade de expresar ou dar conta da amplitude do universo, talvez nun intento extraordinario por procurar a verosimilitude absoluta. Por outra parte, canto a Risco, o efecto estilístico que se desprende das longas enumeracións que aparecen n’*O porco de pé* é fundamentalmente humorístico e paródico, cunha forte compoñente irónica³⁶⁰. Da conxunción de todas as posibilidades, representadas paradigmaticamente por estes autores, resulta a enumeración, segundo parece entendela X. C. Caneiro, como un recurso lingüístico de enorme rendibilidade estilística que o autor verinés aproveita ao máximo³⁶¹.

³⁵⁹ Alén de Whitman, Spitzer (1948) fai referencia a outros autores como Rubén Darío, Pablo Neruda, Victor Hugo ou Balzac en relación co estudo estilístico da enumeración. A este respecto, tamén resulta de interese un traballo específico do mesmo autor (Spitzer, 1945), centrado no aproveitamento da enumeración caótica na poesía Spitzer.

³⁶⁰ Consideramos significativo mostrarmos un exemplo das enumeracións que se poden achar nesta obra do líder ideolóxico do Grupo Nós: “Pasaban portais, tendas, teatros, cines, garaxes, cabarets, bancos, escritorios, cafés, bares, cervexerías, leiterías, almacéns, casas consignatarias, casinos, escolas, igrexas, clubs, políticos, bibliotecas, bodegas, consulados, museos, oficina, cuarteis, facultades, despachos, fábricas, sanatorios, imprentas, tabernas, redaccións, obradoiros, talleres, administracións, hospicios, estancos, fondas, hospitais, casas de xogo, alfaiaterías, librerías, asilos, hoteis, manicomios, conventos, casas de comidas, zapaterías, teléfonos, casas de mulleres, casas de cambio, farmacias, confiterías, cárceres, laboratorios, reloxeirías, clínicas, colexios, salóns de baile, casas de socorro, loxias masónicas, prazas de abastos, restaurantes, centros espiritistas, telégrafos, vulgados, cámaras de comercio, recadacións, centros teosóficos, audiencias, gobernos, milleiros de milleiros de milleiros de mostras, de rótulos, de placas, de lápidas, de letreiros: de madeira pintada, de mármore, de bronce, de latón, de vidro con letras douradas ou con letras prateadas, de esmalte, de ferro forxado, de fundición, pintados na parede, feitos con letras de vulto prendidas nos balcóns, de lenzo, de cartón, de papel, de aluminio, de celuloide...” (Risco, 1997: 35-36).

³⁶¹ Cf. Caneiro (B, 21): “Porque a existencia está chea **de dor, de enfermidades, de afundimentos e abismos, de abandonos, de dores de cabeza e estomacais e artríticos e pulmonares, de hospitais, e**

Así, achamos series de substantivos enlazados por conxuncións coordinadas, o que proporciona máis axilidade a un discurso que, doutro xeito, dada a lonxitude e elaboración dos seus períodos, tería un ritmo sintáctico moito máis lento. Probabelmente sexa determinante a este respecto o feito de predominar a copulativa *e* sobre outros tipos de conxuncións, xa que, debido ao seu mínimo corpo fonético, implica necesariamente —a unha velocidade de lectura normal— unha maior fluidez na súa pronuncia, e, polo tanto, imprime tamén unha maior viveza na pronuncia da secuencia. Isto é o que parece desprenderse do estudo de Lapa (1984: 271), que en relación cun texto de Teixeira-Gomes afirmou

Sem a partícula e, os períodos da acção são mais separados e mais lentos, vêm-se melhor, um a um. Mas não é isso o que o autor pretende; ele quer dar-nos o movimento interrompido, o entusiasmo vertiginoso daquele bailado e o contágio de que o próprio espectador se sente possuído. Por isso empregou a conjunção copulativa.

Aliás, Lapa ten reflexionado sobre as repercusións estilísticas do aparecemento da coordinación con esta conxunción *e*, neste sentido, chegou a afirmar que a impresión recibida pola lectura dun fragmento polisindético non é a mesma que se se proba a ler o mesmo texto substituíndo a conxunción por unha vírgula (Lapa, 1984: 271):

Só tiña **ollos e agarimo e corazón** para Matildita (LL, 86);

ou de correr nunha campía inacabable de **margaridas e roseiras e sabina e tomentelo e borraxe brava e estrugas e píceas e carballos e xestas e toxos e cólquicos e figueiras e estramonio** (XA, 258);

Pero esta mañá, esta clara mañá **de primavera e pardais rubicundos e alaudas bulideiras e verdísimos horizonte**, tiven unha nova sorpresa (EPF, 17);

Lisboa acendida un vintecinco de abril cheo de **claveis e estrelas e emoción e canto e trigo e papasoles e mapoulas e bandeiras e futuro e apretas solidarias e guitarras e rosas** rubias como o lume (SL, 151);

os reis magos han de vir calquera noite cos seus petos cargados de **esmeraldas e brillantes e lúas**

agullas, e médicos, e enfermeiras de bata branca que odian a poesía”. Este exemplo resulta de interese na medida en que combina varias modalidades enumerativas, como a asindética e a polisindética. Tamén é posíbel encontrarmos enumeracións sen ningún tipo de pausa: “a vida, plena de emocións e gozo caricias bicos amidóns de **estrelas luces lóstregos flores silveiras marabillas**, a vida” (B, 64). Poden consultarse máis exemplos no apéndice XIV (véxase § 7.14).

para ti, ruliña (RB, 116);

para ela só contaban as músicas envoltas nos **acentos e formas e harmonías e méloos timbres** das palabras (TT, 68);

acompañado de **conxéneres e cousas e artefactos e útiles e tubérculos** endiañados (E, 9);

nin vos alarmedes por oír a palabra único logo de cada **punto ou apartado ou comentario ou decreto ou lei ou prescrición ou dereito ou réplica ou** incontinente **reflexión** dalgún dos concelleiros ou concelleiras presentes na xuntanza mantida (E, 515);

que levan miles de xeografías do mundo, incluso Irlanda, **mensaxes e cartas e designios e notificacións e facturas e amores e gozos e defuncións e sufrires e amarguras e satisfacción e fotografías** de nenos pequenechos (FI, 51);

un parque luminoso de **tobogáns e area e carriolas e madeiras** con cordas polas que rubir como gatos como gatos (A, 212).

Neste sentido, é probábel que inflúan a modo de ralentizadores do ritmo outros factores como a presenza de artigos ou preposicións a precederen os substantivos³⁶²:

Un vexetal dereito, de flores brancas ao principio do verán, e tamén están **as queirogas e as carqueixas e as carrascas**, todo son palabras, a natureza é rica porque está repleta de nomes fermosos (XA, 32);

colléndolle a man para que soubera que máis alá **dos xestos e dos minutos e da vida e do silencio e dos paxaros** que chiaban e **da alfábega e do aderno e da corocha e do pinsapo e da estruga e da salgueira e da ouropesa e dos fentos e do freixo e da loitosiña e do murgaño e da londra e da fulepa e de todas as palabras** que ecoan na memoria da lingua amada, máis alá, aínda máis alá, sempre habería de estar el, ao seu lado, queréndoa (SL, 193);

A avoa parolaba da borraxe brava e **da sorbeira e dos toxos e do caxigo e do piorno**. (TM, 71);

e coa cabeciña que pintaba **os bosques e as cidades e os homes** [...] que cada páxina trazaba (E, 197).

Ou a simple presenza de pausas sinaladas graficamente, como vírgulas ou puntos:

³⁶² Precisamente en relación co aparecemento do artigo nas enumeracións sinalara Lapa (1984: 122) a expresividade, xa que, na súa opinión, desta maneira se conseguirá salientar cada un dos elementos da serie.

Connover o corazón daquelas e daqueles que agardan polos sons malferidos, polas palabras, polas **imaxes, e formas, e materias** (XA, 209);

Ela, sen embargo, amaba a palabra elucubrar, e a **elucubración, e a fantasía, e os soños, e a imaxinación** (TT, 48).

Unha vez analizada máis polo miúdo esta longa serie de exemplos tirados das distintas obras que compoñen o conxunto obxecto do noso estudo, podemos comprobar como, con efecto, o tipo de conxunción é fundamental á hora de determinar o ritmo da secuencia, probabelmente pola razón que aventurabamos con anterioridade. O certo é que, en todo o caso, as secuencias de substantivos enlazadas por conxuncións, sexan do tipo que foren, parecen resultar caracteristicamente máis rápidas do que as secuencias con ausencia de nexos. En relación con isto, coidamos necesario sinalar que, para alén de funcionar este recurso polisindético como acelerador do ritmo do discurso a nivel estilístico, tamén é de suma importancia á hora de configurar e caracterizar lingüisticamente as trastornadas personalidades das personaxes protagonistas das novelas. Outro dos recursos que Caneiro emprega nas enumeracións é a asíndeto, de xeito que os substantivos, separados por pausas gráficas en relación de xustaposición, achegan axilidade sintáctica —se ben menor do que no caso das secuencias polisindéticas— á conceptual que xa en por si tería un fragmento con predominio de substantivos:

Demasiados **libros, historias, conceptos, ideas, ficcións, ilusións, quimeras, imposibles** (IS, 36);

Laura foi durmir, ao día seguinte agardaba por ela o despacho habitual: corenta anos enchendo **papeis**, anotando **números, cifras, díxitos, palabras** inanes, **impostos, valores, balances, saldos**, atendendo un teléfono que a sorprendía habitualmente coa voz de Silesio pedindo consello, tecleando **nomes, datas de nacemento, patrimonios, declaracións xuradas, ingresos, gastos, beneficios, débitos, rendas, números, cifras, díxitos, palabras** inanes (XA, 73)³⁶³;

seguíalle a bulir no peito a **ansiedade, a angustia, a insatisfacción, a infelicidade**... (EPF, 63);

³⁶³ Neste caso, alén da enumeración de substantivos, conséguese non só o efecto da axilidade que caracteriza o típico ambiente dunha oficina (unha xestoría, no caso do relato "As preguntas, insondables, de Laura" pertencente a *Un xogo de apócrifos*), mais tamén da rutina que implica por medio da repetición dunha secuencia anterior. Esa mesma secuencia aparece repetida máis adiante, case ao final do relato: "Seguramente saíría a dar unha volta, a carón do río, sempre lle gustaba pasear a carón do río no outono. **Ingresos, gastos, beneficios, débitos, rendas, números, cifras, díxitos, palabras inanes**" (XA, 74).

Eu notaba a túa presenza **no meu fígado, nos intestinos, na pel, no corazón** que latexaba imitando os teus pasos (RB, 58);

Por que todo o mundo busca **lectores, públicos, escoitadores, receptores, éxito, recoñecemento, admiración, medallas, títulos, marcas, vendas, mansión, deportivos?** (SL, 85);

por pecadora e licenciosa, polos seus costumes veleidosos, pola súa proclividade **ao viño, ao lenocinio, á bohemia, ao desacato, á esmorga, ao trouleo, ao cante, á poesía, á xolda, ao sono,** un dos grandes sinais da decadencia (SL, 149);

Na **beleza** quizá estea tamén o **abandono, o odio, o empalago, o amor, o ben, o mal, a torpeza** e a **intelixencia** (TM, 58);

sempre considere **aos artistas, escritores, pintores,** toda esa fauna melancólica (UMOT, 128);

Eu son o que soña todo o que poden ver os humanos, o que ha de suceder e o que sucede, **o presente e o futuro, as cousas, os edificios, a terra, o ceo, os poemas, o sentimento, a amargura, a soidade, o amor e a morte, a sarabia, as hedras e pintasilgos,** sen min nada existe (E, 22);

A ver se a escritura me salva do pozo do **desalivio,** da **intranquilidade,** do **medo,** das **lágrimas** a punto de saír (A, 41).

Como ocurría nas secuencias de substantivos polisindéticas, comprobamos que tamén nas asindéticas, que xa en por si posúen unha menor velocidade debido á presenza de pausas, tal velocidade pode verse aínda máis ralentizada por elementos como artigos e preposicións precedendo os substantivos, segundo vemos nalgúns dos exemplos expostos anteriormente, mais tamén pola inclusión de complementos que modifican os substantivos:

curaba **do mal** de ollo, **das impotencias, das angurias** por ciumes, **dos soños** coa Santa Compañía, **dos demos** fervesíos, **da cópula** precoz (IS, 55);

serei o primeiro ser inmortal da historia, coñecerei **os foguetes** que navegan ata Venus en viaxes organizadas por turoperiores informáticos, **as clonacións** de humanos e humanas perfectos como Velázquez —ese cortesán—, **a virtualidade** de todo o virtual, **os automóviles** funcionando con area, **a reprodución** de leopardos a partir da placenta dos chimpancés, **o orgasmo** procurado con espuma de barbear cubrindo as cellas, **a comunicación** telefónica intersideral, **a guerra** dos universos (XA, 18);

pero non temas porque neste tempo coñecerás os **segredos** do mel e do ouveo do vento da noite,

coñecerás o **picor** das estrugas, e o **canto** imposible das ulmeiras e o **cáncaro** e a **orquídea** e os **bicos** do leirón nas noites de lúa e os **alumiños** das uñas dun tigre perdido entre as luces tenues do solpor (RB, 110);

Talvez só queden **os xestos** para explicarme, **as mans, os ollos** cegos, **labios** abertos e húmidos, as **ilusións** perdidas, **bocas** amadas, **ósos** limpos baixo carnes salferidas de amor, **cuspe, linguas e xemidos, soidade, xestos** (SL, 81);

Porque o que eu quero é acabar coa estupidez, coa banalidade, coa ordinariez, cos népotes e nepotistas, cos clientelares e clientelistas, **cos dictadores** enmascarados, **coa democracia** virtual, **coa cegueira, coa dor, co silencio** cabrón que nos palpita, **cos canallas, cos funcionarios** de nómina avultada que organizan estruturan este desmán repugnante, **cos faraóns** que quedan intactos [...], **cos traidores, cos covardes** [...]. **Co mundo**, demo, co mundo (TM, 165);

Podemos resolver a **fame**, o **paro**, a **desindustrialización**, a **industrialización**, o **deterioro** medioambiental, a mala **literatura**, o **cine** de mercadeo, a desmedida económica **ambición**, os **pactos e contrapactos**, a **carencia** de nutritiva alimentación, o **deterioro** físico da insaúde (A, 43).

Como trazo característico deste autor hai que sinalar, no tocante a estas longas series de substantivos, que inclusive é posíbel encontrarmos secuencias de vocábulos sen ningunha pausa, cando o convencional é que os elementos dunha enumeración vaian separados por pausas gráficas ou enlazados por conxuncións, como vimos até agora:

para principiar **feitos aconteceres sucesos** e outras literaturas (XA, 16);

coa misérrima pensión de papá **borracho asasinado escritor incipiente brazo esquerdo amputado mutilado de guerra** (RB, 38);

Odalisca duración ínfimo pífano docísimo siamés esparteína esparteína esparteína (TM, 74);

Espectadores lectores receptores auditorios, xentes que se negan á asfixia da memez (TT, 39);

se fose **escritor pintor artista** (UMOT, 128);

as súas **editoriais televisións produtoras radios autores e colaboradores** (A, 184).

Neste sentido, é preciso indicarmos que, en ocasións, tal ausencia de pausas gráficas é debida ao desexo de expresar a ansiedade do protagonista correspondente. Isto pódese estender tamén a moitas das restantes enumeracións, que, así, conseguirán crear o efecto do

rápido e por veces caótico discorrer dos seus pensamentos. Esta hipótese encóntrase en relación coa teoría estilística de Spitzer (1928), que relacionaba as formas lingüísticas escollidas consciente ou inconsciente-mente polo autor coa súa psicoloxía. Neste caso, isto parece aplicarse á maneira de se expresar cada personaxe, de xeito que a lingua se converte na mostra máis evidente da enfermidade mental que sofre cada unha.

Os exemplos de enumeracións son incontábeis: “Si, pero non tanto, debes valorar o importante das relacións, **o contacto, a tenrura, a nostalxia, o desexo...**” (IS, 70); “O que amo en verdade, son as **invencións títulos, palabras, historias, anatemas, dogmas, conceptos**” (IS, 134); “A vida regaloume **soles e noites e chuvia**” (LL, 110); “Foi almorzar ao barrio de Kroisber [...]: **té turco nunha cunca de barro, pan con cereais, manteiga, confitura, queixo, xamón, embutidos diversos, ovo, tomate, leituga, cuart**” (XA, 17); “cunha coroa de **rengo e cálsamo e herba trigueira e plumas**” (EPF, 81); “agardan aos necesitados de amor que previa cita han de topar **consolo e vigor e folgos e vento e enerxía e fortaleza e alivio** para enfrontarse á dura e inclemente tarefa de supervivencia” (SL, 23); “a súa ansia de **poder e riqueza e petróleo e diñeiro e industrias e maquinaria e chips e petróleo e éxito e gloria e paz internacional e nacións unidas**” (SL, 104); “O destino fíxome parar nunha tenda e comprar **un pantalón e un xersei e unha camisa e uns zapatos e uns calcetíns e roupa interior e unha gabardina**” (TM, 105); “que mestura **amores, desamores, presaxios, xerarquías, poderes, ruínas, derrotas, excesos**, que nos converte no que somos” (TM, 126); “Tremo, de **ganas, de desexo, de paixón**” (RB, 17); “mentres eu descubría **canciños e coellos e eguas albinas e cabalgadas** de cervos camiñando o ceo” (TT, 86); “Leis para salvarnos dos **asasinos e delincuentes e latrocínicos e navalleadores e difamadores e calumniadores**, pero non existe unha lei para salvarnos da estupidez (E, 265-266); “¿Como era posible que unha mente tan obtusa como aquela pretendese inculcar os hábitos das **dúbidas e fes e certezas e caridades e esperanzas e enigmas e sampablo sanmateo sanlucas sanmarcos** a aquelas perdidas princesas sen conto e sen príncipe onde poder instalar as súas bocas?” (A, 247)”; etc³⁶⁴.

No tocante a outros aspectos de rendibilidade estilística do substantivo, cómpre facermos referencia ao significado expresivo que pode ter o emprego de **substantivos propios** nun texto. Moitos autores coinciden en sinalar que “a abundancia de substantivos propios, tanto topónimos como antropónimos, resulta moi significativa nun texto, pois supón por parte do seu autor un afán de precisión e de concreción que lle outorga

³⁶⁴ Poden encontrarse máis exemplos de enumeracións no apéndice XIV (véxase § 7.14).

credibilidade ou verosimilitude perante os ollos do lector” (Freixeiro Mato, 2000: 54). Porén, parécenos máis interesante a reflexión que a respecto da poética de Víctor Hugo realizou nun artigo Losada Goya (1991: 78), xa que se, por unha parte, as súas palabras poderían extrapolarse á xeneralidade, por outra, parecen adecuarse exactamente á narrativa de X. C. Caneiro:

No somos los primeros en decir que Víctor Hugo encuentra en el nombre propio, en el nombre foráneo también, algo que en ocasiones no podía proporcionale el lenguaje común: la poeticidad. En efecto, debido a su novedad, a la atención que despierta en el lector, el vocablo no común esconde insospechados tesoros poéticos: el lector no pasa sobre el extranjerismo como sobre cualquier frase a la que ya se encuentra habituado; este primer sobresalto que produce la sorpresa de lo inesperado es inmediatamente substituido por una reacción natural: la intensidad de una atención fuera de lo común. Aún diríamos más: esta intensidad de atención implica un tercer paso: el de la interrogación, el anhelo de saber, de comunicar con el autor, poeta o narrador, y el universo imaginario que se desarrolla en el texto que el lector tiene bajo sus ojos.

De todos os modos, a procura da verosimilitude encóntrase tamén no emprego dos substantivos propios, afirmación que se verifica no conxunto de obras obxecto do noso estudo, nas cales, alén de antropónimos e topónimos, atopamos outros nomes propios referidos, por exemplo, a marcas de produtos que realizan esa mesma función de concreción e que contribúen, aínda máis, a aproximaren a historia á realidade do lector ou lectora.

Por outra banda, tamén cómpre salientarmos a rendibilidade estilística adicional que adquiren cando son tratados como substantivos comúns³⁶⁵, moitas veces por medio de recursos metonímicos, mesmo flexionados para o plural³⁶⁶:

No meu país pénsase que todos debemos ser **Cunqueiros** (IS, 174);

que este maldito mundo, asegura o Profeta, está cheo de **montesquiés, rusós e volteres** iniciáticos (SL, 74).

³⁶⁵ Un xogo estilístico moi interesante é o que se produce por mor do cruzamento entre o substantivo común feminino “maga” e o antropónimo “a Maga”, personaxe de *Rayuela*, obra mestra de Cortázar, a quen X. C. Caneiro, desta maneira, rende homenaxe: “Unha **maga**. Como se isto fose unha novela linda. Unha novela para xogar á *rayuela*, contigo, contigo, **Maga**” (B, 247).

³⁶⁶ Trátase dun recurso de presenza considerábel n’*Os séculos da lúa*, novela de que tamén extraemos os seguintes exemplos: “de aquí e de acolá, patriotas, extranxeiros, suevos, vándalos, alanos, bárbaros, **recesvintos, chindasvintos, fruelas, afonsos, fávilas**” (SL, 200); “é algo que sucede a miúdo cos nomes, **as Esperanzas** acostuman estar desesperanzadas, **os Salvadores** son incapaces de redimirse, **as Prudencias** adoitan actitudes díscolas e temerarias” (SL, 249); “lembremos que cada vez son menos **as Penélopes** e menos **os Ulises**” (SL, 288); “todas e cada **unha das Adrianas** que o estimulan e lle dan ansias de vivir” (SL, 337); “os xigantes aplastan **aos Davides** bosananos” (SL, 353); etc.

Canto aos **antropónimos**, cómpre sinalarmos que, en liñas xerais, o máis habitual, como en calquera novela, é que aparezan os nomes dos diversos protagonistas. Porén, non podemos deixar pasar desapercibida a extraordinaria sonoridade que o autor procura sempre para eles. Precisamente a este respecto reflexionan dúas personaxes³⁶⁷:

Tes toda a razón, pero agora non hai quen cambie o escrito, non imaxino ser personaxe dunha novela e que alguén tivese que anotar un nome tan absurdo; Hai nomes peores, nas novelas podes encontrar de todo; Si, ademais os autores normalmente son individuos con nome pouco sonoro e talvez por iso intentan remedar as súas carencias antroponímicas; Hai de todo, eu o que creo é que os autores non debían darlle tanta importancia aos nomes; Equivócaste, irmán, póñoche algún exemplo, Amadís non existiría se, por calquera casual, os trasnos lle cambiasen o nome, nin Quijano, nin Don Belianís, nin Bernardo del Carpio, nin Palmerín de Oliva, nin o Felipe da Amancia, nin o Bocas” (SL, 236-237).

Así, as personaxes de X. C. Caneiro chámanse “Nicolás Odín” (IS, 13); “Adelino Prim” (LL, 16), “Charito” (LL, 23), “Santiago Freire” (LL, 56), “Luliño Mazarocas” (LL, 89); “Silesio Braun” (XA, 111); “Desiderio Sánchez Mir” (EPF, 50); “Esperanza María Arístides Requena” (RB, 93); “Pirata” (TM, 17); “Oliverio Twist” (UMOT, 120)³⁶⁸; “Libardino Romero” (E, 14); “Blandina” (TB, 86); “Ulises Craso” (A, 107); ou “Melchor Pla” (MBT, 32).

Así mesmo, tamén aparecen os nomes doutras personaxes, antagonistas ou mesmo secundarias, segundo os casos. A súa sonoridade non é tan salientábel como no caso dos antropónimos dos protagonistas, mais cómpre sinalarmos algún uso curioso, como o do substantivo “Inés” empregado en masculino (“do meu querido Inés [IS, 20]), aliás dalgún outro que resulta especialmente expresivo, como “Aarón Cifuentes” (IS, 63), “o Purísima” (TM, 41), “Susanito Cabral” (E, 156), “Mefisto” (E, 353), “Dylan” (TB, 86), “Alina Mecerreyes” (A, 35) ou “Lázaro Pin” (A, 72)³⁶⁹.

³⁶⁷ A sonoridade dos antropónimos dos protagonistas é un trazo que reaparece en *Bovary*: “**Hermelinda**” (B, 12), “**Román Catarino**” (B, 14), “**Aristides Rocamora**” (B, 18), “**dona Aurorita**” (B, 24), “**Tranquilina**” (B, 30), “**Prudencio Otálora**” (B, 32), “**Edelmiro Bonaparte**” (B, 39), “**Tristán Luces**” (B, 85), “**Luzdivina Sanjuán**” (B, 103), “**Marquitos Acebedo Vivero**” (B, 109).

³⁶⁸ Este caso resulta de especial interese porque no relato vai seguido dun significativo comentario que realiza a propia personaxe: “Xa dicen que o meu nome é o máis difícil de explicar da miña vida: inverosímil” (UMOT, 120).

³⁶⁹ Neste sentido, cómpre sinalarmos o caso d’*Un xogo de apócrifos*, onde, se ben o nome do protagonista é sempre o mesmo, Silesio Braun, en cada relato aparece unha personaxe feminina diferente: “**Irmlinde**, á que sempre chamou **Ermelinda**, era profesora de francés na Universidade” (XA, 18); “Señorita, encántame o seu nome, **Paula**, en latín quería dicir “pequena”, pouquiña cousa, coma vostede” (XA, 28); “**Laura**, con bata de casa rosa” (XA, 70); “o corpo protuberante, curvado, redondo, de **Corona**” (XA, 89); “con **Neptunia** sentía, excitado, a beleza do universo” (XA, 144); “**Milagros** era catedrática de Historia da Filosofía” (XA, 220); “**Gálbula**, a muller que antes falou, falou agora de novo” (XA, 201); “unha curmá chamada **Dorotea**” (XA, 334). Algo similar ocorre n’*Os séculos da lúa*, xa que ao abranxer un longo período de tempo, con distintos protagonistas, tamén aparecerán necesariamente outras personaxes

Do punto de vista estilístico, a importancia da presenza de tal cantidade de antropónimos para facer referencia ás personaxes que transitan polas páxinas destas novelas e relatos reside no seu contributo á verosimilitude, como reflexo da concreción que desexa o narrador. Así é como o feito de que as personaxes, até as máis insignificantes, posúan un nome, un antropónimo que as individualiza fronte ás demais, que as distingue de entre o común, está estreitamente relacionado co estilo. Alén diso, percíbese unha clara intencionalidade na elección de cada nome, talvez como se este, dalgunha maneira, tamén contribuísese á configuración da personalidade do individuo en cuestión; por iso en ocasións se recorre a nomes pouco habituais e, noutras, mesmo aos alcumes. Neste sentido, paga a pena detérmolos aínda un momento arredor desta cuestión, non exenta de interese a nivel estilístico en relación coa característica esencial dos substantivos propios de individualizaren. Así, achamos que n’*Un xogo de apócrifos* aparece un único nome, Silesio Braun, que remite tanto para a personaxe protagonista, quen redixe os contos apócrifos desde o cuarto do hospital psiquiátrico de Dalmara, como tamén para os distintos protagonistas deses contos, levado polo desexo manifesto de ver unha personaxe literaria co seu nome. N’*Os séculos da lúa*, Cholo, o fillo do Profeta, narra a historia da súa familia, estreitamente ligada á das Olvidos. O alcume de Cholo serve para encubrir o seu verdadeiro antropónimo, Elías Eliseu, de apelido Feliz. Desde máis de dous séculos atrás, época a que se remonta o comezo da historia das dúas estirpes protagonistas, o nome de Elías, na saga masculina, como o de Olvido, na feminina, repítase xeración tras xeración até a actualidade. Deste xeito, o antropónimo, que se caracteriza fundamentalmente pola súa faceta individualizadora, vese baleirado parcialmente —só en relación cos elementos xeracionalmente anteriores e posteriores— do seu significado e funcionalidade inherentes. Isto obriga o narrador a utilizar os apelidos, segundos nomes ou alcumes das personaxes, que, desta vez, fican perfectamente individualizadas por medio doutro antropónimo. Así, a saga masculina iniciada a meados do século XVII con Elías Calderón e Elías Amador, perpetuaríase en Elías Pérez Fernández do Toboso, Damián Elías Feliz, Lucas Elías Feliz, Elías Feliz, o Profeta, até Elías Eliseu Feliz, Cholo, o narrador. Do mesmo xeito, na saga das Olvidos, temos a primeira Olvido, coñecida como Olvido Repugnancia, a quen seguirán as súas descendentes Olvido Pérez Fernández do Toboso, Olvido Barreiros,

principais: “**Manuel Barreiros**, o gran amor de Olvido Pérez Fernández do Toboso” (SL, 238); “Detén o paso, Toboso; **Marta**, que queres?” (SL, 241); “Damián ensarillado no espectro de **Laura**, Olvido a bailar co fantasma altivo de **Pavón**” (SL, 256); “un **Dreyfus** que había ser cliente de Donlucas no futuro e amante de Olvido Título Ulloa” (SL, 269); “**Brillite Dreyfus**, casada con Donlucas, nai do que fala, o Profeta” (SL, 271). Poden consultarse máis exemplos de antropónimos no apéndice XV (véxase § 7.15).

Olvido Tículo Ulloa, Olvido Dreyfus, alcumada Caravela, e Olvido Martínez, a última das Olvido. Neste caso, para alén da rendibilidade estilística que se deriva da utilización de tal cantidade de alcumes e apelidos, proporciónase certa complexidade que obriga á inclusión de árbores xenealóxicas (SL, 92) no transcurso da novela, o que sen dúbida constitúe máis un interesante recurso do punto de vista do estilo. Noutras ocasións, as personaxes de distintas novelas partillan o mesmo nome, aspecto que trataremos polo miúdo no tocante á construción do macrotexto, como ocorre co Pirata, protagonista d'*O infortunio da soidade* e de *Talvez melancolía*, caso extremo de anulación da función individualizadora do antropónimo.

Por outra parte, non sempre os antropónimos empregados por X. C. Caneiro se refiren aos protagonistas e antagonistas dos distintos relatos, quer dicir, non sempre son personaxes ficticias, senón que con considerábel profusión aparecen tamén personaxes reais, históricas, relacionadas coa literatura, a pintura, a música, a historia, o cinema e a mitoloxía, que constitúen as paixóns ou obsesións de case todas as personaxes que protagonizan as novelas deste autor. Con tal abundancia de antropónimos non referidos a estas, X. C. Caneiro, alén de lle outorgar máis verosimilitude a uns relatos que, por veces, semellan puros desvaríos dos diferentes protagonistas, consegue achegar tamén máis tanxibilidade nos momentos, tantos, de reflexión e divagación de todas esas desequilibradas personaxes, como máis unha forma de os manter ligados ao mundo real. E, alén diso, non deixa de ser reflexo do extraordinario universo cultural que se pon en xogo na súa narrativa, o que, desde logo, é máis un trazo do seu estilo³⁷⁰.

Unha mínima, mais significativa, mostra deste universo constituiríana os seguintes exemplos³⁷¹:

Nas paredes alternáanse láminas de **Van Gogh** e fotografías de **Ella Fitzgerald** e **Louis Armstrong**, ambos nos seus anos máis vizosos (IS, 20);

Ulises, pese a todo, viaxa rumbo a Ítaca (IS, 36);

a viúva de **Don Teobaldo** morreu meses despois que o seu marido, na viaxe realizada de Trápani a

³⁷⁰ Este trazo de estilo conséntase tamén noutros autores galegos, como é o caso de Vicente Risco: “Este, que mercaba moitos libros de cuberta vermella con letras brancas, obras de **Lenin, Bujarin, Chicherin, Larin, Smirnov, Golubkov, Bogdanov, Bazarov, Plejanov, Kautsky, Wolski, Losovski, Trotski, Nikolski, Prevbragenski, Pokrovuski, Krzivitzi** e **Lunacharski**, deulle unha longa conferencia” (1997: 30).

³⁷¹ En *Bovary* persiste esta característica: “O magno **Shakespeare**, *I’ll procure this fat rogue charge of foot and I know, his death will be a march of twelve scores*, escribiuno no seu *Henrique IV*” (B, 405).

Marsella; **Don Henrique** foi incapaz de namorar a ninguén nos trinta e seis invernos que viviu; o anano de Belvís, daquela, corría pola rexión de Esmelle, **Blanca de Artois**, que non aparece no relato, casou co “Gordo” (alcume de Don Henrique) en 1269, nunca o amou; a filla de ambos (?), **Xoana**, ben distinta da Xoana de **Sancho**, desposou con **Felipe IV, o Fermoso**, Rei de Francia, e foi nai de **Luis X, Felipe V** e **Carlos IV**; Dona Branca, para rematar, casou de novo, con **Eduardo, conde de Lancaster** e irmán do Rei de Francia, pero tampouco foi feliz (IS, 37);

Burt Lancaster brincaba de corda en corda mentres o paleontólogo **Cary Grant** e a consentida **Katharine Hepburn** tecían os seus amores, **Clark Gable** nos mares da China, **Marilyn Monroe** no Niágara, **Sofía Loren** morta de amor, todas, todos, viaxaban no autobús (XA, 184);

Saudaba a **Van Dyck** [...]. No seu camiño atopaba a **Tot Sint Jans, Pieter de Hooghe, Gérard Dou, Jan Van Goyen, Ruysdael, Van Ostade, Terborch, Vermeer**, con todos mantiña excelentes relacións (XA, 287);

Elías quere dicir **Deus é Iavé** [...], alí, en Israel, multiplicábanse os problemas no reinado do rei **Acab**, problemas teolóxicos, que **Iezabel**, a raíña, non cría en Iavé, que Iavé aparecéuselle á tal raíña e díxolle que el, Iavé, era pura fantasía, que logo soñou coa figura de **Baal** (SL, 44);

Díxenlle que **Cortázar** ou **Cunqueiro** non escribirían cousas coma esa (TM, 36);

De citar o **Hamlet** glórico, Que é **Hécuba** para el ou el para Hécuba que así teña que chorar por ela? [...], de prosodiar os poemas de **Junín** e **Gunnar Thorgilsson** e **Góngora** e **Manuel Maradal**, marido asasinado, o máis grande poeta que dera o século vinte e probablemente a humanidade: **Borges** (RB, 21);

Eu non teño nin idea de teatro, nin de dirección teatral, nin sei de escolas nin de técnicas nin de **Stanislavski**, nin de **Ionesco** ou **Brecht** ou **Grotowski** ou **Brook** (TT, 46);

Boleros, principalmente. De **Machín** a **Los Panchos**, sen esquecer o **Trío Siboney**, ou **Bienvenido Granda**, ou **Olga Guillot**, ou os sínfanos **Soneros del Callao** (E, 285);

un novelista tipo **Proust Faulkner Cortázar Kafka Broch** hai que ser un desequilibrado (A, 73).

Alén destes, aínda podemos sinalar máis algúns exemplos, para darmos conta da extraordinaria presenza deste tipo concreto de antropónimos na obra caneirana. Desta maneira aparecen personaxes como “Goya” (IS, 48); “Marcial” (IS, 75); “Poe” (IS, 75); “Blake” (IS, 75); “Pound” (IS, 75); “Meendinho” (IS, 75); “Luis de Camoens” (IS, 75); “Humphrey Bogart” (IS, 93); “Marilyn Monroe” (IS, 93); “Rita Hayworth” (IS, 93); “Viet

Bach” (XA, 30); “Apolo” (XA, 41); “Hades” (XA, 41); “Ormuz” (XA, 41); “Arimán” (XA, 41); “Charlie Parker” (XA, 79); “Cernuda” (XA, 91); “Jean Cocteau” (XA, 91); “Aldous Huxley” (XA, 91); “Janis Joplin” (SL, 89); “Hendrix” (SL, 89); “Boucher” (SL, 141); “Tiziano” (SL, 141); “Rubens” (SL, 141); “Botero” (SL, 141); “Pandora” (SL, 145); “Pedro Calderón de la Barca” (SL, 213); “Iglesia Alvariño” (TM, 63); “Licaón” (TM, 85); “Zeus” (TM, 85); “Joe Henderson” (TM, 113); “Luis Buñuel” (TM, 120); “Sade” (TM, 165); “Heidegger” (TM, 165); “Kierkegaard” (TM, 165); “Jaspers” (TM, 165); “Marcel” (TM, 165); “Sartre” (TM, 165); “James Stewart” (E, 13); “George Bailey” (E, 13); “Homero” (E, 27); “Virxilio” (E, 27); “Dante” (E, 27); “Meendinho” (E, 27); “Stevenson” (E, 42); “Verne” (E, 42); “Renoir” (E, 82); “Degas” (E, 82); “Cézanne” (E, 82); “Monet” (E, 82); “Edipo” (E, 157); “Caronte” (E, 354); etc.

A respecto dos antropónimos, convén aínda destacarmos certos tratamentos que non deixan de chamar a atención do punto de vista estilístico. Neste sentido, cómpre salientarmos como un dos recursos máis rendíbeis a familiaridade con que certas personaxes ilustres son tratadas polos protagonistas, a maior parte das veces como consecuencia da obsesión enfermiza que senten cara a elas. Isto é especialmente salientábel cando se emprega o nome de pía unicamente, o que implica un grao de familiaridade estraño, cando menos, nesta situación³⁷²:

Plaxaría o noso **Federico** ao avezado Balzac? Recordemos que **Federico** (**Federico Nietzsche**, evidentemente) tiña seis anos cando finou o autor de Papá Goriot –que nome tan fermoso, Goriot, Goriot!– (IS, 77);

Neste exemplo fica claro que a intención de Caneiro é chamar a atención do lector ou lectora. Logo dun momento de dúbida, o protagonista acaba sentindo a necesidade de indicar o apelido, pois o nome de pía non revela realmente a identidade da personaxe.

Idéntica vulneración do rexistro se produce por medio dos hipocorísticos. Desta volta, porén, os efectos conseguidos son claramente humorísticos:

Era, en definición dun americano chamado **Guillermo, Guillermo Faulkner**, amadísimos **William**, era un babilio. Lembrou: "A historia é unha fábula contada por un imbécil". Tiña escrita esa frase nun papel que gardaba dende había anos. E continuaba o papel: Díxoo **Guiller, Guiller** nunca se equivocou (XA, 80);

³⁷² O mesmo recurso aparece tamén en *Bovary*: “Esa inquietude polo porvir, que dicía **Freud**, ao que ela chamaba **Simón**, amigablemente” (B, 75), “O tempo que o seu amigo **Marcelo Proust** buscara” (B, 111).

Pensaba tamén nos versos de **Machado, Manolo**, o libertino (XA, 125);

na parte posterior, pódese ler un soneto do gran **Paco Quevedo**, o mellor (XA, 292);

todos nos preguntamos polos motivos que empuxaron a Francisco de Isla, **Paco**, o creador do frei Xerundio, a visitar a casa (SL, 109).

Como se pode comprobar nalgún dos exemplos relacionados, os efectos expresivos do hipocorístico poden resultar acrecentados pola concorrencia doutros recursos como a tradución. De feito, este en concreto é de grande interese do punto de vista estilístico, na medida en que lle permite a X. C. Caneiro xogar cunha duplicidade antroponímica que proporciona unha riqueza estilística comparábel á producida pola sinonimia ou, en todo o caso, chamar a atención para coñecidas personaxes internacionais, ao se referir a elas por medio do correspondente antropónimo galego³⁷³; trátase sempre de procurar o impacto no lector ou lectora:

A néboa tiña o recendo do queixo co que **Oliverio Cronwell** alimentaba aos seus homes valentes (XA, 94)³⁷⁴;

Proust, amado **Marcelo Proust**, tan esquecido por estes mentecatenses que falan de literatura como

³⁷³ Canto á polémica que pode xurdir arredor da cuestión dos antropónimos estranxeiros e as súas traducións ou adaptacións ás linguas meta, de acordo coas últimas tendencias tradutolóxicas, deben manterse na súa forma orixinal, sexa na lingua que for. Neste sentido, Sanmartín Rei *et al.* (2007a: 80-81) sinalan: “Os nomes propios das persoas, así como os seus apelidos, mantéñense na lingua en que veña escrito, e respectarase tanto a súa grafía como a súa acentuación (se existir). Só se a persoa así expresar ou se así aparecer escrito, empregárase a grafía e a acentuación propia galega [...]. No caso das personaxes públicas ou históricas, seguiranse as transcricións e as adaptacións que estean en vigor e que teñan un certo uso no noso idioma. En resumo, os nomes de persoas deixaranse na súa forma orixinaria agás aqueles casos en que procedan dun idioma cunha escrita diferente á latina que se adaptarán á nosa escrita. Con todo, isto non se cumpre para o nome das personaxes históricas, literarias e mitolóxicas, xa que teñen unha forma específica en cada lingua. Nestes casos, séguese o criterio de tradución”. O máis coherente, pois, semella manter a identidade que lle confire o idioma a un nome (é máis un trazo de nacionalidade) por enriba do proceso da tradución, sexan cales foren as linguas implicadas no devandito proceso. Encontramos este expresivo recurso noutros exemplos, como: “Green Park continuaba sen flores por culpa da lascivia de **Carlos I**” (XA, 94) ou “Westminster Abbey, lugar de coronación dos monarcas e tumba de moitos deles, incluída **Isabel I**” (XA, 94), aínda que estes antropónimos, por pertenceren a monarcas, poderían estar xustificadas por unha cuestión de uso. No entanto, outros son claramente contrarios ás tendencias tradutolóxicas actuais, proporcionándolles precisamente por esa razón unha rendibilidade estilística extraordinaria.

³⁷⁴ Este antropónimo aparece nun outro relato de X. C. Caneiro para designar o protagonista, mais, tal como é evidente, e como se explica no propio relato, está baseado nun proceso idéntico de tradución dun antropónimo inglés referente a unha coñecida personaxe literaria: “Que el quería ao personaxe de Dickens. Que por iso chegaría onde fose preciso para que a historia contase que o seu nome era **Oliverio Twist**” (UMOT, 121).

se esta fose só un mero e simple acto informativo (SL, 301);

Gregorio Samsa tamén era un ser acéfalo, como o Pirata soñado (TM, 84).

Aliás dos hipocorísticos, X. C. Caneiro tamén recorre aos diminutivos, que remiten para un tratamento moito máis familiar. De novo, o autor, por boca das súas desequilibradas personaxes, rompe os esquemas do lector (talvez tamén da sociedade) cun trazo que, pola súa recorrencia, pasa a ser determinante dun estilo propio e orixinal do verinés³⁷⁵:

Artur Arthur Arturiño Rimbaud, amadísimo estupro colector de residuos abertos como flores dentro moi dentro da alma (TM, 121);

Hai que imaxinar feliz a Sísifo díxoo **Albertiño Camus** (TM, 152);

Puido chamarme Ulises, ou **Carliños Bovary**, ou Fausto, ou Tom; pero non, el quixo chamarme Oliverio Twist (UMOT, 130);

Esqueceu no baúl dos desusos ao querido **Carliños Marx** e dedicouse a contemplar de xeito desesperanzado aquel cura, o seu amor imposible (E, 76);

nin tampouco poden argumentar o que **Jorge Luis Borges** argumentaba, e non poden porque non o coñecen, estou seguro, se fose un rei das finanzas, **Jorgito**, si, pero non é o caso, escritor, os escritores son residuos (A, 226).

As maiores cotas de expresividade acádanse cando o narrador combina os dous recursos, hipocorístico e diminutivo:

O trece de xaneiro de 1898 o xornal “L’Aurore” publicaba en primeira páxina unha carta de Zola (Emilio, **Emilete, Milo, Milín**, 1840-1902) dirixida a M. Felix Faure, presidente da República (SL, 278).

En calquera caso, se ben pode desconcertar tanta familiaridade ao se referir aos grandes autores da literatura, cómpre termos en conta que para estas irreverentes personaxes, solitarias e desequilibradas, entregadas á literatura, todos estes coñecidos e

³⁷⁵ De feito, é un recurso que se mantén en *Bovary*: “como ben se podería comprobar dende os estudos evolutivos de Charles Darwin [...], como aseguraba **Carlitos Darwin**” (B, 48), “do mestre **Vicentito Van Gogh**” (B, 65).

respectábeis autores forman parte da súa vida, e este tratamento, que sorprende o lector ou lectora común, intentaría reflectir esa proximidade, á vez que certo estado de loucura.

Noutras ocasións recorre a estratexias estilísticas como o uso de iniciais ou a repetición do apelido, segundo vemos nos seguintes exemplos:

O café negro límpame as entrañas e debuxa no meu interior os bosquejos de **Vincent Van Gogh**, autorretratos que iluminan a miña memoria. **VV** amado que vende botas altas nos lupanares todos do ceo (TM, 107);

Pena e acerto, porque resulta inimaxinable ver os cadros do grandísimo **Rembrandt Rembrandt** cubertos de paporrubios e andoriñas e pardais (E, 337).

Neste último exemplo o autor consegue unha grande expresividade por medio da reduplicación do nome, que cobra especial relevancia desde o momento en que parece unha fórmula fixa na narrativa do verinés³⁷⁶. Desta maneira parece ficar patente a admiración que o protagonista sente cara ao pintor holandés. Porén, o mesmo recurso pode utilizarse en sentido contrario, como ocorre no seguinte exemplo:

despois da morte do dístico **Franco Franco Franco**, os Montoya proxectaron *Psicose* para os veciños e veciñas (E, 453).

Por último, hai que destacar algún caso esporádico, mais non por iso menos significativo do punto de vista estilístico, en que o antropónimo aparece referido como nunha ficha bibliográfica, isto é, polo apelido e, seguido de vírgula, o nome de pía:

Pensaba daquela en **Quevedo, Francisco de**, o xenio que escribira os sonetos de amor máis fermosos (MBT, 32).

De certo, os antropónimos, igual que os substantivos comúns, preséntanse baixo diferentes técnicas estilísticas, producindo en ocasións longuísimas series que dan idea do amplo universo cultural que manexa o autor e que, finalmente, repercuten na creación dun estilo moi particular:

Man con man repasaron os arquivos da lembranza na procura dunha frase que engalanara a vida de

³⁷⁶ Cf. Caneiro (XA, 291): “a mirada da muller que **Rembrandt Rembrandt** pintou no 1665”.

Erea, que a transformase: **Chatterton, Proust, Pound, Eliot, James, Faulkner, Nietzsche, Goethe, Ibsen, Catulo, Quevedo, Cunqueiro, Pessoa, Handke, Milosz, Joyce, Vallejo, Saint-John Perse, Borges, Camus, Petrarca, Flaubert...** (IS, 126);

Como hai xente capaz de ler a **Otero ou Pondal ou Eduardo ou Cunqueiro ou Heriberto Bens ou o Quijote Joyce Rayuela Proust Faulkner Bufalino Lowry James ou o Dante** e regresar á casa [...] (SL, 204-205);

habemos de encontrarnos nos verdénicos campos do edén, saúde ao **Calderón**, e ao **Amador**, e á **Voz**, e a **María Balteira**, e a **Marat Proust Federico Joyce Conde de Barcelos Arturo Casal Quasimodo Albert Jean Paul Fernando Narda Ricardo Reis Alberte Quiñoi Lorca Becket Florentino Valentín Ernest Tagore Valladares Luigi Pirandello Margarita André Félix Muriel Rotbaf Luden Bertoldobrecht Antonio Rilke Rosa Soto Che Guevara Ramón Sterne Daniel Moravia Otero Álvarez Blázquez María Carliños Marx Aquilino Guillermo Esmeraldina Faulkner Pietro Bembo Honoré Rosalía Manuel Curros María Chéjov Maupassant Plauto Hans Christian Ayala Fermín Ricardo Nietzsche Julio Gabriel Pavese Salgari Tolkien Wordsworth Defoe Cicerón Sciascia Hoffmann Martín Códax Petra Mérimée Inés Boris Claudel Foucault William Pérez Placer Kierkegaard Aldous Coleridge Saint-John Perse Homero Gide Catulo Simone Horacio Goethe Dickens Verne Fédor Jolderlín Eluard Ungaretti Tibulo fría Hortensia Jorge Luis Lacan Víctor Amadeo Gustavo Xoán Sebastián Manuel Conrad Cohen Pasolini Jack Keats Edgardo Virxilio [...] Eça Alexandre Camoens León Gustavo Torga Óscar Joan Blake Broustenac Charles Celso Emilio Rulfo Franz Carles Antonio Añón Panurgo Rabelais Eduardo Luís Salvador Lois Amado Quevedo Ezra Thomas Antón Avilés de Taramancos Olías o querido Don García de Darío Laura Beatriz saúde a estes e aos outros (SL, 317-318).**

Outras veces, as series de antropónimos, máis do que a autores literarios fan propiamente referencia ás famosas personaxes das grandes novelas universais:

Aínda así, que conste en acta: son **Quijano, Sancho, Roldán, Amadís, Castell, Reis, Persiles, Farid al-Din Attar, Bovary, Dafnis, Bertrando, Artur, Tristán, Apolonio, Cifar, Guzmán, Saturio, Ramón, Fuco, Lucrecia, Lolita, Oscar Matzerath, Melmoth, Montecristo, Gatsby, Andrea, Salvatore, Simbad, Ulises, Lucy Honeychurch, Fanto Fantini, Orestes, Spencer, Caeiro, Bembo, Els Bri, Carlota, Pedro, Louis Chavel, Ripley, Bartolomeu, Ludwig, Peruca, Merlín, Buendía, a Marquesiña, Páramo, Ernesto, Zabrate, Lao Rismy, Mamers, Morel, Wallace, Barnard, Blanchish, Krull, César, Otelo, Mitia, Solveira, Flavio, Lesbia, Solovio, Diomedes, Ignatius, Bloom, Faroni, Neira, Boado, Vaamonde, o Suso, Percival, Blimunda e Baltasar, Frei Columbano e Fra Vernero, Alveiros, Bettina Von Arnim, Migueliño**, moitos máis, todos, todos... E os irmandiños, eu son os irmandiños... Todos... (IS, 59).

A nos centrarmos agora nos **topónimos**³⁷⁷, salientaremos que a súa utilización e repercusión do punto de vista estilístico funciona no mesmo sentido que no caso dos antropónimos. Por unha parte, son unha mostra dos desexos de verosimilitude do autor para os seus relatos, e, por outra, tamén dan conta en certa maneira do estado mental dos diferentes protagonistas. Porén, o seu emprego é máis complexo.

En primeiro lugar, hai que salientar o feito de, polo menos as novelas da denominada “pentaloxía do infortunio”, estaren situadas nunha vila que, segundo as todas as descrições, sería sempre a mesma. Porén, costuma presentarse baixo diferentes topónimos, de forma que nos acharíamos perante un verdadeiro recurso sinonímico, coa súa mesma rendibilidade estilística a efectos de expresión. Alén diso, outro factor importante é que o lector ou lectora pode recoñecer e identificar esa vila, coas súas diversas denominacións, con Verín, a vila natal do autor, sempre de acordo coas referencias tiradas das novelas, e tal como parece xustificar a presenza deste topónimo como escenario da historia noutros relatos:

Ao cabo duns días Caracán despediuse da **Alameda** na que crecera, da **Praza García Barbón**, da **Rúa Lisa** e, finalmente, do **Salón Buenos Aires** e da **Empresa Guerra**, onde subiu ao autobús que o levaría lonxe do seu **Verín** (LL, 84).

Por veces a identificación é tal que o emprego deses topónimos contribúe aliás á creación dun ambiente pretensamente imaxinario, renunciando tamén á verosimilitude procurada por medio deste tipo de substantivos:

Dixo que en **Dalmara** houbo indicios probados, alá polo 1850, da presenza de Manuel Blanco Romasanta, o lobishome que tiña matado, preso de paixóns ocultas, a trece persoas, que se saiba (IS, 18);

o home que o levou a **Dalmara**, o home que o salvou do fondo penar, ou da perpetua senrazón, ou da implacable desventura, da morte talvez (XA, 11);

e apretados pasearon **Bakarne** de norte a sur, de leste a oeste, cantando (SL, 42);

O bar, sen nome, xunta a todas as almas desta vila do interior fría fría fría. Eu chámolle **París** (TM, 18);

³⁷⁷ Poden consultarse exemplos de topónimos no apéndice XVI (véxase § 7.16).

Aquel día **Ébora** celebraba a súa patroa (E, 31).

Sexa cal for a verosimilitude que se poida desprender da utilización dos topónimos referentes á localización da acción, a espacialización revélase igualmente como máis un elemento da narración susceptible de crear estilo. No caso de X. C. Caneiro, a particularidade reside, como xa comentamos, no feito de recoñecermos, á maneira intuitiva de simple lectora, todos os lugares principais (París en *Talvez melancolía*, Dalmara n' *O infortunio da soidade* e *Un xogo de apócrifos*, Bakarne n' *Os séculos da lúa* ou *Ébora*) como un só, Verín³⁷⁸ (aludida directamente só nos relatos que conforman *Loias, lucérnulas e outras historias no fío de Monterrei*) e, á vez, como unha multiplicidade de lugares³⁷⁹:

en **Bakarne**, aquí, esta idade que pode ser **Madrid** ou **Compostela** ou **Auria** ou **Amsterdám** ou **Vigo** ou **Babilonia**, **La Habana**, **Nínive**, **Dalmara** (SL, 30).

Neste sentido, segundo teñen sinalado algúns críticos, a existencia desta cidade (con independencia do topónimo escollido), que combina trazos reais con trazos imaxinarios, parece gardar certo paralelismo co Macondo³⁸⁰ de García Márquez (vila imaxinaria baseada na Aracataca natal do autor) ou co Yoknapatawpha de Faulkner. En relación con iso, as palabras de Noguerol (1992) ao falar da narrativa caneirana resultan clarificadoras e impregnadas do recendo máxico que desprenden estas vilas: “Como en Macondo, su calle está poblada de personajes fascinantes que se mueven enredados en un destino casi literario”.

³⁷⁸ En diversas entrevistas o autor ten confesado que todos estes lugares ficticios constitúen, na realidade, un trasunto de Verín. Así ocorre, por exemplo, nunha entrevista concedida a *La Voz de Galicia* (Franco, 1992): “Eu inventei un espazo narrativo que lle chamo Dalmara e probablemente sexa Verín. Hai referencias como un castelo cunhas campás de prata, aparecen personaxes algunha vez na Nacional 525 e nalgunha medida a novela recolle o espírito que eu creo vivir aquí en Verín, o das xentes das comarcas. É unha novela dialéctica con dous polos, a xente moi instalada, os bohemios, os marxinais, os periféricos, é posible que neste sentido recolla toda a idiosincrasia de aquí, da fronteira”. A respecto da orixe do topónimo, véxase Navaza (2006: 556), onde se explica a súa procedencia do xenitivo latino de VERINU (‘verdadero’).

³⁷⁹ Chama especialmente a atención o feito de en *Bovary* Verín e Dalmara apareceren como lugares diferentes, a pesar de existiren datos suficientes para os identificarmos: “Dez mil habitantes. Do norte. Fronteirizo con Portugal. **Dalmara**, así se chamaba” (B, 13). A pesar de que a información que nos proporciona a respecto desta vila coincide coa localización xeográfica real de Verín, na novela funcionan como dous lugares aparentemente distintos. Así, encontramos que Hermelinda é orixinaria de Dalmara, vila galega onde viven os seus pais, en canto que Verín é a vila de Edelmiro: “as bágoas de Lolito e Delmiro, que regresaron por un tempo a **Verín Ourense Galicia España Europa**” (B, 248). A este respecto cómpre salientarmos o feito de este topónimo aparecer sempre en idéntica secuencia.

³⁸⁰ Neste sentido, Ángeles Rodríguez (2003) afirmou: “Con cada unha das súas novelas crea [Caneiro] o seu “Macondo particular”, o seu micromundo cuns personaxes extremos a través dos cales indaga no conflito interno do ser humano”.

O máis interesante disto non é só a rápida asociación que se pode establecer entre os lugares ficticios e o topónimo real que se esconde baixo eles, como o feito de que en ningún momento se pretende finxir —a pesar das distintas denominacións empregadas— que se trata de localizacións diferentes, xa que se reiteran os aspectos comúns a todas, como a súa situación xeográfica (o val de Monterrei), a presenza dun castelo con campás de prata, a existencia dun hospital psiquiátrico ou unha extraordinaria abundancia de personaxes loucas (explicada polas correntes telúricas), para alén da rendibilidade estilística que se pode tirar do punto de vista da intratextualidade³⁸¹, tanto se se trata da denominación real:

agora mesmo seguro que está a mirar a torre do castelo de **Monterrei** (EPF, 11);

paseamos polo **Verín** vello, coas súas rúas recién reformadas (EPF, 116).

Como de calquera dos topónimos ficticios:

ela chegou a **Dalmará** un abril de chuvia e melancolía (IS, 208);

Regresaba a **Dalmará** cando encontrei a Herminio Parente, autor do libro que eu corrixo e reformo (XA, 15);

Ébora. Ou **Dalmará**, como reza a pedra que garda o Tintoreto na súa casa (E, 477).

Baixo a denominación de Dalmará, Bakarne, París ou Ébora, unha vila ficticia (embora con referente real) convértese no centro neurálxico de cada unha das novelas, contrariando o autor seu propio desexo de verosimilitude. Porén, o papel dos topónimos vai máis lonxe do simple xogo sinonímico que se esconde tras as diferentes denominacións da vila, especialmente nas novelas en que a acción non se localiza neste escenario ou inclusive carece de espacialización concreta, como no caso de *Ámote*. Tanto é así, que aparecen topónimos —con referentes reais extremadamente variados— case en cada páxina.

³⁸¹ Cf. Caneiro (B, 155): “sobre o corpo pendulante dunha mulata caribeña en **La Sirena**, un dos varios clubs de estrada que o seu Verín de fronteira e castelo e río e sol albergaba”. Este mesmo local aparecera xa en *Ébora*: “deterse á porta do lupanar, **Lasirene**, Piano Show” (E, 186). Do mesmo modo, nestas dúas novelas aparece tamén o bar de Fidel: “Xuntábanse nun bar cercano onde **Fidel**, o dono do local, observaba os seus movementos confundido, crendo que o oficio de camareiro era o máis marabilloso de todos cantos houbera na terra” (E, 14) e “Foron ver a dona Aurorita, que os chamara a Verín Ourense Galicia España Europa, ao Magnolia, o territorio onde Fidel, barman e alcalde, triunfa con cócteles inverosímiles e faladoiros nocturnos con sabor a melancolía” (B, 385).

Neste sentido, non se pode deixar de chamar a atención para o feito de moitos dos relatos —nomeadamente aqueles que son escritos polas propias personaxes, máis que os que estas protagonizan— nos permitiren viaxar tamén a outras cidades e países, próximos e distantes, mesmo mitolóxicos, conformando así unha espacialización complexa que se acha en consonancia coa complexidade estrutural e temporal que caracteriza a narrativa deste autor, tal como veremos na epígrafe 4.5.2.1.

En primeiro termo, cómpre separarmos os topónimos propiamente, quer dicir, os substantivos propios referidos a lugares xeográficos reais, doutros substantivos referidos a lugares máis concretos. Unha vez establecida esta distinción, debemos sinalar que o grupo de lugares xeográficos incluíría topónimos referidos tanto a cidades como a países, e mesmo continentes, de todo o mundo; lugares que fan alusión ao escenario onde se desenvolve a narración:

navegaba en barco gozando, marabillado, da próbida beleza de **Berlín** (XA, 17);

A vella **Praga** consumida entre os seus olvidos (XA, 121);

unha noite que durmía a carón do Sena, en **París**, acompañado doutros vagabundos (SL, 74);

Era noite, os farois de **Lisboa** iluminaban tenues o paso do río [...], denominada **Ulissipo** polos fenicios, **Olisipo** polos romanos, **al-Usbuna** polos árabes (SL, 149);

Que teño que acabar rapidamente o meu traballo de consulta na Biblioteca de **Madrid**. (TM, 103).

A carón destes aparecen outros, simplemente evocados, que con frecuencia remiten para ambientes exóticos ou caracteristicamente cosmopolitas:

Sete días despois, **París – Bruxelas – Praga**, chegaron ao val de **Moravia**, no pé dos **Cárpatos Brancos**. Ocuparon unha casa de madeira a trinta quilómetros de **Ostrava**, a maior cidade setentrional desta rexión checa (LL, 26);

Dende o mirador Silesio Braun podía ver o mundo enteiro: **a India** e as súas vacas sacras, a terra parda do **Sudán** cheirando a lodoeiro, a praia interminable de **Copacabana**, os osos brancos esvarando na neve do **Canadá**, a auga cristalina e quente de **Cuba, Valparaíso** (XA, 149);

Mira esta planta veu **da India** e din que o seu cheiro espanta as cascudas, e este libro está asinado polo seu autor, mira, mira, James Joyce, case nada, compreino nunha poxa en **Dublín** (XA, 299);

(nas películas os executivos aspiran droga a diario, en Madrid, **Los Angeles, Las Vegas, Chicago, Niullork, Barcelona...** Pero isto, o país, not is América) (XA, 345);

Pompeia estaba situada ao pé do **Monte Vesubio**, na badía de **Nápoles** (RB, 74);

Organizábanse partidas en diferentes países: **Alemania, Austria, Montecarlo, Portugal**. Algunha vez viaxou aos **Estados Unidos** por mirar os ollos fríos de xogadores ávidos de pracer padaleando o tacto suave dos naipes (RB, 142);

Ciro, como o gran conquistador, rei dos medos e dos persas, caudillo de **Babilonia**, guerreiro sen par. **Ciro**, como aquel acumado o xove, vástago de Darío II, autoridade de **Lidia, Frixia e Capadocia**, sátrapa (RB, 143);

Eu nunca estiven en **Casablanca**, nin en **Rabat**, nin en **Marrakech** (TM, 67);

Viva **Mozambique!** E **Zambia**, e **Tanzania!** (TM, 154);

Bagdad, Venezuela, Bosnia ferida, Sarajevo, Serbia, África (A, 105);

Viaxan en avión ao **Líbano**, ou a **Israel**, ou ao **Sáhara**, a algún lugar afastado e cheo de area con moito vento (A, 267).

E, como ocorría cos antropónimos, tamén se empregan os topónimos para localizaren ou lle daren entidade ás obsesións das personaxes protagonistas:

Moore, noivo dun mariñeiro tateo, percorría os peiraos de medio mundo cativo de tenrura (**América do Norte**, Rebelión dos irlandeses, **República Bátava, Exipto** e, finalmente, **España**) (IS, 53);

Tivo que abandonar a súa terra natal (territorio de **Austria** e **Bohemia** sometido ao poder dos Habsburgo) por causa da súa relixión luterana [...]. Describo **Alemaña**, falo de **Turinxia** e **Eisenach**, lugar orixinario de Sebastián, das **montañas de Harz** e do **pico Brocken**, onde se reúnen as bruxas, e do **monte Kyfhäuseberg** [...], e do **castelo de Wartburg** [...], e da **igreja de San Xurxo** (XA, 30-31);

creándose a Xunta Suprema do Reino de Galicia para coordinar a contraofensiva dos oprimidos, dende **Elviña a Pontesampaio**, pasando por **Lugo e Compostela e Ourense e Vigo e A Coruña e Pontevedra e O Ferrol e Mondoñedo e Monterrei** (SL, 195);

E argumentaría que gracias a ela a humanidade se librara do peor dos andazos, o traído polos conquistadores españois da **América**, espallado polas tropas do rei francés Carlos VIII nas terras de **Italia** (E, 29).

Face ao efecto de verosimilitude que achegarían os topónimos que vimos de ver, habería que mencionar un outro grupo, con referentes mitolóxicos, que proporcionaría un ambiente menos verosímil, mais perfectamente adecuado ao espazo reservado para un plano fantástico, en que xa aparecían os antropónimos correspondentes aos protagonistas de lendas de orixes diversas:

Licaón, Rei de **Arcadia**, pai de Calisto, transformado en lobo por Zeus, a quen serviu carne humana nun festín (IS, 142);

Hammurabi era un tipo listo, **Babilonia** foi o único paraíso (XA, 194);

isto é a fronteira que separa a vida da morte, a **lagoa Estixia**, o **río Aqueronte**, pare, por favor, dea a volta, non quero morrer aínda (XA, 365);

novos deuses do **Olimpo** fin de século que dicta as súas normas pétreas arredor de consignas coñecidas (SL, 95);

Oráculos como o da sibila de **Cumas**, os de **Mesopotamia** ou **Exipto** (RB, 109);

Ela faloulle de **Ítaca** (TT, 38);

máis alá do **Alfeo**, da **Estixia**, dos ríos todos que da morte nos separan (A, 118).

No tocante aos topónimos referidos a lugares non propiamente xeográficos, debemos salientar que o feito de faceren alusión a cinemas, teatros, cafetarías ou inclusive monumentos xustifica plenamente a súa análise neste estudo na medida en que contribúen a localizar a acción de forma máis exacta e proporcionan máis credibilidade ao texto. Deste modo, unha vez situados na cidade elixida, Caneiro fornece abondos lugares concretos para lla achegar ao lector dunha forma practicamente tanxíbel, en ocasións case ao xeito dun plano rueiro, o que produce, cando menos, un curioso efecto con claras repercusións no aspecto estilístico das novelas en que aparece este recurso. É o que ocorre con cidades como Madrid:

A miña filla dixo que me iría buscar a **Chamartín** —ou **Príncipe Pío**, como se chama?, **Atocha** tal vez— (XA, 100);

pero regresou axiña, estaba acochado nunha casa cercana ao que hoxe é o **Parque do Retiro** (SL, 65);

que o Calderón e o Amador raptaron do hospicio, situado na **rúa** que agora chaman **de Alfonso XII**, antes **rúa do hospicio**, onde está a **porta de Felipe IV**, esa avenida que comeza na **praza da Independencia** e termina en **Infanta Isabel** (SL, 78);

do difícil que resultaba vivir nas beiras do **Manzanares**, en Madrid, aturando as xeadas envoltas en brétema gris do mencer (SL, 98);

Londres:

Os autobuses de dous pisos camiñaban **Londres** como cabalos, unha banda de música tocaba en **St. James**, **Green Park** continuaba sen flores por culpa da lascivia de Carlos I [...] e **Hyde Park**, exuberante. Percorridos turísticos ofrecidos polas axencias: **Óxford**, **Cambridge**, **Canterbury**, **Greenwich**, **Hampton Court**. A ponte sobre o **Támesese** e a torre poboadade corvos que han de durar o que dure **Inglaterra**, **San Pablo**, catedral de cúpula glorífica, onde cada tarde, ás cinco, se escoita cantar ao coro de voces brancas, **Westminster Abbey**, lugar de coroación dos monarcas e tumba de moitos deles, incluída Isabel I, **Buckingham Palace** con multitude enardecida presenciando atenta o cambio da garda, **Downing Street**, **Docklands**, **Apsley House**, **Tate Gallery**, **National Gallery**, **Harrods**, **Barbican**, **Shaftesbury Avenue**, **Picadilly Circus** [...].

O consultorio do médico que citaba a revista estaba situado en **Kensington Road**, perto do **Imperial War Museum**, levounas alí un taxista (XA, 95);

ou Berlín, fundamentalmente:

A illa dos museos, no aínda chamado **Berlín Oriental**, as galerías resplandecentes do **castelo de Charlottenburg** [...], o **teatro Schiller**, a **Porta de Brandemburgo**. **Berlín** acariciaba coas súas poutas de algodón (XA, 19).

Con todo, tamén demostra un bo coñecemento doutras cidades como París, Amsterdam, Roma ou Venecia:

A cámara tíña gardada nun bolso negro, de coiro, que mercou hai anos, moitos, en **París**, na **avenida de Carnot**, moi perto do **Arco do Triunfo** (XA, 120);

No umbral do **Rijksmuseum** enchía os pulmóns de aire (XA, 287);

ou o cantante que emigrado na **rúa Giuseppe Mazzini** de Roma asegurou, Eu había de derrubar o **Coliseo**, opinión que corroborou Olvido (SL, 42);

e Venecia, por moito que persevere, é só un minúsculo punto situado no nordés de Italia [...], coa **Piazza de San Marcos**, coa **basílica** homónima, co **Pazo Ducal**, con **Santa María da Salute** (SL, 198);

levaba tempo habitando unha mansarda do **Barrio Latino de París** (TT, 13);

en **Roma**, cando a miña xuventude reclamaba futuro entre as poucas luces daquel barrio nas periferias da **fonte do Tritón**, na **Praza Barberini** (RB, 122).

Por último, para alén dos antropónimos e topónimos que resultan fundamentais para a construción do estilo da narrativa de X. C. Caneiro, na medida en que a súa cantidade e funcionalidade como elementos de verosimilitude non poden ser obviadas, debemos reparar nun outro grupo de substantivos propios que tamén teñen un papel determinante nese efecto de verosimilitude que o autor, por boca dos diferentes narradores, persegue en todo o momento; inclusive cando os substantivos remiten para mundos ou ambientes irrealis ou mitolóxicos, a súa presenza dálles constancia e tanxibilidade, máis alá da súa realidade ou irrealidade. Así, nesa descrición do mundo real, moitas veces aparecerán substantivos propios que, referidos a determinadas realidades coñecidas ou próximas para o lector ou lectora, lle achegarán a narración, de maneira que, ao recoñecer o mundo destas como o seu propio, se implique máis nas vidas das diferentes personaxes³⁸². Algúns destes substantivos serían:

escachar os miolos nun **Seat** matrícula de Madrid (IS, 153);

para emendar os erros cometidos con **Olivetti** (XA, 167);

cospen **Albariño e Larouco e Amandi e Monterrei e Ribeiro** (SL, 226);

e toma sobre, **Almax, Urbal**, pastillas variadas (SL, 298);

Deixo a Olivetti no **Renault cinco** modelo anos oitenta color gris azulada discretísimo (TM, 204);

³⁸² Cf. Caneiro (B, 102): “nada de tristuras, nin de **Prozac**, nin **Seroxat**, nin **Rexer**, nin **Orfidal** para durmir”.

palabras escritas cun **bic** azul nun folio branco (E, 105);

succiona as últimas gotas do güisqui denominada **100 gaiteros**, traducción simultánea realizada pola túa imaxinación sometida aos desaires do sono (E, 119);

se bebes non conduzas, a chispa da vida, beba **cocacola** (E, 316).

B. ADXECTIVOS

A concordarmos con Lapa (1984: 132), a relevancia do adxectivo como elemento estilístico-expresivo é moi grande. Por unha parte, coa presenza do adxectivo o autor do texto contribúe a perfilar ou completar a carga semántica do substantivo, de maneira que a súa importancia será fundamental nos textos de teor descritivo. Por outra, é precisamente esta característica a que determina que o ritmo discursivo se torne máis lento ou estático nos textos con predominio da adxectivación, polo que se fai necesaria unha utilización adecuada deste recurso³⁸³. Tendo en conta esta afirmación, achamos ao longo das páxinas destas novelas e relatos fragmentos en que predomina a presenza de adxectivos, que ralentizan o ritmo discursivo³⁸⁴:

Erea [...] correctora de probas **editoriais**, **maior** de idade en exceso, **ferida**, [...] un metro e setenta centímetros, cintura **rexa** tetiñas **miúdas**, **ampla** de costas, cabelo **crespo**, **ensarillado**, ollos **grandes**, **acastañados**, nádegas **sobresalientes**, **tenra**, **cálida**, **teimuda**, meixelas **brancas**, papoia, cellas **espesas**, boca **sensual** (IS, 119);

Colega, condiscípulo coello, sinto alerxia polas panxoliñas, os vilancicos **artríticos**, **relambidos**, que cospen os altofalantes na rúa, polo televisor que vomita spots **publicitarios** con cheiro a perfume **irresistible**, **magnético**, **capaz** de erotizar a calquera, pola oligofrenia **detestable** dos vendedores de alegría, mercaderes, exhibicionistas con garantía de triunfo, alerxia **crónica**, **celular**, **irrevocable** (IS, 135);

³⁸³ Véxase Freixeiro Mato (2000: 90). Neste sentido, Lapa (1984: 132) comentaba que “o bom escritor revela-se num grande número de qualidades; mas entre elas sobressai a de aplicar com precisão e pitoresco os seus adjectivos. Dizia um grande escritor francês, mestre na arte do estilo, que em tudo quanto se queira dizer não há senão um substantivo para o exprimir, um verbo para o animar e um adjectivo para o qualificar. É porventura demasiado radical esta sentença; mas tem um fundo de verdade e deve estar presente ao espírito de quem queira escrever bem”. De feito, máis adiante, profunda de novo nesta cuestión e afirma que, seguindo Voltaire, “nada há mais censurável no estilo do que a acumulação supérflua dos adjectivos. Por isso o bom escritor deve insistir no emprego do substantivo expressivo, que contém já em si um elemento de caracterização. Evita sobretudo carregar a frase de adjectivos, como quem carrega um fardo” (Lapa, 1984: 135).

³⁸⁴ Poden consultarse máis exemplos de fragmentos con predominio de adxectivos no apéndice XVII (véxase § 7.17).

Fomos ata unha taberna de carís **escuro**. Son destes recunchos sen malicia que xa non quedan na cidade. Todo de madeira, os xamóns **pendurados** do teito e un arrecendo que me levaba a un gozo **perdido** no tempo. Humidade **relativa** do aire. Presión **marabillosa**. Temperatura **excelente**. Un velliño coa boina **patria** de cor **indefinida** —debeu ser **negra** algunha vez— e co cigarro **apagado** nos labios xogaba cunha baralla e un vaso de tinto. Aquel vello **chuchado** semellaba a decoración máis **perfecta** de calquera acrópole **helénica**. El era Señor, amo e gardián dun reino **escindido**. Propileo **magnífico** de tempos **soñados**. Non tiña máis de setenta anos. O nariz e as meixelas **acendidos**. O vello traíame lembranzas dun avó que nunca tiveron (LL, 57);

Achegou as súas mans **suaves** ata a faciana de Silesio Braun. Notouna **quente, redonda**, de queixo **pronunciado**, coa barba **rasurada** da mañá, o nariz **afiado, grande** pero non **descomunal, proporcionado**, os beizos **cheos** de carne, ollos de cuncas **fondas**, as orellas **afiadas e frías**, pelo **curto e liso, dócil, apracible**, alopecia **progresiva e imparable**, pescozo non demasiado **craso**, noz **avultada e picuda** (XA, 92);

Cando morreu, ela, Silesio Braun escoitou coros **celestes harmónicos** interpretando **sancrucianos** cánticos **espirituais**, compases **orais** da música **barroca sebastiánica**, nenos **cantores** de Viena en **prístino** dodepeito **agudísimo** (XA, 114);

Abondaba mirar a Acis e mirar a Polifemo; aquel: **fermoso, xove**, de músculos **adecuados**, non **excesivos**, de cute **suave**, ben **peiteado** e ben **vestido**, de **xustas** proporcións e medidas **reglamentarias**, un chisquiño **superiores**, en altura, espesura e volume dos diferentes órganos **corpóreos, alegre, interesado**, probablemente, por asuntos de actualidade (EPF, 84);

este: **grande**, musculame **hiperbólico, barbado, inmenso, ferido** en múltiples batallas, **cicatrizado, punteado** por varias operacións **cirúrxicas**, a última para repoñer o seu **único** ollo e devolverlle de xeito parcial a visión, demasiado **tenro, ledor** (ou sexa: que le) de novelas e **imaxinador** de heroes que rescatan princesas e piratas que navegan sen cesar os mares do sur, **infeliz**, extremadamente **infeliz, ilusionista e ilusionado, capaz** de facerse tirano por encontrar a muller coa que sempre soñou, **feo, desproporcionado**, mal **conversador, preso** dos seus instintos e das súas moitas vehemencias, **recitador** de versos (EPF, 85);

Non me agrada ese tema, fálanos da princesiña **idiota**; e faloulles da princesiña **idiota**, mirando a todas e a ningunha, talvez pousando os ollos en Lola, [...], **alta, poderosa** no pernil, coxas **abundantes**, ébano **liso, branqueado** con leite de magnolia, a **única capaz** de adondar a pel ata facela veludo, **maino** como o azucre que naquel instante o Calderón, **persuasivo**, guinda na xícara **plena** do café, remexendo coa culleriña, **eufórico, ledor, animado**, mentres fala e di que había unha vez, nun lugar **cheo** de trigo e mapoulas, unha princesa con dentes de **falso** marfil, cabelos de estropallo **amarelo e carísimos** vestidos que lle comprara a **pasada** primavera (SL, 70-71);

As comas son outra cousa, **trénicas, continuas, musicais, rápidas**, corre, corre, corre, sen gargalladas que deteñan o paso das palabras, **lixeriras, tenues, dúctiles, amadas**, palabras **amadas**, aínda non falei delas, son como azucre, ou como limón e mel e arandos e xenzá, palabras **amadas** (TM, 32);

A mamá comezou a cambiar cando unha trombose paralizou un lado da súa cara deixándolle o rostro **teso, inmóbil**, dende o nariz ata a orella **esquerda**, de tal xeito que se alguén pintase unha liña **recta** que partise do nariz en dirección norte-sur, **divisora**, resultaría que media cara había de parecer **normal** e a outra, **hierática**, non se diferenciaría da mármore **perfecta** dunha estatua de Fidias, a quen tanto amo. Non deixou de falar nin de pensar pero as súas palabras, outrora **sensatas** e cargadas de lóxica ou tino, tornáronse **ambiguas e profundas. Profundas** como o mar, dicía ela (RB, 19).

Moitas veces, a adxectivación empregada é bimembre³⁸⁵, o que xa non é tan habitual, por requerir un maior dominio da lingua:

nada máis **excitante e diabólico, complexo e apaixonante** (LL, 43);

Párvulo, hipócrita (XA, 47);

Nunca máis volverá ser Ana, a muller traballadora de clube nocturno **lenocínico e prostibular** (XA, 118);

Unha vaca cando te mira énchete de agarimo, de agradecemento, as vacas son o **verdadeiro e único** espírito **sabio e eternal** (SL, 21);

Ela e mais un anxo vestido cunha túnica **amarela, brillante** (TM, 27);

situaban a dous homes agardando por el nunha **solitaria tétrica** esquina (RB, 77).

Noutras ocasións, Caneiro vai aínda máis lonxe, e realiza enumeracións de adxectivos. A precisión requirida para este recurso repercutir positivamente no estilo dun texto está en relación co número de adxectivos que se poñen en xogo e, desde logo, a maior cantidade destes, maior será tamén a dificultade³⁸⁶. Igual que no caso das enumeracións de

³⁸⁵ Cf. Caneiro (B, 6): “Afirmaba iso nos días **melancólicos, tristes**”.

³⁸⁶ A querenza polos adxectivos maniféstase con clareza tamén en *Bovary*: “cheo de homes **románticos, vaporosos, tenros, poéticos, exultantes, entusiastas, femininos, bohemios**” (B, 22), “a vida, **emocionante, pracenteira amable suave bálsamo aliviador**” (B, 64), “nada máis **nimio e fatuo**, máis

substantivos, estas poden estar separadas por pausas, a técnica empregada máis habitualmente:

Tomarei outro valium, así rematarei cos pesares desta noite roída en amaños **filosóficos, estéticos, hiperbóreos, cúrtidos, linímicos, semióticos, biográficos, podénticos, glándulos, celúxicos** (IS, 158);

Falemos de Baltasar: era un paxaro que a simple vista non tiraba a atención de ninguén, **común, simple, mal cantador, voluminoso, ben mantido, de cor pouco rechamante, inquieto** (LL, 128);

Era, sen dúbida, un oficio **digno e alto e beatífico e xeneroso** (XA, 65);

por iso carece de sentido a desventura perpetua, nin o lamento **habitual, monótono, gris, impenitente, absurdo** (EPF, 37);

foi a sensación máis pracenteira que experimentou o meu padal durante toda a súa existencia, **nin acedo, nin amargo, nin salgado, nin doce, nin afroitado, nin seco, nin agre** (SL, 167);

Fixen moito diñeiro, pero o meu irmán cáprido, coñecedor da miña vocación **artística ou arqueolóxica ou pictórica ou hiperestésica**, capturoume (RB, 81);

Afogado, disparado, envelenado, veacortado, defenestrado. Suicidado (TT, 71);

Despois foi unha **sebastiánica** sonata **candorosa, febril** (UMOT, 126);

“O amor é” [...]. É **azul, fermoso, lindo, cativador, absoluto, versal, poético, rúnico, baril, aleábaco, fértil, grácil, solto, estimulante, relaxante, delicuescente, simpaticompático, espiral, deleitizante, ledó, alaxante, delescente, lórbico** (E, 243);

Infortunada desgraciada fabuladora Blandina (TB, 86);

Por fin escribín algo que poida xustificar a miña existencia **senescente caduca ebria enferma hipocondríaca neurótica fóbica asocial** (A, 244);

E a noite escasa pousou nos seus labios centos de pexegos **doces, tenros, espesos, húmidos** (VAP, 47).

A adxectivación múltipla é sen dúbida un dos recursos estilísticos máis salientábeis de

efémero e breve e rematado” (B, 214).

X. C. Caneiro, polo que consideramos oportuno mostrarmos máis algúns exemplos: “O xenio debe ter sufrido ou sufrir, diversos tipos de carencias: **afectivas, económicas, sociais, físicas, hereditarias, residuais, manuais, visoras, motoras, psicoinfrasomáticas**” (IS, 188-189); “un millonario **calvo e graxento, orondo, adiposo**” (LL, 42); “ben quixera apuntar voces que dictase Olivetti de maneira espontánea e irrazoada por exemplo **petrelámico ínsife ácamo lurugubral perpidúreo** cousas así” (XA, 87); “estiveches **raudo, rápido, xenial, valente, lixeiro** de reflexos antiagresións” (EPF, 39); “que hai de todo no mundo, por fortuna, **bardallas e doutos, pillos e honestos, púdicos, afoutos, xustos, inxustos, cumpridores, negligentes, divertidos, penosos, necios, sabios, liberais, libertinos**” (SL, 66); “Un lugar **verde e marrón e violeta e amarelo** de carqueixa e mimosa, entre árbores que cospen luces de mel na gris outonía gris” (TM, 17); “Bernal escribe novelas de usar e tirar, **estúpidas irrelevantes necias**” (RB, 22-23); “por poder divertirse metido nunha conversa **hipocrática cirúrxica paliativa traumatolóxica dixestiva péptica duodénica otorrínea ou cardiovascular**” (TT, 16); “Libardino Romero gozaba da amizade do mozo porque este vira naquel (**débil, fráxil, comprensivo, soñador, amable, ficcionador, imaxinativo**) o reflexo do home que quixera ter por pai” (E, 53); “o que só existiu na miña cabeciña **ensimesmada depravada enferma hipocondríaca neurótica fóbica asocial**” (A, 201); etc³⁸⁷.

Como se pode comprobar nos exemplos sinalados, as secuencias de adxectivos poden estar formadas por termos enlazados mediante simples pausas, mais tamén mediante conxuncións coordinadas (copulativas e disxuntivas fundamentalmente). Alén diso, igual que acontecía cos substantivos, X. C. Caneiro volta a recorrer nalgún caso ás enumeracións sen pausas e sen nexos. Aliás, todas estas secuencias convértense en perfectas mostras de fragmentos textuais con predominio de adxectivos, cun efecto enriquecedor sobre o aspecto estilístico de todas as pasaxes en que se utiliza. Isto é, con efecto, algo pouco habitual, debido á dificultade que entraña o dominio da adxectivación, tanto máis desta forma tan particular, o que fai que a maioría dos escritores e escritoras non recorran a ela como fórmula de creación dun estilo propio. O autor verinés atrévese a iso de forma excepcional, materializándose en múltiples exemplos que, desde logo, están estreitamente relacionados coas mentes obsesionadas das personaxes.

Por outra parte, se todas estas longuísimas enumeracións de adxectivos, igual que ocorría coas dos substantivos, son o reflexo lingüístico das perturbadas e perturbadoras

³⁸⁷ Poden consultarse máis exemplos de enumeracións de adxectivos no apéndice XVIII (véxase § 7.18).

personalidades dos diferentes protagonistas das novelas que estamos a analizar, tamén o son igualmente as repeticións³⁸⁸. Estas materialízanse fundamentalmente por medio de escalas gradativas que combinan un mesmo adxectivo en diferentes graos, case sempre positivo e superlativo. Nos exemplos que relacionamos a seguir concorren as formas sintéticas deste grao³⁸⁹:

Non me importa que sexa **malo, malísimo, o peor** poema do mundo (LL, 45);

estou **ben**, estou **óptimo**, agás o aparello dixestivo (XA, 189);

o fillo de Xoana e Felipe, que había de xuntar herdos imperiosos, que sería **grande, grandísimo** (XA, 265);

o magnífico Colón, amante de Isabel, estou **seguro, segurísimo** (SL, 103);

O próximo que me mire con cara inquisidora, afirmo, terá **graves** problemas, **gravísimos** (TM, 85);

E, incluso, a **pésima malísima** inmediata superficial botarática narradora Mara (TM, 143);

segue xogando nas súas praias de auga e area **quente quentísima** (TM, 163);

Pero qué importa a mala poesía que escribes, agora podo dicircho, **mala malísima**, pero sincera, si, si, sincera (RB, 52);

o seu corpo **morto mortísimo morto** descomponse tempo despois (RB, 76);

duro, durísimo xelo de mencer e inverno (TT, 68);

para manter enganadas a estas **santas santísimas** eremitas coidadoras (TT, 81);

o futuro desta comunidade de trastornados, **loucos, louquísimos** (E, 42);

³⁸⁸ Os efectos poéticos máis característicos das repeticións, especialmente no que atinxe á narrativa de X. C. Caneiro, xa se comentaron de forma xeral baixo a epígrafe “Repeticións e estilo” (cf. § 3.5.1). Aliás, este recurso será estudado pormenorizadamente ao estudarmos as estratexias pragmáticas en relación coa énfase (cf. § 4.5.2.2.A). Porén, dada a súa particular expresividade, paga a pena dedicarmos unha análise específica a este tipo concreto de repetición.

³⁸⁹ Encontramos secuencias gradativas tanto sintéticas como analíticas en *Bovary*: “que colocaran canas **brancas branquísimas** naquel pelo rizo fermoso” (B, 43), “e así estaba el, Prudencio Otálora, **mal, rematadamente mal**” (B, 65). Poden consultarse máis exemplos de gradación do adxectivo no apéndice XIX (véxase § 7.19).

A expresividade destas secuencias non reside só na combinación, mais tamén na especial forza das formas sintéticas do superlativo. De feito, Freixeiro Mato (2000: 110) indica que "o emprego do superlativo absoluto en *-ísimo* polo xeral imprime unha maior forza intensiva ao superlativo, fronte á forma analítica con *moi*". Nesta mesma liña xa se expresara con anterioridade Carballo Calero (1974 [1966]: 176), que a este respecto sinalara: "Morfológicamente se puede expresar la misma idea, con un matiz de ponderación que en sí no se encuentra en la composición con *moi*, mediante el sufijo *-ísimo*, sustituido a veces por *-érrimo*"³⁹⁰.

A carón destes exemplos achamos outros en que aparecen as formas analíticas do grao superlativo. Estas poden estar reforzadas e enfatizadas por outros modificadores adverbiais, ou inclusive pola forma sintética correspondente, para establecer as ditas escalas graduais:

Reiterar a secuencia que me ensinaron os médicos: estou **tranquilo**, estou **moi tranquilo**, **excesivamente tranquilo** (XA, 76);

que ela quería ser **feliz**, **moi feliz**, **eternamente feliz** (EPF, 25);

é **necesario**, **absolutamente necesario**, facer unha campaña de promoción do suicidio (EPF, 44);

souben que erades honestas, pero **estrañas**, **moi estrañas**, sobre todo ti (RB, 56);

e unha copa de coñac, **francés**, **moi francés**, como Balzac! (RB, 125);

A miña é unha familia **conservadora**, **extremadamente conservadora** (TT, 42);

bateu a súa cabeciña **pequena moi pequena brevíssima** (TT, 75);

pero **simpático**, **moi simpático**: o mundo, esa botella de vinagre (UMOT, 130);

dicía **nervioso**, **moi nervioso**, **nerviosísimo** (E, 481);

Eu, que estou **namorado** dela, **perdidamente namorado** dela (A, 108);

³⁹⁰ En nota de rodapé, o investigador ferrolán aínda matizaba: "Para que moi grande tenga la misma intensidad significativa que grandísimo, la primera expresión necesita un refuerzo de entonación que la subraye" (Carballo Calero, 1974 [1966]: 176).

Ulises está **tranquilo moi tranquilo demasiado tranquilo excesivamente tranquilo. Mellor, moito mellor**. Vou pensar (A, 122);

El sabe que o arrepentimento era **sincero, absolutamente sincero** (A, 151);

Que **o pecado o gran pecado o imperdoable pecado** sempre eran as tentacións, fundamentalmente (A, 246).

Alén de aparecer en secuencias graduais, o emprego do superlativo como recurso estilístico-expresivo de intensificación é frecuentado por X. C. Caneiro noutros contextos co fin de expresar en grao máximo unha calidade. A maioría das veces que calquera autor ou autora emprega o superlativo³⁹¹ desta maneira, o efecto logrado parece limitarse á intensificación propia da gradación, contribuindo tamén ao teor culto do texto en que aparecer inserida esa forma. Desta maneira é en ocasións empregado por X. C. na súa obra narrativa:

No fondo, e a pesar da prolongada neurose, foi un **acertadísimo** galano (IS, 44);

Faremos o seguinte, **carísimos** compañeiros (XA, 125);

estaba a punto de rematar a súa **grandísima** e **celebradísima** obra (EPF, 28);

o tío Isaac, inspirador das Olvido, denominadas **amantísimas** (SL, 17);

semella unha **crudelísima** afrenta á amada e ao amado (SL, 243);

Pero non, están espertas, **vivísimas** (TM, 36);

maldita **putísima** impía derrota (A, 140).

Isto, que en por si constitúe de facto un trazo que achega unha considerábel expresividade, verase enfatizado cando o adxectivo posuír unha base semanticamente con significado superlativo³⁹²:

³⁹¹ Neste sentido cómpre destacarmos especialmente a rendibilidade estilística do superlativo sintético, pois, para alén de imprimir maior forza expresiva ao adxectivo, parece restrinxido aos rexistros de maior formalidade.

³⁹² Cf. Caneiro (B, 36): “o xerente aquel de **millonarísima** empresa”.

Pedinlles permiso para anotar un pensamento no caderno, xa o pasarei logo pola criba da **excelentísima** Olivetti (IS, 164);

Amólate, amólese, **ilustrísimo e reverendísimo e excelentísimo** señor xuíz (XA, 282);

foi un dos grandísimos **enormísimos** elucubrantes facedores da literatura (TM, 196);

Porque me encontro moito **mellor, mellorísimo**, mellor (A, 138).

En todos estes casos o emprego do superlativo non resulta só unha cuestión de redundancia, mais aínda tamén unha marca de ironía, precisamente polo impacto que esa redundancia produce no lector ou lectora, segundo comprobamos nos exemplos anteriores. De feito, dalgún deles é posíbel inclusive unha interpretación en clave paródica da linguaxe burocrático-administrativa. Así pois, as repercusións estilísticas deste recurso son evidentes. Porén, onde realmente se percibe a extraordinaria rendibilidade estilística da gradación do adxectivo é naquelas ocasións en que o autor recorre a ela cando, en función do propio significado do adxectivo, de carácter obxectivo e non graduábel, esta resulta inusual ou anómala³⁹³:

capaz de abrir a caixa forte de Banco **inexpugnabilísimo** amurallado por sofisticados sistemas seguritarios (XA, 63);

Lembro que no **privadísimo** colexio batíanme todos (EPF, 17);

para contentar aos **liberalísimos** patróns que día tras día reclamaban da Administración despido libre (EPF, 17);

vomitados todos eles pola boca de Crono gracias a unha bebida **maxiquísima** (EPF, 66);

centro de atención de revistas e xornais **altruistísimos** (SL, 12);

tí, posuidor de todos os misterios, dador ou dadora de vida, **infamísimo** borracho (SL, 82);

resulta imposible, entre todas as cores da terra, atopar esa que semelle ou pareza a cor **verdísima** dos ollos de Olvido, de tan linda, de tan fermosa (SL, 140);

³⁹³ Cf. Caneiro (B, 21): “os **ananísimos** nenos xogando e berrando”. O mesmo ocorrería noutros casos, como: “onde se situaba a braga bicolora de Aurorita, **alegrísima**, feliz, altruísta e xenerosa” (B, 148) ou “ora ante a solitaria ollos verdes **verdísimos** Erundina” (B, 208).

descansou un momento observando o ceo, **azulísimo** (SL, 152);

Está decembro gravado no xelo, sobre a herba, branca **branquísima** (TM, 37);

A noite última dos tempos todos, a noite do xuízo final, ha ser negra **negrísima** como as entrañas dun grilo negro que canta fados tristes (TM, 89);

a cinza cobre o seu corpo, o seu corpo morto **mortísimo** morto descomponse (RB, 76);

dispúxenme a escoitar con pesar o **templarísimo** relato (RB, 125);

seguro que se ilusionarían coas miñas cento vinte fotografías **exipcianísimas** (A, 178);

Tranquilízase. Regresará ao seu **brillantísimo comunicadísimo** despacho (A, 262);

neste mundo **canallísimo** (A, 294).

Se a forma de superlativo sintético, a pesar da súa expresividade, non acha plena aceptación popular, este rexeitamento é aínda maior a respecto do sufixo intensificador –*érrimo*. Neste sentido, Carballo Calero (1974 [1966]: 176) xa indicara que esta forma “está calcada del latín y constituye un cultismo”, o que explicaría a preferencia popular polas formas analíticas e outras perífrases ponderativas ou comparativas. Por esa razón, Freixeiro Mato (2000: 110) sinala que o seu uso é moito máis restrito, de maneira que o seu aparecemento se produce case exclusivamente no ámbito literario³⁹⁴. Porén, a riqueza de –*érrimo* do punto de vista estilístico-expresivo resulta incuestionábel. De feito, Lapa (1984: 148) destaca o aproveitamento humorístico que se pode derivar da presenza deste intensificador, precisamente con base no seu carácter culto e na infrecuencia de uso. Talvez por iso X. C. Caneiro recorra a –*érrimo* en numerosas ocasións, algunhas especialmente rendíbeis, na medida en que se acrecenta o sufixo a unha base non habitual³⁹⁵, un recurso estilístico a que xa facía referencia Martins (1989: 116):

³⁹⁴ A mesma opinión é partillada por Álvarez *et al.* (1995: 73): “A derivación con –*ísimo* ten menor uso cá outra posibilidade (*moi* máis adxectivo), e en xeral séntese como un rasgo de lingua elevada. Algúns destes superlativos teñen unha forma máis culta cá súa base. [...] Presentan un carácter aínda máis culto os superlativos absolutos rematados en –*érrimo*, de uso exclusivo en rexistros lingüísticos moi formalizados.

³⁹⁵ Encontramos exemplos deste expresivo recurso en *Bovary*: “o seu canso movemento oscilatorio cada sábado noite, impenitente, **tristérrimo**, desconsolador” (B, 23), “os seres felices só poden ser felices un **brevérrimo** espazo de tempo” (B, 209).

a **libérrima** música de Charlie Parker (XA, 81);

estaba en **perfectérrima** forma psíquica e física (EPF, 16);

o **gravérrimo** error, poucas novelas rosáceas (EPF, 40);

Este, listísimo agudísimo **saguérrimo** espelido, apresouna na súa casa e non a deixou saír (EPF, 73);

moreno en inverno e pálido no verán, **guapérrimo**, atento, sabedor de idiomas (EPF, 85);

e o **amadérrimo** Joyce que morreu tamén antes dos sesenta (SL, 309);

Volvín. **Bebírrima**. Onte esquecín a botella de herbas no seu cuarto (TM, 39);

Talvez sirva de algo esta **animérrima** disposición hustúlica (RB, 92);

Vostede non pode ter ningún tipo de razón, **gordérrima** e obesa madama (E, 85);

Entendín ao Tintoreto e entendo, tamén, á nosa doutora **sapiérrima**, entendo as súas palabras (E, 510);

Que saibas ti, **queridérrimo** portátil (A, 228).

Aliás, para alén dos sufixos *-ísimo* e *-érrimo*, tamén é posíbel formar superlativos sintéticos mediante outros afixos. Así, se na lingua coloquial é habitual a formación de superlativos con prefixos como *hiper-* ou *super-*, o que non resulta tan frecuente é formar un superlativo sintético en *-ísimo*, derivado do propio prefixo e acrecentado posteriormente ao adxectivo, segundo vemos no seguinte exemplo:

Claro que tamén podían caer nas mans dun **hiperísimointelixente** e, ao ler o sobre, había de decatarse de que as cartas estaban tiradas fronte ao tal enderezo (XA, 318).

Por último, no que se refire á gradación, cómpre comentarmos que, embora en principio só os adxectivos cualificadores e algúns adverbios admitan a formación de superlativos sintéticos, este recurso, segundo demostra X. C. Caneiro, pode aplicarse inclusive a outras categorías gramaticais³⁹⁶, maioritaria, aínda que non exclusivamente,

³⁹⁶ Encontramos este mesmo recurso tamén en Cortázar (1984: 181): “**todísimo**”.

substantivos. Isto, de maneira idéntica ao adxectivo, supón indubidabelmente máis un trazo de estilo inconfundíbel, como vemos nalgún exemplo das obras obxecto do noso estudo³⁹⁷:

Rodolfo Mañas, **ministrísimo** que en días posteriores había de recibir un papel hixiénico (XA, 176);

"wulf", que significa **lobo**, lupo, **lobérrimo** (XA, 278);

ela nunca podería entendelo, **libros**, **librísimos**, novelas, como se aí repousase a esencia da verdade (EPF, 29);

E vostede, cabaleiro de adarga antiga e **galguísimo** corredor, eximio Rocabruno principesco, dígame (TM, 43);

(**Palabrisima**) (TM, 110);

Volvín de novo ao meu querido **AlBertísimo** Camus, amor meu (TM, 156);

dúas letras, en alianza perpetua, **aliancísima** (E, 411);

muller **avogadísima** consorte (A, 24);

parten do ordenador da oficina do avogado **maridísimo** do meu amor (A, 58);

findedición gravará o arquivo no secreto **arquivísimo** **arquivo** FAR (A, 163);

Unha muller de **ollísimos** verdes que te ame (A, 197);

cambieino tanto que o **relatísimo** non é de Lázaro Pin, é meu (A, 254).

Tamén a posición do adxectivo ten importancia canto á rendibilidade estilística. Así, é moito máis frecuente a posposición, de xeito que se converte na posición non marcada, en canto que a anteposición engade carácter afectivo ou valorativo. Esta regra deriva da colocación do adxectivo no latín vulgar, xa que no latín clásico, agás contadas excepcións, a tendencia xeral era á anteposición. Sexa como for, non todos os tipos de adxectivos se

³⁹⁷ Constátanse exemplos de gradación de substantivos en *Bovary*: “pola pericia da muller aquela, **tetísima**” (B, 153), “Efectivamente, **damísima** de ollos verdes e *rayuelas* de lúa” (B, 209), “o diñeiro suficiente para sufragar os **gastísimos** familiares” (B, 211), “confabulouse con todas as mulleres reunidas, **prostitutísimas**” (B, 231). Tamén se encontran casos de gradación do adverbio: “pero quédame a túa memoria, así, a túa memoria, **dentrísimo**, onde eu podo encontrarte” (B, 122), e inclusive dalgún tipo de pronomes: “-Ata a **mesmísima** cona –dicía outra” (B, 231).

comportan do mesmo modo a respecto da súa colocación³⁹⁸.

En primeiro lugar, en función do tipo de cualificación que realizaren sobre o substantivo, cómpre sinalarmos que, se os adxectivos especificativos, que indican unha calidade que particulariza o individuo dentro dun conxunto de posibilidades, tenden a ir pospostos, os adxectivos explicativos (epítetos), que expresan unha calidade inherente ao substantivo, tenden a ir antepostos. A respecto da colocación do adxectivo Álvarez *et al.* (1995: 76) comentan:

O adxectivo atributivo acompaña ó substantivo e en moitos casos pode adoptar unha posición anterior ou posterior a este. A escolla non é indiferente. Poderíamos dicir que normalmente segue ó substantivo, mais que esta posición pode verse alterada por unha certa intencionalidade expresiva [...]; chega a ocorrer que o adxectivo cobra distintas acepcións segundo a posición que tome con respecto ó substantivo [...].
[...] en liñas xerais [...] a calidade expresada polo adxectivo anteposto é de carácter suxetivo, supón unha valoración por parte do emisor, e que a expresada polo adxectivo posposto é de carácter obxectivo.

Nos exemplos seguintes, temos series de adxectivos explicativos ou epítetos, por canto expresan calidades inherentes aos substantivos que acompañan. Para alén da expresividade que estes adxectivos posúen en por si, ao non acrecentaren calidade ningunha non implícita xa no substantivo, hai que engadir o feito de seren varios os adxectivos a modificaren o substantivo, cando o máis habitual, como xa vimos a propósito das enumeracións de adxectivos, é a presenza de un só. Alén diso, a colocación anteposta, habitual, contribúe cun maior acrecentamento da énfase que recae sobre o adxectivo³⁹⁹:

Maio parécese a témpora das **terribles e incurables** traxedias (se unha traxedia fose curable, remediabile, predicible, sería traxedia acaso?) (IS, 42);

corría o risco de ser denunciado diante das **serias e incorruptibles e insubornables** institucións competentes en materia xudicial (XA, 164).

En segundo lugar, en función do significado, podemos falar de adxectivos valorativos, descritivos, de relación ou pertenza, e case determinativos. Os valorativos expresan

³⁹⁸ A este respecto, véxase Lapesa (1975), autor que seguimos nesta exposición. Lapa (1984: 140) comenta neste sentido que o feito de en portugués (igual que en galego) non existiren regras para a colocación do adxectivo fornece a quen fala ou escribe riquísimas posibilidades de expresión.

³⁹⁹ En palabras de Lapa (1984: 141), o adxectivo “quando está antes, tende a embrandecer-se, adquirindo matización afectiva”. Cf. Caneiro (B, 13): “Tendas de **tenros inocentes inxenuos** infantés onde se vende roupa de infantés”.

propiedades susceptíbeis de seren estimadas subxectiva-mente e preceden, polo xeral, o substantivo. Aínda así, cando dominar a especificación sobre a valoración, a súa colocación pode ser posposta. Os adxectivos descritivos, ao expresaren calidades obxectivas, e predominar neles a especificación, adoitan ir pospostos. De forma semellante, ao seren máis conceptuais, e por tanto máis obxectivos, tamén os adxectivos de relación ou pertenza tenden á posposición, en canto que os case determinativos, ao realizaren unha función moi próxima á de certos pronomes presentadores, tenden, como é lóxico, á anteposición.

Nos seguintes exemplos mostramos como a posibilidade de colocación que permiten os distintos tipos de adxectivos constitúe en por si un trazo estilístico, aínda cando seguiren a colocación que lles corresponder en función da clasificación previamente establecida.

Así, achamos casos de adxectivos valorativos antepostos, cando o que prima é a valoración face á especificación⁴⁰⁰:

sete **torpes** personaxes (LL, 71);

prefiren non acercarse a Odín, é, para eles, un **perigoso** esquizofrénico (IS, 64);

Setenta anos: **lamentable** idade para a esperanza, para extraviarme na ficción da túa presenza, a túa maleta, a túa voz (XA, 99);

e correu os campeiros cativo dunha **feliz e inconsciente** lixeireza (SL, 210);

Podería quedar aquí, neste portal de **escasa** visibilidade, tremendo, tremendo, ata morrer por culpa das **baixísimas** temperaturas (TM, 78);

a saúde encárgase de manternos inconscientes do noso **gravísimo, frustrante constante afogante** problema: a morte (RB, 35);

o coñac, **portentoso emblemático** dourado líquido que o alimentaba e alimenta (TT, 23);

nas vicisitudes máis sobresaíntes desta **triunfante** existencia (UMOT, 119);

a vida non vale as oito horas diarias de traballo estipulado pola **estúpida** administración (E, 195);

pero a súa **sedutora fráxil melífera** insistencia convenceume (TB, 86).

⁴⁰⁰ Cf. Caneiro (B, 43): “ladroón, **cruel** riquísimo produtor de cine”.

A alta frecuencia de adxectivos valorativos proporciónalle aos textos en que aparecen inseridos unha grande expresividade. No entanto, os adxectivos descritivos son máis frecuentes en colocación posposta ao substantivo a que acompañaren⁴⁰¹:

Charles Lindbergh subiu de novo á súa aguia **veloz** e furou os xardíns do edén cativo por sempre dunhas tetas **micénicas** (IS, 47);

a súa forma **ovoide**, a boca **húmida**, as pintas **negras**, máis negras cá noite (LL, 18);

con xesto **impreciso**, miran os recunchos **fermosos e melancólicos** da Praza da Figueira (SL, 156);

Estes días pasados notábase na miña prosa **diaria** un certo desacougo propiciado pola inxesta **masiva** de substancias **alucinóxenas** (TM, 58);

en calquera contubernio **insultativo** produce efectos **insospeitables** ou **insospeitados, inesperables** (TT, 75);

Aquel individuo de aspecto **taciturno** podía facer que a noite chegase con só pensalo, podía converter os montes e pradairos en mármore **branca** con inscricións **obscenas**, podía facer que chovesen cristais **dourados** (E, 25);

E casualmente tamén escollín o seminario de literatura irlandesa para perfeccionar o meu inglés **básico**. Casualmente encontrei a un individuo **alto**, pelo **branco**, bigote **negro**, cara vermella, traxe **elegantísimo** e horrorosa gravata **amarela** con cereixas **diminutas** incorporadas no seu estampado (FI, 53).

A pesar de que, a concordarmos con Álvarez *et al.* (1995: 76), todos estes exemplos reproducen a colocación menos marcada expresivamente, o valor estilístico pode acharse noutros factores como a concatenación de adxectivos ou a súa concorrencia no texto. O mesmo ocorre cos adxectivos de relación ou pertenza, por expresaren calidades obxectivas⁴⁰²:

e o saxofón do tío Víctor murmurando un pasodobre **español** (IS, 192);

⁴⁰¹ Segundo Lapa (1984: 140), “quando o adjectivo está logo depois do substantivo, tende a conservar o valor próprio, objectivo, intelectual”. Cf. Caneiro (B, 74): “mil cabalos de cartón **brancos amarelos azuis**”.

⁴⁰² Cf. Caneiro (B, 237): “había que contribuír felizmente ao desenvolvemento **empresarial** do seu negocio”.

que a mentalidade **alemana** ao respecto destas cuestións non coincide coa latina (XA, 18);

que a el, estas historias **económicas** e **eclesiásticas** non o atraían (SL, 161);

os memos pensan que o cine e a literatura posúen un mesmo código **comunicativo** (TM, 54);

a madeira máis propia e necesaria para os talladores de figuras **madeirinas** (E, 207).

Por último, convén sinalarmos tamén a existencia de adxectivos que se antepoñen ao substantivo en certas expresións formulaicas establecidas e fixadas na lingua. Exemplos disto serían os que a seguir mostramos⁴⁰³:

os principios aminoran o **libre albedrío** humano (IS, 67);

escrava do **vil metal** (XA, 69);

unha empresa que proporciona **sólidos** e **substanciais** e **cuantiosos beneficios** (XA, 152);

o corpo sen vida dun executivo de **alto estandin** (XA, 166);

goza de **libre albedrío** para finar (EPF, 44);

supostamente pretendía vetar a **libre circulación** de caldos vinícolas (SL, 146);

un amor ao que lembro constantemente, de **alta alcurnia**, ben relacionada (SL, 165);

Tres relatos escritos pola súa irmá **defunta** e tres relatos escritos polo seu **defunto** pai (RB, 137)⁴⁰⁴;

viño tinto **alta gradación** adquirido en bodegóns (UMOT, 120).

Como vemos e a semellanza dos casos anteriores, o feito de se tratar da colocación menos marcada obriga a implementar outros recursos adicionais para acrecentar a

⁴⁰³ En sentido inverso, habería que sinalar un caso menos frecuente, en que unha expresión consolidada con adxectivo posposto se vulnera coa anteposición: “ladrons de **branca** luva necesitados de socios” (UMOT, 125).

⁴⁰⁴ Queremos chamar a atención para este caso, por resultar de grande relevancia a nivel estilístico, na medida en que encontramos a adxectivación anteposta, como sería o esperado, ao lado dunha fórmula que chama a atención precisamente por inverter esa colocación.

expresividade dos adxectivos. Neste sentido, un exemplo especialmente salientábel é o seguinte, onde encontramos un adxectivo con anteposición formulaica que, en contra do esperado, por se tratar dunha expresión fixa, chama a atención por aparecer en grao superlativo:

por deseñador de **altísima costura** (TT, 28).

En todo o caso, para alén dos usos habituais, como os que acabamos de comentar, hai outros adxectivos que, ao alteraren a colocación que lles correspondería, atinxen unha grande expresividade. Neste sentido, cómpre comentarmos en primeiro lugar, para seguirmos a orde establecida até agora, os casos de adxectivos valorativos que, en contra do habitual, ocupan a posición posposta ao substantivo que acompañan, de maneira que perden relevancia expresiva⁴⁰⁵:

Foi un modo **insólito** de descubrir o sentido da inmortalidade (IS, 21);

Levas o pelo solto, gafas negras que tapan as túas pálpebras **lindas** (XA, 106);

que o único que vale neste mundo **pútrido e cabrón**, repito, cabrón, é o diñeiro (SL, 60);

Volvo á historia da noite **tráxica** (RB, 24);

no oído do pintor **tristísimo** que nunca máis había de recuperar a visión (TT, 29);

cando pronuncia tal voz **horrísona** (UMOT, 127);

as beatas son as culpables do desprestixio **acuciante** de todas as relixións (E, 85);

Unha estudante **brillante eximia preponderantísima**, inmune á sensiblería (TB, 86).

Como podemos comprobar nos exemplos escollidos, en todos os casos en que o adxectivo valorativo muda da anteposición para a posposición, este cambio implica non só unha mudanza puramente sintáctica, mais tamén semántica, de xeito que se lle engade certo matiz de obxectividade ao significado do adxectivo. Sendo este feito moi significativo a efectos de rendibilidade estilística, desde o momento en que a simple

⁴⁰⁵ Cf. Caneiro (B, 43): “delincuentes que converteran o cine nun asunto **pútrido**”.

alteración da orde implica xa unha mudanza semántica no adxectivo, resulta con todo moito máis expresivo o caso contrario, quer dicir, a alteración da orde substantivo + adxectivo descritivo ou relacional, por ser absolutamente inusual. Isto é así porque coa anteposición se destaca informativa e expresivamente o adxectivo. Comprobámolo nos exemplos seguintes⁴⁰⁶:

quedamos un tempo pendurados das raiolas que a lúa chea desprende en **somatolóxica e telúrica** disposición uviforme pola aba da montaña (IS, 224);

sete **apocalípticos** xardineiros que atentaban a diario en contra dos seus bonsais (LL, 71);

que a **deshumana** humanidade sexa un chisco máis humana (XA, 199);

unha gravísima depresión que ningún **psiquiátrico** galeno era quen de resolver (TN, 25);

alarmada polos gritos, entrou unha das **lenocínicas** traballadoras (TM, 172);

caracterizado por posuír un **arqueadísimo** pico [...] e no **nasálico** apéndice (TT, 68);

en **marzálica** primavera (TT, 79);

nunca esquecerei esa **polifónica e sinonímica** secuencia (TT, 80);

non abandonaríaa **familiar ferroviaria** saga (UMOT, 121);

nestes tempos de mercadotecnia e **globalizado tarxético** comercio (A, 116);

un obxecto de vidro repleto de **níveo cristalino opalescente transparente** líquido con corenta e dous **etílicos** graos de insaúde (FI, 49).

Achamos múltiples exemplos de anteposición deste tipo de adxectivos ao longo das páxinas do conxunto de obras obxecto do noso estudo, até o punto de se converter nun dos recursos estilísticos máis salientábeis do autor a respecto da categoría gramatical do adxectivo. Segundo xa sinalamos, por indicaren características obxectivas (orixe, materia, situación, nacionalidade, clase etc.), estes adxectivos costuman ir pospostos ao substantivo, e as excepcións, por tanto, achegan unha expresividade adicional á que xa en por si ten o

⁴⁰⁶ Encontramos numerosos exemplos disto en *Bovary*: “Mírase no **escaparaticio** cristal” (B, 12), “chegar á **capitalina** cidade” (B, 13), “un país onde chovían **macondinas violetas verdes** flores” (B, 74).

propio uso da adxectivación.

Aliás, a través deste inxente corpus de exemplos, comprobamos empiricamente a rendibilidade estilística da colocación do adxectivo, que reside tanto na súa multiplicidade posicional como no emprego de colocacións pouco habituais que chaman a atención do lector ou lectora⁴⁰⁷. Por esa razón paga a pena repararmos un momento na utilización dun mesmo adxectivo a acompañar dous substantivos diferentes en distintas posicións, un recurso que achega considerábel expresividade á secuencia⁴⁰⁸:

un café **caduco** dunha **caduca** cidade sen mar (EPF, 27);

a concentración **perturbada** do **perturbado** compositor (EPF, 28);

require de nós atención **absoluta** e **absoluto** afán escrutador (RB, 40);

Dous son funcionarios (que **ruín** palabra!), funcionarios de alta escala e o outro, menos hábil pero o máis esvelto e atractivo, está metido en política (que **ruín** palabra!), coma min. O substantivo, palabra **ruín** (RB, 45-46);

e tertulias **vomitivas** de **vomitivos** personaxes (RB, 52);

Tragoume a area e perdín aos meus pais **eméticos** e aos meus **eméticos** irmáns (RB, 103);

Volvo ao relato **tráxico** da **tráxica** vida de Alberte André (UMOT, 128).

Por último, canto á colocación, chama a atención a estrutura adxectivo + artigo + substantivo, que por inusual na prosa (é máis habitual en certa poesía de sabor arcaico) adquire unha extraordinaria forza expresiva:

azuis os ollos e **loiro** o cabelo (LL, 81).

En conclusión, a adxectivación permite tales posibilidades de empregos expresivos e

⁴⁰⁷ Poden consultarse máis exemplos de colocación do adxectivo no apéndice XX (véxase § 7.20).

⁴⁰⁸ Lapa chama a atención para este recurso en relación cun exemplo de Machado de Assis, sinalando que este autor “aproveitou a duplicidade de sentido, jogando finamente com a posição do adjetivo” (Lapa, 1989: 141). Engadía, aliás, que “esta variabilidade na colocação do adjetivo é própria de pessoas sentimentais e sonhadoras”. Cf. Caneiro (B, 91): “mentres escoitaba cancións **tristes** no seu **triste** corazón”.

de combinacións que se converte nun dos recursos estilísticos máis importantes con que conta a lingua literaria⁴⁰⁹. Porén, a realidade editorial parece demostrarnos na actualidade que os autores e autoras non lle conceden tanta importancia a este recurso, especialmente no xénero narrativo, que vén priorizando aspectos moito menos artísticos, como o fío argumental. Contra esta tendencia tense manifestado X. C. Caneiro en múltiples ocasións, mais, en todo o caso, non sería precisa ningunha autopoética que o xustifique, pois as súas obras son a mellor demostración de que unha das vías que con máis frecuencia explora na procura da arte na súa escrita é, precisamente, a adxectivación.

C. TRANSCATEGORIZACIÓN

Ao incluírmos substantivos e adxectivos nunha mesma clase de palabras, baseámonos en criterios semánticos e morfolóxicos que nos permiten definilos como palabras lexicais que constan dun lexema e, eventualmente, morfemas gramaticais de xénero e número. Deste xeito, a distinción de dúas clases de nomes virá dada do punto de vista da súa funcionalidade, segundo actúen como núcleo ou modificador na frase. Moitos nomes son fundamentalmente substantivos e outros moitos son fundamentalmente adxectivos. Porén, algúns poden ser, segundo o contexto, substantivos ou adxectivos. A súa función, en ocasións determinada pola orde de aparición, está clara cando no mesmo sintagma concorren as dúas formas, quer dicir, un núcleo e un modificador⁴¹⁰:

a súa nai mandou facer a un **carpinteiro amigo** unha carriola (XA, 82);

onde **romanos conquistadores**, ao miralo, talvez dende os penedos de Valdoviño, exclamaron, Finisterre! (SL, 156);

⁴⁰⁹ A importancia que o autor verinés lle concede á adxectivación chega se a manifestar do punto de vista do contido, na medida en que as propias personaxes reflexionan sobre este aspecto, como vemos no seguinte fragmento, tirado de *Bovary*: “Levaba un mínimo bolso que gardaba a súa carteira, un teléfono móbil que emitía músicas relaxantes, un paquete de panos de usar e tirar (que grande definición da vida), un bolígrafo verde prateado, de boa marca, con que escribía os seus pensamentos máis escuros e inauditos. Por exemplo: os ollos da noite pousaban rímel de tristeza por riba dos seus pasos. Non, non serve, dicía. E cambiaba a sentenza, escribía: os ollos da noite non tiñan ollos e miraban cara a ela, o seu camiñar pálido, deserto, furtivo, gris. Amaba os adxectivos. Os adxectivos dábanlle música e cor á prosa. Unha prosa sen adxectivos soaba a técnica periodística. Os periodistas metidos a escritores eran os que triunfaban, ou sexa, os que vendían libros. Porque descoñecían o adxectivo. Ela abusaba deles e eles, os adxectivos, eran os causantes do seu desasosego. Anotou de novo: pálido, deserto, furtivo, gris. Debía esquecer aquela secuencia. As grandes frases sempre agromaban de cores laranxa, azuis, vermello vermello” (B, 10).

⁴¹⁰Cf. Caneiro (B, 135): “como as sinfonías todas dos máis singulares **mestres músicos** que a humanidade procreou”.

Cun **imbécil avogado** podrido de diñeiro e prestixio (A, 87);

Ulises lembra ao **viaxeiro heroe** grego (A, 181);

o **novelista gladiador perdoavidas redentor** escribiu un artigo (A, 130);

non pensaches meu **irlandés profesorcete literario** (FI, 53).

Polo contrario, cando só aparece unha delas a consideración como núcleo ou como modificador vai depender da categoría que lle outorgamos ao presentador⁴¹¹. Nese sentido, é posíbel falarmos de transcategorización só no caso de considerarmos o artigo como determinante, con función adxacente, e non como pronome, e, xa que logo, con función nuclear. Sendo así, podemos falar de substantivación cando o adxectivo pasar a realizar a función de núcleo. Os casos que a seguir mostramos son exemplos de substantivación de adxectivos, moitas veces xa establecidos na lingua como verdadeiros substantivos, unha vez relegada ao esquecemento a función modificadora. Aínda así, en ocasións é posíbel adiviñar a presenza dun substantivo elidido⁴¹²:

Cuspiu **aos poderosos**, avermellou **aos hipócritas** (averméllanse **os hipócritas?**) (LL, 112);

⁴¹¹ A este respecto, cómpre salientarmos que o profesor Freixeiro Mato (2000: 213) considera que todos os presentadores, en ausencia dun substantivo, desempeñan a función nuclear, relegando o adxectivo á de modificador. Neste sentido, defendeu a función substantiva do artigo, quer dicir, a función nuclear na frase nominal, “cando vai seguido dun adxectivo non substantivado” (Freixeiro Mato, 2000: 264), o que exemplifica da seguinte maneira: “*Gosto do azul do ceu* (*azul* está substantivado por se referir á cor en abstracto e ten función nuclear) / *De entre eses tres lapis, gosto do azul* (*azul* é un adxacente por se referir a un ser concreto que especifica, *o (lapis) azul*, e *o* desempeña a función nuclear en ausencia do substantivo)”. Polo contrario, outros gramáticos consideran que a substantivación, quer dicir, a transcategorización desde unha función secundaria (modificador) a primaria (núcleo) do adxectivo prodúcese precisamente pola elisión dun substantivo e a presenza dun determinante a preceder o adxectivo. Neste sentido, Álvarez *et al.* (1995: 75-76) expoñen: “Algunhas palabras, orixinariamente adxectivos, pasaron á clase dos substantivos ou manteñen aínda a dobre posibilidade [...], é dicir, sustantiváronse. O mesmo concepto de ‘sustantivación’ pode aplicarse a aqueles casos en que, por ausencia do sustantivo no núcleo, se produce unha frase nominal formada por determinante + adxacente [...], considerando que daquela este pasa a funcionar como núcleo [...]; tamén se aplica ós casos en que calquera outra palabra ou grupo de palabras, por intermedio dun artigo ou outro determinante, pode aparecer na frase nominal coma se fora un sustantivo”. A respecto da función do artigo como transcategorizador indican: “O artigo permite ademais transpoñer á categoría de sustantivo, permitindo que poidan funcionar como núcleo da frase nominal formas doutras categorías gramaticais que en principio non poden desempeñar esta función (adxectivos, cláusulas de relativo, frases preposicionais, adverbios...). En *Vou leva-la saia amarela*, o adxectivo é adxacente e *saia* funciona como núcleo en ausencia do sustantivo” (Álvarez *et al.*, 1995: 154-155). De todos os modos, fan referencia á posibilidade de se considerar que seguen a desempeñar función adxacente e matizan: “Calquera que sexa a postura adoptada resulta innegable que nestes usos o artigo garda moi estreita relación co pronome persoal, co que ten orixe común”.

⁴¹² Cf. Caneiro (B, 123): “un **subornado impróspero débil infeliz**”. Este exemplo chama especialmente a atención, pois anteriormente aparecía unha secuencia en que eses mesmos adxectivos estaban a acompañar un substantivo: “a existencia do **subornado impróspero débil infeliz ser humano**”.

Merecen respecto **os canallas?**, e **os explotadores?**, e **os hipócritas?**, e os magnates?, e **os mentecatos?**, e **os soberbios?** El non respectaba as opinións, era **un intolerante, un aconsensual, un antidemócrata: ácrata** (XA, 21);

estes individuos que se dedican a facer libros son unha tropa de **inútiles** (EPF, 18);

que hai de todo no mundo, por fortuna, **bardallas e doutos, pillos e honestos, púdicos, afoutos, xustos, inxustos, cumpridores, negligentes, divertidos, penosos, necios, sabios, liberais, libertinos** (SL, 66);

A colombiana nunca se namoraría dun branco delgado coma min (TM, 105);

Cinco anos, pero non era **unha pusilánime** que puidera engulir toda a estupidez humana, concentrada, polarizada no relato da miña nai (RB, 103);

as balas dirixidas a un **odioso roxo repugnante republicano** que era eu (RB, 119);

Eu son **un triste** (TT, 65);

esa que os **socialistas judíos masones** querían cambiar por unha fouce e un martelo arrodeados de sangue (E, 204);

observar como vintedúas almas perseguen incansables e agrestes **un esférico** de coiro (E, 405);

Amar **o imposible, o inaccesible, o invisible**: velaquí o único credo (A, 26);

onde os leóns poidan triturar **un débil patoso borracho e soñador** que escribe porque non ten outra cousa que facer na vida (A, 117);

esquece que son **un perdedor, un gordo pervertido enfermo melancólico perdedor** que bebe Cardú (A, 301).

Noutras ocasións ocorre que dous nomes, habitualmente empregados con función adxectival, aparecen xuntos na mesma secuencia, de maneira que un deles desempeñará necesariamente unha función nuclear. Na sorpresa derivada desa mudanza funcional reside precisamente a extraordinaria expresividade deste tipo de construcións, segundo comprobamos nos seguintes exemplos⁴¹³:

⁴¹³ Cf. Caneiro (B, 121): “olleiras de **borracho falador**” / “era **un borracho irrecuperable**”.

dixo **un musculoso hercúleo** portador de negra chupa de coiro (TM, 90);

unicamente para min, só para min, **un desequilibrado borracho** que escapa do mundo porque non sabe non pode non sabe vivir, vivir (TM, 217);

Especulan os estudiosos que o autor pode ser **un agnóstico eremita** de sólida formación intelectual (TM, 227);

Pensan [...], **pobres bobos** (RB, 34);

Un **feliz solitario** que cociña e fuma e bebe na máis absoluta das illas (A, 52);

Coa fama de **inofensivo pervertido** que me acompaña (A, 144);

maldita sexa a miña estampa de **pusilánime bebedor sedutor romántico** (A, 223).

Como for, considerando que existe transcategorización, esta sería deadxectivo, quer dicir, que o adxectivo, que normalmente realizaría a función de adxacente ou modificador (función secundaria), transcategorizaríase e pasaría a desempeñar a función de núcleo (función primaria), propia do substantivo, o que tradicionalmente se vén denominando substantivación do adxectivo. Isto é o máis frecuente, como vemos nos exemplos recollidos⁴¹⁴, mais tamén se dá o caso contrario, en que un substantivo pasa a realizar a función de modificador acompañando outro substantivo:

o profesor Silesio Braun, aínda xubilado, forma parte das nosas tertulias con moito máis dereito que vostede, **batracio**. **Batracia** será vostede, fríxida flor de loto (XA, 222)⁴¹⁵;

era eu quen pousaba o ouro nos seus **brazos ladróns** (RB, 27);

Quería, **papá borracho lector teorizador** de insólitas teóricas teorías, que fose avogado (UMOT, 121).

⁴¹⁴ Poden consultarse máis exemplos de transcategorización no apéndice XXI (véxase § 7.21).

⁴¹⁵ O proceso de transcategorización vese aquí reflectido na flexión de xénero, imposíbel nun substantivo epiceno (de xénero único, por tanto), tanto máis canto que o que designa non é un exemplar concreto dunha especie (o que permitiría, en último termo, a flexión, ao haber distinción de sexo), senón a propia especie en si mesma. Aliás, a concordar en xénero e número cun antecedente, a súa función como modificador, propia do adxectivo, queda clara.

Noutros casos, encontramos un sinal inconfundíbel deste tipo de transcategorización, para alén da función e da concordancia, na gradación, sendo esta característica máis propia da clase nominal dos adxectivos⁴¹⁶:

Agora encóntrome perfectamente pero abofé, aseguro, asevero, afirmo, que ha de aldraxar a miña alma esa dor repugnante que repousa na boca do meu estómago furado: úlcera, **putísima lagarta** (XA, 230);

pero os curadores saben de todo e pensan que coas drogas, esas **putísimas** pímulas brancas, temos suficiente para aliviarnos (RB, 110);

parten do ordenador da oficina do **avogado maridísimo** do meu amor (A, 58);

o poeta, **amiguísimo poeta**, morreu, de infarto, pobre (A, 117).

En todos estes exemplos, en que se dá a concorrencia de dous nomes que habitualmente funcionan como substantivos, recoñecemos o modificador por aparecer en grao superlativo, característica fundamental do adxectivo.

En xeral, a respecto da categoría nominal, podemos concluír que a súa rendibilidade estilística deriva non só dos aspectos que permiten maior liberdade creativa por parte do autor ou autora, como tamén daqueles inherentes á propia categoría, como o xénero e o número, menos susceptíbeis de seren empregados de maneira expresiva. Con todo, X. C. Caneiro demóstranos continuamente que sempre é posíbel tirar aproveitamento estilístico das distintas categorías e aspectos da lingua.

4.3.2.2. PRONOMES

Os pronomes son grupos de palabras que carecen dun contido semántico concreto por non teren unha significación constante. Son, como vimos a propósito da definición da clase dos nomes, palabras de significado gramatical e non léxico. Do punto de vista morfolóxico achamos tanto pronomes que admiten flexión de xénero e número (a maioría) como outros invariábeis nese sentido; mediante a concordancia podemos recoñecer o substantivo a que van referidos e, de feito, poden ser indicadores da flexión xenérico-numérica dos substantivos con sincretismo formal:

⁴¹⁶ Cf. Caneiro (B, 96): “iniciar unha conversación co seu fugaz e **poetérrimo acompañante**”.

necesitaba un interese digno e alto e beatífico e xeneroso, un propósito que o arredase das cousas comúns, posibles tamén para os demais homes e mulleres, **os outros, as outras** (XA, 62);

Pensaba que a xente que fai algo tan ben debía ser eterna (non só os virtuosos da arte, senón tamén **os, as, os, as** que conducen autobuses sen facer vomitar os pasaxeiros, **os, as, os, as** que colocan a madeira dos pisos e non deixan fendas esaxeradas, **os, as, os, as** que practican a disciplina do lenocinio con tenrura e entrega, **os, as, os, as** que non permiten que a idiocia se apodere dos mortais –pretensión inútil–) (XA, 81);

ela sentada no banco, **el** na cama, **ela** que suspira, **el** que agacha a vista, **ela** que volve suspirar, **el** que fala (SL, 47);

Todos acaban reflexionando sobre cuestións estrañas. **Todos, todas** acabamos, debo dicir, reflexionando sobre cuestións estrañas (RB, 89).

A. PERSOAIS

Os pronomes persoais designan as tres persoas do discurso: emisor, receptor e obxecto do discurso, este situado fóra do circuíto básico do proceso comunicativo. A denominación de persoais non parece demasiado axeitada, tendo en conta que non teñen que se referir necesariamente a persoas. Alén diso, non son os únicos referenciais nin tampouco os únicos substitutos do nome.

Unha das diferenzas fundamentais entre as formas pronominais tónicas e as átonas, con repercusións estilísticas notábeis, reside na funcionalidade. Desta maneira, é habitual que as primeiras sexan redundantes, ao estaren implícitas nos morfemas número-persoais dos verbos. Por esta razón son especialmente expresivas. Vémolos nos seguintes exemplos⁴¹⁷:

Eu escoitaba atentamente e permanecía de pé, fronte dela (LL, 110);

Eu non lles teño medo, non lles teño ningún medo, canallas! (XA, 68);

Eu procuro non desanimarme (SL, 17);

Nin eu, **ti** que pensas! (SL, 48);

⁴¹⁷ Cf. Caneiro (B, 71): “**Nós** estamos onde está o **noso** desexo, ¿compréndeno? Se non desexamos, non vivimos. **Eu** podo afirmar isto porque durante case vinte anos, uns poucos menos quizais, estiven morta”. Poden consultarse máis exemplos de pronomes persoais no apéndice XXII (véxase § 7.22.1).

Ti sempre tes que buscarlle razón a todo [...]. Ninguén pode esixir o olvido, Mara, **ti** levas meses esixíndome olvidos (TM, 13);

Ti traes no teu borboriño de meiga as cancións caladas do eterno. **Ti** regrésasme ao que son: nada, paredes, pedra, materia inerte (RB, 89);

Ti segues comigo. **Ti** vas a onde eu vou. **Ti** acompañarás os meus delirios na vila de Alma (A, 290).

De todos os modos, hai casos en que o sincretismo da forma verbal na P1 e na P3 obriga, para se desfacer a ambigüidade, a especificar o pronome persoal correspondente. A rendibilidade estilística deste fenómeno fundamental para a comunicación reside na maneira en que se introducir o pronome no discurso; nese sentido, chama a atención o feito de X. C. Caneiro encerrar a forma pronominal entre parénteses, a continuación do verbo, dando mostras de estar a desfacer esa ambigüidade de xeito totalmente consciente e voluntario:

As mulleres sabias pronto albiscan as lúbricas intencións carnais no ollar dos diletantes. Tremelaba (**eu**). Suaba. En verdade, o primeiro amor, a primeira emoción verdadeira, é fastuosa (IS, 51).

Porén, a presenza do pronome persoal é fundamental cando fai referencia aos elementos que non interveñen directamente no intercambio comunicativo. Alén diso, é posíbel a súa utilización para evitar ambigüidades cando entra en xogo tamén unha forma verbal sincrética, de onde se pode desprender certa rendibilidade estilística, especialmente de se recorrer a técnicas que contribúen a enfatizala:

levaba (**El**) o estigma do óbito cravado na boca (UMOT, 127).

Noutras ocasións serven para expresar máis claramente a oposición entre dous elementos, nomeadamente entre os dous participantes no proceso comunicativo, tamén con efectos estilisticamente rendíbeis:

Gracias ao vil metal que **eu** gano **ti** podes comer espaguetis. **Eu** detesto os espaguetis. Gracias ao vil metal que **eu** gano **ti** podes comer xamón cocido [...]. **Eu** algún día ganarei un premio importante e non precisaremos o teu traballo (XA, 69);

aquí existe un provocador de oficio, **vostede**, e **eu** non estou disposto a consentilo (SL, 36);

Eu biqueino unha vez nos labios, pero non me gustou. **El** asegurou que aquel foi o momento máis relevante da súa existencia (TM, 37);

Escribímolo. **Ti. Eu.** Ambos (RB, 16);

Ti aprendíchesme que non hai nada máis fermoso que a espera [...]. **Eu** notaba a túa presenza no meu fígado (RB, 58);

¿**Ti** respírasme como **eu te** respiro a **ti**? ¿**Ti** es **eu**? Claro, claro. **Ti** es **eu** (A, 170);

Eu deixei de vivir hai tempo. **Ti**, profesor, es só a última gota do último río (FI, 51).

Aínda que esa dualidade pode aparecer igualmente na terceira persoa, desta vez materializada na oposición de xénero⁴¹⁸, e mesmo entre formas tónicas oblicuas e átonas:

el escribíalle poemas e recitábaos en público, **ela** dicía a todo o pobo que o quería; **el** traballaba de sol a sol, **ela** proclamaba que nada lle importaba o diñeiro; de cando en vez **el** choraba de impotencia, **ela** aseguráballe que estando xuntos non temía morrer de fame (LL, 91);

El enguruñado no tacto suave da tea [...]. **Ela** ansiosa por topar co tirano Polifemo [...]. **El** disfrutando do recendo de lavanda [...]. **Ela**, libidinosa, acendida polo contacto carnal co home [...]. **El** bica sen querer a pel de Alat. **Ela** devólvelle o bico (EPF, 71);

Contendencia repetida de forma habitual cada vez que **te** bicaba, que **me** bicabas... (RB, 54);

París ardía no sol da primavera cando os dous, **ela** e **el**, camiñaban apresurados pola vereda que levaba á casa do Pirata (TM, 11);

cámbiame, cámbiate, sóñame tamén como eu **te** soño (A, 79);

A muller de ollos verdes que te abraza, que **te** traga, como **me** traga a min, Alma, ao teu faraón borracho e triste (A, 156);

¡Que lindo é vivir cando **me** vives, cando **te** vivo, raíña! (A, 210);

Soñei outra vez **contigo**. Ou **comigo** (A, 243);

⁴¹⁸ Cf. Caneiro (B, 69): “A **el** gustaríalle que **ela** apoiase as mans sobre as súas costas”.

El pensou que non debía escoitar poemas de amor na madrugada. **Ela** dixo: Son as seis, todas as estrelas saben o teu nome (VAP, 47).

No entanto, noutras ocasións a relevancia estilística conséguese por medio da combinación redundante de formas tónicas e átonas⁴¹⁹, inclusive en contra dalgunhas regras gramaticais:

Eu descoñezo todo de todo, descoñezome **a min** mesmo (SL, 258);

(explicar-**me**, explicar **a min**, explicar **a eu**, Celia) (RB, 36);

Ámote.

A ti (A, 52).

Canto a algunha forma pronominal especial pola súa morfoloxía, achamos nas obras obxecto do noso estudo as formas de cortesía "vosé" e "vucencia", que merecen ser comentadas xa que, inseridas no seu contexto, adquiren unha grande expresividade; así, os efectos estilísticos que se derivan do seu aparecemento parecen proporcionarlle ao discurso un ton anacrónico, ao seren formas arcaicas:

diríxome a **Vucencia** para pedirlle resignación (XA, 175);

Deille voltas e voltas á miña vida e sempre cheguei ao punto inicial, a **vosé**, espartano sostén da miña vida, só con vostede conseguirei o que tanto devezco (XA, 235);

non estou tolo, non volvas a pronunciar esas palabras, estou só, só, e **vosé** ten a culpa (EPF, 41);

servidor eficientísimo do que **vuesamercé** mande, aos seus pés (A, 118).

De feito, tamén encontramos algún caso de "vostede", que é a forma habitual de cortesía, en contextos concretos en que, ao ficar patente de forma explícita a reverencia cara á persoa destinataria desa forma pronominal, atinxe unha expresividade próxima á de formas menos usuais, como as que acabamos de ver⁴²⁰:

⁴¹⁹ Cf. Caneiro (B, 69): "¿Así **me** quere vostede **a min**, don Prudencio?"

⁴²⁰ Cf. Caneiro (B, 101): "Bos días teña **vostede**, ninfa".

É **vostede** amabilísima, Dona Mercedes. Por favor, trátame de **ti**, non son tan maior. Non, non, é **vostede** unha princesa (IS, 43)⁴²¹;

Descubrirán **vostedes** cando, como, cando, como? Descubrirán **vostedes**, lectópatas, a galería do meu corazón fundida de xelo e inverno? (SL, 13);

Acaba **vostede** de conectar con Radio Felicidade, señor Ulises (A, 42).

Algunhas formas rectas teñen valores especiais provocados por un desllocamento de significación na relación coas persoas gramaticais. A este respecto, cómpre sinalarmos que moitas veces estes usos só se reflicten nos morfemas número-persoais dos verbos, ao estaren elididos os pronomes. Así, achamos con frecuencia exemplos de plural de modestia⁴²², nomeadamente n'*Un xogo de apócrifos* e *Os séculos da lúa*, en que os narradores dirixen un monólogo aos lectores ou lectópatas. Esta forma de plural é adoito empregada polos escritores e escritoras, para evitaren o ton impositivo das súas opinións, como se fosen voceiros do pensamento colectivo e non individual⁴²³:

Que o apotegma de Balzac siga para centrar a **nosa** digresión (IS, 77);

e centrémonos no propósito desta continuación (IS, 98);

Polo tanto, e apoiándonos no segundo informe, sen que sirva de precedente o aserto que **nos** leva a confundir o nome da muller antedita, Olvido (SL, 15);

⁴²¹ Neste exemplo intervén tamén a forma de familiaridade, de modo que resulta enfatizada, por oposición, a de cortesía.

⁴²² Véxase Álvarez *et al.* (1995: 167): “Úsase *nós* por *eu* cando o suxeito quere encadrarse dentro dun conxunto máis amplo, para expresar unha opinión que, por motivos sociais ou psicolóxicos, ben puidera ser considerada como un acto de arrogancia emitida por *eu* singular. Deste xeito faise partícipe(s) a outro(s) (mesmo ó propio receptor) do mérito ou demérito que poida derivarse”.

⁴²³ Tal como explicamos anteriormente, o MNP do verbo pode facer desnecesaria a presenza do pronome persoal. Isto atinxe tamén ao plural de modestia, de modo que será a propia forma verbal a que, por medio da súa desinencia, indicar ese significado, como ocorre nos seguintes exemplos: “Para maior información sobre o asunto que nos ocupa veritablemente **invitamos** –cáseque **obrigamos**– aos lectores e lectoras –se houber– a iniciar a aventura” (XA, 15); “**Pensem** e **iteremos** con notable palpable loable insistencia: Son un covarde, non soporto o sufrimento de ser feliz” (TM, 140); “**afirmamos**: O olvido é sempre unha dúbida, o olvido mantennos de pé (de xeonllos?), o olvido define todo o que non **somos**: nada” (SL, 15); “Incluso chegou a aguantar, co instrumento ese do que **falamos**, unha roda de muíño que os rapaces encontraron no monte” (E, 254); “Máis estraño aínda se **consideramos** que camiñaba pola beiravía portando unha enorme maleta vermella” (E, 352); “Falaba dos novelistas, tipos de novelistas, clases, xerarquías, cortes, contubernios, especies. Non **simplifiquemos**” (A, 75).

Era o destino, esa animalia que cefalópada **nos** atrapa, que non **nos** deixa, que afoga o **nos** respirar e ansia e liberdade (E, 48);

a nada como un paxaro negro revoando o **nos** adentro farto de proxectos e ilusións e Ítacas perdidas na memoria e tempos novos que han de traernos a felicidade, o **nos** adentro eivado de penas e desconsolo (E, 150);

A sede voraz que **nos** consome. E beber. Beber ata que só quede, de **nós**, unha biblioteca de naufraxios (E, 164);

¡Que ben **nos** encontramos, o aire penetra de novo na túa hipocondríaca doente inestable frenética enfermidade! (A, 42).

Inclusive poden chegar a aparecer, en secuencias especialmente expresivas do punto de vista estilístico, as dúas formas, mesmo a alternar o uso do pronome co da desinencia verbal:

repetimos repito eu o anterior para resituarnos (SL, 73).

Por outra parte, tamén é relativamente frecuente atopar exemplos de uso de *ti* por *eu*⁴²⁴/*el* para presentar unha acción ou opinión implicando o interlocutor⁴²⁵, na procura da súa complicidade, de modo que este se sinta máis próximo ao enunciado polo emisor⁴²⁶:

A literatura é fértil só se **te** libera da morte cotiá e repetida (LL, 115);

⁴²⁴ Igual que ocorría no caso do plural de modestia, tamén nesta ocasión é posíbel coñecer este emprego da P2 por P1 por medio do MNP do verbo, sen necesidade de que apareza o pronome persoal, ou por medio doutro tipo de pronomes. Vémoslo nos seguintes exemplos: “Que **tes** sede, **bebes**; que **tes** fame, **comes**; que **tes** ganas de vivir, pois **vives**; e vivir, que é vivir?” (IS, 108); “este, creo, é o mellor xeito de dicirlle a alguén que **desexas** con fervor o seu corpo” (LL, 36); “esas que rara vez **acertas** a explicar e, sen embargo, endexamais **abandonas**” (LL, 113); “e, se **deixabas** fuxir a imaxinación, **podías** observar centos de falenas e pirilampos minúsculos revoando na estancia” (XA, 289); “nunca me sentín capacitado para soportar a mirada de varios seres que escrutan os **teus** pasos, as **túas** palabras, os **teus** acenos e levidades” (RB, 79); “E para ser famoso (a non ser que **exerzas** cargos políticos ou institucionais ou sobranceiros) requírese en primeiro lugar ser estúpido” (A, 205).

⁴²⁵ Cf. Caneiro (B, 65): “O fantasma vai sempre **contigo**. E non **te** abandona. Aparece cada noite como un coitelo cravado na pel da lúa, feríndote, fancendo sangrar o **teu** interior. Navalleando o **teu** adentro”.

⁴²⁶ Véxase Álvarez *et al.* (1995: 168): “Úsase *ti* en lugar de *eu* para presentar con distancia unha acción ou unha opinión, implicando ó interlocutor [...]. A segunda persoa de singular úsase con certa frecuencia en lugar da terceira impersoal”.

Se **ti** te namoras a primeira vista dun ser vivo, sexa racional ou irracional, namórate do seu conxunto (XA, 243);

ir a un paraíso onde agarda por **ti** aquilo que sempre desexaches (EPF, 43);

A culpa é dos outros, dos que **che** rouban o ceo e os horizontes e a mirada oportuna que sempre encontras cando buscas repouso (EPF, 115);

Que alguén erguese o seu dedo para proclamar, maiúsculas, VAMOS, INTÉNTEO DE NOVO. E que **ti** puideses regresar, volver, retomar no fío da memoria o alento preciso para seguir respirando (SL, 29);

a literatura é algo sentido no peito, algo que **ti** non podes conter [...], o tempo apenado que pasa e nunca responde cando **ti** chamas e reclamas unha corda que **te** salve, unha man que tire de **ti** (SL, 39);

que este país castiga aos honestos e non aos delincuentes, que se colles unha escopeta para defenderte dos ladróns, que se pegas dous tiros, que se liquidas a un deles, es **ti** quen vas ao cárcere (E, 271);

Podes pasar as horas redactando mensaxes para que un tipo de Australia sinta mágoa por **ti**, para que envíe a súa fotografía abrazando a un canguro (A, 29);

Observar, na inconsciencia, como colle a **túa** man e leva o **teu** corpiño moi desmellorado a outros lugares máis felices. Gustaríame morrer de vello, con noventa anos, non máis. E que alguén sostivese a miña man cando a Parca me levase. Esa é a única soidade imperdoable: morrer só. Sen ninguén que **te** acuda e murmure no **teu** oído, amor, meu amor, non te preocupes, pronto estaremos xuntos, amándonos (A, 56);

Polo contrario, o efecto que se produce cando o pronome de P1 é substituído polo indeterminado “un”⁴²⁷ procura a obxectivización do enunciado; o emisor evita falar de si propio de maneira directa, impersonalizando ou neutralizando a súa mensaxe:

un acaba repudiando a literatura (XA, 109);

Un nunca ten a culpa de non saber querer (EPF, 115);

que a dicir verdade era escaso pois **un** xa sabe que en Madrid o aire cicatea (SL, 24);

⁴²⁷ Cf. Caneiro (B, 32): “e cando **unha** pensa chegan cousas moi raras á cabeza”.

Un pode acabar descubrindo que é un imbecil (TM, 45);

un podería pensar que o tal Aristos meditara aquel xuízo para colocalo debaixo do busto do Guantanamera (E, 371);

Non saben que cando **un** chega aos sesenta anos, só, coñece perfectamente o sentido da existencia: non ten sentido ningún (A, 27).

Por outra parte, tamén achamos exemplos dos usos especiais do dativo, como o de solidariedade⁴²⁸, que é estilisticamente moi rendíbel por introducir un ton familiar ou coloquial no discurso:

A sabedoría **éle** cousa perigosa, eu prefiro ser un parvo, así téñense menos problemas (XA, 27).

De todos os modos trátase dun recurso escaso na narrativa de X. C. Caneiro, o que talvez se poida explicar debido ao carácter culto da lingua empregada, que se mantén inclusive ao falaren as personaxes e con independencia do estrato sociocultural a que pertenzan.

Por último, no tocante á posición dos clíticos a respecto do verbo⁴²⁹, que en ocasións permite certo aproveitamento estilístico, paga a pena mencionarmos un exemplo en que se xoga explicitamente coas regras de colocación dos pronomes átonos, de tal forma que chega a crear un curioso malentendido na trama. Así, xógase coa confusión que xera o tratamento de “ninguén” como antropónimo, cando na realidade se trata dun pronome identificador indefinido negativo cuxa presenza como suxeito obriga á anteposición do clítico ao verbo; ao non se dar esta anteposición, e tendo en conta a información previa, o significado da secuencia varía até a antítese, o que, porén, non é percibido polos receptores

⁴²⁸ Véxase Álvarez Blanco (1997) e Asaka (1991). Tamén fan referencia a este uso especial do dativo outros estudos, como o de Carballo Calero (1974 [1966]: 274-275), que a este respecto sinalaba: “designa en el diálogo a un interlocutor que no sufre directa ni indirectamente la acción verbal, ni tiene influencia en ella; pero al que afectivamente interesamos, como dándole simpáticamente participación en los mismos. Supone por parte del que habla y respecto del que oye, afabilidad deferente, a veces familiaridad descuidada, en todo caso suposición de que nuestro interlocutor tiene un interés, siquiera por simpatía humana, en todo lo que le decimos, pues se lo decimos concediéndole cierto derecho de participación en la situación que nuestras palabras reflejan. [...] El castellano, para demostrar afabilidad, invoca a la segunda persona por su nombre [...]; pero con esto no crea el clima de participación solidaria en la acción que el dativo gallego origina, porque su enfoque de la situación –el del castellano– es más lógico. El giro gallego es propio de una pequeña comunidad rural en la que el sentimiento de solidaridad social está muy arraigado”.

⁴²⁹ Véxase Álvarez Blanco (1996), Carvalho Calero (1987), Endruschat (1995) e Prieto Alonso (1986a e 1986b).

da mensaxe, tal e como chega a se comentar no propio fragmento:

Polifemo pregúntalle o nome. Ulises resposta: “**Chámome Ninguén**”. Polifemo ebrio. Ulises traidor colle facho acendido e introdúceo en único ollo de Cíclope. Polifemo berra de dor. Os outros habitantes da illa preguntan dende fóra da cova ao seu colega: [...]. El resposta: “**Ninguén estáme matando**”. Os preguntadores liscan de alí tranquilos pola resposta, sen reparar na anacrónica colocación pronominal (EPF, 69).

Outros exemplos tamén interesantes a respecto da colocación dos clíticos, desta volta en todos os casos correcta e sen ningún duplo xogo de interpretación, serían estoutros en que, nunha secuencia disxuntiva⁴³⁰ ou tras o adverbio temporal “aínda”, o pronome aparece enclítico e proclítico á mesma forma verbal:

Estou**na** agardando. Aínda **a** estou agardando (LL, 35);

así que Damián, quixé**rao** ou non **o** quixera, portaría como un estandarte o pendón da felicidade (SL, 247).

En xeral, pódese comprobar por medio de todos estes exemplos que aínda que a colocación dos clíticos costuma rexerse por unhas regras fundamentais, en ocasións é posíbel tirar certo aproveitamento estilístico tanto de situacións en que se permite unha mínima liberdade de colocación, como inclusive daquelas que veñen determinadas gramaticalmente, chegando a casos de vulneración da norma con finalidade expresiva.

B. POSESIVOS E DEMOSTRATIVOS

Os posesivos e demostrativos constitúen o grupo dos pronomes referenciais precisos, quer dicir, aqueles que se encontran en relación directa coas persoas gramaticais. Neste sentido, igual que ocurría cos persoais, hai que sinalar que, de novo, as formas de P3 son tamén as que se empregan para expresar a cortesía, chegando a se produciren inclusive secuencias ambiguas, non exentas de rendibilidade estilística, nomeadamente na medida en que se introducen aclaracións⁴³¹:

⁴³⁰ Cf. Caneiro (B, 84): “ou có**me**lo ou non **o** comes, total vas morrer igual”.

⁴³¹ Achamos significativos exemplos a este respecto en *Bovary*: “ata que el dixo no seu oído que non coñecera nada máis fermoso, que ela marcharía pero que o **seu** corazón, **o do profesor**, viaxaría para sempre nun peto da súa chaqueta” (B, 77), “As **súas** patadas no estómago (**del**), a **súa** operación cirúrxica no nariz (**dela**) que custou unha millonarísima pasta en Barcelona” (B, 392).

porque ese é o **noso** destino, **o teu e o meu**, meu saxo (EPF, 37);

A noite lambe o carapelo do xelo coa friúra instalada no seu corazón de nai. Pregúntome pola **súa** saúde. **A súa, señoras, señores** (SL, 85).

Por esta razón, os posesivos son moi semellantes aos pronomes persoais e, de feito, tamén do punto de vista estilístico posúen un comportamento moi próximo⁴³². Desta maneira, encontramos, como no caso dos persoais, o xogo opositivo, en ocasións inclusive en correlación con estes:

velaquí o título da próxima película de cinético director procurante de filmes que deixen a pegada da maxia escrita **no noso, no voso, no noso** desprotexido corazón (RB, 90);

claro como os **meus** ollos verdes, que son os **teus**, cariño, **tí** es **eu**, que te quero, corazón, corazón... (A, 133);

Un anel de ouro que selaba para sempre o **noso** compromiso. O **voso** compromiso (TB, 88);

O abecedario da tenrura asolagado na **miña** alma, que é a **túa**, Alma (A, 167).

Outra das posibilidades estilísticas dos pronomes referenciais precisos reside na posibilidade de colocación, antes ou despois do substantivo⁴³³. Nos exemplos que sinalamos a seguir, comprobamos que a posposición do demostrativo ou do posesivo se converte na colocación máis expresiva precedido do artigo⁴³⁴:

co único afán de posuír

⁴³² Poden consultarse exemplos de posesivos no apéndice XXII (véxase § 7.22.2).

⁴³³ A respecto do posesivo, véxase Silva Domínguez (1993 e 1996). No tocante ao demostrativo, Sánchez Rei (2006) analiza estilisticamente expresións en que aparecen demostrativos e formas lexicais derivadas deles. Neste sentido, afirma: “desde fórmulas que enfatizan ou ponderan valores negativos ou aseverativos até construcións de carácter fundamentalmente cohesivo, pasando por outras posibilidades de combinacións de significados e valores diversos, tal tipoloxía de pronomes amósase como unha das máis produtivas nos sempre atraentes dominios da expresividade e estilística do idioma, afastándose, deste modo, doutros grupos pronominais en que non se producen ou en que se non xeran con facilidade fórmulas similares” (Sánchez Rei, 2006: 100). Véxase tamén Sánchez Rei (2002a: 167-198 e 2002b).

⁴³⁴ En relación coa colocación achamos tamén diversas posibilidades en *Bovary*, todas estilisticamente marcadas, como as que vemos a continuación: “puxo nas miñas palabras que só vós merecedes, **amada miña**” (B, 53), “Oía **a voz aquela** con perfección” (B, 68), “que **o ácido ese** e os tales omegas facilitan a circulación sanguínea” (B, 152), “**a psiquiatra aquela** pensaba que o seu país podía gastar os seus diñeiros no que lle dese a gana” (B, 184).

o tempo teu

ou nada (EPF, 79);

E non serei eu quen a conte, dabondo teño coa casa, **cos pasos meus**, solitarios, entre as vísceras deste lugar de voces voces voces (RB, 28);

a obra mirífica **do escritor ese** marxinal maldito (TT, 314);

deposita unha toneláxica carga **nos óculos meus** que non miran nada máis que esta pantalla que me escribe (A, 145);

mentres Lucifer, **o anxo aquel**, non me arrebate das veas do océano (FI, 51).

C. IDENTIFICADORES

Os pronomes identificadores fan referencia a unha realidade e indican de cal se trata: poden ser simples ou reforzados. Os identificadores simples só identifican, ben de forma precisa, ben de forma imprecisa, en canto que se fala de identificadores reforzados cando establecen relacións de igualdade ou diferenza de identidade ou grupo. A maioría adoita ter flexión de número e, algúns, de xénero⁴³⁵.

A ausencia dun pronome identificador, quer o artigo, quer o indefinido *un*, a presentar o substantivo produce secuencias de extraordinaria expresividade. O valor desta ausencia non é o mesmo en todos os casos, segundo se poida intuír a oposición artigo/ausencia, que pon en xogo a indefinición face á concreción que achega o artigo, ou indefinido/ausencia, que proporciona distintos matices de imprecisión. Os efectos estilísticos poden ir desde a recreación dun ambiente caracterizado por unha vaguidade ou inconcreción máis ou menos suxestiva, a concordarmos con Lapa (1984: 129-130):

A falta de artigo desvanece a diferenza entre os varios elementos do plural e tende para representar una idea colectiva.

[...] o plural, desacompañado, perdeu-se um pouco no vago, ganhando certo matiz sentimental.

É esta mesma tendência afectiva, a qual favorece os juízos apaixonados sobre os seres, que se verifica no tom depreciativo conferido muitas vezes ao plural sem artigo.

Vexamos agora algúns exemplos, onde acharemos, con efecto, certa acentuación das calidades dos obxectos cargada de sentimento, pois, segundo sinalaba o investigador portugués (Lapa, 1984: 116), “quase nunca podemos realçar com serenidade as boas ou

⁴³⁵ A respecto do artigo, véxase Álvarez Blanco (1983), Babarro González (1993), Gonçalves (1995) ou Hermida (1989). O seu tratamento categorial xa foi comentado anteriormente, en relación coa transcategorización nominal (cf. § 4.3.2.1). Poden consultarse exemplos de identificadores no apéndice XXII (véxase 7.22.3).

más cualidades de una coisa; sempre lle pomos un pouco do noso afecto, da nosa paixón”:

caeu como **flor** nos seus brazos (IS, 14);

devecía por probar a carne de león, preparada **con labria pamesana en forno de leña** (XA, 19);

con traballo ben remunerado e unha satisfactoria relación coa Facenda Pública, o sanguineiro Estado que reclama **solidaria colaboración** na correcta resolución da débeda interna e externa (SL, 19);

regresemos a este que eloxia a ocupación **de burlador e amantísima** (SL, 134);

Debo meditar noutras realidades máis pracenteiras: **praia mediterránea con palmeiras e sombra fecunda, vaso de vidro** na man con abundante etílica bebida, **herba fresca en día de calor** agosto agosto e uns labios **de azucre** frío tocando a miña boca (TT, 78);

Unha noitiña [...], **en marzálica primavera** (TT, 79);

unha fina broma **de señora madura** casada (A, 202).

Aínda que tamén é posíbel a recreación dunha linguaxe sintética propia de certos ámbitos da linguaxe administrativa:

“Invítame a unha copa”, musita **loira platino** (IS, 48);

Público enfervorizado contribúe á xesta lanzando pipas e flocos de millo sobre a lona do circo imperial [...]. **Exultante clamor multitudinario** (IS, 69);

perturbado poeta posúe a parva perspectiva de perturbar o sono dos seus veciños cantando gospel (IS, 174);

anxo namorado **de trapecista** convértese en **ser humano**, películas divinas, inolvidables (XA, 20);

Ulises traidor colle **facho acendido** e introdúceo **en único ollo** de Cíclope (EPF, 69);

Enfermeira que fala con **enfermeira**, de noite, sobre unha fotonovela que a impresionou (TM, 36);

que casaches **con viúva rica** que facilitou a túa entrada nesta empresa **con posto de**

responsabilidade (E, 60);

Conduitos auditivos externos **con lixeira inflamación**, imaxina (A, 69);

notará **portátil incoloro** que bebín de máis nesta primeira noite (A, 204).

Por outra parte, a distinción de formas definidas e indefinidas dos identificadores está en estreita relación coa gramática textual e a alternancia entre información nova e información coñecida⁴³⁶:

Mirando os libros descubrín **unha** das imaxes que máis me turbou ao longo da miña vida (para ser sincero: **a** imaxe que máis me turbou ao longo da miña vida) (RB, 74);

El é **un** vividor. **Os** vividores precisan unha certa cultura para disfrutar do seu paso polo mundo (RB, 92).

Outras veces a expresividade conséguese tamén empregando os identificadores con distintos valores indefinidos⁴³⁷:

día **tal** do **tal** de mil e tantos e tantos, talvez non o recomenden ás súas amizades (IS, 169);

señor, debo informalo das últimas declaracións de **tal e tal** que argumenta de maneira vaga e imprecisa sobre as causas do deterioro das relacións con Marrocos por culpa do peixe e **tal e tal** (RB, 50);

que envíe un ramo de rosas amarelas a **tal e tal e tal** (A, 87).

D. CUANTIFICADORES

Os pronomes cuantificadores serven para, como o seu nome indica, cuantificaren a realidade. Segundo a maior ou menor precisión con que expresaren esa cantidade, estes pronomes divídense en definidos, indefinidos e absolutos⁴³⁸.

Os cuantificadores definidos precisan a cantidade a que se referiren con exactitude, e no que atinxe á súa rendibilidade estilística debemos de os ter en conta como elementos de

⁴³⁶ Cf. Caneiro (B, 75): “Simón Freud, **un** tolo que pensaba que **os** tolos eran os outros”.

⁴³⁷ Cf. Caneiro (B, 227): “Pero non renegaba de *A montaña máxica*, do **tal** Mann”.

⁴³⁸ Poden consultarse exemplos de cuantificadores no apéndice XXII (véxase § 7.22.4).

concreción e, por tanto, de verosimilitude⁴³⁹:

As femias das anguias poñen perto dun **millón** de ovos e logo morren [...], a **seis mil** quilómetros de aquí [...]. Pepa, hai baleas que miden ata **trinta** metros e pesan **cento cincuenta mil** quilos. Non esaxeres, Inés. Comen **catro mil** quilos diarios de camaróns diminutos, pesan **dous mil cincocentos** quilos ao nacer, engordan **cen** quilos por día (IS, 86);

Charito medía **un noventa e seis**, tiña barba (LL, 27);

iso aseguraba Olvido Repugnancia, primixenia da saga e arteira por natureza, astuta, que discute unha noite de **mil setecentos oitenta e nove** cun individuo **vinte** ou **trinta** anos maior ca ela, talvez **quinze** anos por riba, ou **dezaseis**, que demo importa a idade dos corpos! (SL, 20);

Hoxe xa se cumpriron **doce** meses da súa partida (TN, 25);

Duascentas mil pesetas por curar unha gripe. **Sete** días de estancia (TM, 98);

Intentarei ser fiel ás **sete** follas boligrafadas [...]. As **cinco** horas con Alma. Decateime de que as **dúas** últimas sesións estiven naufragando (A, 222).

En ocasións, a obsesión por cuantificar a realidade extralingüística parece remitir para a loucura das personaxes:

Como dicía, a carta do Inés [...] repousaba sobre **cento dezanove** discos (IS, 209);

Agora ten **vintecatro** anos, **vintecatro** anos e **sete** meses máis **tres** días (LL, 35);

Mentres viviu a súa nai saía **tres** veces por semana, **doce**, **trece** ocasións ao mes, **cento corenta e catro**, **cento cincuenta e cinco** quendas ao ano, **seis**, **sete**, **oito mil** durante **corenta** ciclos (XA, 184);

mirar como se reconcilian publicamente a través das **seiscentas vintecinco** liñas televisionarias (EPF, 20);

apenada nos **trinta** anos recién cumpridos aquela madrugada, **tres** horas despois da medianoite [...], probablemente naceu entre as **tres** menos **cuarto** e as **tres** e **dez** (SL, 11);

a vida que desfila incesante polas **seiscentas vintecinco** liñas catódicas dese aparello maldito

⁴³⁹ Cf. Caneiro (B, 76): “**Vinte** anos. Cando velo era o paraíso”.

seiscentas vintecinco mil liñas catódicas teledirixidas hixienicamente para limpar as poucas neuronas que habitan incólumes no cerebro dos seres humanos (TM, 88);

O meu **un cincuenta e sete** trasladado á adolescencia debeu converterse en **metro vinte, vintecinco, trinta**, non sei (TT, 74);

¿Podes concederme **cinco** minutos máis? E ela contestou: E **dez**, e **quince**, e **vinte** [...]. Pero só se consumiron **seis** dos **vinte** que me tiña prometido. [...] Débesme **catorce** minutos, Alma (A, 82);

Nacín ás **dúas** e **catorce** minutos da mañá dun **dez** de xuño (A, 203);

Hai casos especialmente expresivos producidos pola repetición de determinadas formas pronominais cuantificadoras en liña co resto das categorías gramaticais⁴⁴⁰:

Resucitou, resucitou, semellan dicir **trescentos** somalís que en soños substitúen a **trescentos** coelliños que viaxan sobre **trescentas** alfombras máxicas, árabes, de bo prezo, barato, barato (IS, 115);

Unha mosca obrigábao a perder a concentración, unha mosca pertencente a algunha das **trescentas mil** especies que pululan viaxando soleados solpores, areas de diverso tamaño, lambonadas e carnes putrefactas, unha mosca que batía as ás **trescentas trinta** veces por segundo mediante a contracción excelentísima da caixa torácica, unha mosca rebuldeira que non paraba máis de **tres** segundos no lugar que elixía como plataforma de repouso: a súa cabeza, algún dos folios, as mans, a mesa (XA, 190);

Leuna **vinte** veces. Relatoulla **vinte** veces á súa compañeira (TM, 36);

Contratado **catro** meses ao ano. O demais é certo, prométoo. O número **catro** cerca a miña existencia: **catro** mortos, **catro** meses, **catro** persoas importantes: [...]. As **dúas** Anas non significaron nada para min. Nada. A min os amores dúranme uns días, **catro** talvez (TM, 40);

Terei que escribilo **mil** veces **mil** cada día (TM, 47);

corenta anos e máis de **corenta** quilos por culpa do meu orbicular corpo craso (A, 89).

Chama a atención o emprego de cuantificadores definidos con valor indefinido. X. C. Caneiro opta a maior parte das veces pola secuencia “tres ou catro”, tal como

⁴⁴⁰ Cf. Caneiro (B, 191): “unha navalla de **cinco** estralos **cinco**”.

comprobamos nos seguintes exemplos⁴⁴¹:

A tumba, un pilo de terra que rompe a plana superficie do corredor, tiña por riba **tres ou catro** claveis murchos de moitos meses (LL, 93);

para preguntarche **tres ou catro** obsesións sobre o meu blues inacabado (EPF, 31);

pronunciando as **tres ou catro** palabras xustas para saber que estás aí (RB, 14);

han de perdurar **tres ou catro** verdades (A, 142).

En calquera caso, para alén de todas as posibilidades estilísticas dos pronomes cuantificadores definidos, convén recoñecermos na abundancia de pronomes deste tipo máis un trazo da personalidade paranoica e ansiosa do protagonista, na liña de pensamento de Spitzer.

Por último, no tocante á súa grafía, tal como se recomenda, substitúense as cifras pola forma desenvolvida, e aínda que é isto o normal, chama a atención que tal sistematicidade se manteña inclusive en casos en que o cuantificador (en cifras) forma parte dunha marca comercial, segundo ocorre no seguinte exemplo:

cando sentiu que ela arrincaba o Peugeot **Douscentos Cinco** (XA, 131).

Os cuantificadores indefinidos indican cantidade de maneira imprecisa ou non exacta. A maioría dos exemplos que achamos nestas obras son de tipo apreciativo, quer dicir, indican unha cantidade cuxa apreciación, máis ou menos subxectiva, vai depender dun punto de vista particular. Poden achegar unha grande expresividade estilística cando apareceren repetidos⁴⁴² e mesmo en grao superlativo a funcionaren case como adxectivos, mesmo en escalas de gradación, como veremos a seguir:

Tantísimos misterios que nos alagan (IS, 209);

Teño cincuenta anos, **pouca** estatura, **pouco** peso, **poucas** ansias (XA, 15);

⁴⁴¹ Cf. Caneiro (B, 31): “de limpar cun pano bordado de seda **tres ou catro** lágrimas que corrían”.

⁴⁴² Cf. Caneiro (B, 62): “que son **tantos e tantos, tantos...**”. Alén diso, chama a atención a utilización de *moito* con función de determinante en singular: “**moito** coche caro, **moita** pel, **moita** festa de madrugada, e eu rompendo a cabeza para que vos fagades mulleres decentes” (B, 132).

piratas, **moitísimos** piratas desafiando as sombras crueis do destino na procura dunha princesa fermosa pola que nunca haberían de pedir rescate (XA, 22);

Pasada media hora estaba **moito** máis tranquilo, **moitísimo** máis, agora podía coller o sono coas mans, acaricialo coas xemas dos dedos (XA, 114);

Vintepoucos anos e unhas gotas de pachulí enchendo de lonxanías, e pretextos, a miña sombra (TM, 56);

Menos os **vintepico** anos con Matilde (E, 446);

mil novecentos **corenta e pouco** (A, 203);

Ela, vestida de branco, non pasaba dos quince anos. Eu, **vintetantos** (A, 235).

Os tres últimos exemplos resultan especialmente expresivos debido á mestura dun cuantificador definido e un indefinido, reflexo dunha forma moi habitual na lingua oral, que neste contexto culto atinxe unha alta rendibilidade estilística⁴⁴³.

Por último, tamén cómpre sinalarmos algún exemplo de cuantificadores absolutos, que se tornan rendíbeis do punto de vista estilístico de diversas maneiras. Así, no caso de “todo” a rendibilidade estilística reside na posibilidade de colocación antes ou despois do substantivo que acompañar, acadando nesta última posición unha expresividade inusual pola súa énfase⁴⁴⁴:

Sentiuse mal, afogado, cun peso no estómago que parecía baleirarlle **as vísceras todas** (XA, 116);

que vagan **polas congostras todas** do universo (EPF, 79);

a el nada o encantaba máis que deberlle á doncela **dos soños todos** e certezas (SL, 18);

e en cada lágrima navegaba **o pozo todo** da desesperación (TT, 28);

grilanda azul **dos meus días todos** (TT, 83);

os segredos todos que a lúa me contaba (A, 139);

⁴⁴³ Cf. Caneiro (B, 176): “Alí o levaron as súas fillas, un par de rapazas de **vintetantos** anos”.

⁴⁴⁴ Cf. Caneiro (B, 135): “e fainas soar como **as sinfonías todas** dos máis singulares mestres músicos”.

que me contaba **os segredos todos** das flores en Irlanda (FI, 52).

Este recurso mesmo se extrapola a algúns cuantificadores indefinidos, como vemos no seguinte exemplo, de extraordinaria rendibilidade estilística precisamente pola rareza desta colocación:

que enxalzan **as virtudes moitas** dos seus fotografados (A, 190).

Mesmo é posíbel acharmos algún exemplo en que se xoga coa dupla colocación, o que proporciona efectos estilísticos notábeis:

non ten **sentido ningún. Ningún sentido**, meu amor (A, 27).

En ocasións, o que é aínda máis salientábel, a duplicación do cuantificador ocorre dentro da mesma frase, máis alá do xogo coa dupla colocación en frases diferentes que viamos no exemplo anterior:

Naquel instante **todas as flores todas todas** volvéronse negras (FI, 63).

No caso do cuantificador absoluto "nada", cuxa presenza exige unha partícula negativa, a súa rendibilidade reside xustamente na ausencia dela; ao non haber tal partícula negativa, a secuencia resultante é moito máis expresiva e concéntrase toda a forza negativa no pronome, que fica enfatizado:

e encontro **nada**, a súa ausencia, talvez a certeza de que non volverá (XA, 47).

No entanto, empregar un pronome cuantificador por duplicado e aínda cun sufixo diminutivo con valor intensificador, de grande expresividade, non fai senón aumentar as posibilidades estilísticas destes pronomes:

tenlle medo a **todas, todiñas**, unhas e outras (XA, 150).

A modo de conclusión xeral a respecto do aproveitamento estilístico que se pode tirar da categoría pronominal, comprobamos que esta muda en función do tipo de pronome,

aínda que, en todo o caso, na obra narrativa de X. C. Caneiro se trata dunha categoría considerabelmente rendíbel do punto de vista do estilo, como vimos por medio dos exemplos escollidos.

4.3.2.3. VERBOS

Do punto de vista morfosintáctico, o verbo é unha palabra variábel composta por un morfema lexical e diferentes morfemas gramaticais que funciona como núcleo da frase verbal, a concordar en número e persoa co suxeito. A esta variación morfolóxica, tal como veremos máis adiante, pódese tirar unha rendibilidade estilística que non debemos deixar de considerar, nomeadamente no que se refire á flexión modotemporal. Con todo, cómpre salientarmos que as posibilidades estilísticas da flexión numeropersoal xa foron estudadas de forma indirecta ao tratarmos os pronomes persoais tónicos (cf. § 4.3.2.2.A), por estaren en estreita relación, na medida en que o suxeito e o verbo deben concordar en número e persoa. Vemos agora algún outro exemplo⁴⁴⁵ de plural maxestático, desta volta reflectido unicamente na forma verbal, ante a ausencia do pronome tónico de suxeito:

Por suposto, **estamos** aquí para servir (XA, 19);

que **pensamos** e **meditamos** e **sostemos** na man estas flores (EPF, 86).

Aínda así, veremos que en certas ocasións é posíbel aproveitar a flexión numeropersoal con outras finalidades estilísticas.

De todos os modos, cómpre comezarmos a nosa análise da categoría verbal en función das repercusións estilísticas que pode ter o seu predominio nun texto, fronte a substantivos e adxectivos. En estreita relación coa semántica, hai que dicir que, ao indicaren accións, o predominio de formas verbais vai conferirlle un ritmo sintáctico áxil. Exemplos disto serían os seguintes fragmentos⁴⁴⁶:

Sentou, bebeu, comeu, arrotou, fungou (IS, 43);

⁴⁴⁵ No segundo exemplo é conveniente repararmos en que o artigo da FN “na man” podería estar a funcionar co valor especial de posesivo, tal como é habitual na nosa lingua; se isto é así, o feito de estar en singular indicaría que o suxeito é individual, o que confirmaría, á vez, que o verbo e o posesivo son, con efecto, plurais maxestáticos.

⁴⁴⁶ Cf. Caneiro (B, 7): “**Cantaba. Cantaba** con ritmo frenético mentres se **duchaba, secaba, masaxeaba, pintaba, vestía, adubiaba** [...]. Noxo de vida, **dixo** outra vez. Despois, **presionando** o espello cos puños, **musitou**”. Poden consultarse máis exemplos de predominio de formas verbais no apéndice XXIII (véxase § 7.23).

ela **calou**, **acorou** o rostro, **baixou** a mirada tímida, **tremíanlle** as mans; cando o líquido **penetrou** completamente na nádega de Adelino Prim ela **díxolle** aos dous paquidermos (LL, 21);

as imaxes **arreboláronse** na mente da rapaza: **preséntanlle** ao individuo, **roldará** os corenta anos, traxe moi elegante, enxeñeiro dunha multinacional, **toman** unha copa, el daiquiri, ela champaña, **pregúntalle** cousas, de cando en vez **levántase** para acudir ao lavabo, **regresa** cheo de euforia, con maior habilidade no seu fluído verbal, inspirando a miúdo polo nariz, **limpa** os mocos con frecuencia (XA, 163);

e ti podías **contestar** cunha serie de notas festivas, xubilosas, eu **levaríate** a un hotel de cinco estrelas, e **bebería** contigo licores de elevada calidade, e **taparíate** con sabas de seda azul e **chamaría** por teléfono a calquera lugar do planeta e **recitaría** a través de ti un poema de amor sincero, **tocándote**, **inoculando** todo o meu aire no teu estómago de nereida máxica, neptunia (EPF, 38);

que de nada lle importaba o que ela debera de **facer** para **congratularse** co destino, porque o destino del era **ficar** no seu colo cando ela o **permitise** e **aloumiñar** a súa boca de nereida e **demoucar** a pena co seu riso e **regalarlle** caraveis todos os días que por vivir lle quedasen (SL, 294);

Lembro que de neno **saía**, cun cazo laranxa a recoller as gotas de chuvia. **Saía** coa miña avoa [...]. **Ataba** o pano no pescozo. **Contábame** historias (TM, 29);

Algúns **deixamos** a alma antes do esperado, e **sufrimos**, e **pasamos** o resto da nosa vida sen alma, e ao **morrermos**, de tan lixeiros, **alcanzamos** altísimas velocidades no transmundo (RB, 47);

se eu non **avisase** dos perigos e pecados da carne, todos e todas **verían** reducida a súa vida aos círculos que o sexto **instalase** nos seus corpos, non **irían** á misa, non **pregarían** a Deus, non **crerían** na Santísima Trindade nin noutros grandes enigmas que só a fe **aclara** e **enaltece** (TT, 81);

O cura **deluvou** os ollos, **beliscou** no seu brazo por ver se estaba durmido, **brincou**, **acaneou** a cabeza con forza, **volveu brincar**, **losqueou** a cara coas súas mans suaves de seminarista máis afeito aos libros que aos prodixios, **volveu brincar** (E, 41);

os nomes que **enxergan** e **piden** e **reclaman** e **ofrecen** e **discrepan** e **aceptan** e **letradiologan** connosco (A, 124).

Vexamos en máis algúns exemplos a impresión de acción que o predominio da categoría verbal lle proporciona ao discurso: “onde o meu bálano **rabuña**, **increpa**, **resiste**, **ferve**, **esgaza** e, por fin, **exacula**” (IS, 83); “Logo, cando ninguén os **miraba**, xa se

collían da man, **aloumiñábanse**, **bicábanse** con fervor. A miña avoa **dicía** que non **recordaba** historia de amor tan atrevida por aquel tempo: el **escribíalle** poemas e **recitábaos** en público, ela **dicía** a todo o pobo que o **quería**; el **traballaba** de sol a sol, ela **proclamaba** que nada lle **importaba** o diñeiro; de cando en vez el **choraba** de impotencia, ela **aseguráballe** que **estando** xuntos non **temía morrer** de fame. Para eles non **existía** outro mundo fóra deles mesmos. **Amábanse**” (LL, 91); “**Necesitaba roubar** para **aliviar** un proído que lle **rilla** o peito, un comechume que **roe** sen **cesar** as súas entrañas: **erguerse, escoitar, traducir, memorizar, aprender, durmir, olvidar**: o tedio” (XA, 132); “**Berraba, tremelicaba, ría, bufaba, asopraba, padecía**” (EPF, 83); “**descansou, tomou aire, mastigou** a noite [...], **pechou** os puños, **deixou** ver un aceno desventurado nos labios [...], e **lambendo** a mágoa na fonética exacta das súas palabras, **apuntou**” (SL, 12); “**Agarimoume. Tocou** coa súa man a miña entreperna. **Boteime** cara atrás. Non me **excitei** [...]. **Marchou**” (TM, 89); “Velaquí o deputado que non se **divirte** nin se **estimula** nin se **distrae**, o deputado que **encontra** hai anos a poeta **vendendo** versos na porta do cine, o deputado que **le** os seus versos, malos malísimos, e non **deixa de ser cativado** pola imaxe da muller que llos **vendeu** polo módico prezo de mil miserables pesetas” (RB, 53); “**Levántase, colle** un xornal que **leva** metido no peto da gabardina. **Bica** o xornal que **levaba** metido no peto da gabardina. **Apóiao** na súa cara, suavemente, acariciándose. **Volve** ao sillón. **Senta. Contempla** a portada, a fotografía da portada: sempre o espectáculo como noticia. **Abre** o periódico. **Le**” (TT, 41); “O mar estivo alí, cando os insectos e sauros **nadaban, voaban, cazaban, reptaban**” (E, 79); “**Marchaba** á súa mesa, **colocaba** a cabeza entre as mans, **apoiaba** os cóbados, **deluvaba** os ollos, **pasaba** as mans pola fronte, como estirando as enrugas que non tiña” (A, 251); etc⁴⁴⁷.

Máis unha vez, como ocorría coas longas enumeracións de substantivos e adxectivos, X. C. Caneiro emprega as enumeracións dos verbos coa intención de recrear o estado mental obsesivo das personaxes, polo que, así, acadan unha expresividade aínda maior.

De igual xeito redunda neste particular aspecto da personalidade dos distintos protagonistas o emprego de duplicacións de formas verbais, con mínimas variacións, normalmente de carácter temporal, mais tamén nalgún caso numeropersonal⁴⁴⁸:

⁴⁴⁷ Poden consultarse máis exemplos de predominio de formas verbais no apéndice XXIII (véxase § 7.23).

⁴⁴⁸ Encontramos as dúas posíbeis flexións en *Bovary*: “como os paxaros que **pían piaban** por riba das árbores primaverais” (B, 10); “a bordo de dúas rodas dislálicas que non pronuncian a palabra amor, **quérote, quéresme, querermonos**” (B, 200). Mesmo é posíbel que ambas as flexións, modotemporal e numeropersonal, aparezan simultaneamente: “os fillos **crecen** e **vanse**, e o teu **creceu** e **foise**” (B, 27). Poden consultarse máis exemplos de duplicación da forma verbal no apéndice XXIV (véxase § 7.24).

nalgún lugar perdido camiñaba, case sen sangue, a muller que máis **amou**, que máis **amaba** (LL, 20);

Perdería, sempre **perdín** (XA, 56);

Porque te **esperaba**, porque sempre te **esperei**. Porque aínda te **espero** (XA, 105);

Beben sen sentido estricto de tal acto sublime, Silesio [...]. E ti por que **bebes**? Eu **bebo** para seguir vivindo (XA, 116);

iso é o que me **faltou**, o que me **está faltando** neste xusto momento (EPF, 38);

cecais debера dicir que eu **son** ou **fun** a súa namorada, que era eu quen o **quería** a el, que aínda o **quero** (RB, 26);

seres e enseres que **poboan e poboamos** o universo canalla (RB, 43);

Ela **contoumo**. Ela **contábame** todo (TT, 49);

rezando para encontrala, para que non **marchase**, e non **marchou** (A, 152).

A. O MODO

Freixeiro Mato (2000: 337) define o modo como "a propiedade que ten o verbo para indicar a actitude do falante con relación ao feito que enuncia; pode expresar certeza, dúbida, suposición, mandato, etc.". Segundo esta definición, cómpre distinguirmos tres modos en que o verbo se estrutura para indicar as actitudes do emisor con respecto ao feito enunciado: indicativo, subxuntivo e imperativo⁴⁴⁹.

O indicativo caracterízase por presentar unha acción como real e coñecida, tanto referida ao pasado:

Aquela mañá **doíame** a cabeza e tampouco quixen **escoitar** a F.M. dos corenta principais. **Chovía**. **Mirei** o retrato e a punto estiven de **chorar**: ela **ría**, coma sempre, allea ao meu inevitable desespero. **Alpeirei** e **dirixinme** cara á fiestra; cinco pisos **separábanme** do chan, ateigado de coches e présas e cestas da compra (LL, 29);

⁴⁴⁹ Poden consultarse exemplos da categoría modotemporal dos verbos no apéndice XXV (véxase § 7.25).

Ao día seguinte **souben** que **vivías** no outro lado da ponte. Pouco despois **informeime** de que **morabas** permanentemente na vila, que non **traballabas**, nin **estudiabas**, nin **claseabas**, nin **dedicabas** o teu tempo a ningunha actividade alimenticia. **Vivías**, simplemente (RB, 53);

El **desafiou** todos os medos, **abandonou** a súa brillante carreira profesional e **fixo** o que realmente **quería** facer: ser pallaso (TT, 50).

Ao presente:

saen dos supermercados, **falan**, **comentan**, **disimulan** a soidade, ou o gozo, amas de casa (EPF, 33).

Ou ao futuro:

Seguirán unha clasificación alfabética para que sexa máis doada a súa ubicación en caso de referencias exactas, agás o conto escrito integramente por min [...], que **aparecerá** pechando o volume (XA, 13).

O indicativo é, pois, o modo da realidade. O subxuntivo, en troca, presenta unha acción como non real ou non coñecida, e é por tanto o modo da irrealidade, en que a acción vai ligada a outra, aínda que poida aparecer en cláusulas simples que manifestan posibilidade, dúbida ou desexo⁴⁵⁰:

Sen embargo deixei que **crecese**, que **aumentase**, que **axigantase** o seu peso aquela as voces todas que só as rosas de Borges coñecen e distinguen e limitan (RB, 138);

¿Quen chorará por min cando mesié infarto **aguilloe pique vulnere** os seus cabalos para pisarme? (A, 148);

Para que me **bicase** outra vez na canella de terra, para que nunca **marchase** da miña vida (A, 152);

⁴⁵⁰ Cf. Caneiro (B, 74): “<Que a felicidade, ou o que sexa, **bique** sempre os meus labios. Que non me **resignen**. Que se **fodan** todos os Gustavos que no mundo son e foron. Que **saibas**, Hermelinda, amor dos meus amores, que renacer é o único verbo perfecto e que amar é a súa declinación, a súa derivación, o seu poema. Que a lúa se **volva** tola tola e **recite** para ti mil versos fermosos cada noite. Que **chegues** a ser o que en realidade es. Que o inverno e o frío nunca **rabuñen** a túa pel descalza. Que **atopes** o que buscas ou, mellor, que o **atopes** sen necesidade de buscalo. Que te **queiran** moito moito moito. Que a imaxinación **puntúe** o teu caderno de notas. Que non **asasinen** o teu mar. Que **mires** alto alto, aínda que te quixesen obrigar durante anos a mirar a punta dos teus zapatos. Que **corras** por areas brancas, suaves, de trigo, como o futuro. Que non **incendien** o paraíso. Que **espertes** cen anos coa mesma canción: Hoxe é un gran día, Hermelinda. Que non te **enganen**. Que **vivas**, que **bebas**, que **tragues** a tristura. Que só **chores** de alegría. Que sempre **sexas** como a primeira vez. Que non te **deixes** levar, ou si. Que o tedio non **teña** cama. Que a mentira non **reine**. Que o porvir **ría** a gargalladas entre o teu pelo. E non **esquezas** que tes que quererte, a ti, despois a ti, e principalmente a ti, miña vida>”.

Para que o olvido non o **domine** todo, para que non me **venza, torture, aniquile**, para sobrevivir, só para sobrevivir (A, 324).

O modo imperativo serve para expresarmos mandato, mais tamén exhortación ou consello ou mesmo convite. No tratamento de cortesía coincide coas formas verbais do subxuntivo, o mesmo que para a forma negativa:

Perdoa a frivolidade e non te suicides despois da estupidez que vou escribir para ti [...]. **Le**, Marta (XA, 106);

Non sei a que vén esa afirmación atrevida, profesor Silesio Braun, pero **saiba** que non me fai a máis mínima gracia o seu discurso (XA, 221);

non **penses** tanto, faraón, **esquece** a ansiedade, **tranquilízate**, neno, **tranquilízate** (A, 132).

Na obra narrativa de X. C. Caneiro o imperativo aparece en multitude de ocasións, como vemos no último exemplo, empregado pola personaxe a se dirixir a si propia, en máis un acto de desdobraemento da personalidade. A súa rendibilidade estilística neste sentido está relacionada coa necesidade de o autor manifestar lingüisticamente a loucura dos protagonistas.

B. O TEMPO

Ao ser o núcleo do predicado, o verbo é imprescindíbel para a propia existencia da cláusula, polo que ten de posuír relevancia expresiva dentro do texto. As formas verbais poden aparecer en distintos tempos e distínguense formas absolutas, cando se toma como referencia o momento da enunciación (presente, pretérito e futuro, segundo os feitos referidos foren simultáneos, anteriores ou posteriores a ese momento), e formas relativas, cando se toma como referencia un momento pasado (copretérito, antepretérito e pospretérito, a indicaren simultaneidade, anterioridade ou posterioridade respectivamente)⁴⁵¹. Alén de poderen aparecer mesturados nun texto, cada un deles, aliás da indicación temporal implícita, poden adquirir diferentes valores expresivos que converten os tempos verbais nun recurso estilístico de grande relevancia⁴⁵².

⁴⁵¹ Poden consultarse exemplos da categoría modotemporal no apéndice XV (véxase § 7.25).

⁴⁵² Os valores especiais dos tempos verbais reciben distinto tratamento nas distintas gramáticas galegas, aínda

Presente

O presente é un tempo real que expresa simultaneidade co momento da enunciación. O seu aspecto é imperfectivo, o que permite empregalo como termo non marcado para expresar outros tempos distintos, como o pasado ou o futuro. Poden considerarse varios tipos de presente segundo o valor específico que posúen.

Así, achamos algúns exemplos de presente habitual ou frecuentativo, que se caracteriza por indicar feitos repetidos que poden acontecer desde un momento pasado próximo até o presente, a modo de reiteración:

Cando **subo** á súa casa, a dezaioito escaleiras do Café, **dispoño** de todo ao meu gusto, **como, bebo, leo** os seus libros, **escoito** as súas casetes, **tomo, uso, posúo, utilizo** (IS, 67);

gasta o diñeiro en concubinas que lle **duran** o tempo xusto que **tardan** en coñecelo [...], ás veces **róuballe** os cartos que ela **gana** afinando pianos, non o **ama**, hai anos que deixou de facelo, non se **pode** amar a un home así, **dormen** en cuartos distintos, a penas **falan, cruzan** de cando en vez as miradas para ratificar que a xenreira non detivo a súa carreira precipitada, imparabile, triste (XA, 41);

fuma farias, **toma** cortado, **tose** con frecuencia (A, 66);

aos dictados que o adentro **ordena, almacena, constrúe, manda** (A, 100).

Por outra banda, o presente permanente ou durativo, con valor atemporal, emprégase para expresar feitos e observacións con validez xeral non suxeita a límites de tempo⁴⁵³:

A dor **é** dor porque a idea da dor **outórgalle** consistencia. O amor **é** grato porque a idea do amor que **pervive** en nós, previa á vida, **maniféstase** como grata na luz do noso raciocinio (IS, 59);

Estou louca, **é** certo, a loucura **é** o mellor remedio para resolver o exceso de cordura desta fin de século (LL, 110);

Rodolfo Mañas, ao recibir a carta, non se suicidou. Un ministro nunca –case nunca– se **suicida** (XA, 176);

que os estudos máis relevantes se deteñen neles. Así, por exemplo, Álvarez Blanco *et al.* (1986) ou Álvarez e Xove (2002: 298 e ss.). Freixeiro Mato (2000) dedícalles unha parte cuantitativa e cualitativamente importante do estudo modotemporal das formas verbais. Poden consultarse máis exemplos de usos especiais dos tempos verbais no apéndice XXVI (véxase § 7.26).

⁴⁵³ Cf. Caneiro (B, 26): “A democracia é unha hipérbole. O poder nunca é do pobo, nin antes nin agora”.

A xente normal **refúxiase** nos tópicos para sobrevivir (EPF, 55);

O olvido **é** sempre unha dúbida, o olvido **mantennos** en pé (de xeonllos?), o olvido **define** todo o que non **somos**: nada. Todo isto **garda** unha coherencia que **é** preciso descubrir (SL, 15);

A maioría dos psiquiatras non **comprenden** ao ser humano. Por iso **son** psiquiatras. Quizá porque **pensan** que o ser humano **é** incompreensible e que a ciencia frenopática **ten** por misión descubrir os motivos de tanta e tanta incompreensión. **Equivócanse**. O ser humano **é** incompreensible porque **é** absurdo. Eu só **comprendo** as pedras, **perduran**. Eu **creo** que as pedras non **morren**. **Convértense** en po e **vagan** no ceo. Voando voando. Despois de miles de anos **descobren** o segredo de voar. As pedras **son** comprensibles, non **nacen** para morrer (TM, 41);

A existencia **precisa** de hipotéticas condicións para suplantar a idea de felicidade no noso cerebro.

Nin **somos** libres nin **sabemos** que a felicidade **é** un asunto imposible [...].

A única arqueoloxía que me **interesa é** a arqueoloxía da alma. Esa que **dicta** a ineludible certeza: non **existe** a felicidade.

A felicidade e o absurdo **son** fillos da mesma terra [...].

En Mamá **é** posible a felicidade.

A lucidez **é** contraria á felicidade.

A literatura non **produce** felicidade.

Cando un **busca** a felicidade non **pode** pararse en reflexionar sobre a literatura.

A ignorancia **é** o único reducto onde **mora** a azul clarísima imposible felicidade.

Non **hai** máis felicidade que a perdida.

A felicidade e o destino non **teñen** relación (TM, 236);

A morte non **escolle** vítimas (UMOT, 128);

Pensaba que o destino das persoas **depende** en boa medida do nome que leven e que, afirmaba, en aceptalo ou non aceptalo **vai** boa parte da súa sorte (E, 15);

A fatiga **é** terrible para os nervios. Os nervios **son** monstros devoradores que **levantan** o seu edificio de sombras no interior dos seres humanos (TB, 91);

que **hai** moito canalla no mundo (A, 33).

A frecuencia extraordinaria deste uso especial do presente de indicativo proporciónalles por veces aos textos un significativo ton sentencioso; as personaxes elevan as súas opinións individuais a pensamentos xerais, a verdades irrefutábeis, como se dalgún modo, a xeito de profetas, a súa experiencia vital lles permitise, de feito, asumir ese papel.

A frecuencia e, por suposto, a rendibilidade estilística lévannos a mostrar máis algúns exemplos do presente atemporal: “A vida non **ten** nada que ver co movemento [...]. **Vivo** porque **amo**” (IS, 61); “Recórdao, a hipocrisía **é** a peor compañeira de camiño” (LL, 111); “O amor **é** unha gran mentira” (LL, 120); “A lucidez **resulta** despiadada” (LL, 124); “Os ricos non **sofren**” (XA, 153); “O tópic, pensou, a harmonía indeleble do tópic, **é** o causante da ilábica decadencia, irresoluble, de occidente” (EPF, 55); “Para ser feliz **hai** que ser idiota” (EPF, 83); “O amor **é** sempre inútil” (EPF, 114); “Só se **posúe** o que non **existe**” (EPF, 115); “a adulación **debilita, gasta, roe, abicha, consome**” (SL, 126); “calidade reservada para os animais, que **viven, crecen e se reproducen, e morren**” (SL, 221); “os pintores non se **ocupan** das maiorías” (TT, 15); “o amor non se **aprende** nas escolas” (TT, 67); etc.

Tamén encontramos algún caso de presente histórico ou narrativo, con valor retrospectivo, empregado para relatar feitos históricos e aproximalos ao receptor, polo que tamén achega unha considerábel expresividade no que se refire ao punto de vista estilístico⁴⁵⁴:

Dende entón **fai** todo o que **pode** para escoitar música francesa: **viaxa** habitualmente a Hamburgo para perderse no delicado organear de Jan Reinken e, sobre todo, non **deixa** de acudir a Celle, o Versailles alemán, para participar dos concertos organizados polo duque (XA, 56);

A primeira di que regresando Ulises e os seus homes a Troia [...], **entran** nunha cova, **encontran** diferentes signos de pastoreo [...], **agardan** polo pastor. Polifemo era o pastor. **Entra** coas ovellas. **Pecha** a cova cun penedo. **Ve** aos homes. **Come** a dous para cear. **Come** outros dous de almorzo. Ulises **emborracha** con viño a Polifemo. Polifemo **pregúntalle** o nome. Ulises **resposta**: [...]. Ulises traidor **colle** facho acendido e **introdúceo** en único ollo de Cíclope. Polifemo **berra** de dor. Os outros habitantes da illa **preguntan** dende fóra da cova ao seu colega [...]. El **resposta** [...]. Os preguntadores **liscan** de alí tranquilo pola resposta, sen reparar na anacrónica colocación pronominal. Ulises **ata** a cada un dos seus homes debaixo do corpo de cadansúa ovella. El **átase** debaixo dun carneiro. Na mañá seguinte cando Polifemo **abre** a cova para que saian os animais Ulises máis os seus homes **foxen**. Dende o barco Ulises **mófase** de Polifemo. Posidón, deus do mar e pai do Cíclope sen ollo **obriga** a Ulises a percorrer os mares durante dez anos (EPF, 69-70);

rapta, pois, inspirado polas recomendacións deste manuscrito, a que ha de ser Olvido Repugnancia [...] nun hospicio, acompañado de Amador, ou Elías Amador [...], dos dous últimos [...] **nacen** Olvido Pérez Fernández do Toboso [...] e Elías Pérez Fernández do Toboso (SL, 89);

⁴⁵⁴ Cf. Caneiro (B, 284): “Aristides Rocamora **arrepíntese** de enfiar ao seu amigo Prudencio Otálora, teórico prostático namorado da máis doce dama. Ela. Ela, que **abre** a porta. E Prudencio **treme**. E Aristides **cambaléase**, pola borracheira”.

Isabel **casa**, obrigada polo seu pai, e non **agarda** o regreso de Diego, que **loita** contra os mouros, Diego **regresa** a Teruel o día da voda e **agáchase** no cuarto dos noivos, presenciando en vivo e en directo os rexeites de Isabel diante dos inquéritos amatoriossexuais do seu recén estreado marido, Diego **aparece** daquela e **morre**, o trazo azul da morte, cando **comprende** a fatídica imposibilidade de consumir o seu amor coa súa dama, ao día seguinte, pobriña, **falece** Isabel durante os funerais de Don Diego (SL, 226-227);

Despois non conseguín evitar a ira, levantei a man, deixei caer con rabia sobre o teu rostro magnífico, humillándote, e fixen mal [...]. Non **contas** nada máis. Non **confesas** o que eu sabía, a escena do automóbil, o anel, a declaración de amor eterno. **Miras** os meus ollos como se todo o odio do mundo depositase nos teus o fervor insomne do universo (TB, 89).

Máis un exemplo da rendibilidade estilística que se pode tirar do emprego do presente con distintos valores é o denominado presente prospectivo, que, ao actualizar o futuro, acadada un maior vigor expresivo:

Non é o caso, este asunto semella cristalino: ou dou un paso atrás ou, coitado, **alimento** o meu olvido con sobredose álxida de comprimidos, é dicir, **desaparezo** envolto en tenue alucinación barbiturial (IS, 116);

Mañá **paso** pola túa casa (XA, 226);

Ao primeiro que bote unha lágrima **escácholle** os miolos (SL, 183);

escribindo poemas que despois **editas** cos cartos que ela che **facilita** (RB, 56).

Como ocorre nalgúns dos exemplos relacionados, o emprego dos adverbios temporais "mañá" e "despois", ambos a indicaren posterioridade, desfai calquera ambigüidade que puiden xurdir pola confusión do valor normal do presente co valor expresivo de futuro.

Tamén, para resaltar a insistencia ou reiteración con que se realiza unha acción, cómpre sinalarmos o presente intensificador, un uso impersoal que se pode conseguir por medio de distintos recursos, desde a simple repetición da forma verbal até a súa duplicación nunha estrutura coordinada con distintos nexos, como "e" ou "que". Vémoslo nos seguintes exemplos⁴⁵⁵:

⁴⁵⁵ Cf. Caneiro (B, 33): "dicía que o tempo sempre vai cara a adiante, **corre que corre**, e non para".

Zuga que zuga o limón (XA, 58);

Fala e fala e fala (EPF, 10);

e **baixan e baixan** ata caer no abismo do baleiro para pegar contra a mesa (A, 78).

Unha outra variedade deste recurso estilístico está estreitamente relacionado coa prefixación e coas formacións perifrásticas. Canto á primeira, trátase da duplicación da forma verbal por acrecentamento dun prefixo na segunda. O feito de esta prefixación non engadir unha diferenciación semántica realmente significativa a respecto da base, mais unicamente de matiz, como baleirando dalgunha maneira o derivado do seu significado real nesa secuencia de duplicación, fai que esta se torne, polo contrario, moito máis expresiva do punto de vista estilístico. É por esta razón que incluímos na presente epígrafe a análise destes casos de duplicación, cando se podería considerar que cadran máis dentro da epígrafe dedicada ao estudo da rendibilidade estilística dos procesos de formación de palabras. De feito, dalgunha maneira parece que en todos os casos eses prefixos implican máis unha intensificación do significado da base que propiamente unha diferenza entre as distintas formas, situándose así na liña das duplicacións xa comentadas. Canto á segunda, costuma tratarse dunha perífrase aspectual reiterativa, habitualmente acrecentada a unha estrutura xa duplicada, o que redundna na súa expresividade:

que **choro e rechoro e volvo chorar** unha dúas, outra vez (XA, 185);

ligado a certa violencia que me salta de cando en vez polos líquidos áuricos que me **seguen e perseguen e proseguen** (TM, 212);

que o **teñen e o conteñen** para que non poida alzar os seus dentes de león ferido (TT, 12);

por riba das pozas que **pisas e pisas e volves pisar** e non rebenta (TT, 68);

a peor das dictaduras que **voan revoan** este mundo (A, 135);

Harpía noxenta que **volve e revolve** no meu estómago, no peito, nos brazos, nos ollos (A, 146);

Eu sei que a chuvia **contén e retén** as substancias precisas para facernos chorar (A, 146);

Aquí **tiven e contiven** as ansias da perversión (A, 150);

que **turba e perturba e disturba** (A, 185);

un farol no que as melgas **pican e repican e pican** o seu baleiro (A, 213);

de rubicundia becqueriana anduriña que **volve e volve e revolve** a perdurar dos balcóns (A, 231);

Xuro proxuro prometo (A, 321).

Copretérito

O copretérito emprégase para expresarmos a simultaneidade no pasado e indica imperfectividade, o que o fai apto para descrições e narracións de acontecementos pasados⁴⁵⁶:

Agora o escaravello **paseaba** inquieto a carón da cama de Rosa. **Tiña** medo. **Tremelicaba**. **Daba** patadas, **embuligábase** no chan, **quería** partir a alma das paredes coa súa fronte. Entón, **flanqueada** por dous robustos gardiáns, **chegaba** ela (LL, 19);

cultivaba as terras dos ricos [...], **cantaba** as súas coplas e logo **pasaba** a boina para que lle deran algunhas cadeliñas. **Traballaba** polo día e, de noite, **deixaba** esvarar os seus soños cara a aquela rapaza que lle roubara a alma. Non **había** xornada que pasara e non se viran [...]. Logo, cando ninguén os **miraba**, xa se **collían** da man, **aloumiñábanse**, **bicábanse** con fervor. A miña avoa **dicía** que non **recordaba** historia de amor tan atrevida por aquel tempo: el **escribía**lle poemas e **recitábaos** en público, ela **dicía** a todo o pobo que o **quería**; el **traballaba** de sol a sol, ela **proclamaba** que nada lle **importaba** o diñeiro; de cando en vez el **choraba** de impotencia, ela **asegurábase** que estando xuntos non **temía** morrer de fame. Para eles non **existía** outro mundo fóra deles mesmos. **Amábanse** (LL, 91);

Os dous **disfrutaban** da conversa, tanto que non **mostraban** ningún tipo de timidez pola postura iconoclasta coa que enchían o salón da casa (XA, 40);

Entre as reixas **vía** o mar partíndose incauto nas rochas escurecidas da praia. **Vía** o mar danzando ao compás do rosario obstinado que el **repetía**: Rosa, rosa, rosam, rosae, rosae, rosa. **Pasaba** das oito. **Sabíao** porque un pouco antes o home de branco levou o almorzo á súa cela (EPF, 91);

⁴⁵⁶ Cf. Caneiro (B, 6): “Aquela mañá faltoulle o amor. **Afogaba**. **Deliraba**, tamén. Sobre a súa cabeza **voaban** píntegas, lagartos, cabalos que **eran** lagartos. Lagartos coma paxaros que **piaban** entre as árbores do río, lagartos. En primavera de petunias. Con flores que ela **quería** imaxinar trala opaca negrura do presente, canalla. Faltoulle o amor. E **faltáballe** abril. Un abril entre os dedos de uñas sen pintar. Abril para os soños que **soñaba**: **quería** ser profesora de literatura. E falar da arte, da pel da arte: a emoción da arte. **Afogaba**. **Deliraba**, tamén. **Precisaba** prender a súa alma na ilusión. Unha ilusión. Escapar. Escapou”.

Libardino Romero **debía** andar polos dez ou once anos [...], e **pasaba** boa parte do seu tempo entre a escola –onde [...] aínda **impartía** clases a voluminosa Saladina Ferrer– e acompañando á Señorita Pura [...]. **Podíase** ver habitualmente collido da man da proxenitora no primeiro banco da igrexa [...]. **Abría** os ollos coma pratos cando o cura falaba de múltiples [...]. Incluso de cando en vez **esperxía** a boca para formular algunha pregunta inocente (E, 127);

Chamábaa constantemente ao periódico, **preguntáballe** qué quería **comer**, ou **cear**, se ía **chegar** tarde, que xa **tiña** as zapatillas a **quentar** na estufa (A, 33).

Tamén, igual que o presente, mais no pasado, pode expresar accións usuais ou repetidas⁴⁵⁷:

Os venres en Kroisber **celebrábase** o mercado turco: cores, ilusións, compravenda de soño (XA, 17);

Moitas persoas, con cámara fotográfica na man, **acostumaban** facer un círculo ao seu redor cada vez que se **deitaba** no medio da praza e logo, entusiasmados, os nenos **camiñaban** tras el seguindo cos seus pasos a melodía que Silesio Braun **interpretaba**. Cando **pousaba** o instrumento para descansar **preguntábanlle** cousas (XA, 79);

Donlucas **mexaba** a miúdo polas demandas que tiña en Bakarne e tamén noutros puntos da xeografía patria, este é o motivo da súa afección á cervexa, **almorzaba** cervexa, **comía** con cervexa, **ceaba** con cervexa, Brillite **dicíalle** que todo eran escusas (SL, 299);

calzáballe os zapatos, **regaláballe** camisas, **cepillaba** a súa roupa, **acariñábao**, **peiteábao** como se aínda non crecese e o tempo deixara caer unha fronteira invisible nos anos que pasan traidores (E, 96);

Durante unha longa tempada **compraba** todas as revistas de economía que depositaban o seu saber economical [...], iso é o que menos me **importaba**. Apenas **durmía**. **Levantábame** cedo para comprar os diarios. Ou os semanais. **Seguía** ao pé da letra as inclinacións dos asesores [...]. Polo tanto, o faraón non **entraba** nas páxinas web deseñadas para que os capitalistas posúan máis capital [...]. **Negábame** (A, 92-93);

Eu **ía** buscala en bicicleta. **Subía** no asento de atrás. Pedal a pedal **chegabamos** a un recanto do río [...]. **Cruzábanse** entre nós ducias miles centos miles de miradas (A, 235).

⁴⁵⁷ Cf. Caneiro (B, 16): “El **pagaba** e **bebía** e **falaba**. Os demais **bebían** e **bebían** e **bebían**. E **escoitaban**. Co paso do tempo afixéronse ao verbo rebuscado”.

Tamén é empregado con valor de cortesía, atenuando a dureza do presente, ao connotar a expresión afectivamente:

Mire, señor que nos manda, **podía** vostede levarme ao lombo ata a parada do autobús, é o seu deber (XA, 19);

Tos nerviosa, Paula, **debías** tomar camomila con limón e unha culleriña de mel (XA, 29);

Ben, todas as mulleres **debían** chamarse Pepa (SL, 236).

Antepretérito

Os valores especiais máis habituais, e que encontramos ao longo de todas as obras que estamos a analizar, é o de cortesía (no cal coincide con outros tempos como o copretérito e o pospretérito en lugar do presente):

Don Silesio, **quixera** facerlle unha pregunta (XA, 34).

Tamén é posíbel encontrármolo con valor desiderativo:

Así **rebentaras**, cabrón! (XA, 60);

e por nada do mundo **quixera** eu (XA, 233);

eu **quixera** chamarme mamarracha (SL, 236);

a existencia ben **puidera ser** máis grata (RB, 40);

eu **quixera** escribir unha novela que fose sempre unha película de amor (TM, 54);

Neno, Cirano é un gran home, os grandes homes non **deberan** morrer nunca (TM, 56).

Futuro

O futuro é un tempo prospectivo, mais pode adquirir outros valores de grande rendibilidade e expresividade. Así, no conxunto das obras obxecto do noso estudo achamos casos de futuro con valor propiamente prospectivo, se ben que ás veces esta forma verbal pode aparecer substituída por certas perífrases verbais co mesmo valor, como vemos a

seguir⁴⁵⁸:

hei de morrer o día que vexa escrito o meu nome nun xornal, polo tanto, se non leo a prensa **vivirei** eternamente, **serei** o primeiro ser inmortal da historia, **coñecerei** os foguetes que navegan ata Venus en viaxes organizadas (XA, 18);

Inventarei un ser que **han de chamar** humano, bípedo, co tempo **camiñará** ergueito, **pensará** que é intelixente, **construirá** máquinas e **concluirá** que é capaz de negarme, entón **ha de suceder** o que hoxe escribo nesta táboa do vento: **reventarán, reventarán** todos (XA, 40);

Deixarei de pensarte, **deixarás** de existir. E o vento, maino, **ha de pousar** a súa amargura nas pedras que o tren abanea co seu paso veloz (XA, 107).

Na expresión da futuridade, a escolla de formas verbais sintéticas ou analíticas, ou a intercalación de ambas nun texto, entra de pleno no campo da estilística e pon de manifesto o potencial de expresividade das perífrases (Freixeiro Mato, 2000: 474), como ben se desprende dos exemplos anteriores. A riqueza de matices que poden achegar as perífrases contrasta nos textos coa rotundidade e a forza das formas simples.

No tocante aos valores especiais deste tempo verbal, a partir da significación básica de prospección temporal, encontramos, en primeiro lugar, o de mandato:

como non apareza **quedarás**, Odín, castigado (IS, 15);

Subirei as escaleiras. **Agardarás**, inerte, a aventura de cada día (RB, 17);

De non ser así **viaxaremos** errantes pola dúbida e a ignorancia, incapaces de distinguir o verdadeiro e o falso, a lóxica e o absurdo, a razón e o delirio (RB, 69).

Tamén pode ter valor de probabilidade:

Olvido, certamente, **andarás** polos cen quilos (SL, 238);

Estará todo xa pactado? (SL, 350);

Existirá unha traxedia maior? (TM, 81). Este Bloom precisa urxente asistencia psiquiátrica. Pobre.

⁴⁵⁸ Cf. Caneiro (B, 44): “Nada, Hermelinda, **quedarás** aquí, no hotelito, **verás** como se van cumprir todos os teus soños. **Has de namorarte** de min, do mesmo xeito que eu estou namorado de ti, con toda a ala. Non teño présa, **esperarei** sempre, porque cando un quere como eu te quero a ti o tempo non ten ningunha importancia”.

Será a soidade de Australia (A, 153).

E mesmo podemos achalo empregado con valor retrospectivo, o que consegue proporcionarlle máis viveza e actualidade á narración de feitos con frecuencia de carácter histórico. Vémosto no exemplo seguinte, onde se combina co presente atemporal, do que se derivan uns interesantes efectos estilísticos:

Todo comeza no século XVI cun vello muiñeiro que tocaba a cítara, chamábase Viet Bach. Tivo que abandonar a súa terra natal (territorio de Austria e Bohemia sometido ao poder dos Habsburgo) por causa da súa relixión luterana. Tivo tres fillos: Johannes, Christoph e Heinrich, todos músicos. O segundo foi o pai de Xoán Ambrosio e este, violinista virtuoso, foi o proxenitor de Sebastián. Así principia o relato. De momento teño escrito pouco máis. Describo Alemaña, falo de Turinxia e Eisenach, lugar orixinario de Sebastián, das montañas de Harz e do pico Brocken, onde se reúnen as bruxas, e do monte Kyfhäuseberg, e de Federico Barbavermella, que espera alí co seu exército para regresar á súa vila, e do castelo de Wartburg, lugar onde se hospedou Isabel de Hungría, logo Santa Isabel, antes de casar con Luís IV de Turinxia, castelo máxico no que se celebraban concursos líricos de Minnesänger, ou sexa, de cantores do amor, e da igrexa de San Xurxo, onde **será** bautizado Sebastián (XA, 31).

Porén, os casos máis salientábeis do punto de vista estilístico, debido á súa expresividade, constitúenos os exemplos de futuro con valor enfático:

Será o 21 de marzo polo calendario xuliano, pero non polo gregoriano, calendario que nos guía actualmente, como vostede **saberá** (XA, 25);

Así me gusta, que entre en razóns, **comprenderá** que a sanidade pública precisa o apoio incondicional de todas e todos (XA, 29);

Teño un Modigliani na casa, como ti **saberás** é un dos máis prestixiosos artistas contemporáneos (XA, 163);

Pospretérito

A significación implícita do pospretérito de indicativo é a prospección a respecto dun tempo pasado:

Pediríalles un coche prestado [...]. **Daríalle** a Federico as súas primeiras leccións (XA, 176);

alimentaríanse no tren, **durmirían** no tren, **coñecerían** os problemas in situ, directamente (EPF,

54).

Igual que ocurría co futuro, tamén neste caso é posíbel empregarmos certas perífrases verbais substitutivas deste tempo, con innegábeis repercusións no plano estilístico:

Ninguén **podería** ser eterno e, por suposto, ninguén **ía falecer** por ver o seu nome no noticieiro (XA, 22);

Habían de chegar os tempos das cereixas, estaba segura (XA, 42).

Do mesmo xeito, tamén é habitual que este tempo verbal apareza con outros valores, como pode ser o de cortesía:

Desculpe, señora, non **atoparía** por casualidade o meu sombreiro? (IS, 41);

Teño alta a glucosa, non podo abusar do azucre, **preferiría** unha tila (XA, 29).

Ou o de probabilidade:

Acompañábao unha señora que non **chegaría** aos sesenta anos (UMOT, 126).

C. FORMAS INFINITAS

Fronte a todas as formas verbais que vimos de ver, que posúen MMT, encóntranse outras, non menos importantes, que carecen del. Son o infinitivo, o xerundio e o participio, tamén coñecidas como formas infinitas do verbo, precisamente por non posuíren proxección modotemporal propiamente, o que as fai aproximarse do comportamento morfosintáctico doutras categorías gramaticais, como o substantivo, o adverbio e o adxectivo respectivamente⁴⁵⁹.

En primeiro lugar, cómpre salientarmos que o infinitivo tamén se denomina forma substancial do verbo por presentar só a esencia da acción que indica, razón por que se escolleu como representante da conxugación. É, por o dicirmos doutra maneira, a forma máis neutra do paradigma, polo menos canto á súa proxección temporal, modal e

⁴⁵⁹ Coa denominación de formas infinitas conviven outras, segundo recolle Freixeiro Mato (2000: 375), mais non semella procedente para a nosa investigación darmos conta delas agora nin entrarmos en disquisicións alleas aos obxectivos deste traballo. Polo contrario, paga a pena centrámonos no estudo da súa rendibilidade como elementos de estilo.

aspectual; non así a numeropersoal, xa que no ámbito lingüístico galego-portugués coexisten unha forma invariábel e outra flexionada⁴⁶⁰, razón por que se debe desbotar a denominación de formas non persoais.

Tendo isto en conta, é evidente que un texto con acumulación de infinitivos apunta con rotundidade cara á esencia da acción, moito máis enfatizada así que co emprego das formas persoais⁴⁶¹:

O xadrez é a vida mesma: **ir eliminando** pezas, **pensar**, **morrer** (LL, 41);

ese redentor que descoñece a música da calma, **arrasar**, **vencer**, victoria, **destruír**, **ganar**, **derrotar**, este país meu negado (XA, 133);

total, para que se precisa a cultura?, **repartir** subvencións, **reformar** este ou aquel mosteiro, **colocar** esta medalla, **premiar** adeptos e adictos á mansedume, **organizar** exposicións, velaquí a máxica e alóxena cultura (XA, 171);

e Sísifo tería que baixar a buscala, e empuxala de novo, e ela esvararía, e el baixaría, subiría, **baixar**, **subir**, **baixar**, **subir**, eternamente (EPF, 74);

Viaxar, **moverse**, **desprazarse** (RB, 48);

Sen embargo, a partida e o café resultaban ser o pretexto que ocultaba os motivos certos das súas reunións: **quitarlle** o pelello ás que non son do seu agrado, **insultar**, **increpar**, **maldicir**, **excomungar** (E, 14);

encontrar un pánfilo e casar con el, **apresalo**, **adestralo**, **laceralo** (E, 20);

Xogar a partida, **marujear**, **comentar**, **murmurar**, **domesticalo**: non tiña outro sentido a súa vida (E, 22);

Crecer, **nadarme**, **envolverme**, **mastigar** o meu silencio (A, 143).

⁴⁶⁰ No tocante ao infinitivo flexionado, Carballo Calero (1974 [1966]: 312) comentaba: “Interviniendo en la elección del infinitivo conjugado, no sólo motivos de claridad, sino de énfasis en la referencia al sujeto, su uso está principalmente fundamentado en la carga psicológica del discurso, y por ello muy condicionado por razones de estilo”. Esta reflexión resulta de enorme interese para a nosa investigación, mais X. C. Caneiro utiliza a forma flexionada do infinitivo en contadas ocasións. Isto xa foi comentado a respecto da caracterización xeral da lingua do autor (véxase § 2.2.4).

⁴⁶¹ Cf. Caneiro (B, 20): “Todo había de cambiar dende aquel día. **Soñar**, **namorarse**, **gozar** co sol ou coa chuvia, **mirar** o asfalto como se fose unha alfombra verde”.

Do punto de vista expresivo e estilístico, un dos aspectos máis interesantes é sen dúbida a substantivación⁴⁶², máis salientábel cando está flexionado para o plural, como na maioría dos seguintes exemplos:

Quen glosa estes **saberes** (IS, 32);

a pesar dos **pesares**, nunca foi capaz de emendar o seu fado triste (SL, 211);

pero eses son **cantares** que viñeron logo da salvación (SL, 328);

El escoitaba os **dicires** do mestre querido (TM, 12);

Escoitar os seus choros e os seus **vivires** (TM, 142);

cravou a súa ira ata que deixou insensible o seu **mirar** (RB, 28);

Deste xeito os medios de comunicación de Chile gardan prudencia, temerosa, nestes **aconteceres** (RB, 99);

por culpa dos seus excesivos **fumares** cubanos con recendo a xuventude (TT, 81);

e facemos noso o mundo, e o seu **soñar**, e medos e pesadelos e alegrías (E, 80);

absortos nos seus **pensares** (E, 171);

Volvo, regreso, rememoro os meus **falares** no principio paxinal desta noite da primavera acabada de iniciar (A, 104);

e narrar quero os **contares** que Alma perpetrou no meu oído en días pasados (A, 229);

⁴⁶² A respecto da substantivación do infinitivo, Lapa (1984: 174) destacaba “a forza, o pitoresco e o condensado desta expresión”, alén do feito de os escritores modernos non gostaren deste modo de escrita. Por esta razón, é posíbel que en ocasións se poida desprender da presenza de infinitivos substantivados certo sabor arcaico moi rendíbel do punto de vista estilístico e expresivo. Canto á flexión numérica destas formas, o investigador portugués sinalaba que non se trata dun fenómeno habitual, a pesar de que “o plural torna mais concreta, mais pitoresca a representación” (Lapa, 1989: 178). Por outra parte, para ver máis exemplos de substantivación do infinitivo, consúltense as seguintes referencias: IS (33, 34, 58, 75, 133, 149, 151, 192, 196); XA (15, 31, 36, 42, 43, 48, 55, 63, 68, 76, 80, 98, 114, 131, 222, 224, 246, 282, 284, 305, 355); SL (52, 73, 80, 89, 95, 99, 105, 142, 162, 180, 253, 303); TM (126, 142, 167, 208, 244); RB (22, 26, 28, 70, 75, 79, 83, 89, 90, 91, 93, 99, 103, 110); TT (15, 17, 22, 24); E (10, 16, 17, 28, 31, 34, 40, 50, 51, 68, 74, 75, 78, 79, 121, 123, 171, 175, 198, 234, 286, 315, 372, 375, 381, 397, 421, 444, 470, 494, 514); A (125, 126, 131, 133, 134, 185, 194, 229, 231, 264); FI (51, 52, 55, 56, 60, 63). Tamén se constata a presenza de exemplos de substantivación do infinitivo en *Bovary*: “A raíz é o que define e delimita os seus andares, os seus anhelos, as súas causas e **padeceres**” (B, 23).

Ulises Craso vencedor de todos os **aflixires** que teñen dilapidado a miña curvilúcida existencia (A, 242);

non podería pronunciar tan rapidamente todas as voces e **meditares** que acoden presurosos á miña cabeza (FI, 56).

O aproveitamento estilístico do infinitivo substantivado parece residir, segundo apuntara xa Spitzer (1980: 184-185), na confluencia de abstracción e concreción na mesma forma, ao pór en relevo a acción, característica propia da categoría verbal, e, á vez, ao suxerir a presenza da persoa que a realiza. Por esa razón, para o investigador alemán a orixe deste tipo de formacións sería culta, mesmo cunha salientábel compoñente filosófica, coas conseguíntes repercusións estilísticas que isto implica.

Por outra banda, aínda que este recurso é propio do infinitivo, é posíbel achármolo tamén no xerundio, proporcionando secuencias de extraordinaria expresividade, que aumenta ao se tratar dunha forma cognata do xerundio introdutor da cláusula:

considerando todos os **considerandos** que se anoten (SL, 198).

O xerundio e o participio posúen, fronte ao infinitivo, categoría aspectual. Entre eles, opóñense polo trazo imperfectivo / perfectivo. Por esta razón, do punto de vista estilístico, a acumulación de xerundios fai que o texto se dote dun carácter durativo especial, sen dúbida xa presente nunha configuración fónica que alonga considerabelmente o seu corpo. Dalgunha maneira, pódese dicir que o xerundio semella recrearse na prolongación da duración da acción, tal como se desprende dos seguintes exemplos⁴⁶³:

O soldado da recepción miroume risoño e, **abaneando** a testa, **torcendo** o fociño, **arrebolando** os ollos, mandoume sentar nunha sala ateigada de recrutas (IS, 29);

Sentiu por vez primeira o vágado que a ausencia deixa nos corazóns, **pensando** na rapaza, **imaxinando** segundo a segundo o seu rostro de papoula (LL, 75-76);

e recitaría a través de ti un poema de amor sincero, **tocándote**, **inoculando** todo o meu aire no teu estómago de nereida máxica, neptunia, dentro, máis adentro, **palpando** co meu bafo a túa xeografía (EPF, 38);

⁴⁶³ Cf. Caneiro (B, 27): “Podemos vivir diso, pasar o día **pensando**, **inventando** palabras unha tras outra, **copiándoas** en calquera parte”.

sobre todo aquel arrepío que viaxaba dende o peito ata a cabeza, **electrizando** cada un dos seus poros, de seguida souberon o motivo de tal emoción, soubérono **mirando** fixamente os ollos verdísimos de Olvido, **deixando** que a vista descendese ata as súas tetas xubilosas, **detendo** o ollar nas cadeiras prominentes que, a modo de flotador, enmarcaban o seu ventre adiposo (SL, 177);

Chorando. Sinalando co dedo indicador as portas todas. **Abríndoas. Berrando. Biberoneando** con ollos que saltan por baixo das pálpebras finas, suaves (TM, 94);

A súa voz, como un narcótico, penetrou nos meus oídos, **aloumiñándome, arrolando** o meu respirar coa agudeza infantil do seu timbre, **abaneando** a súa melodía entre o meu sangue que corría feliz (RB, 107);

Aos dezaioito anos xa traballaba **despachando** billetes no ferrocarril, **agardando** o momento propicio. Pasei a adolescencia **observando**. E **bebendo** (UMOT, 122);

Continuou, sublime, **movendo** os brazos, **xesticulando, ouleando** de cando en vez, preso xa das súas palabras e entremetido nos corazóns atentos das mulleres que o escoitaban (E, 383);

Miras os meus ollos como se todo o odio do mundo depositase nos teus o fervor insomne do universo. **Matándome**. Estivemos sen falar varias semanas. Ti, na capital, **estudiando** a carreira e **aprendendo** inglés alemán francés. **Repartindo** os teus coñecementos entre a prole universitaria [...]. Ti, irmá, **lubrificando** a túa vida de nereida rubínea e protuberante. Eu dedicada a Dylan, **inventando** escusas para poder explicarlle (TB, 89);

Camiñando á escola, **recollendo** flores, **lendo** os libros que a mestra lle emprestaba, **axudando** na casa, **indo** á misa os domingos e festas de gardar, **comungando, confesando** os pecados que nunca cometeu, **arrandeándose** no bambán (A, 218);

As palabras que repetía no teu oído, **achegándome** a ti, **tocando** coa miña pel a túa. Docemente. Xebra dulcamara artemisa cáncaro verxebán herbacana. Pénsote. Descalza. **Camiñando** como unha sombra que escapou do seu lugar (FI, 50);

Iso dixo Laura **tocando** as súas gafas, o seu cabelo loiro, **mirando** desde uns ollos azuis aos que quería parecerse o ceo nos días claros (MBT, 31).

Como pode comprobarse en todos estes exemplos, o ritmo discursivo semella ralentizarse coa acumulación de xerundios, de forma que as súas repercusións estilísticas son indubidábeis. Alén diso, a listaxe de exemplos deste expresivo recurso é moito maior, polo que queremos acrecentar algúns máis aos anteriores: “El ateigaba de luz os seus

recordos: a xuventude nas ramplas barcelonesas **tirando** octavillas contra Franco; **amándose** baixo a lúa chea no curuto de Monterrei, entre fentos, sobre a herba húmida e arxilada [...]; **bañándose** no Pozo Negro, **sendo** nenos e **prometéndose** os fillos que nunca chegaron” (LL, 25); “Camiñaba a modiño, **deténdose** na paisaxe, **gozando** cada minuto que **pasaba, respirando, esquecendo** os paseos lixeiros no patio da prisión” (LL, 26); “Así foi **esvarando** o tempo e **diminuíndo** a fortuna familiar ata que, moinamente, chegou ese punto do camiño que “A Morte” anunciara ao máis vello da familia” (LL, 81); “Como se un alguén invisible turrase del para achegalo aos labios tumefactos. **Tirando** á súa vez dos ollos ata agrandalos. **Facéndoos** enormes” (EPF, 18); “Ela calou e el, **palpebreando**, deixou ver o seu descontento **fruncindo** o entrecello, **curvando** os labios en dirección descendente, **pechando** os puños” (EPF, 53); “**pensando** a súa obra, **magnificando** o seu traballo, **queréndo**o inmensamente na soidade atroz dos meus días de sol” (RB, 77); “Oliverio Twist emborrachouse por primeira vez **confesando** que non abandonaría a familiar ferroviaria saga etílica” (UMOT, 121); “Viron a lúa **danzando** tralo cristal” (VAP, 47), “**traballando** a terra, **laborando** entre papeis empresariais [...], **pegando** ladrillos con cemento gris e frío, **cortando** carne, **enlatando** produtos fresquísimos para o consumo urbano, **capturando** delincuentes, **traficando** con substancias [...], **golpeando** teclas, **asinando** créditos bancarios para poder pagar o pisiño [...], **adquirindo** billetes de avión” (A, 95); etc⁴⁶⁴.

Alén de todos estes casos de acumulación de xerundio, especialmente interesantes do punto de vista do ritmo discursivo, na medida en que, como xa dixemos, parecen proporcionarlles maior duración ás accións enunciadas, cómpre así mesmo chamarmos a atención para unha serie de casos que se poderían considerar especiais. Trátase de usos do xerundio que, na súa ambigüidade, se aproximan dun valor especificativo que se ten identificado como rexeitábel⁴⁶⁵. En moitos dos casos, o xerundio podería ser substituído pola perífrase “a + infinitivo”. Porén, mantense reiteradamente o uso dun xerundio demasiado ambiguo pola contigüidade a respecto do substantivo, que facilita ou favorece a súa interpretación con valor especificativo, e talvez se corra ese risco con fins estilísticos. Así, na escolla do xerundio fronte ao infinitivo xerundial podería subxacer a pretensión de incidir menos na faceta de acción que posuiría inevitabelmente en tanto que forma verbal

⁴⁶⁴ Poden consultarse máis exemplos de cláusulas de xerundio, sexa do tipo que foren, no apéndice XXXI (véxase § 7.31). Aliás, este tipo de cláusulas será de novo tratada en relación coa rendibilidade estilística da modificación como función sintáctica (cf. § 4.4.1.2).

⁴⁶⁵ Neste sentido véxase Freixeiro Mato (2000: 422) ou Sanmartín Rei *et al.* (2007b).

—e que salientaría de forma extraordinaria o infinitivo, por representar a súa esencia— e, polo contrario, resaltar máis o aspecto durativo propio do xerundio:

sentir a presión dos seus dedos sobre o algodón **fregando** con alcohol a súa granulosa nádega (LL, 19);

obsesionado con navegar os ceos, **perseguindo** incansable a utopía de voar (LL, 126);

con aqueles que foran os meus únicos amigos **contando**, elas e eles, coa miña aquiescencia e resignación (EPF, 18);

da súa voz con mil palabras **esvarando** doces por aquela boca pequena de merlo, da súa intelixencia de donjuán trasnoitador e mentiroso (RB, 27);

coa chuvia **dándolle** cor ás súas pedras, co vento **aristando** os vértices das rúas e corredores (RB, 122);

Unha música **cuspiendo** notas de laranxa no medio do silencio gris, como o tedio (TT, 38);

cos seus ollos verdes **mirándoo** (TT, 57);

a sensación aquela de miles de arañas ou formigas **apalpando** as miñas costelas (TT, 87);

Ti, cos teus olliños azuis e o pelo de caracol **navegando** áxil no azul nordés da primavera (TT, 90);

E a voz pratina de Amália Rodrigues **musitando** un fado (UMOT, 126);

os mil ríos das mil lágrimas **latexando** no seu peito infeliz (UMOT, 126);

como unha pluma **correndo** lenta lenta a túa pel de neno (TB, 85-86);

Noé **transitando** cos seus ollos verdes este barco de chuvia (A, 167);

Penso as túas mans inquietas **acompañando** célebres discursos (FI, 49).

Por outra parte, o participio, procedente do participio de pasado latino, ao se aproximar do adxectivo canto ao seu comportamento morfosintáctico, proporciona efectos estilísticos tamén semellantes, sempre a caracterizar o substantivo que acompañar. A única particularidade é a posibilidade de, como forma verbal, poder acrescentar todo o tipo de

complementos adicionais⁴⁶⁶ e dar lugar así a cláusulas dominadas:

e unha asistenta **parecida** a Bette Davis que portaba victoriosa unha xiringa **cargada** de líquido transparente (LL, 16);

os seus ollos grandes, **estirados**, o cabelo levemente **ondulado**, os labios cheos de carne e **consumidos** por algún dragón interior, e todo, absolutamente todo, **circundado** por unha aura misteriosa, o alento infinito da tenrura (LL, 19);

coa forza dun Estado totalmente **renovado** e **preparado** para afrontar con garantías o porvir e que reclama dos seus iguais un respecto e un trato favorable nas futuras relacións empresariais **desenvolvidas** baixo a sombra do ciprés (EPF, 17);

gracia **reservada** para unha mínima parte dos mortais (SL, 144);

As esdrúxulas tronzan o meu corazón **mancado**, **ortigado** no infausto desamparo que non perece (TM, 130);

Papá, meu papá de horas **crispadas** nas que o **decaído** solpor facía chorar os meus ollos, **perdidos** para sempre nun amor que non chegou, que non chegou, non, **demoradas** no horizonte que estira a súa liña por tras da montaña **debruzada** no ceo laranxa e cincento. Papá, meu papá **mutilado** e borracho (RB, 16);

Vivín toda a miña vida **atormentado** polo tamaño daquelas mamilas coloradas e tenras (UMOT,

⁴⁶⁶ Poden consultarse máis exemplos de cláusulas de participio, calquera que for a súa modalidade, nas seguintes referencias: IS (15, 20, 21, 26, 40, 48, 50, 54, 56, 66, 72, 74, 78, 84, 85, 89, 96, 101, 103, 104, 109, 116, 130, 136, 140, 142, 147, 151, 153, 164, 168, 169, 179, 183, 192, 196, 204, 205, 207, 209, 217, 218, 251); XA (13, 15, 19, 20, 21, 22, 24, 28, 29, 31, 33, 34, 35, 38, 40, 42, 45, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 69, 70, 74, 81, 82, 86, 90, 106, 108, 109, 111, 116, 120, 121, 129, 131, 135, 137, 138, 141, 142, 145, 146, 148, 150, 151, 155, 160, 161, 164, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 180, 183, 184, 185, 187, 190, 192, 193, 194, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 212, 214, 217, 220, 221, 228, 230, 232, 234, 235, 236, 240, 243, 247, 249, 251, 254, 259, 260, 262, 263, 265, 266, 271, 275, 278, 281, 286, 287, 289, 291, 303, 308, 311, 313, 314, 317, 318, 319, 321, 322, 326, 336, 338, 339, 342, 343, 347, 352, 353, 360, 361); SL (11, 12, 14, 16, 18, 26, 30, 38, 40, 46, 52, 56, 66, 67, 88, 95, 98, 104, 144, 168, 186, 191, 195, 200, 210, 220, 226, 228, 230, 239, 252, 254, 255, 274, 292, 321); TM (11, 12, 24, 26, 32, 71, 76, 94, 106, 120, 121, 122, 125, 126, 128, 130, 133, 134, 158, 165, 167, 211, 212, 225, 240, 247); RB (20, 22, 23, 33, 39, 44, 50, 72, 74, 78, 119, 120); E (9, 12, 13, 18, 19, 23, 25, 29, 32, 34, 35, 36, 37, 42, 43, 50, 52, 68, 71, 73, 76, 82, 85, 86, 87, 90, 100, 102, 106, 110, 112, 131, 151, 153, 156, 165, 171, 177, 179, 182, 190, 194, 199, 210, 213, 227, 235, 237, 239, 261, 263, 269, 302, 304, 355, 358, 365, 367, 373, 379, 389, 392, 420, 438, 445, 448, 473, 477, 479, 480, 488, 502, 506, 511, 517, 524); A (28, 98, 99, 101, 118, 122, 129, 133, 140, 143, 146, 157, 188, 191, 212, 215, 235, 236, 237, 245, 256, 263, 273, 379); FI (50, 51, 52, 54, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64). Tamén se encontran exemplos en *Bovary*: “O amor que abandonaba, o amor que permanecía, o amor que era **perseguido** e **buscado** e **procurado** e **acosado**, o amor como aire frío para respirar, verde, piñeiro, neve” (B, 112). As cláusulas de relativo serán estudadas máis adiante (cf. § 4.4.1.2), en relación coa rendibilidade estilística da modificación como función sintáctica.

122);

Espido. Cuberto só por un pequeno bañador de cor vermella. Bailando con xestos provocadores, lúbricos. **Adorado** por mulleres intranquilas que berraban e colocaban billetes nos poucos lugares que permitía aquela reducida prenda de baño. **Espido**. Danzando entre céleres ritmos constantes ou suaves melodías que incitaban aos públicos, maioritariamente femininos, pola vereda do amor e a concupiscencia. Bailando. Só. Ou **acompañado**, que máis dá (E, 263);

no baleiro **deseñado** polos deuses para sentírmonos humanos (FI, 50).

De entre todos os exemplos de participio, paga a pena salientarmos, pola expresividade derivada da concorrencia na mesma secuencia de varias formas participiais a se referiren a un mesmo antecedente, os seguintes casos:

as palabras **percutidas repetidas instaladas** no meu cerebro para non morrer de todo (TB, 86);

o universo, feliz, **creado inventado edificado** para o goce e deleite dos soñadores todos que o soñamos (A, 26).

Por outra parte, en estreita relación co ablativo absoluto latino, pervive na actualidade unha construción semellante que se enmarca entre pausas e adoita ir ao comezo da cláusula, aínda que admite outras colocacións que achegan matices diferentes⁴⁶⁷:

un rapaz cabezón que, **desapiadado**, lembra de Poe a plenitude (IS, 50);

Cearon zonchos con pan e, **aflixidos** pola sede e polos desexos de troula, disfrutaron máis aínda das bondades estimulantes que a noite ofrecía (IS, 130);

Liberado desta carga innecesaria agradecín ao destino esta imposibilidade (EPF, 19);

como sucede con este xove de cariz fuxidío, **estrañado** de verse cativo nos brazos dunha muller de ollos verdes, ancha, crasa, de rostro feliz, **turbado** pola lingua que o percorre, **absorto** nas caricias que o alborotan (SL, 144);

Púxenme a rir, **convencido** de que tiña anotado parágrafos meritorios dentro deste clube neónico que xa deixei atrás (TM, 153);

⁴⁶⁷ Poden consultarse máis exemplos desta utilización do participio nas seguintes referencias: EPF (18, 80), RB (54, 64, 90, 101, 104, 126). Tamén se constata en *Bovary*: “Aristides mostrouse disposto a escoitala, atentamente, sereno, **encantado** de encontrar unha muller á altura de si mesmo” (B, 20).

O actor, **aleccionado** polos meus irmáns, tiña que cubrir o seu corpo (RB, 23);

os homes de Ébora, **formados** no contento de desvivir cada día, coñeceron a felicidade das lágrimas (E, 304);

Ela foi desaparecendo, **diluída** na néboa que turbou os seus olliños perdidos, coma el, que non era Al Pacino (VAP, 48).

Hai máis exemplos que resultan de grande interese en relación con este punto e que por esa razón non queremos deixar de salientar: “O Cíclope, **narcotizado** polas palabras de Heracles, non se decatou da perda” (EPF, 79); “Logo, **repousada**, engadiu que se ela tivese unha fábrica de calzados non a deixaría por nada” (TM, 135); “Aos meus irmáns, **fatigados** das iteracións da mamá, ocorréuselles a infeliz idea de representar a volta do escritor meu pai” (RB, 21); “**Envolta** na clámide da mágoa, deixo de falar da Élide” (RB, 25); “Eu, rara, **metida** sempre na casa, pasaba o tempo na organización doméstica” (RB, 40); etc.

A combinación co participio de presente, segundo ocorre no seguinte exemplo, resulta de grande expresividade do punto de vista estilístico:

Non estivo mal para ser a primeira noite, para amosar que estou completamente **destruído, vencido, inexistente** (risas, risas) (A, 14);

e o corpo **paseante titubeante lesitante entregado** (FI, 56).

D. PERÍFRASES VERBAIS

Xa desde o latín, a carón de formas verbais sintéticas conviviron outras analíticas, tamén denominadas perifrásticas. Na evolución do galego-portugués, as construcións perifrásticas orixinais acabaron por se fusionar, dando lugar a novas formas sintéticas, como o futuro e o pospretérito. Os matices modotemporais e aspectuais que fornecían aquelas construcións perdéronse desta maneira, mais a lingua implementou novas formas verbais perifrásticas para ocuparen o baleiro. Trátase de construcións compostas por un verbo en forma finita e outro en forma non finita, de modo que o primeiro elemento incide sobre o segundo, modificándoo dalgunha maneira. Ora ben, os dous elementos conseguen unha significación conxunta por medio da gramaticalización do primeiro deles, perdendo así o significado que o define como verbo independente, alén dun comportamento

sintáctico unitario⁴⁶⁸.

Nunha epígrafe anterior (cf. § 4.3.2.3.B), en relación coa análise dos tempos verbais, detívemonos xa naquelas perífrases que podían substituír, polo seu significado, formas sintéticas da conxugación, do que se tiraba boa parte da súa rendibilidade estilística. Por esa razón, neste apartado centrarémonos exclusivamente noutros aspectos susceptíbeis de repercutiren tamén no estilo, como ocorre coa inversión da orde dos dous elementos, nunha sorte de hipérbato interno moi interesante do punto de vista da expresividade:

prototipo de todas as rebeldías que **acontecer poidan** neste territorio glaciario (XA, 172);

como se foses o máis grande tesouro que **soñar puidera** o pirata Flint (RB, 36).

4.3.2.4. OUTRAS CATEGORÍAS: AS PALABRAS INVARIÁBEIS

Até o de agora fomos comprobando que boa parte das posibilidades do aproveitamento estilístico das distintas categorías gramaticais reside en aspectos morfosintácticos, quer dicir, ben relativos á variación formal, ben relativos á súa colocación a respecto das outras palabras. Desta maneira, é evidente que as categorías gramaticais variábeis, como o nome, o pronome ou o verbo, son moito máis rendíbeis nese sentido do que as invariábeis. Porén, nesta epígrafe trataremos de mostrar como, na realidade, tamén ao adverbio, á conxunción e á preposición se lles pode tirar rendibilidade estilística. Talvez cuantitativamente a súa importancia sexa menor, mais os seus efectos son tan significativos do punto de vista do estilo como os que se conseguen coas categorías variábeis.

A. ADVERBIOS

O adverbio é unha clase de palabras invariábel cuxa función é a de modificador a respecto dun verbo, dun adxectivo ou doutro adverbio⁴⁶⁹. O feito de ser invariábel implica que carece de flexión de xénero e/ou número, polo que o seu tratamento substantivado produce relevantes efectos estilísticos:

isto que agora somos, **unha nada** no medio de **todas as nadas** que nos respiran (SL, 115);

aínda que todos **os aíndas** peten en Olivetti Studio 45 dama verdosa nesta hora (TM, 157).

⁴⁶⁸ A respecto das perífrases verbais poden consultarse traballos como os de Álvarez *et al.* (1995), Barroso (1994), Câmara (1959), Costa Casas *et al.* (1988), Freixeiro Mato (2000), Rojo (1974), Santamarina (1974) ou Vázquez Cuesta e Mendes da Luz (1971).

⁴⁶⁹ Poden consultarse exemplos de adverbios no apéndice XXVII (véxase § 7.27).

Aínda que, do punto de vista morfosintáctico, a explicación deste fenómeno radica nun proceso de transcategorización idéntico ao que habitualmente experimentan substantivos e adxectivos, o certo é que o feito de se tratar dunha categoría invariábel fai que sexa un recurso infrecuente. Do punto de vista semántico caracterízase por expresar valores tan diferentes como a cualificación (cantidade e modo), localización (lugar, tempo e orde), declaración (afirmación, negación e dúbida), especificación (identificación, realce e límite) e inclusión. Alén diso, hai que sinalar a existencia das denominadas locucións adverbiais, que xorden pola insuficiencia do inventario de adverbios para faceren referencia ás distintas circunstancias posíbeis. Todo isto fai que esta categoría gramatical, baixo a súa forma intensa ou extensa, sexa de aparición frecuente no discurso, o que, desde logo, do punto de vista da rendibilidade estilística, ten repercusións evidentes:

as rosas amarelas que me leven **por fin** e **para sempre** (RB, 34);

Primeiro comentabas que resultaban inverosímiles [...], **despois** que o estilo deixaba moito que desexar, **máis tarde** que o vocabulario empregado era consubstancial a un infante preacadémico, **logo** que as historias de anxos non espertan o interese de ninguén e, **sempre**, esa insistencia túa coa miña teima de inventar palabras [...] (RB, 131).

Aliás, conforme xa vimos que ocorría con outras categorías gramaticais, tamén en ocasións se produce unha significativa repetición de adverbios, reflectindo, como aqueloutros casos, a complexa e trastornada personalidade dos protagonistas, aínda que con diferentes matices segundo o caso, desde a simple insistencia nunha idea até a intensificación:

O Inés **nunca** bota a correr, **nunca** espera, **nunca** fala do futuro, **non** ofrece, **non** promete, **non** ata, ten a liberdade como único principio (IS, 67);

Estes lugares pónenme **moi moi moi** nervioso (TM, 73);

a filosofía do home **máis máis máis** rico do mundo (A, 185).

Nos seguintes exemplos, rendíbeis do punto de vista estilístico xa pola simple reiteración do adverbio de negación, concorre un outro factor que fai destas secuencias dous casos de extraordinaria expresividade, xa que, alén diso, constitúen senllos exemplos

do recurso estilístico coñecido como lítote, consistente en empregar unha construción perifrástica —“non” + adxectivo— en lugar dunha forma adxectiva⁴⁷⁰. Recurso moi empregado por un dos mestres do noso Rexurdimento, como foi Eduardo Pondal, a súa expresividade reside no feito de destacar de forma extraordinaria tanto a calidade como a súa carencia por parte do suxeito, o que ficaría diluído de empregarmos unha forma única:

exipcio gordo, **non** hierático, **non** estirado, calvo, **non** magro, óseo (A, 237).

Alén diso, en X. C. Caneiro achamos esta perífrase cun substantivo como segundo elemento:

(improstitución: **non** venda, **non** comercio, **non** mercancía, **non** diñeiro, **non** peculio) (SL, 52).

Outro dos aspectos fundamentais no tocante á rendibilidade estilística do adverbio constitúeno os distintos recursos de formación, como a adición do sufixo –MENTE a unha forma adxectiva feminina singular ou a adverbialización do adxectivo, inmovilizado en masculino singular.

En primeiro lugar, por medio da adición do sufixo conséguense adverbios de modo cunha configuración fónica e morfolóxica que produce certa sensación de alongamento, de grande expresividade na súa reiteración:

E falan **pausadamente, lentamente, convenientemente, homologadamente** (TM, 60);

É preciso ter sufrido **indefiniblemente, interminablemente, constantemente**, para chegar a amar de verdade (A, 114).

Desta maneira, o ritmo discursivo ralentízase, como recreándose na propia significación dos adverbios. Talvez debido á forza expresiva do sufixo ou á repercusión que a súa reiteración pode posuír no ritmo, sexa máis habitual, cando hai varios adverbios deste tipo, que só o último engada o sufixo –MENTE; desta maneira, conséguense

⁴⁷⁰ Embora nós consideremos *lítote* como un recurso consistente no emprego dunha construción perifrástica (*non* + adxectivo) en lugar dunha forma adxectiva negativa, non queremos deixar pasar desapercibido o feito de existiren diferentes mecanismos para conseguir a atenuación característica deste fenómeno. En relación con isto, cómpre salientarmos un interesante xogo estilístico baseado na colocación do adverbio *non* na cláusula: “non necesito resucitar, necesito non morrer” (B, 121).

proporcionarlle ao texto unha maior axilidade⁴⁷¹. Alén diso, cómpre salientarmos que a expresividade da secuencia aumenta coa cantidade de adverbios:

Cóntalle que o ama **desesperada, perdidamente** (TT, 32);

é a responsable dos procesos emocionais que conducen **irremisible irrecuperable irredenta e irreversiblemente** ao amor e ás súas alicuas circunstancias (UMOT, 121);

Falaba do amor sen saber que eu estaba **perdida intolerable infatigable insistentemente** namorado (A, 30).

En todas estas secuencias cómpre salientar, aliás, as evidentes repercusións sobre o ritmo, en ocasións acentuadas pola escolla da colocación adverbial en función do corpo fónico en orde ascendente.

Outras veces chama a atención a sucesión de adxectivos, mesmo flexionados en feminino, esperando que o último engada o sufixo –MENTE, sen que finalmente apareza, simplemente seguido ao remate da secuencia por outro adverbio sinónimo, como vemos no seguinte exemplo:

Chorarías **interminable infinita grande perpetua sempre sempre** por esta dor que sinto, que ti me fas sentir (A, 323).

O outro recurso de formación adverbial é a denominada adverbialización, un proceso que consiste en inmovilizar en masculino singular unha forma adxectiva que pasa a desempeñar funcións terciarias. Ao contrario que a formación por medio da adición do sufixo –MENTE, por medio da adverbialización conséguense rotundidade e axilidade⁴⁷²:

Colle a botella que está sobre a mesiña. Bebe. **Longo**, sen deterse a penas (TT, 46);

Se digo que don Ramón era o meu proxenitor, se o afirmo **rotundo claro alto diáfano orgulloso**, é porque teño a absoluta seguridade de estar no certo (TT, 79).

Por último, só nos restaría sinalarmos algúns casos en que ambos os recursos de

⁴⁷¹ Cf. Caneiro (B, 141): “Pero el si, ata o fondo, **lenta, concisa, permanentemente**”.

⁴⁷² Cf. Caneiro (B, 75): “aquela forma de escribir tan á marxe do que todos escribían, tan **raro extraño afastado**”.

formación de adverbios se mesturan na mesma secuencia, con importantes repercusións no texto do punto de vista estilístico⁴⁷³:

que me amas **amargamente arrebatadamente infinito fiel leal desesperadamente** (A, 139);

é o único lugar onde un pode habitar **plenamente, humanamente, libre** (A, 214);

En beber Cardú e fumar **lento** un habano marrón suave fermoso. Ter unha Alma que te mira cada tarde cando o sol de setembro, alto, camiña **lentamente** cara ao seu solpor (A, 281).

Como vemos neste último exemplo, a expresividade aumenta cando as dúas formas adverbiais se constrúen sobre a mesma base lexical.

B. CONXUNCIÓNS

As conxuncións forman unha das categorías empregadas, xunto coas preposicións, para relacionaren coordinada ou subordinadamente unidades sintácticas. Poden ser, igual que ocorría cos adverbios, simples ou complexas, ampliando así un inventario que, en por si, sería bastante reducido⁴⁷⁴.

Do punto de vista estilístico, a relación dos nexos conxuntivos coa estilística é evidente e con repercusións fundamentais no tocante á cohesión textual, mais tamén dos puntos de vista pragmático e sintáctico, máis do que estritamente morfolóxicas⁴⁷⁵. Nesta epígrafe analizaremos outros aspectos, como a rendibilidade estilística da polisíndeto, quer dicir, da reiteración deste tipo de nexos. Así, en primeiro lugar, hai que ter en conta a distinción entre conxuncións coordinadas e conxuncións subordinadas, en función das distintas relacións que se establecen por medio delas. A reiteración das conxuncións

⁴⁷³ Cf. Caneiro (B, 139): “nalgún soño que crece **sixilosamente** algunha noite, **lento**”.

⁴⁷⁴ Do punto de vista morfosintáctico, podemos salientar, como ocorría no caso dos adverbios, algún exemplo de substantivación de conxuncións en *Bovary*: “a pesar dos **peros** que a súa nai colocaba no seu futuro sedutor e proxeneta” (B, 157).

⁴⁷⁵ Neste sentido, o profesor Freixeiro Mato (2000: 596) sinala que “o uso ou non de conxuncións como fórmula para construír enunciados, ou a escolla dunhas ou doutras para uniren determinados tipos de cláusulas e frases, convértese, pois, nunha opción estilística de extraordinaria importancia, con repercusións directas na pragmática do texto e, en consecuencia, na maneira de presentar a información e na eficacia expresiva”. De facto, a maior rendibilidade estilística das conxuncións está relacionada co feito de introduciren as cláusulas dominadas. O seu aproveitamento reside, por unha parte, na posibilidade de recursividade; por outra, nas repercusións rítmicas do discurso; e, por último, tamén na aparición de puntuación anómala no interior das cláusulas, todos tres aspectos que trataremos pormenorizadamente nos respectivos apartados.

coordinadas copulativas pode transmitir sensacións tan diversas como a de movemento vertixinoso, ansiedade ou entusiasmo obsesivo do emisor ou emisora, na liña de pensamento de Lapa, segundo xa se sinalou (véxase § 4.3.2.1.A)⁴⁷⁶. A seguir sinalamos algúns exemplos disto que están en consonancia con outros tipos de repeticións e mesmo con outros fenómenos analizados con anterioridade e, desde logo, desta volta tamén consegue recrearse á perfección o inestábel estado mental de cada un dos protagonistas das novelas e relatos⁴⁷⁷:

Decatouse de que a vida é en si mesma unha novela, que a literatura posúe forma e cabelos rizos e ollos de mel e un mirar grande e limpo (IS, 118);

e da agresión daquela banda de pailarocos con moto alta cilindrada e zamarra de coiro e moza guapa na parte traseira do asento e pastillas extásicas envoltas coidadosamente con papel albal (EPF, 17);

O couselo sobre os seixos, e a flor branca da pereira, e a selva que os castiñeiros debuxan coa súa copa circular, e as mimosas amarelas danzando no verde do vento, e o carrasco, e o agrón picante na herba, e os fentos, e o torvisco, e as estrugas desafiantes e maliciosas (TM, 11);

Non existía o camerino, **nin** as flores, **nin** o teatro, **nin** o éxito, **nin** Horacio, **nin** a aurora que a sibila situaba no outro lado... (TT, 62);

Elas e eles non precisaban que as cousas lles foran mellor, tiñan dabondo: **nin** fame, **nin** miseria, **nin** contaminación atmosférica, **nin** roubos, **nin** inseguridade, **nin** paro, **nin** exceso de faena, **nin** preocupación polo futuro, **nin** delincuencia organizada ou desorganizada, **nin** tráfico de estupefacientes, **nin** financiación adecuada ou inadecuada, **nin** presupostos, **nin** normas urbanísticas, **nin** incomodidades, incluso podían ver cine (E, 414);

e non utiliza ningún tipo de reclamo publicitario, **nin** neón, **nin** cartel anunciador no exterior, **nin** anuncios en prensa ou radio, **nin** ofertas de tomas tres copas e pagas dúas **nin** fotografías

⁴⁷⁶ Este recurso aparece con efectos similares, cun matiz claramente paródico, n'*O porco de pé*: “Fuco Barbeiro [...] non estaba conforme con nada: **nin** coa igrexa, **nin** coa monarquía, **nin** co capitalismo, **nin** coa sociedade, **nin** coa muller, **nin** coa sogra, **nin** co sogro, **nin** coa cuñada, **nin** co cuñado, **nin** coas irmás, **nin** cos irmáns, **nin** cos fillos, **nin** coas fillas, **nin** co tribunal de dereito, **nin** cos xurados, **nin** cos testigos, **nin** cos procesados, **nin** co fiscal, **nin** co tenente fiscal, **nin** co avogado fiscal, **nin** cos fiscais substitutos, **nin** co acusador privado, **nin** co Código Civil, **nin** co Código Penal, **nin** co Código de Comercio, **nin** coa Lei de Enxuiamento Civil, **nin** coa Lei de Enxuiamento Criminal, **nin** coa Lei Hipotecaria, **nin** coa de Augas, **nin** coa de Minas, **nin** coa Orgánica do Poder Xudicial, **nin** con ningunha outra lei, **nin** co costume, **nin** coa xurisprudencia, **nin** co dereito subxectivo, **nin** cos clientes, **nin** co avogado da parte contraria” (Risco, 1997: 52).

⁴⁷⁷ Poden consultarse máis exemplos de polisíndeto de conxuncións copulativas no apéndice XXVIII (véxase § 7.28.1).

exuberantes de mulleres exuberantes (A, 174);

Eu tamén te quero, dixo ela. **E** el, tan triste, pensou que pagaba a pena o torpe exercicio de existir. **E** riu. **E** percorreu cos dedos o seu corpo. **E** sen saber o motivo berrou, colérico: Non, non vai chover, hoxe non vai chover (VAP, 48);

Non disimulo a palidez, **nin** a mágoa, **nin** as uñas comidas ata o fondo (FI, 49).

Como se pode comprobar, todos os exemplos anteriores dan boa conta da hipótese inicial, xa que da exaxerada acumulación de unidades sintácticas (independentemente do tipo que sexan) parece desprenderse, con efecto, a trastornada mentalidade das personaxes, tanto máis canto maior for o número de elementos coordinados e tanto en clave afirmativa como negativa. En todo o caso, trátase dun procedemento estilístico antigo⁴⁷⁸ que X. C. Caneiro sabe aproveitar nas súas obras, adecuándoo ás necesidades expresivas dos obsesivos protagonistas. En certas ocasións, porén, o emprego da conxunción coordinada copulativa, especialmente de “e”, débese ao desexo de proporcionar unha maior axilidade ou dinamismo ao discurso, mesmo con certo matiz de monotonía ou de “reiteración rotineira de actos, apresentándonos a vida como unha sucesión de feitos” (Freixeiro Mato, 2000: 599), segundo ocorre no seguinte exemplo:

E marchabas. Pero sempre volvías, sempre. **E** no regreso aparecían os teus poemas de amor, **e** os teus ramos de rosas nunca amarelas, **e** o teu sorriso de cabaleiro fino, cultivadísimo, capaz das maiores heroicidades (RB, 132).

A maior expresividade acádase naqueles casos en que o valor da conxunción copulativa adquire outros matices, fundamentalmente de carácter adversativo, como vemos a seguir:

Silesio respostoulle que a paz resultaba aburrida. **E** Heracles argüíu que el era antibelixerante e ecoloxista. **E** Silesio comentou que a belixerancia era o único modo de eliminar aos babilos coma el (EPF, 81).

Por outra parte, un dos aspectos de maior rendibilidade estilística desta conxunción é o

⁴⁷⁸ Véxase Freixeiro Mato (2000: 597). Neste sentido, resulta de interese a hipótese de Bühler (1967 [1934]: 470) en relación coa posibilidade de distinguirmos un “e” realmente colector e o que simplemente une sintacticamente elementos acumulados, como parece ocorrer en varios dos exemplos relacionados.

de intensificación por reduplicación, aplicado a calquera categoría gramatical, cun valor similar ao do cuantificador indefinido “moito”⁴⁷⁹:

Despois de **tantos e tantos** días aínda agardo por ela (LL, 39);

Pasaba **horas e horas** falando só baixo a chuvia ou acariñando as árbores (LL, 71);

Despois de **voltas e voltas**, de **cervexa e cervexa** acabamos durmindo nun lameiro a carón do pobo (LL, 102);

sen embargo cometías a torpeza de ler **novelas, e novelas, e máis novelas**, e non admirabas o meu saxo (EPF, 30);

gracias ás rosas amarelas das que **tanto e tanto** platicaba (RB, 23);

por ver se a min me sucedía o mesmo que a outros **miles e miles** de desaparecidos (RB, 104);

e amábaa **outra vez, e outra** (TT, 19);

Os cínicos son os que non se suicidan despois de observar **tanta e tanta e tanta** miseria que eles mesmos provocan organizan traman e executan (A, 24);

millóns e millóns de bacterias que conquistaron o noso corpo (A, 63);

pasa **témporas e témporas** dedicado ao labor literario (A, 73);

el con **canas e canas e canas** (A, 126);

non teñen debidamente incorporadas ao seu cerebro **os millóns e miles de millóns** de células pensativas que todas e todos debemos posuír (A, 165).

No tocante a outras conxuncións, cómpre salientarmos a reiteración da coordinada disxuntiva “ou”, que, en principio, achega o significado de exclusión ou incompatibilidade entre os elementos coordinados; con este significado encontrámola en secuencias binarias contrapostas, como⁴⁸⁰:

⁴⁷⁹ Poden consultarse máis exemplos deste tipo de intensificación no apéndice XXVIII (véxase § 7.28.1.A).

⁴⁸⁰ Segundo Bühler (1967: 470) é necesario distinguir unha dupla función da conxunción *ou*, xa que pode ter valor divisivo (cando, na realidade, se utiliza para engadir) e disxuntivo propiamente. Poden consultarse

Naquel tempo un bico significaba moito: amor **ou** odio, desexo **ou** repugnancia, eternidade **ou** morte (IS, 14);

Chegar **ou** non chegar, alcanzar **ou** non alcanzar Ítaca semella intranscendente (IS, 82);

Este é o gran dilema da vida, o ser **ou** non ser xespiriano (LL, 116);

e que estivesen onde estivesen, en esencia **ou** aparencia, en pensamento **ou** constancia, en vida **ou** transvida, en sonido **ou** recendo, habían de outorgar a felicidade (EPF, 63);

con razón **ou** sen ela, racionais **ou** irracionais (SL, 56);

Esposas **ou** alxemas: obxecto de ferro que serve para amarrar ao reo polo pulso (E, 12).

Outras veces, a disxunción non se reduce unicamente a dous elementos, mais a unha serie, tanto máis significativa do punto de vista estilístico canto máis longa for, na medida en que implica unha maior elaboración sintáctico-discursiva:

proclamándome fillo adoptivo, **ou** expósito, **ou** orfo que reclama esmola (IS, 13);

Puido chamarme Ulises, **ou** Carliños Bovary, **ou** Fausto, **ou** Tom; pero non, el quixo chamarme Oliverio Twist (UMOT, 130);

un abrente laranxa e azul en Fisterra, **ou** o sabor do queixo fresco con marmelo, **ou** o suave tacto do viño tremelicando pola gorxa abaixo, **ou** unha película de Ford, tan ben feitaña (E, 105);

el, abnegado, falaba de anomalías do destino, **ou** do seu comportamento impío cando un esmoleiro demandou a súa axuda e el negou coa cabeza [...], **ou** que non fora sincero nalgunha das súas confesións co cura, **ou** que lle levantara a voz a Alma porque estaba xogando en lugar de botarlle unha man á mamai (A, 219);

e non consentimos outra residencia que non sexa o asilo **ou** a instalación xeriátrica **ou** o hospital **ou** o cemiterio para as esforzadas mamás dos nosos prometidos **ou** maridos **ou** amantes (FI, 54).

Aínda así, a rendibilidade estilística aumenta cando a disxunción se aplica entre

máis exemplos no apéndice XXVIII (véxase § 7.28.3). Tamén se encontran exemplos interesantes en *Bovary*: “talvez estas colocando as túas cousas nos armarios, **ou** dobrando bolsas, **ou** escribindo o que pensas no teu diario, **ou** recortando columnas de xornal de escritores descoñecidos” (B, 90), “**ou** me queres **ou** non me queres” (B, 92).

elementos que, doutra maneira, non serían sentidos como incompatíbeis:

Quen ama tende a desaparecer ou a facer desaparecer: escapa **ou** esquece, foxe **ou** mata, evádese **ou** disipa (IS, 18-19);

Analizo os dous sinónimos deste recorrido sintagma: intelecto **ou** explicación, capacidade de coñecer **ou** disección da realidade (IS, 35);

ou buscas o equilibrio **ou** buscas a morte, non hai outra solución (LL, 116);

O mundo e a literatura son círculos opostos. **Ou** vives, **ou** escribes (LL, 120);

Non sei se a area vertía palabras como estas que nós coñecemos **ou** eran signos eficaces, expresados nunha lingua ignota, os que maxicamente desvelaban o seu significado no meu interior (RB, 105);

Talvez por iso, porque eu era unha rata. **Ou** porque estaba enfermo (TT, 48).

O mesmo ocorre cando, en lugar de implicar unha disxunción exclusiva, a estrutura integra os elementos, dotándose desta maneira dun interesante sentido de totalidade:

e non precisan nin nome nin apelido, só algunhas medallas **ou** títulos **ou** logros importantes **ou** currículum merecedor de admiración **ou** votos **ou** capacidade contrastada para sacar o país da crise (SL, 126);

unha novela na que camiñasen os seus personaxes, os seus relatos, a súa particular linguaxe, especialmente as palabras que inventaba, **ou** aquelas que intentaba musicar de forma particularísima, **ou** as secuencias de ritmo que aliteraban as melodías da súa prosa, **ou** os xogos de nomes e adxectivos e verbos (RB, 15);

O tabaco serve, principalmente, para olvidar. **Ou** para buscarse nos círculos de fume lanzados ao baleiro. **Ou** para encontrar adxectivos, como dicía Josep Pla (TT, 51);

é capaz, por exemplo, de oír o camiñar dunha formiga, **ou** a cada dunha folla a máis de cen metros, **ou** os pasos da codorna entre o millo, **ou** o musitar dos grilos cando espertan (E, 126);

Igual que precisamos o aire, dixo, **ou** a auga, do mesmo modo que ti necesitas os teus paseos a carón do río, **ou** escribir cada noite, **ou** amargarte constantemente pensando que es un desgrazado, **ou** namorarte dunha muller de ollos verdes que só camiña a túa cabeza enferma, só a túa, faraón, a túa cabeza enferma (A, 287).

De todos os modos, aínda que as conxuncións que con maior frecuencia dan lugar a textos polisindéticos son as coordinadas copulativas e disxuntivas, paga a pena repararmos noutras, como algunhas subordinadas, talvez menos habituais, mais tamén moi rendíbeis do punto de vista estilístico, ao redundaren na conformación da conflitiva e obsesiva personalidade dos protagonistas:

Porque a vin, **porque** me mirou, **porque** é fermosa, **porque** sei o que quero facer, **porque** estou decidido a facelo (IS, 138);

Mamá Remedios dixo **que** me quería para sempre e **que** estaría comigo na saúde e na enfermidade na riqueza e na pobreza e **que** non tiña nada que alegar en contra do santo sacramento do matrimonio e **que** estaba nerviosa moi nerviosa e **que** lle tremían as pernas antes de entrar na igrexa (TT, 87).

Por último, a nosa análise da rendibilidade estilística das conxuncións non ficaría completa se non se tivesen en conta aínda algúns usos especiais delas, como ocorre co emprego causal da completiva “que”⁴⁸¹:

pero nestes gobernos celestes será mellor non meterse, **que** hai frecuentes e constantes tirapuxas entre uns e outros para facerse cos dominios da eternidade (SL, 351);

a vida tampouco é ridícula, e xa quixera eu, **que** ridículo é iso que fai rir (TM, 126);

No Pórtico da Gloria da Compostela grande grandísima non había gaitas, **que** elas son o reclamo dos indóciles e proscritos, ¡o reclamo da insumisión! (E, 332);

e que andase con coidado, **que** hai moito canalla no mundo (A, 33);

de sol a sol para que ela puidese estudar unha carreira e sementar un porvir, **que** non ía quedar na aldea para sempre (A, 109).

Rendibilidade estilística que resulta acrecentada cando, segundo viamos nos exemplos anteriores, aparece en secuencias polisindéticas:

⁴⁸¹ Poden consultarse máis exemplos de “que” causal no apéndice XXVIII (véxase § 7.28.3). Este uso especial da completiva tamén se recolle en *Bovary*: “Non atopara nunca a aura, probablemente porque non existía, **que** esas cousas só existen na imaxinación daqueles que non teñen outra cousa que facer” (B, 97).

un, coitado, vai farto de choros e choróns, de sometemento cerebral e submisión colectiva, de mentes amidonadas, de mandadores e mandables, de ordes, ordenanzas e ordenandos, **que** xa está ben, **que** vai sendo hora de poñer todo isto patas arriba, **que** necesitamos urxentemente do entroido estimulador e anárquico (TM, 126).

C. PREPOSICIÓNS

As preposicións, igual que as conxuncións, forman unha categoría gramatical cuxa función sintáctica é a de enlazaren distintas unidades sintácticas, marcando as relacións existentes entre as palabras lexicais. Tamén poden ser simples ou complexas.

A súa rendibilidade estilística reside fundamentalmente no feito de posibilitaren distintos tipos de construcións sintácticas, cuxa expresividade pode variar mesmo de forma considerábel; mais o estudo deste aspecto ten a ver máis coa estilística da frase que coa da palabra, polo que será tratado na epígrafe correspondente. Desta volta, centrarémonos en destacar a multiplicidade de relacións sintácticas e semánticas que poden establecer as preposicións e noutros aspectos menores, mais sen dúbida moi interesantes do punto de vista da estilística, desde a reiteración de preposicións até certos usos agramaticais.

En primeiro lugar, hai que ter en conta que nos achamos ante unha categoría gramatical cuxo inventario é considerabelmente reducido, o que fai que a polisemia sexa frecuente, de forma que cunha mesma preposición se poidan expresar diferentes relacións semánticas. Isto, aliás, posibilita que nun mesmo texto poida aparecer reiterada unha preposición sen por iso constituír un exemplo de recursividade:

e a mesma cara **de** alpabarda **da** infancia (LL, 30);

e consegue o favor **da** crítica e **do** público máis esixente **de** modo inmediato (TT, 45).

Noutras ocasións, pode inclusive reiterarse, con evidentes repercusións estilísticas, a preposición na procura do termo preciso ou máis adecuado:

Sae o sol polas fendas que a cortina **de de de**, non sei qué demo é este material plastecino co que están fabricadas (A, 39).

Cando, aliás, for seguida de reticencias, a sensación de dúbida ficará absolutamente clara, como no seguinte exemplo:

Imaxinou a Don Henrique namorado **de... de... de** Esmeralda (IS, 38).

Por outra parte, dentro dos usos agramaticais, un dos casos máis significativos do punto de vista estilístico, empregado para degradar unha personaxe, encontrámolo no fenómeno coñecido como “dequeísmo”, consistente en engadir a preposición “de” ante a conxunción completiva “que” en casos en que o réxime verbal non a exige. Nos exemplos escollidos achamos un abuso da preposición antes da conxunción mesmo en estruturas dificilmente imaxinábeis, o que implica o aumento da rendibilidade estilística e, proporcional e previsibelmente, o desprezo do lector cara á personaxe que así se expresa, chegando a provocar a hilaridade:

Penso **de que** o tal Pirata era un borracho, Considero **de que** xa debemos abandonar o lugar de autos, Vamos ver **de quen** se encarga de facer o informe, Adolfo, faino ti, que es o máis novo e o **de que** mellor escribes, ademais **de** pronto sairán novas prazas de sarxento, penso **de que** tes que facer méritos (TM, 247);

ademais, ata **de que** non lle fagan a autopsia ao vello, non podemos **de que** descartar o asasinato... aínda que a primeira vista o forense pensa **de que** se trata dun ataque ao corazón (TM, 247);

Este afastouno inmediatamente, gritando: Fóra, **de** que se pensa vostede? (TM, 248);

Riu porque imaxinaba ao das gafas escuras berrándolle ao conductor: **De** que arranque, coño, **de** que arranque, **de** que teño moita presa, coño, coño!!! (TM, 248).

No extremo contrario, achamos secuencias, tamén absolutamente rendíbeis do punto de vista estilístico, en que simplemente non se emprega ningunha preposición. Desta maneira, ao se eliminaren as partículas con significado gramatical (relacional, neste caso) e ficaren unicamente as que portan o significado léxico —o realmente imprescindible para a correcta transmisión da mensaxe—, o contido desta non só non se resente, xa que calquera lector ou lectora posúe un dominio da lingua suficiente para intuír os elementos elididos, mais aínda se consegue unha maior focalización da atención nos conceptos máis importantes do punto de vista informativo. Desta maneira fica demostrado que a perda de cohesión (ao desapareceren os elementos prepositivos e conxuntivos) non ten de significar necesariamente a perda de coherencia. Por outra parte, as estruturas resultantes producen, para alén dunha considerábel axilidade discursiva, xa que en ocasións mesmo se eliden os artigos e as pausas, unha sensación de inmediatez ou urxencia que parece recordarnos

constantemente o estado de ansiedade e loucura en que viven as personaxes⁴⁸²:

lembras a noite que abriches a testa daquel idiota con aspecto de asasino a soldo dunha **película serie be?** (EPF, 39);

con **videoxogos última xeración** (EPF, 84);

con bo **automóbil dezaseis válvulas** (EPF, 85);

e unha galerista de porte galán e **vestido entretempo** (TT, 28);

na porta do meu cuarto **doce metros** cadrados **pintura** levemente amarronada **televisor catorce** pulgadas **mando** a distancia **servicio** de asistencia inmediata **radio** clásica conectada vintecatroy horas cada día (TT, 85);

Alí sempre queda unha muller un home **mala malísima cara escaso sorriso** (A, 68);

O señorete de lentes con montura negra e barba **varios días** sen afeitarse (A, 69);

Un autor de célebre e cupídea imaxe: alto, benformado, **mirada clara**, sorriso amable afable agradable insondable (A, 76);

da **moderna sociedade século vinte e un** que camiña desesperada pola autovía da idiocia (A, 80);

Alma **pelo rizo oliños pequenos** non non verdes non e **abertísimo sorriso** (A, 86);

o **pisiño noventa cadrados metros** (A, 95);

nin unha **mamá grande noventa anos** que chame para que non viaxe en coche (A, 112);

¿Como vas abusar dun home coma min? **Sesenta anos**. Cansado de vivir (A, 121);

millonarísimos, **escasa fluidez neuronal**, gilipollas (A, 126);

⁴⁸² En relación con isto, paga a pena destacarmos a postura de Lapa (1984: 254): “A preposición é [...] un morfema indispensable para una boa intelixencia da frase, un elemento, digamos, de precisión lóxica”, embora finalmente o investigador reconeça que “não é verdade que a preposição seja um liame indispensable para a intelixencia do discurso”. De facto, todos os exemplos relacionados manteñen a cohesión e a coherencia a pesar da ausencia da preposición; e non só iso, senón que inclusive conseguiu un interesante efecto estético. Este recurso aparece tamén en *Bovary*: “**coche cilindrada poderosa**” (B, 12), “Pensa, **quieto, mirada perdida**” (B, 22), “como unha presa perseguida por centos de **cazadores coléricos miserables botas** de pel negra ata os xeonllos **bigote negro ventre pronunciado**” (B, 22).

e ti mirándome namorada, **olliños verdes caídos**, doce, tenra (A, 145);

probablemente **un home metro noventa** musculoso (A, 154);

Lázaro Pin, **lentes** redondas de considerable tamaño **montura negra** [...], Lázaro Pin, **botas vaqueiras** (A, 188);

as **mesas catro patas** cadradas (A, 216);

A avoa nunca vestiu pantalón curto ou mallas ou **camiseta propaganda americana** ou **zapatillas último modelo** ou cintas de deseño na cabeza (A, 236);

Só o **home negro bigote negro cabelo negro ollos negros corpo negro**, ebúrneo herculano, que decide coller as maletas e fuxir (A, 262).

Alén diso, non podemos evitar percibir tamén neste recurso unha nota de ironía, talvez imitando dalgunha maneira a linguaxe concisa dos telegramas ou dos anuncios por palabras, textos en que se costuman elidir as palabras superfluas sen que iso afecte o significado global. Transposta esa particular forma de escrita á literatura, o efecto producido é impactante e raia o humor, de xeito semellante ao caso anterior.

En xeral, debemos concluír que a palabra é unha unidade moi interesante do punto de vista do estilo. A súa rendibilidade maniféstase a nivel morfolóxico, sintáctico e semántico. Desta maneira, o establecemento de categorías gramaticais permítenos unha análise sistematizada, pois non todas posúen rendibilidade estilística no mesmo sentido; de facto, as propias características morfolóxicas que identifican cada categoría gramatical (xénero, número, persoa, modo, tempo etc) son susceptíbeis de desenvolveren algún tipo de efecto expresivo, segundo nos demostra en múltiples exemplos X. C. Caneiro. Por outra parte, do punto de vista semántico as categorías estilisticamente máis rendíbeis son as que conteñen significado léxico (nomes e algúns adverbios) fronte ás que só o teñen gramatical (pronomes, preposicións e conxuncións), pois nelas funcionan interesantes relacións entre significantes e significados que se poden aproveitar para a creación do estilo literario. Así, o escritor verinés bota man da sinonimia, antonimia, polisemia, homonimia etc, así como de diversos procedementos de formación de palabras, nas súas obras narrativas, co fin de enriquecer o léxico e, de certo, en todo momento, tamén de xogar.

4.4. A ESTILÍSTICA DO ENUNCIADO

A pesar de que a maioría dos aspectos tratados baixo esta epígrafe poderían probabelmente ser estudados nun apartado conxunto referente ao aspecto morfosintáctico, pois que morfoloxía e sintaxe son dúas disciplinas estreitamente ligadas, o certo é que consideramos que neste traballo a sintaxe por si propia adquire un papel fundamental, pola importancia que se lle outorga á hora de conformar lingüisticamente a personalidade dos protagonistas das distintas novelas que compoñen o conxunto de obras que estamos a estudar.

Con independencia destas consideracións propias relacionadas co noso obxecto de investigación, basta con nos remitirmos a Martins (1989: 129) para confirmarmos a extraordinaria rendibilidade estilística deste ámbito lingüístico concreto; unha rendibilidade que se demostra na posibilidade de o falante “produzir, en número infinito, frases novas e comprensíveis”, froito da combinación de patróns sintácticos e léxicos, restrinxida unicamente por unha cantidade limitada de regras.

Unha vez xustifico o tratamento da sintaxe á parte da morfoloxía, cómpre centrármonos agora no concepto escollido na epígrafe: o enunciado. En primeiro lugar, destacamos neste caso a nosa diverxencia a respecto da escolla de Martins. A lingüista brasileira xustifica a súa elección, “frase”, con base en Mattoso Câmara (1959: 162-164), para quen este concepto fai referencia á “unidade do discurso, marcada por una entoação ou tom frasal, que lle assinala o começo e o fim” e que, así mesmo, carece de “estrutura gramatical própria, podendo ter uma formulação extensa e elaborada ou ser apenas uma interjeição, vagamente articulada”⁴⁸³. Segundo esta definición, o concepto que, na terminoloxía da nosa tradición lingüística, máis se axusta ao de Mattoso Câmara é,

⁴⁸³ De feito, esta definición de “frase” é máis propia do ámbito luso-brasileiro que do galego.

precisamente, enunciado, tal como o entende o profesor Freixeiro Mato⁴⁸⁴. Desta forma, conseguiremos superar a adscrición a unha estrutura sintáctica determinada (palabra, frase, cláusula) e ampliar o abano do noso estudo. De todos os modos, no canto de organizarmos esta epígrafe en función das distintas estruturas sintácticas, decantámonos por ter en conta tanto as funcións sintácticas susceptíbeis de rendibilidade estilística como outro tipo de fenómenos, con evidentes repercusións no estilo, relacionados tamén coa sintaxe, segundo iremos vendo a seguir.

4.4.1. RENDIBILIDADE ESTILÍSTICA DAS FUNCIÓNS SINTÁCTICAS

A rendibilidade estilística das funcións sintácticas reside fundamentalmente nas súas múltiples posibilidades expresivas. Estas dependen en grande medida da capacidade creadora do utente da lingua, a pesar de que todos os códigos lingüísticos posúen regras sintácticas que limitan a súa liberdade nese sentido⁴⁸⁵. Porén, comprobaremos que é posíbel a experimentación, inclusive alén da propia norma, o que, en termos de rendibilidade estilística, nos fornecerá interesantes casos.

4.4.1.1. A TRANSITIVIZACIÓN

Antes de máis, cómpre detérmonos un instante no concepto de transitividade, que fai referencia a unha estrutura sintáctica en que o verbo exige a presenza dun complemento, independentemente da función que este desempeñar (CD, CI, Suplemento ou mesmo CC). Os casos que imos estudar baixo esta epígrafe⁴⁸⁶ non fan referencia tanto á transitividade en si como á mudanza do complemento tipo en que aquela se basea, así como tamén á transitivización de estruturas, quer dicir, ao paso de estruturas intransitivas a transitivas⁴⁸⁷.

En primeiro lugar, a rendibilidade estilística da mudanza do complemento tipo nunha

⁴⁸⁴ De acordo con este investigador (Freixeiro Mato, 2000: 628), “podemos definir [enunciado ou oración] como un ou varios elementos lingüísticos que funcionan de maneira autónoma e que por si propios expresan un significado completo, isto é, que teñen independencia sintáctica e autosuficiencia semántica”.

⁴⁸⁵ Véxase Freixeiro Mato (2000: 662), que destaca precisamente o aspecto sintáctico como aquel en que mellor se pode chegar a manifestar o potencial expresivo dun determinado autor ou autora.

⁴⁸⁶ Sobre estes mesmos casos, resulta interesante o estudo estilístico pormenorizado do profesor Freixeiro Mato (2000: 668-670). Tamén queremos destacar que a transitivización entendida como a mudanza do tipo de estrutura sintáctica foi un recurso practicado por Borges para enriquecer a súa lingua. Así o explica Alazrakí (1968: 218): “Acciones que normativamente expresamos en verbos reflexivos (fatigarse, despertarse, sorprenderse, etc.), Borges las expresa por medio de verbos transitivos; la operación convierte al sujeto en objeto y viceversa”.

⁴⁸⁷ Pódense encontrar máis exemplos de transitivización nas seguintes referencias: A (18, 22, 26, 27).

estrutura transitiva —case sempre de Suplemento a CD ou de CI a CD— está estreitamente relacionada coa frecuencia de uso, de forma que se xoga fundamentalmente coa sorpresa, logrando exemplos non exentos por veces de ironía⁴⁸⁸:

Adelino Prim chorou cando **pensou os días felices** (LL, 17);

cando **me soñas**, como eu **te estou soñando**, miña vida (A, 169);

a praza de charcos que **nos xogaba** (A, 209);

Quérote tanto que os meus dedos non precisan ordes para **escribirte** (A, 291);

Paseo pola area, e **pénsote. Penso as túas mans inquietas** acompañando célebres discursos (FI, 49).

En segundo lugar, ocorre o mesmo cando dunha estrutura tradicionalmente intransitiva se pasa a unha transitiva con CD, tal como vemos nos seguintes exemplos:

como sigas así convertereime en espuma e **nadarei o mar** (A, 164);

mordelos, **chorarme**, aloumiñando os amieiros do río (A, 208);

o que desexan os que **camiñan a corda dos sentimentos** (A, 209);

¡Que lindo é vivir cando **me vives**, cando **te vivo**, raíña! (A, 210);

porque es ti a que **camiñas** lenta segura constante **o meu futuro** (A, 223);

e non me deixan respirar, **respirarte**, amor (A, 231);

escribindo palabras inexactas suburbiais inventurizadas que **galopan** como cabalos **o adentro** místico cardurino do faraón (A, 285);

ou namorarte dunha muller de ollos verdes que só **camiña a túa cabeza** enferma (A, 287);

o monte en que os nosos corpos se fundan para gritar que **nos vivimos** (A, 291);

dun río que inventemos para **nadarnos** (A, 291);

⁴⁸⁸ Cf. Caneiro (B, 10): “Un corpo esvarando polo río suave da súa pel. Soñando. **Soñándose**”.

na chuvia que **nos chove** (A, 301);

para alzarme do ceo e voar, voar, **voarte**, cariño (A, 328).

De entre o inxente corpus de exemplos, cómpre destacarmos de forma especial aqueles casos en que unha forma verbal normalmente intransitiva se torna transitiva por medio dun CD cognato. A súa expresividade, alén da achegada xa pola simple repetición do lexema⁴⁸⁹, acrecéntase na medida en que a construción resulta dotada dun matiz claramente pleonástico:

para **xogar** o **xogo** da alegría (TT, 26);

deixou de **soñar** o **soño** tantas veces repetido (TT, 32);

onde o xelo dos tellados **cantaba cancións** de amor ás nubes (TT, 55);

viven as súas **vidas** co afán de ser eternos (UMOT, 119-120);

preguntabas como podía **beber unha bebida** que sabía tan mal (A, 51);

mentres **chovía** fina finísima **chuvia** (A, 139);

cando **gritamos gritos** de diluvio e caricias (A, 223).

4.4.1.2. A MODIFICACIÓN

En relación coa rendibilidade estilística que innegabelmente posúe a variación sintáctica, tal como acabamos de ver, centrarémonos na función de modificación, por considerarmos que constitúe un dos aspectos máis salientábeis e exemplificadores a respecto do punto que estamos a tratar. Segundo vimos ao estudarmos a rendibilidade estilística dos nomes adxectivos (cf. § 4.3.2.1.B), esta categoría nominal realiza habitualmente a función sintáctica de modificación, coa excepción dos casos de transcategorización (cf. § 4.3.2.1.C). Con todo, existen outras categorías e expresións sintácticas que tamén cumpren a mesma función caracterizadora do adxectivo, pois, segundo afirma Lapa (1984 [1979]: 132), "a Estilística tem uma noção muito mais larga do adjetivo do que a Gramática: para ela tudo quanto sirva para caracterizar, jeito de

⁴⁸⁹ A rendibilidade estilística das familias léxicas, con que estes casos están, no fin de contas, relacionados, xa foi tratada na epígrafe 4.2.5.

entoação, palabra ou frase, vale como adxectivo". Moitas destas fórmulas de adxectivación poden ser de grande eficacia expresiva.

A. A FRASE PREPOSICIONAL

Un dos recursos máis habituais de modificación é o emprego de frases preposicionais con función cualificadora⁴⁹⁰:

iso é o único que ten importancia nas historias **de osos** e princesiñas **con zapatos de cristal** (IS, 231);

tila no almorzo, tila ao xantar, tila na merenda, tila nocturna, tila **entrehoras**, tila: fermento celestial (XA, 99);

con pinzas no pelo, recollido e **da cor do mel**, blusa vermella **con lunares** brancos folclóricos flamencos e danzaríns, medias **de la** anegrentadas polo uso, arracadas **de ouro**, longas e **con repuxado manierista**, pulseira **de quincalla** (SL, 21);

acaso eu non teño dereito a que alguén escribise para min unha novela **sen introducción** historia trama e final esplendoroso (TM, 217);

e crecen, sen embargo, urbes **sen maxia**, e prozac, e curiosidades, e caníbales, e rosas **en portada**, e tempestades, e mestres **de esgrima** que reclaman limpeza **de sangue**, e beatrices **con minúscula** que andan na procura de corpos celestes **sen adxectivos** (E, 530).

En ocasións, existe un nome, substantivo ou adxectivo, para expresar o mesmo significado⁴⁹¹. Neses casos, a escolla dunha forma ou doutra é moi rendíbel do punto de vista estilístico, desde o momento en que a devandita escolla costuma estar motivada por criterios de estilo ou que, en última instancia, repercuten no estilo.

B. A CLÁUSULA DE XERUNDIO

Tamén pode desempeñar a función modificadora propia do adxectivo unha cláusula introducida por xerundio, como comprobamos nos seguintes exemplos⁴⁹²:

⁴⁹⁰ Cf. Caneiro (B, 10): “os ollos **da noite** pousaban rímel **de tristeza**”. Poden consultarse máis exemplos no apéndice XXIX (véxase § 7.30).

⁴⁹¹ En sentido inverso, tal como xa comentamos na epígrafe 4.3.1.2 a respecto da sufixación nocional, en ocasións créanse adxectivos *ex novo* para substituíren FP.

⁴⁹² Cf. Caneiro (B, 6): “tedio cor violeta **pintando** os seus ollíños que contaban contos de fadas, soidade,

O tempo, como os vagallóns **adiantando** o treboeiro, xurdiu de xeito inesperado (LL, 26);

os automóviles **funcionando** con area, a reprodución de leopardos a partir da placenta dos chimpancés, o orgasmo procurado con espuma de barbear **cubriendo** as cellas, a comunicación telefónica intersideral, a guerra dos universos (XA, 18);

o rumor incerto e indefinible da tenrura **habitándolles** o desexo, os corpos, as elatas ansias de vivir e ser vividos, as ínfulas fíbulas que sosteñen os adentros, o ruxir do silencio **alagando** as partes funxibles dos universais devezos, o fervente degoro **palpebrexando** na espiral da alma (SL, 235);

soñaba unicornios e non lagartos verdes **mordendo mordendo** na miña pel (TM, 30);

que alguén envíe a chuvia que me salve un aceno de Deus dalgún Deus que me escoite necesito necesito crer en algo no máis alá que debuxan os rinocerontes **correndo correndo correndo** (TM, 200);

Os teus ollos verdes **esvarando** como unha lingua ata a miña alma, **lambendo** a humidade dos meus dedos, **subíndome, cabalgando, respirando suspirando xemendo** (A, 18);

¿Onde irei que non encontre os teus ollíños verdes e as lúas dos teus labios **mordendo rabuñando ferindo** a miña soidade de faraón? (A, 309).

C. A CLÁUSULA DE RELATIVO

As cláusulas de relativo tamén son moi empregadas con esta función, xa que, de feito, pola súa natureza, os pronomes relativos teñen de facer referencia necesariamente a un antecedente que cualifican. Tanto é así que este tipo de estrutura sintáctica tamén recibe a denominación de cláusula adxectiva, ao realizar a mesma función de modificador que o adxectivo. Estas cláusulas estarán introducidas por preposición ou non conforme as necesidades gramaticais dos complementos en que apareceren os pronomes relativos⁴⁹³:

novelas iniciadas, abandonadas, adquiridas, regaladas, soidade, sempre a soidade como unha navalla **apretando** o seu corazón entre as tebras⁷. Poden consultarse máis exemplos de cláusulas de xerundio no apéndice XXXI (véxase § 7.31).

⁴⁹³ Poden consultarse máis exemplos disto nas seguintes referencias: IS (147, 163); XA (19, 20, 22, 39, 41, 42, 51, 73, 81, 89, 92, 93, 99, 113-114, 161, 176, 189, 191, 203, 210, 214, 217, 227, 243, 244, 245, 249, 254, 259, 263, 267, 270, 275, 281, 303, 314, 316, 318); SL (14, 16, 69, 194, 196, 203); RB (24, 34, 39, 40, 43, 46, 65-66, 66, 69, 70, 72, 94, 101, 108); E (28, 32, 34, 58, 95, 275, 401, 422, 424); A (13, 14, 86, 88, 91, 104, 113, 114, 132, 206). Alén destes, poden consultarse máis outros exemplos no apéndice XXXII (véxase § 7.32.1).

Tellados **que** semellan mares infinitos de cor marrón, chemineas como proas dun barco pirata **onde** eu viaxo rumbo a ningures, escarapotes **que** agardan o bico máxico e redentor, princesas encantadas **polas que** nunca has de pedir rescate (IS, 12);

sentía arreguizos incontrolados **que** encollían o seu corpo, calafríos **que** o envolvían nunha suor apegañenta, viscosa, enchoupando a camiseta amarela **na que** se podía observar serigrafiado na parte superior dereita, en vermello, o nome do psiquiátrico (LL, 19);

como ría entre os músicos **que** tocaban blues, entre as mulleres **que** cheiraban a lirios roubados, na esquina, **onde** as flores venceron aos executivos de traxe impecable (LL, 122);

todos os sonidos, os paxaros **que** gorxean cada mañá nos aleiróns dos edificios aluminósicos, os automóviles **que** compiten bravamente na saída dun semáforo urbano, os tacóns dos individuos e individuais **que** pasean sobre mármore incálido, o son do mecheiro cando el fai xirar a roda, o ruído das teclas da súa máquina de escribir, o aparello **no que** construíu a súa única obra literaria, os poemas **que** quixo dedicar a Laura (EPF, 25);

O diálogo co zoqueiro valeulle anotar unha nova palabra na libreta: llerga, aparello **co que** se fura na madeira e **co que** se fai a cunca dos zocos (XA, 27);

a cambio de que el lles contase as fantasías máis maravillosas **que** elas nunca oíran, dragóns **que** sempre comían ás princesiñas idiotas, vestidas de seda e cun lazo rosa no cabelo dourado, e lobos **que** non tiñan dentes, nin poutas, **que** falaban co rabo, e castelos **que** non escondían unha migalla de ouro [...], e ladróns **que** repartían o que roubaban (SL, 69);

Só, mesmo na compañía, no balbordo da taberna, nas competicións apostadoras bebedoras úricas ulcéricas triglicéridas **que** celebraba cos habituais protoalcohólicos **que** insistían en poder beber máis ca min, nas clases **que** convertían aos mozos e mozas en inimigos mortais, nas letras **que** crecían ata se converter en monstros e devorarme. As letras. Lembro **que** a profesora non entendía que eu chorase cando ela poñía o seu dedo sobre elas. Non o entendía. Pero elas, as letras, parecían monstros despiadados **que** querían comerme (TM, 217);

Celia, miña nena, canto te quero aínda, aquí, habitando este corpo **que** non me pertence, procurando as rosas amarelas **que** me leven por fin e para sempre, as parcas **que** me guíen á patria do non volver (RB, 34);

bicando o seu pelo e os seus labios inmensos **que** mordían o sol e os seus dentes **que** brillaban máis que a prata, os seus dentes **que** eran a lúa que lastimaba, de tan luminosa (TT, 29);

Non te poñas triste, dixo mirándose nun espello, ri, ri, España chegou a mandar en todo o mundo e

ademais é o único lugar **que** mantivo a raia aos comunistas, ri, ri, a risa ha de procurar papoulas **que** te rediman da tortura de pensar (E, 428);

como se foses ti todas as mulleres, a avoa **que** me coidaba, a amante **que** trezou a súa humidade sobre o meu ventre, a solícita e tenra sibila **que** dictaba o futuro coas súas mans de lirio, a muller de vasos caídos **que** me emborrachaba cada mencer (A, 14);

A vida son os paxaros **que** cantan no parque, o río **que** parece unha lingua de seda **que** bica a pornografía **que** as beiras de herba e couselo coleccionan entre as pernas, o vermello laranxa verde vermello laranxa verde dos semáforos **que** ordenan os nosos pasos, as cancións anos sesenta **que** un cantautor de guedellas rizadas interpreta cun sombreiro boca arriba deitado no cemento (A, 61).

Mesmo pode haber casos en que apareceren varias cláusulas de relativo a modificaren un único antecedente⁴⁹⁴:

cunha nai **que** padece demencia senil e **que** posúe, non obstante, momentos de reveladora tenrura (IS, 163);

A literatura deixou de transgredir as fronteiras todas do tempo para se converter nun iogurt lait (light) **que** non engorda, **que** non fai dano, **que** nunca senta mal e **que**, sobre todo, repetimos unha vez máis, resulta moi beneficiosa para o futuro (XA, 119);

Felipe II, **que** tiña un lunar na perna esquerda, **que** lle ensinaba o lunar a todas as mulleres **que** amaba e producía efectos **que** calquera filtro de amor podía procurar (EPF, 31);

apostou por Iavé, **que** espada na man comezou a cortar as cabezas dos apoloxetas de Baal, **que** desafiou aos outros, antes de amputarlles as testuces (SL, 44);

o comezo desta carreira **na que** nunca nos licenciamos, **na que** nunca acabamos de obter un diploma ou certificación, un meritorio currículum (TM, 200);

Talvez os únicos amores certos non son os perdidos, como dicía Proust, **a quen** lin con profusión nos meus anos de estudante, **a quen** leo aínda para lembrar que o tempo pasa (RB, 44);

⁴⁹⁴ Estes casos están en estreita relación coa acumulación de cláusulas dominadas do mesmo tipo, que veremos máis adiante (véxase § 4.4.2.2). De todos os modos, poden consultarse máis exemplos disto nas seguintes referencias: XA (11, 13, 35, 43, 45, 72, 86, 103, 119, 120, 137, 151, 215, 216, 255, 260, 265, 280-281, 304, 307, 318, 319); SL (63, 99, 131, 186, 199, 203-204, 230, 268, 278, 289, 309, 345, 358); RB (36, 45, 46, 52, 53, 57, 63, 102, 121); E (33, 455, 474, 506); A (16, 126, 131, 132, 157, 197). Tamén se recollen exemplos en *Bovary*: “unha muller **coa que** ter fillos, unha muller **que** me pase o ferro, **que** me faga a comida, **que** lave a miña roupa” (B, 204). Alén destes, poden consultarse máis outros exemplos no apéndice XXXII (véxase § 7.32.2).

que falaba a miúdo de separación, **que** pensaba refacer unha vida que puidese asegurar o valor do futuro (TT, 21);

Terían en conta a xente **que** se levanta ao cuarto de baño, **que** regresa, **que** vai fumar un pito ao balcón, **que** ten que saír botar o lixo, **que** discute co compañeiro ou compañeira e sae escopetada escopetado á rúa (E, 506);

Son as ilusións **as que** empuxan a vida, **as que** nos camiñan, **as que** nos fan camiñar mentres a vida pasa e nos pasa (A, 18).

Os exemplos son numerosos e paga a pena salientarmos algún máis:

A letra [...] correspondía a unha alumna de latín e grego con brillante expediente. **Que** tiña que facer horas para sufragar os gastos da carreira. **Que** acumulaba acusacións de roubos fútiles. **Que** tiña medo á trampa da alegría. **Que** aparece nas listas oficiais con orde de busca e captura. **Que** xa non sente o picor do tedio furgando no seu corpo. **Que** viaxa polo mundo acompañada dunha morea de poemas, algún inacabado, na procura do centro exacto do universo (XA, 137);

escribirei unha novela. De xénero, con toda probabilidade. [...] **Que** divirtan, iso si. **Que** enchan as ansias lúdicas dos receptores de palabras en fio procurando relatar unha historia” (XA, 248).

Nestes dous casos concretos, a expresividade atinxida aínda é maior polo feito de se empregaren cláusulas de relativo independentes, quer dicir, separadas por medio de puntos, e encabezadas polo pronome relativo, sen se mencionar o antecedente, que aparece nunha outra cláusula anterior. As características que, en función de adxectivo modificador, acrecentan as cláusulas ao substantivo antecedente semellan adquirir unha maior relevancia, talvez, precisamente, por mor da independencia que se lles confire, ao focalizaren así de forma máis clara a atención do receptor.

Nos exemplos que citamos a seguir, ao emprego deste tipo de cláusulas introducidas polo pronome relativo acrecentamos a presenza daquelas introducidas polo relativo adverbial "onde", que, en tanto que equivalente de "en que", debe tamén estudarse dentro deste grupo, xa que a función desempeñada é idéntica en ambos os casos⁴⁹⁵:

sexo fútil **onde** o mundo parece un cabalo [...], pexego **onde** o meu bálano rabuña (IS, 83);

⁴⁹⁵ Poden consultarse máis exemplos disto nas seguintes referencias: IS (22, 49, 110, 119, 134, 166, 169, 251); XA (18, 19, 22, 27, 28, 30, 31, 50, 55, 71, 92, 93, 95, 95, 127, 131, 140, 157, 167, 182, 196, 198, 249, 250, 252, 254, 259, 275, 279, 284, 296, 308, 328, 365); SL (79, 94, 96, 127, 133, 141, 162, 191, 213, 222, 257, 303); TM (12, 22, 30, 65, 71, 107, 108, 147, 149); RB (20, 22, 24, 28, 39, 45, 46, 54, 75, 80, 94, 99, 101, 132); E (9, 10, 14, 20, 21, 24, 25, 28, 64, 81, 82, 85, 100, 108, 114, 127, 138, 153, 184, 204, 205, 219, 236, 238, 335, 376, 401, 422, 445, 446, 447, 450, 454, 474, 480, 498, 513); A (12, 40, 109, 133, 135, 137, 156, 237); FI (49, 50, 59, 63). Tamén se recollen exemplos en *Bovary*: “procedente dun pobo **onde** o seu pai nacera, **onde** a súa nai nacera, **onde** ela nacera” (B, 13).

conexións directas con oficinas policiais **onde** dilixentes funcionarios vestidos de azul agardan o momento oportuno para poñer en acción os seus medios e as moitas facultades desenvolvidas nas academias **onde** aprenderon (XA, 159);

a cafurna **onde** compartiron os seus primeiros segredos con camaradas cómplices (EPF, 28);

Tempos de expropiación forzosa, de falsa equidade, de idolatría económica, **onde** todo se mide en función das divisas que o individuo posúe, **onde** ética e moral son eufemismos baratos (SL, 60);

O lagarcío campo de batalla inacabable **onde** a soidade reina sobre os seus inimigos todos (TM, 147);

Nunca vira eu un día tan gris pola ventá do cuarto que daba ao sur, **onde** unha cerdeira perdía xa as follas anunciando a outonía (RB, 20);

Daquela, a muller regresou á mansarda **onde** coñecera a súa única amatoria aventura (TT, 25);

sei que a lúa é o lugar **onde** viven as almas dos mortos (E, 78);

Cartas **onde** escribía palabras invisibles imposibles, **onde** destrozaba a sintaxe para sentirme importante (TB, 87);

e dos recantos **onde** o silencio podía tocar as páxinas dos libros de letras grandes que a mestra lle emprestaba (A, 218);

Un músculo **onde** non están as pingas de marmaña (FI, 49).

Casos de extraordinaria repercusión estilística son aqueles en que a cláusula de relativo, entre vírgulas, está introducida, non polo pronome relativo correspondente, mais polo propio substantivo antecedente, lográndose así unhas estruturas sintácticas concatenadas de grande expresividade⁴⁹⁶, moitas das cales serán estudadas pormenorizadamente como un tipo especial de aposición na epígrafe seguinte (cf. § 4.4.1.3):

⁴⁹⁶ Este tipo de estrutura encóntrase moi próxima á aposición cognata (cf. § 4.4.1.3), na medida en que en ambos os casos se enfatiza o antecedente por medio da reduplicación e se amplía a información a respecto del. De feito, como se pode comprobar nalgúns dos exemplos que mostramos, en ocasións acaban entrecruzándose, aumentando así a expresividade das secuencias resultantes. Por esa razón, e dadas as particularidades partilladas por estes dous tipos de estrutura sintáctica, unificaremos as referencias a outros exemplos desde a aposición cognata. Do mesmo xeito, estas estruturas poden encontrarse, igual que con construcións de relativo, con construcións con participios e xerundios.

Algunha vez mandáballe **versos** por correo –**versos que** ela nunca entendeu pero que sempre soubo de corrido–, e flores, e as lambonadas polas que devecía (IS, 54);

A avoa falábame das plantas e das flores que había **na vila** onde naceu, **a vila que** tiña un castelo que a defendía do medo (TM, 71);

Eu sentarei **no sillón** de abaixo. **O sillón** amplo da cor do abruño **no que** papá lía os libros que pousaba nos xeonllos **coa súa man dereita, a man coa que** pasaba pausadamente as follas, lentas, lentas (RB, 35);

aos teus ollos encarnados na luz **da lúa, a lúa onde** te miro (RB, 46);

serán **imaxinacións, imaxinacións que** co paso dos anos chegaron a facerse realidade (RB, 67);

Ela non contestou, tiña **o silencio** como aliado, **o silencio que** aloumiñaba lentamente **os seus labios, os labios que** parecían mirar tamén as rosas, como os ollos (TT, 12);

tigre talvez, **tigre que camiña presumindo no seu poder incontestado**, señor feudal de auga libre (TT, 12);

coma **un río. Un río** pequeno **que** arrastra as demais gotas pousadas nas circulares perfectas ampulosas cristalinas esferas [...].

A soidade é un paxaro negro, como **a noite, a noite que trae** a memoria das cousas que tiveron importancia para nós, as cousas pequenas gardadas no armario da infancia (A, 11).

No entanto, é certo que, en ocasións, poden rexistrarse interesantes variacións (estreitamente relacionadas con recursos de cohesión textual que analizaremos polo miúdo máis adiante [véxase § 4.5.1.1.A]). Así, a mesma estrutura pode aparecer presentada, en lugar de polo mesmo antecedente, por un pronome demostrativo ou identificador en referencia anafórica:

e, sempre, as rosas amarelas de Borges. **Esas que agardan despois da morte. As mesmas que recuperaron a súa alma e foron capaces de introducila nun corpo novo** (RB, 16);

Os ollos, **eses que tanto a choraran** (TT, 48).

A escolla de diversas posibilidades de modificación entre as múltiples posíbeis —na procura do equilibrio entre a adxectivación, que, de se tornar excesiva, podería repercutir

negativamente no estilo do texto, e outras construcións modificadoras— inflúe directamente na riqueza sintáctica textual e, deste xeito, o autor consegue un estilo moito máis depurado e elegante.

4.4.1.3. A APOSICIÓN

En termos xerais, pode dicirse que a aposición é unha outra posibilidade da función de modificación e pode materializarse de distintas formas, aínda que o seu estudo, nomeadamente no que atinxe ás súas repercusións estilísticas, se presenta envolto nunha considerábel confusión que intentaremos esclarecer a seguir.

A gramática tradicional reserva o termo de aposición exclusivamente para os encontros de dous substantivos, dous adxectivos ou dous adverbios, con ou sen pausas, quer dicir, cando se establece unha relación de modificación dun elemento sobre outro da súa mesma categoría gramatical. A este respecto, a profesora Banegas Saorín (2005: 2-3) matiza que tal definición non permite percibir aspectos distintivos fundamentais e propón unha revisión do concepto.

Desta maneira aborda, en primeiro lugar, o que ela denomina “serie substantiva”, en que se poden incluír estruturas tradicionais como a aposición especificativa (substantivo + substantivo) ou a aposición adxunta (substantivo + FP), que desempeñan a respecto do antecedente unha función semellante á do adxectivo; cando o substantivo modificador é un substantivo propio, e por tanto incapaz, pola súa propia natureza, de cualificar un substantivo común, funciona na realidade simplemente como unha explicitación da relación intrínseca existente entre os dous elementos apostos, de forma que é posíbel afirmar que na definición semántica do segundo elemento estará integrado, como máis un sema, o primeiro, en maior ou menor medida segundo os casos, e mostrará un comportamento unitario que aproxima esta construción á composición. A relación entre os dous elementos deste tipo de estruturas estaría, pois, moi próxima á dos adxectivos explicativos a respecto dun substantivo concreto, establecéndose unha solidariedade lexical moi forte entre ambos. A rendibilidade estilística deste tipo de estruturas vén dada, precisamente, desa inherencia do primeiro substantivo a respecto do segundo⁴⁹⁷:

⁴⁹⁷ De todos os modos, cómpre matizarmos que esta inherencia pode ser recoñecida nalgún caso só polos participantes nese acto concreto de comunicación, sen por iso ficar, a concordarmos coa profesora Banegas Saorín (2005: 11), diminuída, mentres que noutras ocasións será de coñecemento xeral. A conexión coa pragmática é, neste sentido, evidente, na medida en que o coñecemento enciclopédico do receptor determina o seu recoñecemento desta relación de inherencia entre os elementos apostos. Por outra parte, cómpre constataremos a presenza ocasional deste tipo de aposición en *Bovary*: “vestida con bata de casa, **verdemar**” (B, 287).

Nunca olvidarei como deixaba escapar o **nome Celia** entre os seus labios (RB, 66);

Trátase dunha das vítimas de **papá Vesubio** (RB, 74);

os sons imperfectos e xeniais do **mago Lester Young** (E, 315);

ciumento dos éxitos do **inspector Aurelio Arias** (E, 315).

En segundo lugar, Banegas Saorín aborda o estudo da “aposición especificativa” propiamente, que para a gramática tradicional serían exclusivamente relacións de dous substantivos ou dous adxectivos unidos sen pausa. A diferenza do que ocorría nas estruturas anteriores, a relación entre os dous elementos apostos non estaría baseada na inherencia, senón que se trataría, máis ben, dun valor cualificativo. Así, no caso dunha secuencia de dous substantivos un deles estaría realmente a se comportar como un adxectivo, en función de modificador, en canto que, no caso de dous adxectivos un deles estaría a desempeñar a función nuclear propia do substantivo. Por tanto, non parece moi adecuado falarmos neste caso de aposición. Con todo, e para destacarmos a particularidade deste tipo de estruturas da modificación por simple adxectivación, precisamente pola rendibilidade estilística que se deriva do complexo mecanismo sintáctico que estas poñen en funcionamento, manteremos un tratamento específico. Por outra parte, comprobamos que, como ocorre coa adxectivación, a rendibilidade estilística destas estruturas aumenta cando a un único elemento se lle apoñen non só un, mais varios, ou cando algún destes incorpora, á vez, algún outro modificador. Achamos numerosos exemplos:

vestidas con traxes de **cor azulclara** (LL, 63);

gabán de feltro **verde abruño** (XA, 99);

Eu prefiro unha copiña de **licor café**, axúdame a manter a compostura (XA, 174);

para discutir sobre o papel do periodismo na **sociedade fin de século** (XA, 191);

manteis rosa, **rosasalmón** dicía ela (XA, 239);

espacio habitado decorado con **mobles Luíscatorce**, ou quince (XA, 349);

a un niño^{pijo} que bailaba **música lata** na pista dunha discoteca de moda (EPF, 16);

escribidor de poemas, cecais de **libros beséleres** (EPF, 42);

a pel fina, donda, da muller que o observaba cos ollos **verdemar** (SL, 27);

É vostede o ínclito, dixo o mameluco aquel de bigote e traxe **azulcaralsol** (TM, 78);

ás putas profesionais popularísimas deste **Madrid carlosterceiro** (TM, 90);

Estás linda, **mamá hurí** virxe do paraíso que creou Mahoma (RB, 17);

libre como as **flores prímulas primavera**s (TT, 77);

ou **programas concursos** de disipada intelixencia (E, 405);

benvestidos, gravata vermella, camisa **azul ceo claro** (E, 411);

nun hotel de cortinas **cor violeta** e alfombras **cor violeta** e ausencia **cor violeta** (FI, 61);

sinalaba un cartel en **rosaneón** (MBT, 32).

En terceiro lugar, hai que se deter naquelas combinacións sintáctico-
semánticas que tradicionalmente se denominaron “aposicións explicativas”, que se caracterizan por os dous elementos estaren separados por unha pausa. Como no primeiro caso, o elemento modificador achegaría unha información contida na definición semántica do outro elemento e sería, por esa razón, superflua, e precisamente por iso altamente rendíbel do punto de vista expresivo e estilístico. Isto tamén está relacionado co feito de se tratar dunha secuencia semántica e/ou sintacticamente intercambiábel por aquela que modifica. Por outra banda, é fundamental o feito de ir entre vírgulas, pola flexibilidade que lle proporciona a respecto da súa colocación, o que tamén ten repercusións no estilo. Vexamos agora algún exemplo⁴⁹⁸:

Madrid, **capital de España, capital de l’Espagne**, ten o ceo cheo de fume (LL, 35);

e tamén me pesas ti, **ridículo instrumento de vento**, ti pésasme máis que ningunha outra cousa

⁴⁹⁸ Cf. Caneiro (B, 8): “Gustavo, **bobito da miña vida, prenda do meu corazón. Gañán de porte subido envolto en traxes de importación finísimos**”.

(EPF, 39);

o último alento que o levase ao paraíso, **Ítaca divina** (EPF, 49);

páxinas de Olvido, a muller máis tenra do lugar, **malvís, píntega encantada que achega a súa boca ata o borde do cristal** (SL, 11);

Eu, **herdeira do seu sangue e da súa voz, Celia trastornada trasnortada desnortada Maradal**, debía intentalo (RB, 15);

Ciro, como o gran conquistador, **rei dos medos e dos persas, caudillo de Babilonia, guerreiro sen par**. **Ciro, como aquel alcumado o xove, vástago de Darío II, autoridade de Lidia, Frixia e Capadocia**, sátrapa (RB, 143);

Triste e cos ollos de Laura Prim, **filla de Adelino Prim**, bicando os labios meus (TT, 67);

ti, **calada Margarita, musa do meu quebrantamento, compañeira de tantas noites pechado no lavabo** (E, 10);

Eva, **farmacéutica titulada**, achegouse a min para aliviarme (TB, 89).

De todos os modos, cómpre chamarmos a atención para un outro feito que Banegas Saorín (2005: 4) suxire dalgunha maneira, mais non desenvolve: a inexistencia de autonomía do elemento modificador a pesar de ir entre pausas. É evidente que esa autonomía sintáctica non existe nestas estruturas e que a oposición estrutura bimembre con inciso / estrutura bimembre sen inciso é realmente só de tipo estilístico, pois non se ve afectada nin a relación sintáctica nin a súa significación. Porén, tamén existen estruturas con inciso e autonomía sintáctica a respecto do antecedente, de forma que entre os dous elementos se mantería unha relación de conmutación, posibilitada pola presenza dun pronome identificador ou demostrativo como elemento introdutorio ou presentador⁴⁹⁹:

⁴⁹⁹ Poden consultarse máis exemplos deste tipo de aposición explicativa nas seguintes referencias: IS (13, 18, 48, 53, 54, 64, 69, 83, 85, 88, 98, 99, 104, 107, 110, 119, 130, 132, 135, 137, 140, 142, 144, 147, 148, 153, 154, 160, 166, 168, 179, 181, 184, 205-206, 247, 260); XA (11, 12, 15, 18, 20, 27, 28, 30, 45, 46, 50, 56, 60, 61, 68, 71, 82, 85, 86, 97, 101, 109, 110, 115, 118, 121, 129, 131, 132, 133, 134, 145, 146, 152, 157, 250, 251, 260, 263, 264, 275, 276, 283, 301, 305, 317, 348); SL (11, 12, 14, 15, 16, 20, 26, 67, 94, 127, 144, 155, 156, 159, 188, 189, 208, 217, 218, 226, 274, 284, 286); TM (21, 31, 33, 85, 94, 97, 106, 118, 121, 125, 152, 154, 158, 164, 176, 213, 227, 241, 244); E (13, 14, 15, 16, 22, 23, 29, 31, 37, 42, 44, 48, 49, 51, 52, 63, 71, 73, 75, 77, 83, 98, 117, 118, 143, 147, 150, 156, 166, 170, 173, 180, 190, 191, 203, 206, 210, 212, 217, 220, 224, 249, 250, 268, 271, 297-298, 306, 308, 348, 353, 358, 376, 378, 389, 408, 415, 427, 448, 458, 461, 471, 472, 485, 503, 512, 524, 535); A (36, 48, 98, 99, 101, 110, 126, 191, 199, 200, 209, 267, 274). Poden consultarse máis outros exemplos no apéndice XXXIII (véxase § 7.33).

Digo que se non fose tan tarde, eu, **o gran Odín**, sería novelista, escritor no sentido máis pleno (IS, 98);

Eu, **o fillo bastardo de Pasifae**, muller de Minos. **A namorada daquel boi branco que Poseidón lle deu ao rei**. Miña nai amada (EPF, 20);

ao éxito, **esa impostura para os artistas que pintan só o que o corazón lles ordena** (TT, 13);

velaquí a única fórmula de acadar a felicidade, **esa lagarta espuria** (UMOT, 126);

o mundo, **esa botella de vinagre** (UMOT, 130);

Ela, **a miña irmá xemelga**, cuspidiña a min (TB, 86);

Bloom, **o australiano**, aínda debe estar tremendo coa noticia do asasino do ascensor (A, 30).

Canto ao núcleo da aposición, debemos salientar que costuma tratarse dun substantivo que engade unha información (profesión, relación, procedencia etc.) a respecto daquel que modifica, como vimos nos exemplos anteriores, aínda que en numerosas ocasións tamén pode ser un termo hiperónimo (inclusive nun sentido metafórico) do antecedente:

Troia, **un territorio gobernado por homes de sete metros** (XA, 250);

entre o meu corazón e os meus ollos, **únicos lugares do noso corpo capaces de conter a memoria** (RB, 39);

e dos cen mil fillos de San Luís, **único santo que levaba un sable entre os dentes** (RB, 78);

páxinas de Olvido, **a muller máis tenra do lugar**, malvís, píntega encantada que achega a súa boca ata o borde do cristal (SL, 11);

Os clubs onde Deus, **o señor de cabelo branco**, pasa noites enteiras mergullado en pozos de alcohol e arrebatado (TM, 107);

unha utopía arrebatada ao soño, **ese lugar común no seu inane existir** (TN, 25);

miraba o Sena, **ese río amplo como o ceo azul de agosto que ergue as súas montañas de nubes anunciando chuvia** (TT, 12);

Elucubrar, **verbo que nunca empreguei**, nos bancos non se usan esas palabras ridículas (TT, 48);

Alberte André, **o señorito de ollos grises** [...] levaba (El) o estigma do óbito cravado na boca (UMOT, 127);

do seu barrio, **ese lugar onde a melancolía é un edificio con mil portas** (MBT, 37).

O núcleo da FN que constitúe a información aposta pode estar complementada por un adxectivo:

Homero Maradal, **marido asasinado** (RB, 21).

Por unha frase preposicional:

botaba de menos a Charito, **o seu compañeiro de calabozo** (LL, 27);

que escoiten eles, **os do outro lado** (EPF, 37);

Deus, **aquel bebedor de coñac**, acariciou entre as súas barbas (TT, 16).

Por unha cláusula de relativo:

esa é a única alternativa digna para fuxir da autocompaixón, **ese becho feroz que destrúe todo o que toca** (EPF, 37);

Desiderio Sánchez Mir, **o home que trinta e sete días antes mercara no portelo que ela atendía un billete de segunda clase con destino ao Norte, con cara de extraviado**, ía volver (EPF, 56);

a vida principalmente, **ese mar de incompetencia onde por veces sentimos a lingua do gozo refregando a nosa pel** (RB, 28);

ou Myrddin, **o louco que vivía no sur de Escocia** (RB, 93);

custáballe respirar, **ese vicio que non termina, ese vicio que debía abandonar de modo inmediato** (TT, 12);

Eu, **a profesora que chegou a catedrática porque non puido nunca puido escribir un poema** (FI, 52).

Por último, cómpre aínda chamarmos a atención para unha outra estrutura sintáctica, semellante á aposición, que se podería denominar “aposición cognata”, por estar presentada polo elemento modificado reduplicado. Trataríase dunha estrutura sintáctica non predicativa destinada a ampliar a información a respecto dun antecedente, coa particularidade específica de este antecedente aparecer repetido a introducir a propia aposición, producindo secuencias de grande expresividade, tanto polo efecto conseguido pola propia fórmula de repetición, un fenómeno que existe tipificado como recurso estilístico propiamente⁵⁰⁰, como pola repercusión que ten tamén sobre a cohesión:

Tres horas e cruzarei esta porta de **ferro, ferro forxado nos meses de outono**, viciado de lume, **ferro alemán**, vertical e cego como a noite (LL, 24);

Pero **esta mañá, esta clara mañá de primavera e pardais rubicundos e alaudas bulideiras e verdísimos horizontes**, tiven unha nova sorpresa (EPF, 17);

Aínda hoxe pregúntome por que afirmabas con tanta **contundencia** o adxectivo “amargo”. **Contundencia repetida de forma habitual cada vez que te bicaba, que me bicabas...** como te boto de menos! (RB, 54);

estivera a falar **cunha estatua, unha estatua de madeira con sona de curar doenzas de todo tipo** (E, 42);

Talvez a única vitoria que defendo e me defende é **a memoria. A memoria das cousas fermosas**, non sei, a luz azulísima do mar ou a noite de borracho que transito, perdido, implacable, vencido. **A memoria dos soños** (A, 25);

demasiado **humanos, humanos capaces de entregar a vida por unha caricia que xustifique a nosa existencia** (FI, 49).

⁵⁰⁰ A este respecto cómpre non deixarmos pasar desapercibido o feito de o protagonista de *Ámote* (2003: 163) realizar unha reflexión acerca da utilización que el propio acaba de realizar deste recurso, de xeito que, como xa comentamos con anterioridade, tamén isto acaba por se converter en máis un trazo de estilo neste autor: “Outra cousa: ¿como se chama ese recurso estilístico, o mesmo que intentei practificar unhas liñas máis arriba? Non lembro, non lembro. Iniciar unha frase coa palabra que remata a frase anterior. Non lembro. Estudeino de rapaz. Ou na facultade de xornalismo. ¿Como se chama? Concatenación. Prolongación da anadiplose. Iso é. Anadiplose: repetición dunha palabra ou grupo de palabras ao principio do grupo seguinte”. Poden consultarse máis exemplos nas seguintes referencias: LL (20, 111); XA (18, 23, 42, 43, 63, 119, 122, 123, 136, 149, 253, 259, 276, 278, 307, 319); EPF (15, 16, 17, 74); SL (102, 143, 153, 225, 233, 287, 303, 307, 308), TM (119, 241); RB (16, 17, 18, 28, 35, 37, 45, 49, 54, 55, 63, 75, 76, 79, 80, 82, 83, 116, 123, 127, 128, 141, 143); TT (14, 17, 22, 28, 31, 32, 41, 50, 65); A (33, 36, 143, 215, 313). Tamén se recollen exemplos deste tipo de estrutura sintáctica en *Bovary*: “os que cantan canción tirados nas esquinas pensando sempre **o mesmo rostro, o rostro que nunca deixa de vitalos**” (B, 81).

Como vemos, o núcleo da aposición cognata, a diferenza do que ocorre na aposición explicativa, coincide co antecedente a respecto do cal se amplía a información, o que constitúe o seu trazo característico fundamental. Neste sentido, cómpre salientarmos que, para falarmos con propiedade de “aposición cognata”, tería de se repetir exactamente o mesmo vocábulo, segundo ocorre nos exemplos relacionados.

Aliás, a información aposta preséntase baixo estruturas sintácticas idénticas á da aposición explicativa. Así, poden aparecer adxectivos, FP e cláusulas, xeralmente de relativo (cf. § 4.4.1.2.C), mais tamén outras introducidas por formas de xerundio ou de participio.

En xeral, podemos dicir que a rendibilidade estilística da aposición reside, por unha parte, nas múltiples posibilidades formais que permite esta función sintáctica, e, por outra, especialmente en relación con aquela variedade que denominamos “cognata”, no estilo concatenado que fornece a súa presenza reiterada. Porén, o simple emprego da aposición proporciónalle ao lector ou lectora a impresión dun discurso entrecortado, propio dunha persoa obsesionada con achegar toda a información posíbel a respecto de algo determinado, a quen non lle preocupa caer na reiteración con tal de se expresar da maneira considerada máis conveniente. Isto, como é evidente, posúe tamén repercusións positivas na cohesión textual, nomeadamente sempre que consideremos que a reiteración deste recurso contribúe a manifestar lingüisticamente a personalidade do protagonista.

4.4.1.4. A CIRCUNSTANCIALIDADE

A circunstancialidade, ou a función circunstancial, debido á amplitude significativa que abranxe, encontra tamén unha multiplicidade estrutural que repercute directamente no estilo do autor. A expresión das circunstancias, sexan do tipo que foren, pode realizarse por medio do adverbio, de frases nominais e de frases preposicionais, e inclusive por medio de cláusulas. A combinación de todas estas estruturas nun texto contribúe, como é evidente, ao seu enriquecemento sintáctico, mais esa variación áchase tamén na lingua que empregamos nas interaccións comunicativas cotiás. Por esta razón, non nos deteremos a analizar a súa concorrencia na obra de X. C. Caneiro, máis alá do que xa comentamos a respecto da categoría adverbial e das cláusulas de xerundio, especialmente cando aparecen estruturas moi concretas que caracterizan e individualizan o estilo particular deste autor.

Así pois, cómpre sinalarmos, en primeiro lugar, a estrutura sintáctica “substantivo + a + substantivo”, quer dicir, unha locución formada por un substantivo duplicado relacionado por medio da preposición *a*. Esta estrutura, a funcionar como un complemento

circunstancial de modo, é moi frecuente na narrativa caneirana e, pola súa reiterada presenza, convértese realmente nun trazo de estilo, aínda que a súa particularidade máis salientábel está máis relacionada co substantivo que se pon en xogo en cada ocasión (por seren pouco habituais neste tipo de estruturas tan estereotipadas) do que coa propia construción. Vexamos algúns dos exemplos máis suxestivos e interesantes a este respecto⁵⁰¹:

A súa risa ten o lume branco do infinito palpitando, **dente a dente**, tralos seus labios (TM, 28);

Bebo mentres a vida vai. **Río a río**. Enlodada (TM, 118);

Un residuo laminar no medio das lágrimas que me corren. Que me corroen. **Navalla a navalla** (TM, 130);

Teño ganas moitas ganas de discutir **cara a cara lingua a lingua dente a dente** con escritores millonarios (TM, 134);

Circulaba arredor do seu sillón amplo abruño, **volta a volta** (RB, 41);

casualidades do destino fiel que coloca na miña **senda a senda** (E, 98);

Os mesmos temas, repetidos **novela a novela** (E, 435);

a lingua nosa maltratada, perpetuamente maltratada, **ferro a ferro, golpe a golpe, ferro a ferro** (E, 517);

nin permitir que as agullas de veneno deran a paz pola que devecía, **verso a verso**, con Arturo Rimbaud rozando a pel (E, 521);

Un infeliz frustrado férulo fanático de Bob Dylan. **Balada a balada** (TB, 85);

infunda o meu sangue **arteria a arteria, vaso a vaso, gota a gota** (A, 18);

Sañarte como se non quedase outra cousa por soñar. Para sempre. **Bico a bico**. Inventando rosas no deserto tedio baixío lodo turbio suplicio de cada día (A, 83);

⁵⁰¹ Os exemplos son numerosísimos en *Bovary*: “**triunfo a triunfo**” (B, 11), “**latexo a latexo**” (B, 46), “**pluma a pluma**” (B, 64), “**rocha a rocha**” (B, 67), “**vulva a vulva**” (B, 128), “**bocado a bocado**” (B, 133), “**borracheira a borracheira, noite a noite**” (B, 141), “**disco a disco**” (B, 161), “**planta a planta**” (B, 248), “**sorbo a sorbo**” (B, 248), “**lingua a lingua**” (B, 252), “**golpe a golpe, chanzo a chanzo**” (B, 269).

Creo que perdemos definitivamente a batalla que en soidade, **novela a novela**, libramos contra as correntes da estupidez (A, 192);

unha relación de tantos meses, **tecla a tecla, golpe a golpe** (A, 196);

Pedal a pedal chegabamos a un recanto do río (A, 235).

De xeito semellante, encontramos unha outra estrutura, desta volta constituída por “de + substantivo + en + substantivo”. De novo aparece a duplicación dun substantivo, embora nesta ocasión estea relacionado por dúas preposicións correlativas. Aínda que tamén do seu emprego se pode tirar certa rendibilidade estilística, nomeadamente de a pormos en relación coa anterior estrutura, a súa presenza é considerabelmente menor e, de novo, a súa rendibilidade estilística reside en boa parte no substantivo⁵⁰²:

Existirá esa fábrica de calzados estrada de Burgos fabricadora de botas altas que eu poida vender en interminables viaxes polas europeas xeografías **de noite en noite de neón en neón de vida en vida?** (TM, 81);

e as traballadoras dispuxesen de espacio suficiente para os seus eróticos xogos **de cadeira en cadeira, de cliente en cliente, de copa en copa** (E, 108);

levan unha vida regalada, **de guateque en guateque e de parti en parti**, con alcohol do caro e moita coca (E, 108);

O que si debía resultar certo é que andaba bailando **de club en club, de cidade en cidade**, contorneando o seu corpo para proporcionar pracer ao público (E, 473);

Cambio a insensatez da noite, **de licor en licor**, polas guerras preventivas (A, 259).

4.4.2. RENDIBILIDADE ESTILÍSTICA DAS ESTRUTURAS SINTÁCTICAS

As estruturas sintácticas, máis alá de casos concretos vinculados a determinadas funcións, posúen unha extraordinaria rendibilidade estilística na medida en que non se rexen por regras tan estritas como os elementos morfolóxicos, o que lle permite ao autor ou

⁵⁰² Este tipo de construción sintáctica é tamén moi frecuente en *Bovary*: “**de retrete en retrete**” (B, 32), “**de tarde en tarde**” (B, 37), “**de disco en disco, de auga en auga, de pílula en pílula**” (B, 45), “**de bico en bico**” (B, 169), “**de berro en berro**” (B, 174), “**de borracheira en borracheira e de lúa en lúa**” (B, 194), “**de fame en fame**” (B, 252).

autora unha maior posibilidade de experimentación. A variedade estrutural repercute positivamente no estilo discursivo, mais o aproveitamento estilístico das estruturas sintácticas, como veremos a seguir, pode estar relacionada tamén con outros aspectos, igualmente ou inclusive máis interesantes para a nosa investigación.

4.4.2.1. ESTRUTURAS NON PREDICATIVAS

Aínda que é habitual que o enunciado estea constituído por cláusulas, pola maior cantidade de información que se proporciona desta maneira, axiña se comproba a extraordinaria rendibilidade da palabra e da frase, unidades sintácticas menores, como unidades constitutivas de enunciados por si propias. O efecto que desta maneira consegue X. C. Caneiro é o dun discurso fragmentado, como se se estivese a construír a golpes, palabra a palabra, como nun xogo⁵⁰³; tamén, produto de mentes desquiciadas incapaces de articularen un discurso de forma coherente⁵⁰⁴ ou impulsivas de máis para se deteren nesa tarefa, como se o discurso fose, máis que nunca, reflexo do pensamento humano⁵⁰⁵:

⁵⁰³ En relación con este tipo de estruturas non predicativas, Freixeiro Mato (2000: 665) apunta que “outras veces é a procura da sobriedade ou da concentración expresiva a que fai encurtar os enunciados, substituindo o rigor expositivo e a clareza conceptual pola imaxe evocadora e impresionista, chea de suxestivas inconcrecións”, o que, desde logo, na maior parte dos casos é extrapolábel aos exemplos que veremos a seguir.

⁵⁰⁴ A este respecto cómpre non esquecermos que a puntuación, tal como veremos máis adiante (nun apartado específico dentro da epígrafe 4.5.1.1.A), é un elemento fundamental para a coherencia.

⁵⁰⁵ Pódense encontrar máis exemplos disto nas seguintes referencias: IS (11, 33, 34, 36, 40, 48, 57, 62, 85, 94, 102, 124-125, 197, 203-304, 205, 248, 249, 250, 254, 255); XA (11, 12, 13, 20, 36, 38, 46, 47, 48, 53, 57, 58, 59, 60, 62, 66, 67, 76, 77, 86, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 113, 116, 117, 118, 119, 122, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 134, 136, 138, 168, 177, 183, 184, 185, 195, 198, 199, 208, 218, 219, 228, 229, 238, 245, 247, 248, 256, 257, 258, 267, 270, 271, 276, 277, 280, 281, 285, 286, 292, 293, 294, 297, 302, 305, 309, 311, 312, 313, 322, 323, 329, 330, 331, 338, 341, 350, 353, 359, 366, 367, 368, 369); TM (22, 24, 35, 99, 102, 104, 106, 107, 110, 127, 128, 129, 133, 142, 154, 157, 159, 161, 163, 164, 165, 167, 173, 174, 176, 177, 180, 181, 182, 191, 193, 196, 197, 201, 204, 215, 217, 224, 235, 237, 241, 242, 239); RB (12, 17, 22, 25, 29, 34, 40, 42, 46, 51, 56, 58, 61, 62, 68, 81, 85, 98, 104, 112, 145, 154, 156, 191, 193, 212, 220, 223, 299, 240, 277, 298, 302, 314, 318, 322, 338, 359); UMOT (130, 131, 132); E (29, 61, 79, 86, 98, 102, 104, 108, 110, 112, 142, 173, 175, 176, 178, 200, 214, 217, 279, 302, 345, 366, 371, 395, 427, 428, 437, 450, 473, 505, 532), A (27, 43, 52, 57, 72, 76, 95, 147, 153, 162, 165, 179, 227, 232, 262, 264, 267, 271, 279, 303, 309, 312, 334); FI (49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64). Tamén se recollen exemplos deste tipo de estrutura sintáctica en *Bovary*: “O amencer brando como os pousos dun algodón que flirtea timidamente entre os labios. Os labios tenues do futuro. Eses que el bicaba para seguir gañándolle a partida, unha e outra vez, á morte” (B, 16), “O purgatorio. Un engano” (B, 177). Aliás, poden consultarse máis outros exemplos no apéndice XXXIV (véxase § 7.34). Alén diso, resulta de interese salientarmos que é un recurso que tamén aparece, por exemplo, nun compañeiro xeracional de X. C. Caneiro, como é Xavier Queipo (2004): “O lama semella cansado, sucio polo po do camiño. Un corpo fibroso, moldeado en exercicios diarios de estricamento e ritmo. Un collar de doas arredor do colo. Un fio vermello no pulso esquerdo. A compañía do eu. O cabelo rapado. Os beizos índigo. A vestimenta da meditación. Unha mancha de nacemento na paleta dereita. O correr da auga e o seu murmurio fino. Marabilla do que xa foi e vai volver ser: o amor, o río, o tempo, a palabra, a roda das mutacións do karma ata acadar o nirvana. Marabilla do que foi. Marabilla do que ha ser. Samsara. O cabalo que xoga coa túnica laranxa. O lama. Fóra do mundo. O río, que nunca trae a mesma auga, que vai dar ao mar, tan lonxe. O

Ítaca. Silencio (IS, 36);

Un inxenuo. Unha inxenua talvez. Ninguén. Lectópatas amados. Lastimados, lastimadas, coma min. Irmáns, irmás [...]. Escasísima congregación de fanáticos e fanáticas (SL, 34);

Eu. Triste. O vendedor de botas altas. Pirata. Varado. Piratavaradotraste. Eu (TM, 126);

Borges. Desvarío. Loucura. Incomodidade. Mellor ser un imbécil durante toda a vida. Un imbécil, velaquí a única e sensatísima felicidade (RB, 91-92);

Un pouco vencido, simplemente. Si, un pouco vencido. Mínimamente vencido [...]. Baril. Orgullosa. Libertino [...]. Mágoa (TT, 72);

A memoria. Oitenta anos. A terrible loucura. A confusión (TT, 90);

Paciencia, gran virtude (UMOT, 125);

De novo o amor. O tema. O asunto. A cuestión (E, 158);

A cor dos teus ollos. Cada sorriso branco, de seda, branco. O brillo calado que a luz deixa cabalgar nos teus poros (TB, 85);

Ata hoxe. Nesta cadeira (TB, 91);

Boas noites. Casa. Ou non. O coche. O campo. As sobreiras lambendo co seu vento inacabable as miñas falanxes de cadáver, vivo. O sol da noite. O silencio. O mar da soidade nadándome entre os dedos. A chuvia. A chuvia sobre a herba (A, 149);

Seria, grave. A voz do home do tempo anunciando nubosidade variable no Oeste (VAP, 48);

Coñece perfectamente, iso si, que son unha destacada especialista. Funcionaria. Futuro asegurado. Profesora. Catedrática de literatura. Vencida (FI, 54);

Dous adverbios. Un rematado en mente e o outro, a todas luces, cualitativo (MBT, 32).

Segundo comprobamos nalgúns dos exemplos, cómpre matizarmos que estas estruturas poden incluír cláusulas modificadoras no seu interior. Porén, preferimos incidir

lana, que treme de frío, que recita un mantra estraño. Samsara. Samsara. Samsara. Un colar de doas arredor do colo. Un fío vermello do pulso esquerdo”.

especialmente nas máis sinxelas pola súa capacidade para reflectir un ritmo discursivo máis entrecortado e adecuado, por tanto, á personalidade ansiosa dos protagonista.

Por outra parte, nos fragmentos de carácter descritivo, a ausencia de verbos (ou a potenciación do emprego da palabra e a frase como enunciados) repercute nunha maior capacidade evocadora, case como se unha cámara fotográfica, máis do que un narrador, fose mostrando o que capta o obxectivo, focalizando a súa atención nas cousas ou nos ambientes, cando, por outra parte, os verbos habituais neste tipo de textos (copulativos fundamentalmente e, en esencia, desprovistos de significado) se nos antollan, dalgunha maneira, desnecessarios e aínda entorpecedores do fluír rítmico do discurso. Desta maneira, conséguense fragmentos de coidada cadencia entoativa en estreita relación co estado de ánimo da personaxe ou cos efectos que se pretenden provocar no lector ou lectora:

Mesas como veladores coa superficie de mármore. Cadeiras de pino sen respaldo. Unha lámpada de vidro de, aproximadamente, trinta centímetros cada un. Lentitude na forma inusual da barra, pequenecha e semicircular, incrustada no fondo da estancia [...]. Un andel cheo de libros, calma, paz (IS, 20);

Un Papá Noel que se miraba ao espello e non deixaba de chorar. Uns nenos con plumeiros indios sobre a cabeza e arcos e frechas e gritos de al ataque, Jerónimo. Unha muller gorda que non deixaba de comer [...]. Un cuñado que investía en empresas de comunicación [...]. Unha irmá que sufría lumbalxia [...]. E el disfrazado de Papá Noel, sen ela, Laura (MBT, 37).

4.4.2.2. ESTRUTURAS PREDICATIVAS

A cláusula, tal como xa sinalamos na introdución a esta epígrafe (cf. § 4.4.2), é a unidade sintáctica superior e está constituída polas unidades sintácticas de categoría inmediatamente inferior (a frase). A súa existencia baséase na presenza dun núcleo de carácter verbal; a diferenciación entre cláusulas simples e complexas reside na súa organización en torno a un ou a varios verbos.

No tocante á súa rendibilidade estilística, cómpre salientarmos que en principio é a presenza de cláusulas compostas o que determina a maior elaboración do discurso. As palabras do profesor Freixeiro Mato (2000: 672-673) a este respecto son abondo clarificadoras:

As cláusulas simples poderían ser suficientes para expresarmos calquer realidade, mais só con elas o discurso tornaríase, sen dúbida, monótono e antieconómico, obrigando a continuas repeticións e deixando sen explicitar moitas das relacións lóxicas entre as diferentes cláusulas secuencialmente unidas. É a variada combinación destas dentro dun mesmo enunciado a que multiplica as

posibilidades expresivas na elaboración do texto, ao permitir construcións de natureza diversa.

A pesar de que concordamos plenamente con esta idea, non podemos deixar de chamar a atención para o feito de en ocasións adquiriren considerábeis repercusións estilísticas, ao axilizaren o ritmo discursivo⁵⁰⁶:

As mozas buscan mozo guapo e millonario. Os políticos destilan baba a diario. A televisión vende progreso. Fálase a cotío de: transfuguismo, prevaricación, tráfico de influencias, subornos, corrupción, compra e venda de... E, nada, todos calan (IS, 122);

Polifemo era o pastor. Entra coas ovellas. Pecha a cova cun penedo. Ve aos homes. Come a dous para cear. Come outros dous de almorzo. Ulises emborracha con viño a Polifemo. Polifemo pregúntalle o nome. Ulises resposta: “Chámome Ninguén” (EPF, 69);

Non se desanimen, lectópatas amadísimos. Eu procuro non desanimarme. Soporto estoicamente a miña condición de vivo, de ser vivo, de existente (SL, 17);

Acariñouno. Abrazáronse (TN, 47);

El imaxinou o acontecido inmediatamente [...]. El era o culpable. Non fixo nada. Esa idea roe a súa gorxa [...]. El era o culpable (TM, 11).

Sospeitou o peor. Tirouse á auga. Non te encontrou (RB, 54);

A música verdadeira e o amor están amordazados no cómaro do olvido cruel. O amor non se aprende nas escolas. Maldita sexa esta sociedade de espanto. Claudiquei dela. Son un vello de oitenta anos cheo de mágoa (TT, 67);

Crecín. Fun un estudante notable (UMOT, 121);

Non foi capaz. Un bramido poderoso saíu de baixo das sabas. [...] Cunha patada derrubou o corpo de Libardino Romero. Caeu ao chan. Ela alpeirou (E, 50);

Chegou a hora. Chovía (TB, 87);

⁵⁰⁶ Poden consultarse máis exemplos de predominio de cláusulas simples no apéndice XXXV (véxase § 7.35.1). Tamén se constata ocasionalmente o recurso a este tipo de estrutura sintáctica en *Bovary*: “As mañás non se fixeron para a poesía. Tirou a servilleta ao chan, con rabia. O camareiro mirouna con actitude recriminadora. Recolleu a servilleta [...]. Levántase [...]. Cerra a porta violentamente. Ábrea de novo. Volve berrar” (B, 10), “El non dixo nada. Pediu escusas. Ergueuse. Foi ao seu cuarto” (B, 160).

O colaboracionismo coas multinacionais do sector farmacéutico resultaba letal para o mundo. Fixen caso ás túas recomendacións. Incluso accedín ao xogo (TB, 91);

Asinar a carta de despido. Negouse. Foi ela a despedida. Non lle gusta o mundo (A, 23);

Eu deixei de vivir hai tempo. Ti, profesor, es só a última gota do último río. Xa non queda auga [...]. A carta conta outras cousas. Sempre dominei esta arte da comunicación escrita (FI, 51);

Casaron. Duraron ata decembro (MBT, 34).

Segundo se pode deducir a partir de todos estes exemplos, é evidente que os fragmentos con predominio de períodos sintácticos simples tamén se desprende unha sinxeleza impactante, por discordante, nunha obra literaria, e, porén, acáelle perfectamente ao estado de loucura das personaxes.

As cláusulas compostas, complexas e bipolares, polo contrario, adoitan constituír períodos sintácticos máis longos, con efectos ralentizadores sobre o ritmo, que dan conta do dominio da lingua que caracteriza o autor. De feito, neste sentido, podería establecerse unha comparación con Otero Pedrayo, xa que o mestre ourensán, alén do estilo sintáctico sintético —que, segundo vimos, tamén aparece no verinés—, gostaba igualmente dun estilo caracteristicamente barroco que desta volta encontramos en X. C. Caneiro (véxase n. 500):

EXEMPLOS

Fronte a isto, achamos que en ocasións o realmente interesante do punto de vista sintáctico a respecto do estilo é a rendibilidade que, en sentido estrito, se lle pode tirar ao propio feito da construción. Desta maneira, os casos máis salientábeis son aqueles en que a unha única cláusula principal ou dominante se lle apoñen varias cláusulas dominadas⁵⁰⁷, xeralmente do mesmo tipo, dando lugar a unha acumulación especialmente rendíbel do punto de vista do ritmo discursivo, que se convertirá nun outro trazo caracterizador do estilo de X. C. Caneiro⁵⁰⁸. Os efectos que se conseguen desta maneira son múltiples; dun

⁵⁰⁷ Os conceptos de “dominante” e “dominada” son tomados de Rojo e Jiménez Juliá (1989: 137).

⁵⁰⁸ Alén dos exemplos deste tipo de construcións sintácticas que veremos e analizaremos a seguir, poden consultarse máis outros nas seguintes referencias: IS (38, 56, 61, 133, 152, 154, 169, 192, 215-216, 219); LL (40); XA (20, 24, 25, 30, 31, 41, 47, 48, 59, 68, 72, 76, 83, 88, 92, 100, 101, 104, 105, 107, 110, 112, 113, 114, 116, 118, 119, 122, 123, 124, 126, 127, 129, 132, 133, 143, 169, 175, 182, 185, 195, 199, 200, 204, 208, 212, 213, 216, 221, 223, 228, 240, 243, 244, 245, 247, 249, 250, 252, 256, 258, 261, 268, 278,

lado, estas secuencias parecen recordar, pola súa monotonía repetitiva, o ton das ladaíñas, especialmente no que se refire á acumulación de completivas; doutro, tamén se pode recorrer a esta construción para dar conta do desexo, da necesidade ou da obsesión dos protagonistas por plasmaren cada pensamento, en ocasións producindo no lector ou lectora esa sucesión acumulativa de ideas a mesma sensación de fastío, ou de ansiedade, que de seguro sentía a personaxe no momento da escrita. Alén diso, nun sentido máis xeral, non podemos senón concordar con Spitzer (1980: 45), que, a respecto do estilo de Proust, afirmaba que o ritmo sintáctico dun autor (ou dunha personaxe) corresponde á súa concepción dunha realidade provista de varios aspectos e numerosos estratos que necesariamente se manifesta na escrita⁵⁰⁹.

283, 287, 291, 294, 295, 304, 306, 312, 314, 315, 319, 333, 339, 354, 362); EPF (28, 29, 32, 37, 43, 56, 56-57, 63, 69, 73, 75, 78, 79, 84, 85, 86, 87); SL (18, 19, 26, 27, 28, 33, 35, 38, 39, 41, 45, 55, 58, 61, 65, 76, 79, 85, 107, 110, 111, 121, 134, 143, 145, 187, 194, 207, 219, 220, 222, 238, 240, 251, 253, 279, 290, 293, 324, 328, 340, 353); TM (13, 26, 41, 74, 92, 93, 126, 135, 149, 150, 156, 169, 180, 221, 233, 241, 250); RB (18, 20, 25, 26, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 46, 47, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 65, 66, 70, 74, 75, 76, 78, 85, 90, 91, 97, 99, 104, 105, 110, 111, 116, 125, 126, 129-130, 130, 133, 138); E (12, 14, 17, 19-20, 21, 36, 44, 51, 53, 54, 63, 67, 68, 73, 75, 77, 78, 113, 114, 188, 189, 191, 204, 214, 218, 220, 260, 274, 291, 296, 306, 328, 340, 348, 354, 356, 367, 374, 378-379, 380, 383, 384, 399, 412, 416, 417, 419, 420, 422, 426, 440-441, 449, 454, 487, 489, 491, 496, 509, 520); A (14, 17, 20, 22, 29, 32, 33, 34, 40, 45, 69, 109, 145, 150, 153, 178, 183, 199, 203, 215, 228, 231, 238, 254, 275-276, 303, 311, 326, 330); FI (50, 51, 52, 53, 55, 59, 63). Tamén se encontra este tipo de estrutura sintáctica en *Bovary*: “Ela, que sempre pensou **que** a beleza conduce a todas partes, **que** grazas á beleza os quebrantos do existir parecen menos amargos, **que** en nome das cousas fermosas se conxuran, agrandan, unen e reúnen todas as grandes obras de arte para espantar os demos do tedio e da vulgaridade” (B, 8), “e nada, Aristides, **que** non se esquece, e farteime, sinxelamente farteime, **que** quede para sempre co seu doce novo, **que** a mime, **que** lle poña un céntrico piso na rúa dos soños” (B, 23).

⁵⁰⁹ Ao particular estilo de Proust neste sentido denominouno o investigador alemán “frase-río” (que daría lugar á “novela-río”), un concepto que semella próximo ás reflexións de Carballo Calero a respecto do estilo narrativo de Otero Pedrayo na nosa literatura: “Un período de Otero, pois, pode ter a aparencia dun sistema fluvial, ou dunha arbre cujas ponlas á súa vez son soporte de outras ponlas [...]. Non hai agora testemuño escrito, gráficamente poderoso, xa que entra polos ollos, da ameaza de desbordamento que representa o continuo desembocar no río da espresión principal de caudáis que de todas as alturas torrencialmente aflúen; e o orador pode perder de vista o mar ao que o grande río da súa elocución tende, e demorarse nos elementos marxináis de tal xeito que a persecución do concepto central se torne tarefa non doada para o ouvinte ou para o mesmo falante. Esta prosa enfática, de alta tensión lírica, pode proceder por acumulación de elementos análogos, e, entón, máis que unha sintaxe de tipo arborescente ou fluvial, que organice o decorrer do pensamento en sistemas graduados de subordinación, reviste formalmente o aspecto dunha estratificación de unidades xustapostas, mediante enumeracións de elementos paralelos ou a caracterización mediante oposicións reiteradas de determinados valores relevantes” (Carballo Calero, 1981: 680-681). Tamén X. C. Caneiro recorre á metáfora fluvial para falar do mestre Otero (a quen dedica o capítulo V d’*Os dominios de Caín* e de quen se declara fervente admirador): “o Otero río, o autor por veces inestricable que abruma polo ímpeto da súa prosa, polo afán de cada páxina” (Caneiro, 2006b: 77). Todas estas reflexións posúen un interese adicional para a nosa investigación, na medida en que consideramos posíbel aplicalas tamén á prosa de Caneiro. Da súa defensa do estilo narrativo oteriano pode desprenderse unha interpretación de vontade autopoética por parte do verinés: “Hai pouco tempo un dos nosos principais narradores, Manuel Rivas, afirmaba que a estas alturas non se pode escribir como Otero. Talvez intentou sinalar o admirado colega que por imperativo de mercado non debemos escribir como Otero, tratar os asuntos que Otero trata, caer nunha prosa de curvaturas e adobíos, perdérmonos en decimonónicos dislates [...]. Talvez intentou reclamar, Rivas, o desterro diso que chaman barroquismo [...]. Resulta preciso non insistir no seu cosmos narrativo: anacrónico para nós e para as nosas particularidades históricas. Resulta

Podemos distinguir, con todo, diferentes casos, xa que é posíbel acharmos tanto exemplos con acumulación de cláusulas —en función de CD ou suplemento— a dependeren normalmente dun verbo *dicendi* ou de pensamento que costuma estar elidido⁵¹⁰:

como **proclamando que** nada nos pertence, **que** isto non será nunca noso, **que** escribir é a peor das ingratitudes (IS, 169);

afirmou soberbia **que** os seus poemas, os que escribiu para ela, eran unha porcallada, **que** non os entendía, **que** non podía soportar por máis tempo a un individuo coma el, **que** odiaba o seu saxofón, **que** ela quería ser moi feliz (EPF, 25);

que se a estética é isto, **que** se a boa literatura é aquilo, **que** é necesario colaborar no ben común, **que** a base da conducta social parece deteriorada, **que** debemos ser solidarios con África, **que** hai que ser felices, **que** non nos esquezamos de ser felices (SL, 58);

Faloulle do amor que sentía por Oliverio, **que** o amor aparecía como único sentimento digno e alto da túrpida existencia. **Que** o amor é gravísimo hábito da neurona inmensa que repousa nos tecidos do corazón, dolorosa, dolorosa [...]. **Que** el quería ao personaxe de Dickens. **Que** quería ao seu fillo. **Que** por iso chegaría onde fose preciso para que a historia contase que o seu nome era Oliverio Twist. E **que** cando puidese, ao xubilarse tal vez, viaxaría con el a Londres (UMOT, 120-121);

Dicías que me querías gracias a Dylan, **que** o noso futuro sería de rosas gracias a Dylan e **que**, gracias a Dylan, teríamos moitos fillos e netos e **que** habíamos de ser felices ata os cen, polo menos (TB, 85);

Has de saber que os da outra beira son máis, e máis poderosos, e máis crueis, pero hai que plantarlles cara. **Que** a dor crava ás veces os seus dentes de vidro nas entrañas, e apreta, e non solta, pero as feridas viaxan furtivas e sen billete no tren azul do gozo. **Que** pensar resulta oficio insufrible, pero só os que pensan poden ver o lado oculto das cousas (o lado escuro, ese no que se escribiron as mellores novelas, os imprescindibles poemas, as músicas amadas). **Que** o éxito é fácil

imprescindible afastármonos do seu psicoloxismo, do seu sostén ideolóxico ou dogmático. Urxente non abaternos na súa simplicidade argumentativa. Non obstante, convén non desviarse da vocación inmortal que repousa nas grandes obras de arte. Convén afirmar, hoxe máis que nunca, que o moderno é Otero: crer na perdurabilidade da obra literaria. O moderno é conseguir un espazo que sexa teu, a linguaxe frondosa e exuberante. O moderno é abordar a duración, a eternidade, dende un discurso formalmente impecable, persoal, propio e conscientemente elaborado con ansia de porvir” (Caneiro, 2006b: 81-82).

⁵¹⁰ En relación con este tipo de construcións acumulativas, cómpre sinalarmos que tamén poderían ser estudadas baixo a epígrafe referida ao paralelismo sintáctico, se ben preferimos reservala para dar cabida a outros casos de paralelismo máis concreto (cf. § 4.4.4). De todos os modos, queremos insistir en que non se debe confundir o predominio deste tipo de estruturas coa complexidade sintáctica, que veremos máis adiante.

de obter, pero o difícil é merecelo. **Que** o recoñecemento e a posición social alivian o paso dos anos, pero só o amor pode axudar a vivir. **Que** polo camiño da razón transitan as dádivas e honores, pero só o camiño do desexo ha de facernos libres. **Que** terás que pagar un prezo moi alto pola dignidade, pero sempre merece a pena. **Que** conseguir é moi importante, pero máis importante é o intento. **Que** caerás, pero terás que levantarte. **Que** virán días malos, pero pasarán (A, 160-161);

El, o perdedor **que** non quería perder, **que** nunca máis quería perder (VAP, 48);

Sería máis fácil para os dous que **asumises** dunha vez por todas a realidade. **Que** a pesar dos teus corenta anos aínda dependes da túa proxenitora para todo. **Que** ela non ve con bos ollos tantas viaxes. **Que** non aproba que esteas todos os meses metido no avión runrún runrún para acompañar a unha damisela da que non sabes nada, estranxeira, estraña, cinco anos maior ca ti. **Que** unha relación así non pode durar. **Que** aínda es moi novo para atarte definitivamente a unha señora con tantas cousas na cabeza. **Que** a ela aínda lle quedan moitos anos de vida para poder atenderte, para coidarte. **Que** non vai quedar soa. **Que** as mulleres de hoxe somos moi independentes e non consentimos outra residencia que non sexa o asilo (FI, 54).

Ao carón doutros en que se trata dunha acumulación de cláusulas a funcionaren como complementos circunstanciais:

Bótote de menos **cando** o sol pousa no horizonte a súa pena, **cando** a noite fala no silencio da túa boca, **cando** miro o ceo e non están os teus ollos... (LL, 72);

rouboulla Laura, rouboulla **cando** decidiu fuxir, **cando** quixo non ler máis novelas sentada no mexedor de madeira, **cando** afirmou soberbia que os seus poemas, os que escribiu para ela, eran unha porcallada (EPF, 25)

cecais **se** soubese agardar algún tempo na casa familiar, cecais **se** adaptase a miña conducta díscola ás regras que o meu pai impuña con salomónico criterio, cecais **se** fose manso [...], **se** soubese que a estulticia é a única clave para ser feliz, **se** todo isto estivera fendido na miña cabeza seguro que podería acadar a paz (EPF, 38);

Sempre a mesma canción **cando** chegaba á súa residencia, **cando** descolgaba o aparello, **cando** era consumido polos nervios mentres agardaba, **cando** a súa voz suave penetraba os seus oídos, tan tristes coma el (TN, 25);

E alí estaba Natalia, a única moza da vila que non casou e que viu pasar os seus días encerrada nun manicomio, **por** afirmar que falaba co Deus verdadeiro, **por** berrarlle ao bispo, **por** intentar agredilo, **por** afirmar que a Igrexa é a culpable das maiores atrocidades da Historia, **por** cortarlle o pescozo ao cura cun coitelo de cuarta e media unha noite de xaneiro na que os Reis, outra vez, non

pasaran pola súa casa (RB, 72);

A tía Xaquina marchou de alí **sen** querer, xa por sempre, o desastre para todos os escritores do universo, **sen** desexar que as obras literarias carecesen de seguidores, **sen** pretender que todos fenecesen por carencia de alimentos que saciaran a súa fame, provocada pola carencia de vendas, de éxito, **sen** maldicir a Gutenberg e toda a grea de indocumentados que proporcionara (E, 296);

Ámote **cando** estás triste, **cando** ris e conquistas o sol **mentres** bailas, **mentres** fumas comigo a amargura, **mentres** o gozo acende lume de mel entre as túas pernas e as miñas (A, 14);

Hai vinte anos: **cando** casaron, **cando** non tiveron fillos, **cando** o tedio habitou na súa cama como unha saba máis, unha almofada, un camisón de raías (MBT, 31).

Neste sentido, hai que destacar especialmente as posibilidades de construción de certas cláusulas dominadas, ben introducidas por unha preposición (agás os casos en que o réxime verbal fai que a preposición non sexa precisa) seguida de infinitivo, ben por unha conxunción ou locución conxuntiva do mesmo tipo seguida dunha forma verbal finita. A maior rendibilidade estilística desta dupla possibilidade reside naquelas cláusulas en que se empregan ambas formas, non só pola expresividade derivada da combinación en si propia, mais tamén pola proximidade que, desta maneira, se consegue a respecto do paralelismo sintáctico⁵¹¹:

quería **deitarse** no colo de Penélope, **que** aquelas mans longas **acariñasen** o seu corpo pequeno, **escoitar** nos seus labios as palabras todas (XA, 249);

O papá dixo si mentres a collía nos brazos **para que** non **sufrise**, **para conter** a dor que cravaba a súa ira no lado dereito do seu rostro (RB, 28);

Antes, **para cerciorarse** da seguridade do seu renovo, puxo nas miñas mans mil escudos, unha fortuna, **para que** o **atendese** con particular coidado (UMOT, 126);

e escribe, **para saber** que existe, **para saber** que estou vivo, **para que** non o **venza** a desilusión, hoxe máis que nunca (A, 86).

Tamén se consegue unha grande eficacia estilística cando se elide a cláusula principal, ao darse por sobreentendida, nomeadamente cando, en estreita relación cos exemplos

⁵¹¹ Cf. Caneiro (B, 88): “non lle contaba que lle doía a alma **para** non **asustala**, **para** non **facerlle** dano, **para que** **fose** feliz, feliz, **para que** **fixese** o que quería **facer**”.

anteriores, hai unha sucesión de cláusulas dominadas ou bipolares:

Talvez **se** lle recito algo, **se** lle digo que quero converterme en poema para acariciar cada mañá a súa alma, **se** lle confeso que nunca deixarei de amala, e que polas noites hei de coidar do seu corpo escaso, do seu sono, **se** lle digo que farei sempre o que ela ordene e mande e dispoña, **se** lle digo que non podo vivir sen ver os seus ollíños cada día (EPF, 86);

Cando o estómago non poida destilar máis líquido, **cando** non quede no fígado nin unha célula capaz de limpar o veneno que trago (A, 59).

Os efectos estilísticos destes exemplos deben vincularse, como caso anterior, ao paralelismo sintáctico.

4.4.3. A RECURSIVIDADE

O concepto de recursividade fai referencia á posibilidade de unha unidade sintáctica poder incorporar no seu interior outra do mesmo tipo (Rojo, 1983: 28-29), o que permite a elaboración de períodos sintácticos complexos que, desde logo, teñen repercusións estilísticas.

A recursividade, por tanto, non se restrinxe a ningún tipo de unidade determinada, de forma que se encontra tanto no nivel da frase⁵¹²:

da muller **de** pelo crecho e ollíños **de** mel e nome volátil como as ondas **do** mar **de** Vigo **no** cairel **da** noite (IS, 158);

Laura, **con** bata **de** casa rosa, rosa como a mestura, metade por metade, **de** prebe **de** tomate e maionesa, deitouse a carón de Silesio Braun (XA, 70);

a lonxitude **das** ondas invisibles **da** depresión (EPF, 23);

o ruído **das** teclas **da** súa máquina **de** escribir (EPF, 25);

o segredo pasou a ser parte **dunha** parte **dunha** parte **dunha** parte **do** mundo asasino e traidor (SL, 94);

⁵¹² Poden consultarse máis exemplos de recursividade no nivel da frase nas seguintes referencias: LL (30, 40); RB (24, 80, 90, 124). Tamén se recollen exemplos en *Bovary*: “cansa **do** éxito **do** éxito” (B, 7), especialmente salientábel do punto de vista estilístico por mor da expresividade que se consegue coa repetición do mesmo substantivo.

como o algodón que esvara miles **de** metros **de** superficie petalal **de** encarnadas papoulas primaverinas (RB, 67);

si **co** anel **de** ouro que portaba **no** dedo grande **da** súa man dereita (TT, 12-13);

a necesidade **dunha** renovación clásica **da** linguaxe teatral (TT, 45);

As lágrimas son o servizo **de** limpeza **do** vagón **de** penas (TT, 52);

vivo como todos os Ulises que aínda cren, ilusos, **no** poder **dos** cabalos **de** madeira (E, 15);

logo **da** pregunta **do** fillo **do** alcalde (E, 273);

non me arrebate **das** veas **de** sal **do** océano amado (FI, 51).

Como no da cláusula⁵¹³, de forma que é frecuente a identificación de períodos sintácticos compostos cunha maior extensión destes, o que, como é evidente, ten repercusión no ritmo discursivo:

máquina, fervenza **por onde** caen as bágoas de Odín reconvertidas en substancia semántica, en babuxa, cuspe incoloro, almofada **na que** repousa a lástima **que** me teño neste serán acre (IS, 115);

o último este enredante constructor **que** me cobrou durante dez anos un piso **que** nunca chegou a edificar (EPF, 18);

e el contestaba con ánimo renovado, entusiasta, pendurado dunha corda invisible **pola que** as palabras acróbatas paseaban, **que** así lles dicía, acróbatas, **que** nin el mesmo entendeu nunca, **pero que** posuían a música toda, música de Scarlatti, **porque** o Calderón quería conseguir **que** as palabras danzasen (SL, 70);

berrou finalmente Elías Toboso **antes de** amala e deixarse amar ata o fondo e darlle as inxentes cantidades de tenrura **que** gardaban el e todos **os que** o precederon (SL, 234);

Somos estúpidos **porque** inconsciente e obrigadamente compartimos ceos e estrelas e soles e chuvias que bican o noso rostro con xentes indecentes proclives á nadería e **que** carecen de artísticas sensacións elementais **que** liberen os adminículos pensantes **que** caben na súa cabeza de escasa

⁵¹³ Poden consultarse máis exemplos de recursividade no nivel da cláusula nas seguintes referencias: IS (128, 132); LL (20, 40); XA (41, 64, 93, 111, 161, 268); EPF (29, 33, 34, 35); RB (34, 35, 37, 49, 52, 74, 75, 76, 78, 79, 120); TT (29, 44, 45, 85-86); E (100, 105, 111, 124, 132, 143, 153, 169, 188, 203, 216, 252, 340, 354, 374, 414, 415, 425, 440, 486-487, 502); FI (51).

capacidade neuronal (TM, 146);

principalmente do autor arxentino **que** escribira, dicía ela, **que** despois da morte as almas encontran rosas amarelas **que** alivian a eternidade e os seus mundos (RB, 21);

Pronto descubriu, o pintor [...] **que** esa frustración patriarcal defraudaba as expectativas grises do gris oficinista gris, **que** falaba a miúdo da separación, **que** pensaba refacer unha vida **que** puidese asegurar o valor do futuro, o valor da familia, tan decisivo (TT, 21);

E todas as músicas amadas **que** esvaran entre cada raíl interminable e o ventre do estreito vagón **que** agacha no seu interior o debuxo enteiro, e breve, da vida (UMOT, 126);

O que sucedía é **que** non lle parecía adecuado **para** dedicarse ao gozo da aventura **porque** era longo (E, 16);

argumenta o galeno **que** atende ao señor de sesenta anos **que** depositou o seu gozo nunha camiseta e nun balón perseguido freneticamente por varias personaxes **que** procuran un autor **que** os alimente, precisan o seu favor (A, 329);

co seu tridente negrísimo **que** pica e volve picar no aire as figuras dos anxos e arcanxos e serafíns **que** revoan polo bátrato insondable cruel irreverente para intentar convencer ao patrón da peremptoria necesidade (FI, 50).

De todos os modos, non sempre a reiteración do uso da preposición ou da conxunción significa necesariamente que se trate dunha secuencia recursiva, senón, simplemente, de acumulación de complementos, con independencia do tipo de estrutura sintáctica de que se tratar:

e comendo bocadillos **de** salchichón **entre** latas de cocacola (LL, 32);

A beleza envolta **en** murmurios de silencio ou paxaros recitando poemas de amor, **en** recendos de queiroga e carballos e estrugas e negrillo, **en** músicas de Bach musitando caladamente a balada do gozo, **en** tempo detido, **en** clamor, a beleza (TT, 11).

4.4.4. O PARALELISMO SINTÁCTICO

A repetición de estruturas sintácticas, en máis un paso por identificar a expresión lingüística coa desquiciada personalidade de cada personaxe, proporciona un efecto que logra transmitirle ao lector ou lectora a mesma ansiedade paranoica do narrador. Por esta

razón, dedicamos esta epígrafe ao estudo do paralelismo sintáctico. En relación con isto, cómpre sinalarmos que excluímos os casos de acumulación de cláusulas dominadas por reiteración do nexos, segundo xa se sinalou con anterioridade (cf. § 4.4.2). Polo contrario, preferimos analizar o paralelismo no nivel inferior á cláusula, por o considerarmos máis interesante neste sentido. Embora os efectos estilísticos derivados das estruturas acumulativas se vexan acrecentados polo paralelismo, desta volta queremos dar conta da minuciosidade que as personaxes moitas veces demostran na organización sintáctica do seu discurso, o que sen dúbida denota tamén o seu estado permanente de loucura.

De acordo con isto, achamos exemplos de paralelismo no nivel da frase, en que acadan unha relevancia estilística considerábel algunhas estruturas bimembres pola súa perfección sintáctica⁵¹⁴:

O Inés aníname a compaxinar **calidade e cantidade, verso e número, sintaxe e aritmética, CARRIL 1 e CARRIL 2** (IS, 68);

falaba de bares, **con pincho e sen pincho, con café rico e sen el, con cruasán e pastas de té** (MBT, 34).

Porén, o paralelismo sintáctico perfecto áchase tamén noutro tipo de estruturas, en moitas ocasións en estreita relación coa elipse e co paralelismo lexical:

regaláballe cada día **un rechouchío distinto, un movemento áxil, unha mirada tenra** (LL 129);

que devolvía **a visión aos cegos, a beleza aos túrpidos, a riqueza aos indixentes, o orgullo aos humillados, a afouteza aos covardes** (EPF, 79).

Embora tamén resulten interesantes neste sentido, a pesar de o paralelismo non ser sempre tan perfecto, outros casos onde as funcións sintácticas que se producen no interior da frase non estean desempeñadas polas mesmas unidades, inclusive con mínimas variacións funcionais:

a vida, ha de rematar **en calquera circunstancia, na cama, na rúa, por afogamento, por accidente fortuíto, por enfermidade coronaria ou pulmonar, por exceso de colesterol, por carencia de defensas, por mordida de víbora ou calquera becho posuidor de veneno letal, por**

⁵¹⁴ Tamén este recurso aparece ocasionalmente en *Bovary*: “cos seus laios e latexos, lágrimas e esperanza” (B, 6), “pero non, pero nunca” (B, 6). Poden consultarse máis exemplos no apéndice XXXVI (véxase § 7.36).

asfixia, por obstrucción das veas e arterias da cabeza, por caída de altura considerable, por suicidio levado a cabo mediante a incisión producida con instrumentos cortantes no pulso, por tropezo na rúa e golpe nalgún dos puntos vitais do noso organismo, por tuberculose, neumonía, pulmonía, xarampón, peritonite e moitísimos outros motivos nos que non queremos nin debemos profundar (SL, 146-147);

corre ata **a miña cabeciña sen esperanza, o meu corazón sen esperanza, a miña boca sen ti** (FI, 49).

Nun nivel superior, encontramos paralelismo entre cláusulas que seguen un mesmo esquema funcional:

respiraba por ti, comía por ti, soñaba por ti (EPF, 40);

miraron á mamá, miraron ao vello (RB, 26).

Aínda que, en ocasións, as funcións poidan estar desempeñadas por unidades sintácticas diferentes:

Quixen trabar naquel mesmo instante o seu pescozo de nereida, **quixen esganala inmediatamente** (LL, 37);

Agradezo o cheiro da comisaría, a podre. **Agradezo a calor dos calefactores. Agradezo o mirar da xente** que me mira (TM, 78);

Que el quería ao personaxe de Dickens. **Que quería ao seu fillo** (UMOT, 121);

Era o Tintoreto, latricando: **Fágase a luz e a terra e os astros e as estrelas, fágase un louco neste lugar, fágase a demencia na bisectriz** exacta da cordura, **fáganse laranxas** entre a nada e o seu igual, **fáganse as correntes telúricas en Ébora,** e todo se fixo, porque mando moito (E, 297);

Cambio flores por balas. Cambio o rostro dun neno de guerra fundido de guerra [...]. **Cambio as voces das prazas** [...]. **Cambio os teus ollíños verdes** de mel de mar de horizonte [...]. **Cambio a vida pola morte. Cambio a alegría pola miña tristeza** de impotente [...]. **Cambio a rebeldía pola submisión** [...]. **Cambio un billete** ao sol [...]. **Cambio un minuto de tenrura por un minuto de tediario. Cambio bicos por uniformes militares. Cambio amor** a dentadas **por unha misión humanitaria** [...]. **Cambio a insensatez** da noite [...]. **Cambio as bicicletas** [...]. **Cambio os astronautas** que buscan o paraíso [...]. **Cambio, en definitiva, a túa mirada por todas as miradas** (A, 259);

e unha irmá que falaba da oficina e un cuñado que falaba da Bolsa e unha nai do seu cuñado que falaba de bares (MBT, 34).

Como podemos comprobar, algúns destes casos de paralelismo sintáctico ven acrecentados os seus efectos estilísticos grazas á repetición vocabular. En todo o caso, estes efectos áchanse relacionados co particular estado mental de cada protagonista, polo que se converte nun recurso que aparece na obra narrativa de X. C. Caneiro con certa frecuencia.

4.4.5. A ELIPSE

A elipse é un recurso que pode aparecer en distintos ámbitos lingüísticos, e mesmo narrativos, en relación co tratamento do aspecto temporal. Por esa razón, cómpre sinalarmos que, baixo esta epígrafe, limitaremos a nosa análise a aqueles casos máis estreitamente ligados coa sintaxe, quer dicir, aqueles en que simplemente se produce a elisión dun vocábulo que aparecía previamente e que xa se considera coñecido⁵¹⁵.

O elemento elidido con máis frecuencia costuma ser unha forma verbal. A elisión pode deixar marca, como algún tipo de adverbio:

Supoñendo os cortesáns a morte do soberano, tiran panos brancos do bolso e, tristísimos, **choran**. A Raíña, **tamén** (IS, 38);

“Os homes felices”, ten anotado Colás no caderno, “os homes felices **non escriben** cancións de amor”. Os cachalotes **tampouco** (IS, 160);

Olvido calou. O Amador **tamén** (SL, 202);

Bebe moito. Bebe para olvidar. Eu, **tamén** (SL, 216);

Ou pode producirse sen deixar ningún tipo de marca:

Xulgo gratuíta a descrición pormenorizada do Café: obxectos, disposicións, materiais, instrumentos. Gratuíto **tamén** o debuxo escrito do rostro vedraio do meu querido Inés, engurrado, macilento,

⁵¹⁵ Poden consultarse máis exemplos nas seguintes referencias: E (47, 114, 277, 293, 296, 340, 340-341, 348, 356, 380, 409, 420, 471, 472, 494, 511, 520, 536); A (77, 106, 114, 208). Tamén se encontran exemplos en *Bovary*: “O mellor é non pensar nela, na vida decepcionante, gris e tornasolada. Deixala ir” (B, 6). Alén destes, poden consultarse máis outros no apéndice XXXVII (véxase § 7.37).

estraño (IS, 20);

Procurarei certo aticismo na explicación da miña teoría. Concisión (IS, 109);

Porén, é posíbel acharmos casos en que se elide a cláusula principal, quer dicir, tanto a forma verbal como máis algún complemento ou cláusula dependente dela:

levantarse cedo para ir á escola, para traballar, para almorzar sanamente, tostas con manteiga e marmelada, para crecer, para repetir a historia que nos contan dende que nacemos (EPF, 33);

O Profeta cre que un dos males do noso tempo é a covardía. Acochar a cabeza. Asentir. Outorgar a razón a iso que, de feito, leva razón. Apostar polo ganado, polo evidente (SL, 98);

É preciso non desanimarse. Abrir un sorriso amplo e pousalo na úvula do horizonte. Non derrotarse (SL, 255);

Eu podería estudar os peixes se me dedicase plenamente á veterinaria ou á zooloxía. Perderme no azul da súa pel brillante. Tocar as guelras osixenadoras (TM, 110);

Se a Nena de Mara fose a miña Nena, ou se eu fose o Purísima, **se puidese** alimentala cun bibérico artiluxio cheo de cereais e leite de casa. Espertar pola noite cos seus choros. Coidala, agarimala, sentir o seu recendo en cada lugar do meu corpo. Enfadarme con ela, e querela, querela, querela ata a morte mesma. Morrer de amor pola Nena, que non coñece a morte, nin as iras e devaneos deste caprichoso e álbido existir. Querela, querela sempre (TM, 159);

Para el era un xogo o agardar cercano ao escaparate, un xogo o modo de coñecer á muller que chamaba a súa atención, un xogo o tempo que pasaba con ela mentres a pintaba, un xogo (TT, 17);

A min, o que realmente me gustaba era a vida do meu pai, do meu avó. Non complicarme demasiado a existencia. **Gustábame** ir ao traballo os luns, no banco, e soportar rindo as bromas dos compañeiros. Falar dos resultados do domingo, falar da miña abundante axenda con teléfonos femininos á que acudir (TT, 42);

Coñezo con exactitude o teu rostro. A cor dos teus ollos. Cada sorriso branco, de seda, branco. O brillo calado que a luz deixa cabalgar nos teus poros (TB, 85);

soñaba abrazarte, a ti, o teu corpo, deixar ir por el a miña lingua de perdedor, envolverte no hábito do meu alento, e quererte, como agora te quero (A, 14);

que roe a miña gorxa queimada. O meu estómago (FI, 49);

Despois parolaba do agnosticismo que practicaba, das oracións, do Deus que quería ter fronte súa para contarlle canto e canto a quería (MBT, 36).

En relación co estilo, este tipo de elipse resulta un recurso eficaz para evitar a repetición desnecesaria⁵¹⁶, o que repercute no enriquecemento do texto. Alén diso, a modo de conclusión xeral, podemos afirmar que a sintaxe constitúe unha fonte extraordinaria de rendibilidade estilística, fundamentalmente por medio de aspectos concretos como a variedade estrutural que permiten as funcións sintácticas ou certos recursos considerados tradicionalmente estilísticos (Rodríguez Fer, 1991), como o paralelismo ou a elipse. O seu aproveitamento en relación co estilo, que acabamos de analizar, non ten só a ver coa riqueza sintáctica do discurso, mais tamén con outro tipo de efectos que procuran a plasmación da personalidade dos protagonistas.

4.5. A ESTILÍSTICA DA ENUNCIACIÓN

Baixo o concepto de enunciación⁵¹⁷ trataremos de abranxer o universo discursivo na súa totalidade. Isto obrigounos, e non só por mor dunha mellor sistematización dos feitos estilísticos, a establecermos unha distinción fundamental entre dous conceptos estreitamente relacionados: texto e discurso, a pesar de que para a maioría dos autores (Freixeiro Mato, 2003: 29-32) tal distinción apenas existe. Porén, e seguindo Genette (1972)⁵¹⁸, consideramos que, se ben nun sentido amplo e xenérico poden resultar intercambiábeis e funcionaren como sinónimos, é posíbel tamén diferenciármolos. Desta forma, o noso *discurso* sería identificábel coa “narración” de Genette, remitindo para o

⁵¹⁶ Precisamente por esta razón é que a elipse está considerada e é estudada habitualmente, segundo veremos máis adiante (cf. § 4.5.1.1.A), como un dos mecanismos fundamentais de cohesión textual. De todos os modos, pois que tamén trataremos a elipse do punto de vista textual, queremos salienta que deixaremos para esoutra epígrafe (cf. § 4.5.2.1.C) aqueles casos en que os mecanismos que se activan transcenden realmente o límite vocabular e procuran, non só un mellor estilo literario, como tamén recrear certos efectos relacionados coa expresión das personalidades trastornadas das personaxes.

⁵¹⁷ Aínda que tomamos este concepto directamente de Martins (1989: 189), xa que desde o principio manifestamos o noso desexo de respectarmos na medida do posíbel a estruturación proposta pola autora brasileira, cómpre chamarmos a atención para o feito de o empregarmos cun significado considerabelmente máis amplo. Así, mentres que para ela o concepto fai alusión unicamente ao proceso de creación do enunciado —que nós denominaremos de aquí en diante “discurso”—, que define como o proceso por medio do cal “un individuo A põe em funcionamento a sua língua para dizer alguma coisa a outro(s) individuo(s)”, nós incluímos tamén no noso estudo ese obxecto final resultante —que denominaremos “texto”—, e que non é senón a unidade semiótica superior.

⁵¹⁸ Este autor distinguía tres conceptos fundamentais: “historia”, para se referir ao significado ou ao contido narrativo, o referente extralingüístico, “relato”, para se referir ao significante, quer dicir, ao texto narrativo, e “narración”, para se referir ao proceso narrativo en si propio.

proceso de elaboración do *texto*, que sería, no entanto, o resultado final do dito proceso. Como tal resultado, pareceunos obrigado detérmonos tamén no seu estudo, tanto máis canto é indubidábel que os aspectos relacionados co texto gardan unha nada despreciábel potencialidade estilística.

4.5.1. A ESTILÍSTICA DO TEXTO

O estudo do texto como unidade semiótica débese á gramática textual, que, a grandes trazos, define o seu obxecto como un conxunto de cláusulas con autonomía e sentido completo e cuxa característica esencial reside na noción de textualidade. Este concepto é concibido por autoras como Mateus, Brito, Duarte e Faria (1994: 134) como o conxunto de propiedades que debe posuír unha manifestación da linguaxe humana para se converter en texto. Estas propiedades, alén doutros aspectos, como a escolla do código ou a tipoloxía textual, constituirán o eixo vertebrador desta epígrafe, sempre na procura dunha análise desde o punto de vista estilístico.

4.5.1.1. PROPIEDADES TEXTUAIS

As propiedades textuais son a cohesión, a coherencia, a intencionalidade, a aceptabilidade, a situacionalidade, a intertextualidade e a informatividade. Algunhas delas, como a cohesión ou a coherencia⁵¹⁹, de carácter máis lingüístico, semellan *a priori* máis susceptíbeis de desenvolveren certa rendibilidade estilística, en canto que só *a posteriori* comprobaremos que outras, de carácter máis pragmático, tamén teñen importantes repercusións no estilo, como ocorre coa situacionalidade ou coa intertextualidade.

A. COHESIÓN E COHERENCIA

Antes de máis, cómpre puntualizarmos que, seguindo os postulados de Fonseca (1992: 31), a cohesión e a coherencia, aínda que constitúen realmente dúas propiedades textuais por si propias, están estreitamente relacionadas entre si, polo que consideramos adecuado estudalas baixo unha única epígrafe, desde o momento en que resulta difícil imaxinar un

⁵¹⁹ A este respecto, Fonseca (1992: 31) afirmaba: “Numa formulação ainda um tanto genérica, dir-se-á que é justamente um tal desenvolvimento que garante a *coerência* do texto. Esta traduz-se, portanto, no que se poderá chamar *interligação consequente* dos conteúdos manifestados em cada um dos ENs em sequência que concretizam o texto. Assegura esta interligação a *continuidade de sentido* típica desta unidade linguística, sobre que repousa a possibilidade de se lhe atribuir um *sentido global*, que justamente representa a *reconstrução* [...] da intenção comunicativa do locutor”.

texto coherente en que non interveñan elementos cohesivos⁵²⁰.

A **cohesión**, tamén denominada conectividade secuencial, fai referencia ao modo en que os enunciados que conforman o texto están interrelacionados, conferíndolles así a consideración como un todo autónomo. Isto, seguindo Halliday e Hasan (1976: 4), conséguese por medio de diferentes recursos gramaticais —a referencia, a substitución, a elipse e a conexión—, á vez que se produce simultaneamente a nivel lexical por medio doutros —como a reiteración (que inclúe a repetición, o emprego de nomes xenéricos, a sinonimia, a case-sinonimia e a hiperonimia) e a colocación⁵²¹.

No nivel da rendibilidade estilística, porén, non todos teñen as mesmas repercusións nin, por tanto, o mesmo interese neste sentido, e, por outra parte, é posíbel que en ocasións esas repercusións no estilo non proveñan necesariamente da súa presenza, como dunha significativa ausencia, segundo tamén comprobaremos. Deste xeito, aqueles recursos que o propio principio de economía lingüística xera de forma inconsciente, como ocorre coa referencia ou a substitución, dificilmente posuirán, en xeral, unha rendibilidade estilística extraordinaria, aínda que debemos chamar a atención para algún exemplo realmente digno de salientarmos. Así, por exemplo, no seguinte fragmento encontramos un pronome persoal a substituír unha FN antecedente e, aínda sendo a única, por xénero e número, que podería estar a substituír, a seguir repítase a frase de novo, proporcionando un efecto estilístico pleonástico, de forma que dous recursos, a substitución e a repetición simultaneamente adquiren unha rendibilidade salientábel neste sentido:

Pedras mudas, quietas, erosionadas, gozosas de cando en vez, inmóbiles, pedras fósiles fusís, como **a memoria**. Convén cambiala. **A memoria**, amor (A, 148).

Nun sentido similar achamos, por exemplo, casos de referencia pronominal, especialmente rendíbeis do punto de vista estilístico cando se empregan para englobar todos os elementos dunha enumeración e tanto se se trata dunha referencia anafórica como catafórica⁵²²:

⁵²⁰ Algúns autores (por exemplo, Koch, 2004: 46) manteñen, polo contrario, que é posíbel a presenza dunha destas propiedades sen a outra, especialmente no que atinxe aos textos literarios.

⁵²¹ As teses sostidas por Halliday e Hassan foron revisadas e adaptadas por moitos outros autores e autoras, entre os que podemos destacar os estudos de Koch (1989a e 1989b), que reagrupan e simplifican estes recursos mediante a distinción entre cohesión referencial e cohesión secuencial.

⁵²² Poden consultarse máis exemplos deste tipo de recurso cohesionador nas seguintes referencias: RB (27, 28, 37, 66).

Xa me fartei de **todo**: das estrelas que non me agariman, das risadas, do aquí e do acolá, dos poemas que non entendo, das miradas que non namoran, da noite, da borracheira (LL, 117);

De súpeto comezaron a tremerlle as pernas, o medo, a terrible sensación de impotencia que o cegaba, os monstros, as figuras tétricas, os coitelos, os dentes longos, **todos** estaban alí reunidos, agardando por el (EPF, 56);

Eu, herdeira do seu sangue e da súa voz, Celia trastornada trasnortada desnortada Maradal, debía intentalo. Escribir esa novela que o mestre Borges non quixo escribir (RB, 15);

os contos que falan de rosas amarelas que agardan, de Borges, da eternidade, ou da morte, **todo** é o mesmo (RB, 28);

Estás no meu corazón, nos meus ollos, nos meus dedos, na miña boca. Estás en **todas** partes (A, 53).

Por outra parte, en epígrafes anteriores xa tratamos categorías gramaticais (cf. §4.3.2.4.B) ou relacións semánticas (cf. § 4.3.1.1.B) que agora reaparecen como elementos cohesivos. Por esa razón parece redundante desenvolvermos de novo aspectos como a sinonimia, a hiperonimia ou o emprego das conxuncións, desta volta en relación coa cohesión.

Ao final, tendo todo isto en conta, decidimos optar, na nosa análise da rendibilidade estilística dos elementos cohesivos, por un enfoque de carácter máis xeral, centrando a nosa atención fundamentalmente en tres aspectos —a puntuación, a elipse e a repetición—, por os considerarmos máis susceptíbeis de posuíren aproveitamento estilístico no conxunto de obras que estamos a estudar.

- **A puntuación**

A pesar da pouca atención que adoita recibir este aspecto lingüístico no ámbito da análise do discurso, segundo sinala a profesora Carolina Figueras (1999: 1) nun artigo titulado “La semántica procedimental de la puntuación”, trátase dun fito fundamental na organización textual que, segundo esta autora, pode explicarse semántica e pragmaticamente desde a perspectiva da Teoría da Relevancia⁵²³ e que posúe unhas normas

⁵²³ A base desta hipótese encóntrase no feito de que a relevancia dun texto resulta optimizada coa puntuación na medida en que esta, en tanto que elemento cohesionador, facilita en todo o caso a súa interpretación. Neste sentido áchase tamén o estudo de Rincón Castellanos (s.d.: 8), que destaca que, a pesar da inexistencia de regras xerais e absolutas para os signos de puntuación, a súa utilización non é de ningún modo anárquica ou caprichosa, pois “es innegable que existen errores de puntuación que todos los manuales coinciden en condenar, un mismo texto o un mismo enunciado pueden tener varias maneras

de carácter esencialmente subxectivo que dependen en boa medida da vontade estilística da persoa que elabora e transmite a mensaxe. Neste sentido, todos os manuais de lingua e gramáticas recoñecen que a puntuación e a interpretación, ou a comprensión, do texto están estreitamente relacionadas⁵²⁴; quer dicir, a puntuación, dalgunha maneira, posúe unhas funcións cognoscitivas que poden estudarse e explicarse dentro deste marco teórico, na medida en que nese proceso tamén se pon en xogo o papel activo do receptor.

Do punto de vista textual, Figueras (1999: 2) destaca a puntuación “como un mecanismo más de organización de la información del texto”, isto é, segundo suxerimos con anterioridade, como un elemento cohesionador fundamental, que a maior parte das veces, e este estudo constitúe unha excepción exemplar, non é tratado co rigor que merece⁵²⁵. Nesta liña encóntrase tamén o traballo conxunto de Parodi Sweis e Núñez Lago (1999: 89), que reiteran a incidencia directa da puntuación na organización da estrutura textual, polo cal “su adecuado o inadecuado uso redundará definitivamente en la elaboración y posterior reconstrucción de los significados textuales” e tanto no nivel micro como macroestrutural da coherencia. En primeiro lugar, de acordo coas propostas de Nunberg (1990), os distintos signos de puntuación lóxica serven para delimitaren as distintas unidades textuais (frase, enunciado clausal, cláusula textual, enunciado textual e parágrafo) e a interpretación vén determinada por medio dunha sinalización conveniente da puntuación. No tocante a estas categorías hai que distinguir aquelas que se achan no nivel macroestrutural do texto, que delimita o punto (á parte e seguido), daquelas que se encontran no nivel microestrutural, como o punto e vírgula e os dous puntos.

Punto e seguido

O punto e seguido emprégase, en principio, para sinalar, como indica a profesora Figueras (1999: 3),

independencia sintáctica y complitud semántica y pragmática entre dos segmentos textuales. El lector, sin embargo, debe interpretar que existe continuidad de contexto entre ambos —en el sentido

correctas de puntuarse”, e precisamente deste último feito é que se desprende a súa rendibilidade estilística, xa que esas varias maneiras van depender, en última instancia, da intención ou do estilo do emisor.

⁵²⁴ De feito, dados dous enunciados equivalentes canto ás condicións veritativas, poden producir interpretacións diferentes en función da súa puntuación.

⁵²⁵ Esta autora destaca como realmente significativos os traballos de Beaugrande (1984), Catach (1994), Chafe (1987a e 1987b), Fayol e Abdi (1990) e Nunberg (1990). Outros estudos interesantes a respecto da puntuación poden ser os de Benito Lobo (1992), Escarpenter (1992), Fuente González (2003, 2005a, 2005b, 2005c, 2006a e 2006b) e Martí (2003).

de que la información que se ha hecho accesible por la interpretación del primer enunciado debe usarse para establecerla relevancia del segundo.

Así pois, o punto e seguido constitúe, de feito, a marca do enunciado textual, de forma que este se define, precisamente, como o período sintáctico delimitado por un punto que tamén posúe independencia semántica. Habitualmente estes períodos sintácticos fan referencia a cláusulas, simples ou compostas, e a súa menor ou maior extensión ten repercusións, segundo xa se viu (cf. § 4.4.2.B), no ritmo discursivo, de xeito que se pode acelerar ou ralentizar segundo a maior frecuencia duns ou doutros. Desde logo, a este respecto non se debe minimizar a relevancia da puntuación, xa que non só determina a duración de cada período, mais aínda contribúe a establecer a súa ruptura de acordo coas necesidades expresivas do emisor. Isto é, en xeral, algo relativamente frecuente nas cláusulas compostas, a separar as distintas cláusulas⁵²⁶, aínda que, a nos atermos ao estritamente convencional, se trataría dunha puntuación anómala, na medida en que se emprega un signo propio do nivel macroestrutural no microestrutural. Os efectos estilísticos que isto provoca comprobámoslos nos seguintes exemplos⁵²⁷:

Durmiría nun banco. Tapado cos xornais indecentes que cuspián noticias de finanzas, e sucesos de finanzas, e deportes de finanzas, e cultura de finanzas. Como se a economía tivese algo que ver coa felicidade (EPF, 49);

Un, inadaptado no centro da súa propia soidade, confundido no azar dese desencanto calado da

⁵²⁶ Encontramos exemplos deste tipo de puntuación en cláusulas compostas en *Bovary*: “As novelas podían amosar mundos diferentes, insólitos, azuis. Pero era mentira” (B, 7), “Román e Carola eran unha parella exemplar, tanto que regresaron ao pobo cunha man diante e outra detrás, desplumados, sen un duro, vivindo da exigua pensión xubilar que reciben. E dando exemplo. Porque o exemplo e a parábola son as formas consubstanciais do existir que conduce ao paraíso” (B, 13).

⁵²⁷ Pódense consultar máis exemplos de puntuación anómala nos períodos sintácticos nas seguintes referencias: XA (19, 20, 36, 50, 54, 55, 56, 58, 67, 71, 77, 84, 88, 97, 98, 99, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 112, 113, 116, 117, 119, 121, 122, 127, 160, 162, 168, 169, 172, 188, 196, 198, 208, 212, 219, 223, 230, 231, 232, 233, 237, 238, 247, 249, 257, 267, 268, 275, 276, 280, 282, 286, 290, 291, 294, 295, 301, 302, 303, 304, 306, 312, 313, 319, 323, 337, 340, 341, 344, 347, 348, 349, 351, 353, 357, 359, 360, 361, 368, 369); EPF (10, 16, 18, 20, 63, 73, 75, 76); SL (17, 22, 25, 31, 34, 40, 43, 46, 49, 51, 53, 56, 58, 61, 68, 76, 82, 85, 86, 98, 104, 115, 125, 131, 135, 141, 144, 145, 189, 193, 202, 207, 209, 220, 229, 240, 255, 264, 273, 295, 298, 302, 305, 310, 311, 315, 322, 344, 347); TM (21, 27, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 45, 46, 49, 50, 51, 60, 61, 64, 71, 83, 84, 92, 96, 100, 101, 105, 110, 118, 119, 125, 128, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 138, 139, 142, 143, 144, 146, 147, 151, 153, 155, 165, 172, 173, 195, 199, 201, 208, 209, 212, 217, 223, 226, 236, 237, 239, 250); RB (15, 16, 17, 18, 22, 23, 26, 28, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 77, 81, 82, 84, 91, 92, 95, 101, 103, 106, 108, 111, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 129, 130, 131, 132, 134, 138, 139, 141, 142, 144, 145); UMOT (119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133); E (10, 84, 86, 151, 220, 235, 263, 340, 344, 356, 358, 374, 381, 450, 471, 472, 473, 478, 480, 481, 504, 506, 512, 513, 522, 524, 527); TB (85, 86, 87, 88, 89, 91); A (12, 13, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 40, 50, 51); FI (50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64); MBT (32, 35).

senectude. Pero aínda a miña pena ten consolo, repenicos de vida que animan os desexos e activan os meus instintos [...]. Porque a nosa pena precisa campo aberto (LL, 74);

A literatura, creo, pode ser un fermoso pasatempo. Pero tamén báratro insondable (SL, 17);

Tomou a pílula branca. E na tardiña, ao volver do paseo na cadeira, Ana permitiríalle escoitar o teléfono. E el volvería soñar (TN, 25);

Pensei que o conseguiría cando deixei o meu traballo de profesor de literatura. Cando decidín o retiro (TM, 20);

Eu paseaba. Penduleando o meu único brazo no aire quente de agosto (RB, 66);

Perdeu de vista Ítaca. Pero el non sabía que existía Ítaca. Ata que a coñeceu (TT, 38);

Probablemente sexa o meu nome o máis difícil de explicar (A pesar de que toda a miña vida é un suceso longo, inexplicable). E as parénteses. E os dous puntos. E as maiúsculas (UMOT, 119);

Caéronme as bágoas a fío. E sen eu esperalo el pediume matrimonio. E aceptei (E, 35);

Incluso mataches, infección aguda por inxerir alimentos en mal estado, a papá e a mamá. Para que ninguén puidese interromper a túa trama (TB, 92);

É necesario e urxente decatármonos de que vivimos, de que estamos vivos, máis vivos ca nunca. Que respiramos. Que recende a cereixa. Que marzo xa chegou e que o sol alumea de dourado e prata o infinito (A, 96);

Bicouna. E a noite escasa pousou nos seus labios centos de pexegos doces, tenros, espesos, húmidos (VAP, 47);

Paso a paso. Como o sol que toca no horizonte a auga azul (FI, 50);

Deixouno. Porque os profesores de literatura fan felices a todas as mulleres, menos ás propias (MBT, 31).

Obsérvase unha puntuación máis estraña cando se trata de cláusulas de relativo, na medida en que separa o modificador do seu antecedente, ou mesmo de aposicións⁵²⁸:

⁵²⁸ Cf. Caneiro (B, 6): “Eu son esa. A pobre, pusilánime, a muller que agardou durante toda a súa vida que alguén escribise para ela un poema de amor, tres ou catro liñas nun folio branco, unha canción”.

Cecais a esperanza. Que falta (SL, 51);

Tristán. Único ser que inxectou na miña alma ese venábulo que roe o sangue (RB, 65);

Simplemente desvivir este tempo que me queda. Que non ha de ser moito, non (A, 160);

Malditos sexan os soños. Que me arrastran, condenados (A, 221).

Pola mesma razón, os efectos expresivos son maiores cando se separan os distintos complementos que compoñen a cláusula⁵²⁹. Por unha parte, o coñecemento lingüístico do lector ou lectora permítelle interpretar cada período como parte dun enunciado maior, en canto que, por outra, non pode deixar de percibir o efecto entrecortado que se desprende desta particular puntuación. Deste xeito, en ningún momento se atenta contra o principio da coherencia, senón que, alén diso, aínda se consegue plasmar un estado mental anómalo, porque esa puntuación é recoñecida, probabelmente por calquera lector ou lectora, como anormal, por non se realizar de acordo coas regras gramaticais coñecidas:

Esta era a miña maneira de demostrarlle ao mundo o meu pesar. Por ter que vivir. Vivir, necesaria, obrigadamente (EPF, 19);

Seres en tránsito perpetuo: homes, mulleres, nós. Coa pica da morte bicando o negro dos nosos ollos inxenuos (SL, 25);

E hai que celebralo. Con xúbilo (SL, 338);

E el volvería soñar. Con ela, que non puido vivir oitenta anos (TN, 25);

Despois pecheime no meu cuarto, entre bágoas. E libros (TM, 23);

Todo comezou a ir mal cando ela presentou unha denuncia na Policía. En contra miña. Por abusos (TM, 24);

Cando o grupo terrorista precise a eliminación completa da raza homínida, a raza homínida será eliminada. Por culpa do diñeiro, evidentemente (TT, 53);

⁵²⁹ Cf. Caneiro (B, 6): “Sobre a súa cabeza voaban píntegas, lagartos, cabalos que eran lagartos. Lagartos como paxaros que piaban entre as árbores do río, lagartos. En primavera de petunias. Con flores que ela quería imaxinar trala opaca negrura do presente, canalla”.

que a vida cansa. Moito (UMOT, 123);

Facíao cada tres ou catro xornadas a carón dos canos da Fonte do Encantamento. Cos ollos abertos algunha vez, técnica que aprendera de certos paxaros que pousados no fío da luz ven pasar a súa vida entre sono e sono, durmiñando (E, 86);

E aplaudiron. De maneira ininterrompida durante vinte minutos (E, 512);

Soñarte como se non quedase outra cousa por soñar. Para sempre. Bico a bico (A, 83);

As palabras que repetía no teu oído, achegándome a ti, tocando coa miña pel a túa. Docemente (FI, 50);

Pénsote. Descalza (FI, 50);

En inverno gustáballe máis. Polo frío (MBT, 31).

Segundo iso, e dun xeito semellante ao que ocorrería coas cláusulas de relativo, mais dunha maneira moito máis abrupta, encontramos tamén exemplos en que se separan con punto os elementos constituíntes dun complemento⁵³⁰:

Era un touro. Con corpo humano (EPF, 19);

a súa incompracente estadía nos brazos destes séculos de lúa. E frío (SL, 51);

Eran doces. Como uvas (RB, 54);

Ébora. Tan amada Ébora. Lugar onde coincidiron os ollos de Saladina Ferrer cos ollos daquel curiña imberbe, louro, tenro (E, 84);

E deixaba notas. Obscenas (A, 30);

O cabalo, debo dicir, era branco. Con crinas amarelas e algunha cor azul (A, 212);

Instalada na deserción. Ou na demolición (FI, 51);

unha parella bailaba. Un tango. De amor (MBT, 39).

⁵³⁰ Cf. Caneiro (B, 23): “Sentaron nun banco. De parque”.

Punto e á parte

O punto e á parte marca o fechamento dunha unidade comunicativa, o parágrafo, que se encontra a medio camiño entre a unidade mínima (o enunciado) e a unidade básica (o texto), de forma que se trata dunha serie de enunciados que o emisor realiza en función das súas necesidades informativas. No tocante ao aspecto sintáctico, o parágrafo está constituído por unha serie de enunciados que se analizan de maneira independente, en canto que, no tocante ao aspecto semántico, todos eles, segundo dixemos, están estreitamente relacionados. Os distintos parágrafos dun texto manteñen necesariamente unha relación mínima que permite unha coherencia suficiente, aínda que deben desenvolver ideas diferentes a respecto dun tópico base.

Isto ten repercusión no estilo, por exemplo, cando se separan con punto e á parte dous enunciados relacionados do punto de vista pragmático-discursivo, constituíndo desta forma unha maneira impactante de chamar a atención do lector ou lectora para os ditos enunciados. No seguinte caso, que extraemos dunha das novelas de X. C. Caneiro, a rendibilidade estilística é aínda maior na medida en que a interdependencia é tamén de tipo sintáctico; o xogo é posíbel porque previamente se empregou unha puntuación de carácter macroestrutural para o nivel microestrutural, presentando como dous enunciados o que debera ser un só:

A tristeza é sempre unha nube opaca.

Que non permite ver a lúa (A, 227).

Punto e vírgula

A utilización do punto e vírgula indica que a información do novo período sintáctico está tan estreitamente vinculada ao anterior que na realidade funciona a nivel pragmático-discursivo como o resultado do procesamento da cláusula precedente, de xeito tal que, segundo a profesora Figueras (1999: 4), “basándose en la instrucción de procesamiento proporcionada por el punto y coma, el lector interpretará que no cabe proceder al cierre del enunciado hasta procesar la información proporcionada por la segunda cláusula”. En relación con isto, Álvarez *et al.* (1995: 47) suxiren que as unidades de información con este signo fican menos diferenciadas e dan a entender que isto podería deberse a que “tras este signo a escritura continúa na mesma liña, mais con inicial minúscula”. E, por suposto, se a intención do emisor fose outra tería empregado un signo de puntuación diferente. Sanmartín Rei *et al.* (2007a: 46) confirman a nosa hipótese: “Normalmente o seu emprego

é bastante subxectivo, dado que non se trata dun signo imprescindible e pode ser substituído por outros”.

Por outra banda, e de cara a facilitar a interpretación do receptor ou receptora, quer dicir, optimizar a relevancia da mensaxe, en moitas ocasións costuma aparecer o elemento conector conxuntivo. Vexamos agora algúns exemplos⁵³¹:

o cambio acontece se, nunha fracción localizada de tempo e espacio, sucede; non antes nin despois (IS, 36);

Penélope bordaba mentres o mundo seguía o seu curso: edificios de cristal punxente, fervendo nos ollos cando alumea o sol; computadoras, corazóns artificiais; satélites e foguetes que estouran coma bullós no sanmartiño; telemandos, bonecas inchables, servicios de relax: o mundo seguía o seu curso (LL, 24);

a xuventude nas ramblas barcelonesas tirando octavillas contra Franco; amándose baixo a lúa chea no curuto de Monterrei, entre fentos, sobre a herba húmida e arxilada; abrazados en xergóns de palla, recién cumpridos os quince anos, cando todo parecía fermoso e aínda lle tremían as pernas ao bicalo; bañándose no Pozo Negro, sendo nenos e prometéndose os fillos que nunca chegaron (LL, 25);

Unha semana antes da fin Sabela dixo que me quería, non debeu facelo; ela, unha muller tan importante, a muller de Evaristo Rúa, non debeu namorarse de min. Evaristo Rúa cría na familia e en Deus e na Santísima Trindade; Evaristo Rúa non se suicidou cando coñeceu a noticia (LL, 37);

Tes en estima ao meu fillo?; Claro que estimo ao Cholo; Debes procrear unha descendente con el, eu ordeno e mando, non son precisas máis cuestións; pensa que o Profeta tolea, primeiro pregúntalle o nome, como se non a coñecese de toda a vida, logo dille que vai suceder o que ambos saben que xa sucedeu, láíase da súa idade, asegura que a esperaba dende hai anos, ela segue a xogo, agora esta simpleza do test, Elías, xa me estás fartando con tanta pamplina; Olvido, prenda, serénate (SL, 20);

Un sabio recupérase pronto dos seus fracasos porque sabe que a vida, en si mesma, é un fracaso

⁵³¹ Poden consultarse máis exemplos da utilización deste signo de puntuación nas seguintes referencias: IS (36, 43, 51, 74, 77, 82, 88, 102, 109, 121, 140, 153, 166, 179); XA (13, 15, 62, 138, 151, 170, 191, 195, 200, 288, 290, 343, 355, 367); LL (80-81); SL (12, 14, 16, 18, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 45, 47, 50, 53, 58, 59, 61, 65, 66, 67, 70, 71, 72, 74, 79, 80, 84, 93, 97, 99, 100, 101, 103, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 115, 119, 120, 121, 123, 126, 128, 129, 130, 131, 142, 143, 148, 150, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 166, 167, 172, 175, 178, 180, 183, 191, 194, 202, 203, 204, 208, 209, 210, 215, 216, 217, 218, 219, 224, 225, 232, 234, 236, 237, 238, 239, 242, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 282, 299, 300, 301, 307, 312, 315, 316, 317, 319, 321, 322, 324, 328, 334, 336, 337, 342, 344, 345, 346, 347, 349, 350, 352, 353, 355, 357, 358); TM (164, 193); E (25, 47, 56, 66, 72, 76, 79, 101, 124, 177, 179, 249, 265, 272, 294, 359, 363, 376, 407, 417, 454, 516); A (11, 98, 278).

perpetuo; un imbécil nunca se recupera dos seus éxitos (TM, 134);

Mentres bebía, o Tintoreto non perdía unha palabra do discurso de Policarpo Montoya, así soubo que a dama que o mozo amaba ía casar aquel mesmo día, convencérono para que fose á igrexa logo de botar no seu corpo o perfume preparado por Ernestina; foi á igrexa, saudou a todo o mundo (E, 142).

Dous puntos

Aínda que moitos autores⁵³² consideran que a diferenza entre o punto e vírgula e os dous puntos case non existe, o certo é que os matices que achega un e outro son distintos e iso, nomeadamente no nivel estilístico, é fundamental. Alén diso, da exposición da profesora Figueras (1999: 5) pode deducirse que este signo de puntuación funciona en por si como un verdadeiro conector⁵³³, na medida en que non permite a utilización de ningún outro a continuación, ao contrario do que ocorre co punto e vírgula. De todos os modos, non concordamos en que o seu significado sexa de tipo consecutivo exclusivamente e que esta sexa a razón de que non necesite, e por iso tampouco non poida, ir acompañado dun elemento conector conxuntivo, ao contrario do punto e vírgula, que si permitiría derivar do seu uso diversas inferencias proposicionais.

Nos seguintes exemplos comprobaremos como este signo de puntuación funciona como elemento cohesionador⁵³⁴, proporcionando, alén diso, un estilo sintético e un ritmo moito máis fluído ao discurso. De todos os modos, cómpre salientarmos que, en contra da aparente restrición inferencial, o que encontramos aquí é unha extraordinaria riqueza de matices interpretativos, o que, desde logo, repercute na súa rendibilidade estilística⁵³⁵:

⁵³² De acordo con Solà e Pujol (1989), os dous puntos e o punto e vírgula serían dous signos intercambiábeis. A nosa discrepancia a este respecto baséase fundamentalmente na posibilidade de interpretarmos os dous puntos como un elemento cohesionador relacionado coa referencia fórica, que dá lugar a secuencias conclusivas ou explicativas, difíciles de imaxinar de o signo de puntuación empregado ser o punto e vírgula.

⁵³³ Poden resultar de interese en relación cos conectores e o seu emprego traballos como os de Atorresi (1998), Coutinho (2003 e 2004-2005), García Izquierdo (1998) e Garrido (1993).

⁵³⁴ Este proceso cohesionador ten unha explicación complexa; por unha parte, o signo de puntuación escollido parece estar marcando dalgunha maneira a elisión dun conector, e nesa elisión encontraríase a orixe da fluidez rítmica do discurso; por outra parte, trátase en todos os casos de referencias en que falta o elemento fórico (elidido), e tanto anafóricas, cando o enunciado que segue os dous puntos fai referencia ao que previamente se dixo, a modo de conclusión, como catafóricas, cando o que segue é unha ampliación ou unha explicación de algo que acaba de ser apenas anunciado e que agora se desenvolve. Nisto reside, precisamente, a riqueza de matices interpretativos a que facemos referencia.

⁵³⁵ Poden consultarse máis exemplos deste signo de puntuación como elemento cohesionador nas seguintes referencias: IS (26, 32, 34, 35, 37, 39, 51, 54, 57, 68, 74, 77, 78, 80, 82, 102, 109, 145, 161, 164, 168, 183, 216); LL (16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 37, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 55, 61, 63, 64, 65, 66, 69, 71, 74,

A culpa de todo probablemente é só miña, de ninguén máis: obsesións múltiples, receos insospeitados, esperanzas sen nome propio (IS, 16);

Por iso tiña que loitar por el, rescatalo, bater por baixo ao peor dos inimigos, o único implacable: o tempo (LL, 25);

Sucede isto a miúdo: a xente ri das desgracias alleas, das súas desventuras: certifiquei esta vella crenza hai anos, cando o televisor puxo de moda eses programas de vídeos que gozan de excelsa popularidade: persoas que se golpean, accidentes inesperados, caídas, agresións (EPF, 20);

Calvario: lugar ateigado de calvos (SL, 34);

Calquera tipo de preocupación mundana enche de lixo o paraíso que nos agarda: o baleiro (SL, 193);

As novelas que non acadan unha certa categoría artística, a gran maioría, son nobelos: bolas de fío, ou de la; nobelos: escrituras que nada teñen que ver coa arte senón co relatorio de aconteceres e sucesos e eventos, argumentos; nobelos: volumes onde as palabras poderían ser cambiadas, unha tras outra, obtendo o mesmo produto desártico; desártico: carente de arte (curiosa similitude gráfica e fónica, fonográfica, con desértico); nobelos: inimigos coxenéticos, conxénitos, da literatura (TM, 45);

O soño: un home deitado boca abaixo e coas dúas mans tapando os ollos (RB, 69);

Resulta curioso: un pode ser feliz se non cuestiona a felicidade (TT, 37);

Quería, papá borracho lector teorizador de insólitas teóricas teorías, que fose avogado: para mellorar o sino da familia: todos revisores de tren, ferroviarios (UMOT, 121);

Había de dividirse en tres fases: un, encher con auga aquel val furado; dous, a salinización do

75, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 110, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132); XA (11, 13, 15, 18, 20, 102, 159, 162, 164, 168, 169, 170, 171, 182, 183, 186, 187, 191, 196, 199, 208, 209, 210, 211, 212, 220, 223, 239, 243, 246, 257, 258, 261, 267, 268, 270, 272, 273, 276, 277, 280, 282, 284, 288, 290, 291, 302, 305, 306, 307, 313, 319, 323, 324, 325, 327, 330, 333, 334, 335, 336, 341, 342, 344, 345, 348, 350, 359, 361, 369); EPF (10, 16, 17, 18, 19, 20, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 61, 62, 63, 70, 72, 73, 75, 76, 78, 81, 85, 87); SL (15, 46, 58, 81, 91, 104, 112-113, 113, 115, 122, 127, 135, 139, 144, 156, 176, 178, 181, 189, 191, 193, 197, 202, 207, 209, 212, 214, 220, 227, 231, 235, 257, 277, 280, 291, 302, 310, 311, 319, 326, 335, 338, 347, 350); TM (11, 29, 34, 35, 38, 41, 49, 53, 59, 64, 81, 85, 88, 108, 110, 114, 119, 121, 137, 146, 151, 154, 164, 165, 201, 221, 241); RB (45, 66, 73, 75, 77, 82, 83, 84, 100, 102, 106, 108, 116, 138, 143); UMOT (119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132); E (12, 18, 68, 69, 71, 79, 83, 84, 89, 263, 503); A (11, 13, 15, 16, 20, 24, 27, 32, 33, 36, 41, 42, 49, 56, 61, 67, 73, 76, 86, 91, 102, 107, 114, 143, 146, 155, 156, 163, 172, 173, 194, 204, 207, 228, 265, 270, 315, 319); MBT (33, 34, 36, 38, 39). Tamén se encontra este signo de puntuación en *Bovary*: “A alba: esa que miraba de cando en vez para sentirse vivo e respirar, respirar” (B, 15).

líquido; tres, adecuar o ventilador coa forza precisa para que as ondas se producisen de maneira constante, permanente (E, 302);

A dor de estómago levantoume, non había outro motivo para poder transitar de novo pola mansión, a miña minúscula mansión, a estas horas: dez da mañá [...]. [...] (acabo de crear unha gran voz que os dicionarios deberán incluír nas súas entradas, noiteario: relación do que sucede cada noite no cerebro enfermo do que escribe). A operación contraria cúmprea con pericia: agora mesmo estou a escribir nun disquete [...]. Outra cousa: ¿como se chama ese recurso estilístico, o mesmo que intentei practificar unhas liñas máis arriba? Non lembro, non lembro. Iniciar unha frase coa palabra que remata a frase anterior. Non lembro. Estudeino de rapaz. Ou na facultade de xornalismo. ¿Como se chama? Concatenación. Prolongación da anadiplose. Iso é. Anadiplose: repetición dunha palabra ou grupo de palabras ao principio do grupo seguinte (A, 163);

O amor: ese delirio (FI, 49);

Cando entrou no bar, no bus da melancolía, todas as mulleres miraron cara a el: por estraño (MBT, 32).

Segundo vemos nestes exemplos, o lector ou lectora terá de interpretar o adxunto clausal anunciado polos dous puntos como resumo, consecuencia, elaboración ou explicación do enunciado anterior, sen que o emisor poida, ou queira, proporcionar ningunha axuda a respecto da interpretación esperada, de modo que non contribúe intencionadamente a optimizar a relevancia da mensaxe, aumentando así a rendibilidade estilística que se desprende da utilización reiterada deste signo de puntuación⁵³⁶, en estreita relación coa evocación e a suxestión. Comprobámolo en máis algúns exemplos: “Seres en tránsito perpetuo: homes, mulleres, nós” (SL, 25); “Reflexión: Gulliver era grande unicamente para os ollos dos ananos...” (TM, 143); “Escoita as literaturas que eu lle leo cada mañá xunto ao teu leito: clásicos, nada máis” (RB, 17); “Sucedió en agosto: estar perdido entre os círculos do meu cerebro, branco, baleiro” (RB, 45); “Unha música cuspindo notas de laranxa no medio do silencio gris, como o tedio: a noite” (TT, 37); “No teatro encontra o refuxio que falta, ou a dor permanente: o desalento” (TT, 37); “Escoita: “Somos un sueño imposible que busca la noche” (TT, 37-38); “Todo é simple: un espello, unha cadeira diante do espello, un armario, unha mesa, unha percha de madeira” (TT, 38-

⁵³⁶ Alén diso, como ocorre noutras ocasións, queremos salientar tamén que as propias personaxes reflexionan por veces sobre a querenza polos dous puntos como signo de puntuación estruturante dos seus pensamentos escritos: “Probablemente sexa o meu nome o máis difícil de explicar [...]. E as parénteses. E os dous puntos. E as maiúsculas. Elas, eles, acompañáronme nas moitas cartas que escribín e nas vicisitudes máis sobresaíentes desta triunfante existencia septuaxenaria” (UMOT, 119).

39); “A min iso servíume para o futuro: as pastillas, sempre levaba un frasco no peto: era unha intuición” (UMOT, 124); “(Reitero: os humanos non teñen medo da eternidade, por iso a buscan. Non debían preocuparse: a eternidade non existe)” (UMOT, 129); “El era vivo exemplo daquela situación: talvez nunca encontraría a Margarita” (E, 11); “Un escritor de célebre e cupídea imaxe: alto, benformado, mirada clara, sorriso amable afable agradable insondable” (A, 76); “Porque é redactora de Cultura dun xornal: velaí o lugar onde un comprende en verdade os delitos do destino” (A, 279); etc.

Vírgula

A vírgula ou coma é o signo de puntuación lóxica que se emprega para delimitar as categorías textuais no enunciado oracional e caracterízase en esencia por un uso heteroxéneo, que vai desde a función desambiguadora até a coordinación copulativa, como ocorre nas enumeracións, ou a de marcador de elisións (Figueras, 1999: 6). Por esa razón é un elemento de grande importancia na configuración do estilo, xa que pode ser utilizada con diferentes finalidades, aínda que é coa función de marcador de pausas breves que permite un maior aproveitamento estilístico, xa que o establecemento de ditas pausas depende en moitas ocasións da vontade ou do estado anímico ou mental do autor, ou, en todo o caso, da personaxe que se expresa en P1⁵³⁷:

Logo, co dedo, sobre a xanela, deixou entrever o desatino da existencia e, insensato, debuxou unha bandeira pirata (IS, 15);

A lúa, xigante e plena, reflecte nos cristais unha luz tenue (IS, 26);

envolto na brétema, branca (XA, 161);

Cando Silesio soubo que tiña por alumno un desertor de Dereito alegrouse, moitísimo (XA, 171);

E recorda que han de pasar os anos, e que ha de alongarse a eternidade e a miña ansia, pese a todo, ha de acougar no colo da estima infinita que sinto, por ti (EPF, 78);

El non ten fe, tampouco, nos oftalmólogos (SL, 13);

⁵³⁷ Poden consultarse máis exemplos da utilización deste signo de puntuación nas seguintes referencias: IS (29, 53, 108, 109, 134, 140, 160, 179, 196); XA (23, 31, 56, 100, 102, 111, 113, 240, 250, 255, 265, 270, 272, 273, 276, 288, 294, 308, 330, 342); TM (29, 73, 78, 84, 107, 118, 120, 147, 151, 174, 183, 187, 224, 226, 231, 237); E (10, 23, 26, 30, 32, 35, 36, 56, 59, 63, 68, 83, 149, 172, 176, 177, 186, 224, 236, 237, 274, 358, 375, 414, 446, 449); A (89, 105, 114, 116, 214, 224, 275, 279). Tamén se constata esta particular utilización da vírgula en *Bovary*: “Pero era honrado, e iso, en política, acaba pagándose caro” (B, 36).

e escoitamos como platica, sereno, deixando caer as palabras perfectamente moduladas polos seus labios (SL, 71);

entre o fume das nubes, vagarentas (TN, 25);

Lembro que de neno saía, cun cazo laranxa, a recoller as gotas de chuvia (TM, 29);

Para recoñecer, felizmente, que o ser humano non pode alcanzar, nunca, o gozo (RB, 37);

Eu mirei con ansia os teus ollos, azuis (RB, 51);

descubrira o primeiro teatro romano, completo, que gardan os anais da arqueoloxía (RB, 75);

pálida como a flor da cerdeira, en abril, cando o corazón latexa coas notas de Charlie Parker deitadas entre as estrelas, pequenas, pequenas (RB, 121);

Unha tarde de outono, triste, sen que ninguén se decatase (UMOT, 123);

Primeiro con esa música de inacabada sinfonía ruxindo na súa gorxa, lenta (UMOT, 126);

agacha no seu interior o debuxo enteiro, e breve, da vida (UMOT, 126);

Pechou os ollos con forza, querendo que eles tragasen, como bocas, as bágoas que pelexaban por saír á superficie (E, 10);

Despois de reflexionar sobre os seus delirios, íntimos, o faraón conclúe que o ser humano debía sufrir moito menos (A, 67);

unha foto do Che Guevara, barbado e acendido, cun pé que rezaba (VAP, 47);

E sen saber o motivo berrou, colérico (VAP, 48);

A praia e o solpor son longos interminables pródigos, vivos, na primavera (FI, 52).

De facto, é posíbel acharmos a mesma secuencia puntuada ou non puntuada, segundo a vontade momentánea do narrador, que desta maneira expresa en certo modo o seu estado anímico, a concordarmos con Álvarez *et al.* (1995: 48), que a este respecto, sinalaban que “un mesmo enunciado é susceptible de distintas divisións en unidades melódicas menores, grupos de entoación, dependendo do relevo que se lle queira dar ós diversos membros e, en definitiva, da intencionalidade ó presenta-la información”. Comprobámolo tamén nas obras

que estamos a analizar:

sentada no sillón amplo abruño de papá (RB, 39);

Que estes pensamentos que cruzan pola miña cabeza neste sillón, amplo abruño, sexan só reductos (RB, 39).

Aliás, paga a pena destacarmos o caso concreto do relato “Cando un blues lambe as lágrimas da noite”, inserido en *Estado permanente de fracaso*, que, da perspectiva da puntuación, se caracteriza polo predominio absoluto do uso da vírgula:

A vida continúa, sempre continúa, como unha húmida cobra que arrabuña coa súa pel o recendo tenue do albitorno no mencer, en agosto, cando a calor asfixia e ela non está, serena, impasible, tranquila, sentada ao seu carón no rouco mexedor de madeira, lendo talvez os poemas que lle escribiu, ou cecais unha novela rosa, rosácea, impálida, romance no que os personaxes declaran unha e outra vez paixón eterna, perdurable, inmortal, sen importarlles que a vida sexa un obtuso camiño, difícil, tan difícil que el só pode coller a fotografía entre as súas mans, bicala, unha, dúas, mil veces, ata que o cuspe cae entre as comisuras dos seus labios e non atura máis a angustia, a sensación ríspida da ausencia, o afogo que apreta na súa gorxa e non o deixa respirar, por iso se levanta e abanea co xornal o seu rostro, non, esta vez non vai chorar, resistir é vencer, ou non deixarse derrotar de todo, permitir que fique unha porta aberta para voar, e el ha de resistir, terco, o que resista a súa respiración atacada polo exceso de tabaco, polo alcohol que dende esta mañá cae no seu estómago raído, desaseado, sen barbear dende hai tres días, inapetente, mergullado na náusea da existencia, só agardando o momento xusto no que a inspiración se presente e todas as musas congreguen o seu poder, conxuradas, para terminar a partitura, cinco, dez, quince, vinte compases, non precisa nada máis, só os sonidos exactos confabulados para rematar a súa obra capital, a mellor, a única pola que en verdade habían de merecer a pena tantos anos de escenario, de bares, de fuxitivo a bordo dunha dorna sen rumbo, de atmosferas escuras nas que se podía mastigar o sabor acre dos cigarros, rubios, americanos, negros, altos e baixos en nicotina, espesos, tantos anos de saxofón ingrato recorrendo xeografías que o levaron a descoñecerse un pouco máis, para entregarse ao vicio neuroléptico da soidade, de cama en cama, interpretando o sensabor do aire, a lonxitude das ondas invisibles da depresión, o peso fatuo do tempo, invencible, inexpugnable, tiránico, capaz de transgredir todas as normas que os deuses escribiron na carta fundacional deste mundo soportable a golpes etílicos, metílicos, graves, os deuses, non tiña con eles relacións favorables, máis ben todo o contrario, tratábanse con indiferencia, con certa desidia por ambas partes, eles outorgáranlle o galano do ritmo, do talento, dos dedos áxiles e veloces, da sensibilidade xusta, da virtude impagable de emocionar aos demais tocando o saxofón, de facelos sentir vivos coa súa música, pero non debía retrasarse nestes pensamentos, primeiro, rapidamente, non pensar en Laura, non pensar en Laura, non pensar en Laura, non pensar en Laura (EPF, 23-24).

Tendo en conta todo o dito anteriormente, sorprende o uso da vírgula a nivel macroestrutural, como ocorre en casos como o seguinte:

Rompeu a chorar de novo, eu non sabía que facer (LL, 57).

Alén diso, hai que ter en conta tamén que un dos usos máis relevantes deste signo do punto de vista estilístico é o seu emprego para a delimitación de elementos topicalizados, tal como sinala De la Fuente González (2005a, 2005b e 2005c), o que pon de manifesto a estreita relación existente entre a puntuación e a pragmática; poden verse exemplos disto no apartado referente á topicalización (cf. § 4.5.2.2.A).

Ausencia de puntuación lóxica

A puntuación serve para estruturar o discurso en unidades menores, tanto sintácticas como semánticas, polo que a súa ausencia vai dar lugar a un discurso claramente caótico e desordenado, en ocasións rozando ou mesmo incorrendo na incoherencia. De facto, en relación co criterio textual de cohesión hai que salientar que a ausencia de puntuación ten tales repercusións na interpretación do sentido do texto que chega a minimizar ou mesmo a anular o efecto cohesionador dos elementos conectores. De todos os modos, a vulneración dos criterios de textualidade da cohesión e da coherencia resulta absolutamente axeitada para a manifestación das problemáticas personalidades dos distintos protagonistas deste conxunto de novelas e relatos, na liña de pensamento de Spitzer (1928, 1948 e 1980)⁵³⁸:

En verdade son un soñador de viaxes planetarias incólumes altamente cargadas co inferno de serpes de ríspido chuchamel enfeitizado na boca do canalla apodrentado de millóns xerados con portugueses inocentes que suben nun taxi camiño de Francia e aquí aquí está Francia nun monte perdido a cincuenta quilómetros da fronteira e cos cartos dos pobres sen fortuna madrugadores a traballar cada día para este especulador con cara e corpo de xabarín que presta cartos ao interese do quince por cento e a cobrar en cómodos prazos sen necesidade ningunha de hipotecas e explicacións diante do portelo dun banco canalla e verme sanguineo que explotou a mamá durante anos longuísimos de fatiga continua para ter algo que comer na casa o seu filliño mamá mamá fixéchelo

⁵³⁸ Cf. Caneiro (B, 158): “e ría ensinando un dente de ouro que puxera por culpa dunha pelexa na que un macarra dos de verdade lle arrancara un incisivo por mor dun contundente e soberbio puñazo sobre os seus labios que falaban máis do que debía joder tío que eu son máis chulo ca ti e non tes *cojones* de saír á rúa vamos cabrón vamos sae á rúa e efectivamente non saíu... para que... dunha *hostia* –segundo afirmaron os presentes– partiulle o dente e deixouno no chan mirando velocísimas estrelas correr correr correr sobre os seus ollos de teixugo”. Poden consultarse máis exemplos no apéndice XXXVIII (véxase § 7.38.1).

todo por min polo teu Colás ensumido en lecturas sempre inacabables inasibles infinitas insondables perpetuamente ubicadas no efémero final tráxico mortal morte mísera morte que nos ha de levar a todos mamá quérote agora que estás durmida e non podes escoitarme por vestirse de partisana e combater con dignidade fronte aos fascistas nacionais que tiñan un chivato Aarón Cifuentes como loro delator dos roxos mamá de nós e do pai que finou cun tiro na caluga a mans dun soldado un grande e libre soldado alá na serra onde os paxaros se confunden co silencio aterrador das noites sen lúa o pai do que nunca me falaches e eu supoño baril e nobre e cun fusil no brazo esperando a victoria que nunca chega mamá a victoria dos derrotados por vocación e por único horizonte e alí na serra sentiches o amor daquela comunista que sementou no teu ventre a estirpe que eu levo cravada con dentes na memoria e non está mamá e nunca está cando eu chamaba e o tío Víctor respondía no ceo está no ceo e que me importa o ceo se eu non podo velo nunca puidero velo mamá Mercedes preñada do vento nordesío atordando no alborecer da Guerra Civil que separou as Españas grávida dun obreiro que cantaba a Internacional como os anxos cantan in Vermont Moonlight in Vermont son eu fillo da guerra que atropela os recordos de champán no Café do Inés logo de que o Lucas lle zoscara sete patadas contadas ao verdugo Cifuentes toma becerro escornabois sete couces que fixeron esquecer as disputacións metafísicas que me cercaban pola coincidencia que agroma de novo na miña alma de condenado a Miguel de Cervantes Quijano que aínda cre na palinxeñese do señor con lanza en asteleiro e nunha muller que pasea indiferente asida a uns libros e se chama EREA e non é outra senón ela a quen ameí e amo e que veñan que veñan os encantadores quitarme... (IS, 72-73);

non se encolericen con este coitado que escribe con pena e pesar sen saber por que segue golpeando nas teclas de Olivetti promiscua dama que me envolve ou tortura coas súas mañas amatorias ben non fagan nada non intenten matarme escribo porque non sei facer outra cousa e porque talvez estou tolo e isto é a loucura e non podo dicir nada máis inútil que o explique moitas veces cen mil dúas mil non podo facer outra cousa que camiñar cos dedos sobre ela a máquina impertérrita que me ve chorar neste inane instante onde a quietude cobra súas formas cuniculares as continuas formas cuniculares que sobresaen pola fiestra esa que ha de ver o meu final algún día cercano lonxano eu que sei claro que teño medo á morte todos temos medo á morte pero a fiestra non ten medo ela mira o mundo e mira como Erea pasea cos seus libros baixo o brazo pasea e mira cara á galería e eu non podo facer nada non podo porque levo un par de meses fodido e ben fodido pero nada ánimo xa vai sendo hora de alpeirar de vivir veña veña veña.....!!! (IS, 194-195);

Tiña que suceder, tiña que aceptar a realidade, coas súas mágoas e medos, chea de soles amarelos, lúas de prata, telexornal, ríos que van ao mar, lotería, partidos de fútbol, heroína de singular pureza, soles de telexornal, lúas no mar, lotería de singular pureza (LL, 74);

as barricadas que impiden que un país se desenvolva conforme os costumes e hábitos e desusos propios e libertarios sempre carentes de todo tipo de influencias patóxenas do gran capital ou dos poderosísimos jórdines comerciais ou mediáticos que instalan o seu terribilísimo arsenal asasino de

almas nas entrañas mesmas dun territorio por colonizar ou sempre colonizado non sei non sei o que digo o que escribo talvez estea tolo tolo para nunca dende nunca cecais perdín as ganas de vivir e xa non podo avanzar unha liña máis nesta tediosa Olivetti Studio 45 que vai dictando soña esta cadencia musical a xeito de desconsolada regurxitación sobre un papel antes branco e agora cheo de palabras imborrables e signos e tinta (XA, 219);

Cine: velaquí o gran aliado dos memos explícome explícome os memos pensan que o cine e a literatura posúen un mesmo código comunicativo os memos son sempre memos o cine non ten por que competir coa literatura a literatura e o cine son antónimos irrecuperables entendámonos cando un autor deixa que as súas novelas aparezan nas pantallas debe cobrar fortes sumas pecuniarias en concepto de indemnización... (TM, 54);

Contemplar o mundo dos vivos, as súas políticas e cotiás traxedias e solemnes estatísticas democracias e bombas de nitróxeno alimentando bélicos arsenais almacéns e modas desfiladas en pasarelas luxosísimas onde pendulares estiradas modelos locen o material negociable da súa existencia e telexornais teledirixidos telegraficamente por telépatas gobernantes e dietas e sistemas operativos e analóxicos dixitais morfemas que mergullan a nosa alma no desesperado pozo do absurdo (RB, 118);

na porta do meu cuarto doce metros cadrados pintura levemente amarronada televisor catorce pulgadas mando a distancia servicio de asistencia inmediata radio clásica conectada vintecatro horas cada día e cunha rodiña diminuta que serve para apagar ou acender a Johann Sebastian Bach e outros musicófonos acompañantes das miñas soidades e infortunios nesta habitación con baño incorporado e unha fiestra que dá ao norte onde a neve bica en xaneiro o cume da montaña xigante que desafía a Deus co seu xemer de ferida (TT, 85);

que tanto sofren ao parir as súas cabeciñas e peitos e perniñas brandas como o ventre dun pardal que neste mesmo instante picotea un anaco de mazá podre caída no chan talvez producto da merenda dun púber que farto de tanto mastigar e mastigar tirouna desconsiderado ao chan co que iso supón para a deterioración da limpeza do contorno aínda que peor había de ser guindar plásticos e botes desodorizantes e outros despoños non orgánicos e altamente contaminantes ou danos para a coitadiña capa de ozono (E, 95);

Unha tecla abonda para invisibilizar o escrito sen necesidade de realizar un esforzo muscular que rompa o folio branco escrito cun bolígrafo barato barato que mancha as túas mans cando intentas engurrar a súa superficie plena de semas e contrasemas e fonemas invérderes escachados coa potencia dos dedos os teus dedos que agora mesmo golpean de novo as letras que che serven de salvación ou refuxio (A, 32);

o cemento cárpido que o moderno urbanismo vomita nas entrañas as miñas entrañas tan soas sen ti

profesorcete de literatura irlandesa as flores as flores en Irlanda teñen o sabor do teu mel o mel dos teus olliños Rosalía (FI, 56).

Por outra banda, nestas extraordinarias circunstancias tórnase fundamental a intervención do lector ou lectora, na medida en que o seu coñecemento contextual pode resultar de grande axuda para estruturar, de forma consciente ou inconsciente, ese discurso. A dificultade da tarefa é evidente, tanto máis canto que, segundo acabamos de ver nos exemplos, a ausencia de puntuación constitúe un recurso relativamente frecuente que aparece en longos períodos discursivos. Porén, tendo en conta a Teoría da Relevancia (cf. § 3.5.1), que defende a menor dificultade interpretativa para obtermos mensaxes máis relevantes, debemos pensar que nesa dificultade extraordinaria de interpretación que requiren estes textos o emisor esconde algunha intención e o seu descubrimento é o que permite considerármolos realmente relevantes, a pesar, ou, precisamente, grazas ao enorme esforzo que ten que pór en xogo o lector ou lectora para a súa comprensión.

Outros signos de puntuación: os signos non lóxicos

A carón dos signos de puntuación denominados lóxicos (punto, punto e vírgula, dous puntos, vírgula), cuxa correcta utilización é imprescindible para a coherencia, existen outros como as parénteses, os travesóns e as parénteses rectas, que se empregan fundamentalmente para introducirmos información adicional ou explicativa no discurso. En relación cos criterios de textualidade de cohesión e coherencia, o uso destes signos de puntuación indica que se trata de información relacionada do punto de vista pragmático-discursivo, mais secundaria, na medida en que introduce fundamentalmente aclaracións ou explicacións, e sempre perfectamente delimitada. Por outra parte, é evidente que estes incisos teñen repercusión no ritmo sintáctico, que, así, resulta fragmentario. A fragmentación será maior, obviamente, canto máis se recorrer a estes signos, complicándose a interpretación do texto en sentido directamente proporcional e converténdose esa ruptura discursiva, precisamente con base na súa frecuencia, nun trazo estilístico particular do autor. En relación coa súa rendibilidade estilística, paga a pena destacarmos as reflexións dunha das personaxes de X. C. Caneiro, Ulises Craso, protagonista de *Ámote*, a este respecto:

(cando un le frases sincopadas por culpa das parénteses pode percibir unha sensación de ruptura, sublime fragmentariedade, que outorga aos parágrafos unha significación superlativa: novela

reprográfica, novela amatoria: son por si mesmas definicións que precisan perentoriamente as flosas que as parénteses, de modo natural, lles outorgan) (A, 315).

De feito, así ocorre nas novelas e relatos de X. C. Caneiro coas parénteses⁵³⁹:

Non hai estación no teu corpo que non adore de xeonllos (tireime de bruzos no chan bicando os seus

⁵³⁹ Encontramos máis exemplos de parénteses e travesóns nas seguintes referencias: IS (81, 82, 83, 93, 109, 122, 123, 124, 125, 152, 157, 176, 177, 187, 215, 216, 223); TM (13, 24, 26, 29, 32, 34, 38, 39, 41, 45, 49, 50, 53, 54, 56, 57, 81, 85, 89, 91, 97, 102, 103, 104, 107, 114, 133, 140, 142, 143, 144, 147, 149, 155, 157, 158, 160, 164, 177, 178, 181, 187, 188, 192, 195, 198, 206, 208, 211, 213, 214, 215, 217, 221, 223, 225, 226, 227, 231); LL (26, 38, 39, 41, 43, 47, 51, 57, 61, 64, 65, 66, 70, 74, 76, 80, 81, 83, 86, 90, 95, 98, 99, 101, 104, 106, 107-108, 109, 110, 112, 113, 114, 119, 120, 121, 123, 126, 128, 129, 130, 131); XA (161, 162, 163, 170, 171, 175, 176, 179, 180, 181, 185, 186, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 205, 208, 209, 212, 215, 219, 223, 229, 238, 243, 249, 250, 257, 258, 260, 262, 264, 267, 268, 270, 271, 272, 276, 277, 282, 283, 284, 285, 288, 290, 291, 304, 308, 309, 310, 313, 324, 325, 327, 332, 334, 335, 339, 340, 341, 343, 344, 345, 348, 350, 353, 355, 358, 368); EPF (9, 10, 11, 17, 20, 61, 63, 65, 70, 71, 73, 74, 77-78, 81, 85); SL (12-13, 15, 17, 22, 25, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 40, 43, 46, 47, 48, 51, 53, 56, 57, 58, 61, 68, 78, 81, 85, 88-89, 89, 90, 91, 95, 104, 112, 115, 125, 131, 135, 139, 141, 144, 156, 186, 189, 193, 197, 204-205, 206, 227, 265, 269, 287, 288, 298, 302, 305, 311, 314, 329, 339); RB (20, 22, 23, 39, 40, 45, 46, 50-51, 60, 66, 73, 74, 75, 76-77, 78, 83, 90, 120, 142); TT (14, 16, 20, 37, 74, 76, 80, 84); UMOT (120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132); E (9, 10, 18, 33, 47, 75, 77, 87, 100, 101, 117, 118, 142, 154, 170, 175, 176, 178, 196, 223-224, 240, 248-249, 249, 250, 255, 257, 266-267, 269, 272, 292, 297, 302, 316, 321, 328, 329, 345, 353, 359, 360, 364, 371, 374, 378, 382, 395, 396, 397, 409, 413, 415, 416, 424, 438, 456, 471, 474, 484, 487, 494, 506, 508, 510, 511, 514, 517, 525, 532, 533); A (13, 14, 17, 29, 30, 35, 45, 53, 56, 58, 60, 64, 65, 77, 81, 98, 112, 117, 124, 127, 128, 129, 146, 147, 160, 163, 165, 170, 171, 172, 173, 175, 185, 194, 204, 225, 247, 253, 256, 282, 284, 285, 288, 294, 300, 315, 324, 330, 332). Tamén se encontran estes signos en *Bovary*: “O seu nariz, un pouco avultado na parte superior (unha cousa de familia) e os dous dentes centrais subidos un sobre outro” (B, 87) ou “dunha *hostia* –segundo afirmaron os presentes– partiulle o dente” (B, 158). Por outra parte, cómpre salientarmos que o emprego das parénteses constitúe un recurso moi frecuente en narradores como Lobo Antunes:

Depois de cinco ou seis semanas
(ou dez ou doze ou vinte, quen
me responde a isto, Margarida?)
a urinar sangue na enfermaria do
Forte de Caxias, com a bexiga repleta de pedacinhos de vidro,
(pedacinhos de vidro, mãe)
mudaram-me para uma cela no
 piso inferior da cadeia onde eu procurava adivinhar as horas segundo a tonalidade do céu, escarlate,
azul, pálido, branco, completamente negro,
(quem me explicava as cores,
quem vem explicar-me as cores a Tavira?)
enquanto os pingos de uma
torneira do outro lado da parede adquiriam à noite ressonâncias de chumbo. Não ouvia as ondas nem
o vento do Tejo, o brado das gaivotas sumira-se e às segundas-feiras
(diziam sempre que era segun-
da-feira, não terça, não quarta, não sábado mas segunda-feira, diziam Salta da cama que está na
altura do recreio)
obrigavam-me a coxear, de ben-
gala, no pátio interior da prisão, e um dia vi a torneira, aproximei-me para a fechar, e uma voz
ordenou logo Não pára, não mexe em nada, anda sempre, mais rápido, mais rápido, de modo que eu
seguia ao longo dos muros
(o sol não chegava cá abaixo, o
sol não chegava cá abaixo e eu tinha frio no verão) (Lobo Antunes, 1992: 161-162).

A citación deste autor non a realizamos por acaso, mais en relación coas recensións de Casal (2004a e 2004b) que comparaban X.C. Caneiro con este autor portugués.

nocellos) (IS, 30);

mírame pedindo perdón polas tres margaridas que merendou no meu xardín (que xardín, Nicolás das ilusións perdidas, que xardín?) (IS, 32);

De todos xeitos este é o único estado no que consigo anotar cousas verdadeiramente indelebles (indelebles?) e prístinas (prístinas?), serei breve (EPF, 9);

(Descubrirán vostedes cando, como, cando, como? Descubrirán, vostedes, lectópatas, a galería do meu corazón fundida de xelo e inverno?) (SL, 13);

Parágrafos como este aparecen escritos entre os papeis de Cholo (risas, risas, risas) (SL, 61);

Nese instante entrará en acción o burlador, achegaralle os precisados ou precisadas, que tamén as hai (o burlador ha de coñecer que el mesmo pode realizar os labores de amantísimo, depende se o precisado ou precisada necesita un home ou unha muller, ou ambos, que de todo hai, por fortuna). Repito: achegaralle os precisados ou precisadas, é dicir, fará que a amantísima (ou el mesmo, amantísimo burlador) atenda os homes e muller que necesitan afecto, estima, e demais (SL, 112);

Este deambular incerto dos anos que nos corren (Quería poñer dos anos que nos corroen) (TM, 167);

O meu amigo (O meu amor? Amei? A quen?) (TM, 167);

Sen embargo, comprendíchelo máis tarde, os lugares son como o tempo que os modela e arquitecta (arquitectar, verbo propio da túa eximia creatividade!, dirías coa sátira mordida entre os teus dentes) (RB, 122);

Probablemente non foi a mágoa, senón o coñac (outra vez, sempre) (TT, 26);

Probablemente sexa o meu nome o máis difícil de explicar (A pesar de que toda a miña vida é un suceso longo, inexplicable). E as parénteses. E os dous puntos. E as maiúsculas. Elas, eles, acompañáronme nas moitas cartas que escribín e nas vicisitudes máis sobresaíntes desta triunfante existencia septuaxenaria. Triunfante, dígoos sen modestia. Consegúin o que quixen: o meu propósito (Única razón de ser, de vivir, de estar, de nacer) (UMOT, 119);

Comprou o seu silencio. (¿Que cousa non se pode comprar?, preguntoulle o recepcionista Gaspar; Nada, contestou este; o empregado da pensión esbozou un leve sorriso, de fotografía, como se levava anos ensaiando aquel túrpido xesto.) (E, 101);

(do gót. fōn, “fogo”) (E, 256);

Podo navegar (ridículo verbo empregado de modo constante por varios e varias que, verbigraya, nunca navegaron con Melville ou London ou Conrad ou Homero ou Stevenson ou Salgari), navegar, ridículo verbo, dicía (A, 114);

Tivo que tomar media botella de güisqui (barato) a primeira vez (MBT, 32).

A rendibilidade aumenta cando as parénteses se insiren á vez dentro doutras parénteses:

os seus caracteres físicos (grosa, de ollos verdes (que sorte tivo o Calderón ao raptar a Olvido: ignoraba a cor dos seus ollos), repoluda) (SL, 112).

Moito menor incidencia teñen os travesóns, aínda que tamén é posíbel acharmos unha cantidade considerábel de exemplos:

daquelas e daqueles que non me aman —eu non escribo para que me queiran, escribín sempre para queimar o que facía, agora fágoo para queimarme, eu, na pira infinita do desafecto e da tortura— (SL, 115);

despois dunha leve aventura extramatrimonial —palabra que sempre lle produciu unha enorme gracia, por inane—, regresou ao cárcere do seu marido (TT, 24);

había que dar a imaxe que realmente lle correspondía —algo que rara vez sucede nos medios de comunicación— (TT, 30);

como escribín —ou iso creo— nalgunha das miñas moitas novelas (TT, 74);

Algo habitual —as rarezas— en Ébora (E, 176);

César Augusto —a quen resulta preceptivo chamar deste xeito e non por algún dos dous nomes que compoñen a sonora explosión da súa identidade— fuma farias (A, 66).

Alén diso, nalgunhas obras, como ocorre n'*O infortunio da soidade*, empréganse tamén as parénteses rectas para Nicolás Odín, autor do diario, incluír diálogos coa nai ou consigo propio, e así diferenciar estes fragmentos doutros inseridos entre parénteses que el mesmo introduce no seu discurso⁵⁴⁰:

⁵⁴⁰ Poden consultarse máis exemplos deste signo tipográfico nas seguintes referencias: IS (14, 15, 27-28, 36,

[—Que queres, mamá?

—Non berres, estoume fartando das túas impertinencias.

—Non berro.

—Son a nai do teu sangue, trátame con amabilidade e consideración... (Dona Mercedes peitéase, sorrí, arregala as pálpebras)... Esta que vedes de rostro amondongado, alta de peitos e ademán brioso...

—Queres algo, mamá?

—Só que me digas en que ano naceu Cervantes.

—Mil cincocentos corenta e sete.

—Correcto, acaba de ganar un paquete de caramelos, pode retirarse] (IS, 13);

[A lúa achégase a ti ata tocarte, podes palpala, sorber o néctar almacenado nas súas vísceras sedosas. Zuga, zuga da mamila colorada e tenra, mórdea, lámbea, alumiña con leite a superficie donda, quente. Zuga, zuga, Odín. Saliva, linguas que recorren a face corpórea, humidade, incontinencia carnal, lascivia, pubis desfeito en mel na túa boca] (IS, 34).

• Elipse

A elipse prodúcese como reacción inconsciente para evitar a repetición desnecesaria e contraria ao principio de economía que rexe a lingua. Habitualmente, achamos que os elementos elididos aparecen previamente no texto ou se manifestan dalgunha maneira noutros aspectos gramaticais (o MNP, por exemplo), de forma que a elisión non produce de modo ningún confusión nin ruptura do sentido, e si, polo contrario, un matiz máis evocador, se cadra mesmo máis sensual, ou máis poético. Alén diso, nos casos máis extremos, como moitos dos que achamos nas páxinas das novelas e relatos de X. C. Caneiro, produce un efecto telegramático tamén realmente salientábel do punto de vista estilístico⁵⁴¹:

Hipolucidez, o sono cércame (IS, 25);

Reunión no Parlamento Móbil. Decisión instantánea. Aforraríanse cartos. E tempo (EPF, 55);

Chámase Ana, casualidade (TM, 80);

Os peixes. Escusas. Non os amo. Non os soporto. Comía peixe por imperativo de Mamá. Sabor

47, 48, 55, 57, 59, 83, 96-97, 100, 100-101, 129, 147, 154-155, 155, 158, 187, 217, 232, 242, 260).

⁵⁴¹ Os exemplos son numerosos, dado que se emprega para representar o modo de falar ou de pensar entrecortado das personaxes. Poden consultarse máis exemplos de elipse no apéndice XXXVIII (véxase § 7.38.2). Cf. Caneiro (B, 161): “Destino: o Sur”.

escaso insípido incoloro inodoro indíbil e mandonio con minúsculas (TM, 110);

Despois viñeron os malentendidos. A Policía. A detención. O xuízo. O meu pai estaba triste, e calaba. O cárcere. A fuxida do cárcere. A visita á Iria de xeito furtivo. A reiteración da visita. A aparición dos meus irmáns. A liorta. O ruído (RB, 27);

A miña é unha familia conservadora [...]: traballar no banco, fundar un fogar, ter fillos, os domingos ao fútbol, un exceso de cando en vez, copas e copas, visita de lupanares do arredor (TT, 42);

Miroume. Mireino. Os mesmos ollos (UMOT, 130);

Agora era un home libre. Libardino librérriño (E, 21);

O pracer de vivir debuxouse no teu rostro brillante, maquillado coa alegría sensata dos teus anos breves. Un bico na meixela e a túa mirada confundida co abrigo cómplice da noite (TB, 88);

Creo que é un problema cardíaco. As noticias que non deixan de esvarar na lingua dos teletipos, as présas por rematar a edición, os gritos dalgún impaciente. Os nervios, ou algo parecido, apretan o meu peito. O corazón (A, 16);

El pertencía a ese club. Profesor universitario, de literatura. Sesenta e cinco anos (MBT, 31).

Os exemplos sinalados dan boa conta da importancia da elipse na construción textual. Trátase, de facto, dun dos trazos máis característicos do estilo prosístico caneirano e un dos que parece dotalo de boa parte da súa poeticidade, pola súa capacidade evocadora e suxestiva.

- **Repetición**

A repetición, tal como xa comentamos, é un recurso cohesivo de natureza lexical que se produce cando non se atende a outros principios elementais de cohesión que procuran a economía (referencia, substitución e elipse) ou a variedade (xenéricos, sinonimia e hiperonimia) da linguaxe. Isto significa que dalgún xeito é unha arma de dous gumes, xa que, se por unha banda se pode empregar como máis un elemento cohesivo, por outra pódese incorrer nun empobrecemento expresivo ao diminuír a variedade lexical. No conxunto de novelas e relatos que estamos a analizar, porén, a repetición non só non prexudica o estilo, mais inclusive se converte nun outro trazo do estilo particular do autor,

sen esquecermos que, á vez, tamén está a cohesionar os seus textos⁵⁴².

A repetición pode producirse tanto no nivel lexical (repetición de determinadas palabras):

Paso a paso vai deglutindo **palabras, palabras. Palabras** que el disfruta na súa lingua, na súa boca. Pensa que as **palabras** poden tocarse, como as cousas. Ás veces acaríciase coas **palabras**, cando lle doe a alma (TT, 49)⁵⁴³;

Infortunada desgraciada fabuladora Blandina. **Infortunada** (TB, 86);

Eu, **idiota**, ría coa ocorrencia que iniciabamos a miña irmá xemelga mais eu. **Idiota**, sempre o fun (TB, 87);

A operación contraria cumproua con pericia: agora mesmo estou a escribir nun **disquete**, o **disquete** levareino a **findedición, findedición** gravará o arquivo no secreto arquivísimo arquivo **FAR, FAR** entenderá os desexos do **faraón, o faraón** que escribe de mañá para esquecer que está **só, só** e sen poder **durmir, durmir** durmir durmir talvez soñar (A, 163).

Como no nivel clausal (repetición de cláusulas e inclusive de fragmentos maiores):

a túa voz de gladiolo galante experto e moi dotado para os amores e os seus actos (TB, 85);

dicía **a túa voz de gladiolo galante experto e moi dotado para os amores e os seus actos** (TB, 87);

⁵⁴² Cf. Caneiro (B, 6): “Sobre a súa cabeza voaban píntegas, **lagartos**, cabalos que eran **lagartos. Lagartos** como paxaros que piaban entre as árbores do río, **lagartos**”. Poden consultarse máis exemplos no apéndice XXXVIII (véxase § 7.38.3).

⁵⁴³ Os efectos (case) poéticos que se poden derivar deste exemplo son moi semellantes, salvando as distancia aos deste poema inédito de Diego Cousillas, onde se xoga inclusive coa repetición do mesmo vocábulo: “Vivo nunha casa de **palabras**. Coas fiestras tapiadas con **palabras**. Con muros de **palabras**. Coas portas apuntaladas con **palabras**. Cunha enorme cheminea onde sempre arden as **palabras**. Desde a miña casa de **palabras** escriboche esta carta. Unha carta pobre. De **palabras**. De **palabras** en conserva. De **palabras** enlatadas. De vez en cando, espulgando un can, atopo unha **palabra** que me gustaría compartir contigo, porque semella que se a espichases entre os dedos che saltaría o sangue aos ollos. Pero as **palabras** non sangran. Non intentes espulgar a miña carta de **palabras**. Porque non atoparás máis ca **palabras**. Unha cadeira de **palabras** para sentarse. Unha cama de **palabras**. Apenas un incómodo somier de **palabras** onde repousar. Gretas recevadas con **palabras**. Armarios cheos de traxes remendados con **palabras**. Calcetíns zurcidos con **palabras**. Hai **palabras** tan gastadas, que ás veces hai que dicir as **palabras** con outras **palabras**. As **palabras** vellas amoréanse no faiado. A **palabra** alegría. A **palabra** ilusión. Unha saba cobre as **palabras** que gardamos como mobles valiosos para protexelos do pó. A **palabra** vida. A palabra amor. De vez en cando rompe un púcaro de **palabras** murchas. Pouco a pouco a casa échese de **palabras** tristes. De **palabras** rotas. Nalgún lugar hai unha **palabra** secreta que é a chave para entrar na miña casa. Para rescatarme das **palabras**. Pero ata dar con esa **palabra** terás que percorrer un longo, un interminable etc”.

E sen saber o motivo berrou, colérico: Non, **non vai chover, hoxe non vai chover**. Ela foi desaparecendo, diluída na néboa que turbou os seus olliños perdidos, coma **el, que non era Al Pacino** [...]. Berraba, unha dúas mil veces, **Non, hoxe non vai chover** [...]. E **a voz do home** da radio, tantas veces repetida. Seria, grave. **A voz do home** do tempo [...]. Pero **el, que non era Al Pacino**, esqueceu ser feliz (VAP, 48).

Aínda que en todos estes exemplos se percibe con clareza a función cohesionadora deste recurso, cómpre destacarmos especialmente a súa importancia extraordinaria neste sentido en *Ébora*, novela en que se emprega a repetición como enlace entre os distintos capítulos intercalados, de forma que o final de un coincide dalgunha maneira co inicio do seguinte:

abaneándose nos brazos hercúleos do azar, iniciar o **fértil** camiño da **aventura** (E, 28)
cando beliscou a **fértil aventura** de dar a luz (E, 29);

un súbito acontecemento fixo **palidecer o rostro** contento de Don Blas (E, 45)
do **pálido rostro** da alma, punto e coma, coñecer é padecer (E, 47);

E **beber**. E **beber** ata que só quede, de nós, unha biblioteca de naufraxios. A noite (E, 164)
Beber, beber, beber, percutía o verbo no sentidiño caduco do Tintoreto (E, 165);

foi feliz ao mirar **as estrelas que cuspián farrapos brancos** como a lúa (E, 182)
Laura, **as estrelas cospen farrapos brancos** no teu rostro de lirio (E, 183);

como se o **demo** picase as súas nádegas cun ardoroso ou **satánico tridente** (E, 242)
Debeu ser o **tridéntico demo** cruel, pensaba a Romana (E, 243);

Sabían que o **silencio**, ás veces, **é a única resposta**. A única. E verdadeira (E, 368)
O **silencio** venturoso e alegre **foi a única resposta** que soubo dar o cantarino Guantanamera (E, 369);

no fondo, só as persoas que practican esta actividade, **apóstoles do inútil**, merecen atención e xúbilo e amor e inmortalidade (E, 410)

Presten atención, señoras, dicían estoutros **apóstoles do inútil**, benvestidos (E, 411);

e do amencer de dentabré e cálsamo e queiroga, e do seu onírico pálpito de **soños**. O destino veraz de *Ébora*. Como **o reloxo** que corre e nunca agarda por nós. *Ébora*, **durmida** xunto ao mar que non existe, esperando (E, 477) /

Cando Libardino Romero mirou **o reloxo** fluorescente da mesiña noctípala do hotel en que

durmيران, comprendeu que xa rematara o seu **soño** e que outro día estaba golsando, trala cortina, multitude de promesas e aventuras (E, 479).

Desta maneira, comprobamos que, alén do efecto cohesionador e estilístico derivado da repetición, conséguese tamén a impresión de circularidade: calquera elemento é susceptible de aparecer de novo noutro lugar do relato, proporcionando así a idea de estarmos sempre a xirar arredor do mesmo eixo, como a metaforizar a realidade innegábel de que sempre existen unhas constantes na vida, que dá voltas, como se fose unha espiral caótica en que, de cando en cando, ciclicamente, os elementos que marcan o noso devir reaparecen. De todos os modos, cómpre chamarmos a atención para o feito de en ocasións a función cohesionadora da repetición ficar relegada a un segundo plano para se empregar coa intención de reflectir a personalidade desequilibrada, paranoica e obsesiva —a repetición reflectiría, precisamente, ese aspecto obsesivo— dos diferentes protagonistas. Por esta razón, e na medida en que deste xeito se caracteriza a forma de se expresar cada un deles —igualando a expresión lingüística ao mesmo nivel caótico e paranoico dos seus pensamentos—, parece imprescindible non só na construción textual de todas estas obras, como tamén na construción das súas personaxes.

Os exemplos que mostramos a seguir, de entre a inxente casuística que achamos nas páxinas de X. C. Caneiro, pretenden resultar ilustrativos da sensación de angustia ou ansiedade, segundo os casos, que un fenómeno tan simple como a repetición —neste caso estritamente lexical e clausal⁵⁴⁴— pode provocar no propio lector ou lectora. A transmisión a estes da mesma sensación que sofre o narrador é, sen dúbida, un dos maiores e máis significativos logros estilísticos da narrativa deste autor:

Hai **palabras que tranquilizan**, mellor, hai series de **palabras que tranquilizan: aguda, esdrúxula, esdrúxula, esdrúxula, aguda**. Fagan a proba, sempre resulta (IS, 49);

primeiro, rapidamente, **non pensar en Laura, non pensar en Laura, non pensar en Laura, non pensar en Laura** (EPF, 24);

o desexo, **perdón**, é a única verdade, a única, **perdón, perdón, heime de concentrar na tarefa de burlador, heime de concentrar na tarefa de burlador, heime de concentrar na tarefa de burlador**, ao repetir tres veces calqueraa cousa, a que sexa [...], sempre se ha de cumprir, creo; **pode que teña razón, pode que teña razón, pode que teña razón** (SL, 61);

⁵⁴⁴ Outros tipos de repeticións, como a sintáctica ou a intensificativa, xa se analizaron ou analizaranse noutras epígrafes (cf. § 4.4.4 e § 4.5.2.2.A).

Pensar o tempo ten as súas inconveniencias: o tempo pode conducirte á neurose. Non debo **pensar o tempo**, escribo mil veces na miña cabeza. Pero non me deixan alternativa os moitos anos. Non, cando era novo non **pensaba o tempo**. Os nenos só teñen presente. Pero os libros e as moitas cavilacións leváronme a **pensar o tempo** [...]. Non consigo aliviar a mágoa que peta nas portas da miña **alma**. Porque teño **alma**. **Alma**. E os **fantasmas** alagadores do meu peito sábeno. Vós. **Fantasmas** nunca brancos [...]. **Pirata Pirata Pirata** [...]. **Bebo. Bebo. Son un borracho sen regreso**. Convén anotalo nas paredes do meu diario delirio. **Un borracho sen regreso. Marcado** para sempre. **Marcado** (TM, 59);

Agosto despídeme con gotas de auga que son os teus bicos **no meu rostro**, as túas **cancións no meu rostro**, os teus poemas de amor, como **cancións**, por riba destes músculos que aínda tremen cando te escoitan, lembrándote, amor. En **agosto** os demais deixan de existir, extrávanse en multitude de cousas que non exercen a diario: ese absurdo hábito da diversión. Eu pago por ter tempo para aburrirme. Sucedía en **agosto**: estar **perdido** entre os círculos do meu cerebro, branco, baleiro. Despois, dende que te coñecín, as cousas cambiaron. Eu seguía **perdido, perdido** neste cuarto, **perdido** para saber que ti estás do outro lado da ponte, detrás do río, onde o paraíso leva **o teu nome, o nome** que non quero pronunciar nesta hora, **co vaso, coas gotas, co tubo das gotas, o vaso**, só penso en ti, e en Helena, pobre, pero ela xa non ten que coidar dos rapaces, todos pasan dos vinte anos e os tres teñen rematadas as carreiras (**que ruín palabra!**). Dous son **funcionarios (que ruín palabra!), funcionarios** de alta escala e o outro, menos hábil pero o máis esvelto e atractivo, está metido en política (**que ruín palabra!**), coma min. O substantivo, **palabra ruín** (RB, 45-46);

O único xeito de ser feliz é ver pasar as nubes, o único xeito de ser feliz é ver pasar as nubes, o único xeito de ser feliz é ver pasar as nubes, o único xeito de ser feliz é ver pasar as nubes (E, 119);

cáncaro, cáncaro, cáncaro, cáncaro, planta herbácea, **cáncaro, cáncaro, cáncaro, cáncaro**, xeralmente rizomatosas acaules, **cáncaro, cáncaro, cáncaro, cáncaro**, de follas pecioladas e flores grandes, **cáncaro, cáncaro, cáncaro, cáncaro**, inclúe seiscentas especies do hemisferio norte, **cáncaro, cáncaro, cáncaro, cáncaro**, familia das primuláceas, **cáncaro, cáncaro, cáncaro, cáncaro**, que por florecer na fin do inverno, **cáncaro, cáncaro, cáncaro, cáncaro, cáncaro, cáncaro, cáncaro, cáncaro, cáncaro**, anuncia xa a primavera, **cáncaro** (E, 429);

Sentiu **repugnancia**. A **repugnancia** que producen os seres con **baba**, a **repugnancia** que produce a **baba**, unha e outra vez, cando alguén pretende que a **traguemos**. **Traga**, parecía dicir el cada vez que pasaba unha folla do xornal. **Traga** mentres observaba, [...]. **Traga** cando escoitaba as últimas cotizacións bursátiles [...]. **Traga traga traga**. Pero ela xa non quería **tragar** (TT, 25);

Que os quería. Que meu pai non tería que agardar a xubilación para cruzar o Tamesis comigo [...].

Que os quería. Que se coidasen moito e buscasen no ceo unha estrela [...]. **Que os quería** (UMOT, 131);

Esa certeza axúdame a sobrevivir. O seu bico cada inverno [...]. **Esa certeza axúdame a sobrevivir** (TB, 92);

Repugnancia.

Repugnancia.

Exercicios de demagogia para sobrevivir.

[...]

Repugnancia.

Repugnancia.

Exercicios de demagogia para sobrevivir (A, 45-46);

O **medo**. Debo escribilo cen mil veces para que se afaste de min, para sempre: **medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo**, e van dez, **medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo**, e van corenta, **medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo** [...], **medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo**, e van oitenta e dúas, **medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo**, e van cento vinteoito veces, **medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo**, **medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo**, imbécil [...], **medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo**, **medo medo medo medo medo** [...], **medo medo medo medo medo** [...], **medo medo medo medo medo**, e van duascenas unha, **medo medo medo**, non pronuncies o nome do amor en falso, quérote, amor, quérote **medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo** [...], **medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo**, **medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo**, creo definitivamente que me podo salvar da morte [...], **medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo**, **medo medo medo medo medo** [...], **medo medo medo medo medo medo medo medo medo medo**, non conto máis, **medo medo medo medo medo medo medomedo-medodommm** os meus dedos non poden (A, 136-137).

A linguaxe repetitiva é unha outra das características máis salientábeis do modo de se expresaren as personaxes e revélasenos como un dos métodos lingüísticos máis eficaces para representar o seu desquiciado estado mental. Por esa razón, e dada a extraordinaria presenza deste recurso no corpus de obras con que estamos a traballar, consideramos a necesidade de mostrar máis algúns exemplos que dean conta da súa rendibilidade estilística: “Mamá é toda unha **liberal**, de mente **liberal**, de espírito **liberal**, de faciana **liberal**. Os Odín somos unha saga de **liberais** xenízaros” (IS, 149); “e levar coa cabeza ben alta a **responsabilidade** dun posto de traballo, a **responsabilidade** dunha familia, a **responsabilidade**, creo que esa é a vociferata que máis odio, ser **responsable** de que, para que, ata onde, ata cando, **responsabilidade**, sempre **responsabilidade**” (EPF, 33); “**Vivir é fermoso**, convén recordalo. **Vivir é fermoso**, escribamos na pizarra do noso cerebro, cada mañá, esta frase convincente. **Vivir é fermoso**, unha dúas mil veces. Repitan, lectópatas” (SL, 31); “non podemos encher de **felicidade** estes relatorios, non, a **felicidade** é contraria á **literatura**, imbécil, son un imbécil, só na **literatura** é posible a **felicidade**, lembremos a Leopardi A **felicidade** consiste na ignorancia da **verdade**, entón concluímos que a **literatura** é a única **felicidade** posible, porque a **literatura** ignora a **verdade**, porque a **verdade** non é **literatura**, ou talvez estea **equivocado**, estou, estou **equivocado**, terriblemente **equivocado**, moito, a **literatura** é a única **verdade** e polo tanto aquel que **literaturiza** está condenado a ser un **infeliz**” (SL, 266); “El deixou que o aire, limpo, penetrase as súas entrañas xa acostumadas ao fume **negro da urbe**, ao ruído **negro da urbe**, ao desterro **negro da urbe. Negro**” (TM, 12 “Sinto **mágoa** polas gomas que afean os teus brazos, o teu rostro petrino, seixo, poros de mármore. **Mágoa** por esa pel que se mete entre os ósos. **Mágoa** por non poder escoitar a túa voz” (RB, 18); “Porque antes pintaba nas rúas e **malvivía**. Pintaba con xiz nas rúas, e **malvivía**. Pintaba en cartóns e madeira, e **malvivía**” (TT, 19); “O alcalde, que viu ao seu fillo, calou. Todos volveron a cabeza. **O silencio. O silencio. O silencio. O silencio**” (E, 529); “**escribir pola noite, non durmir, escribir pola noite**, pasear pouco, **non durmir, pensar tanto en ti, escribir pola noite**, sentado sempre sentado, **non durmir, pensar tanto en ti**, demasiados quilos, graxa moita graxa **escribir pola noite, non durmir, pensar tanto en ti**, nos teus olliños verdes de lúa acariciando os meus insomnios, amor, meu amor” (A, 282); etc.

Alén da función conformadora da personalidade dos distintos protagonistas que van aparecendo nas distintas novelas, segundo vimos de comprobar nos exemplos anteriores, este recurso da repetición tamén aparece, en ocasións, empregado coa intención, non só de expresar, mais tamén de recrear, a sensación de rutina, ou de reiteración, como ocorre nos

seguintes casos⁵⁴⁵:

Inspiro, expiro, inspiro, expiro, inspiro, expiro, inspiro, expiro, inspiro, expiro (IS, 59);

ou sexa **primavera, verán, outono, inverno, primavera, verán, outono, inverno, primavera, verán, outono, inverno**, tres veces por semana: a comprar, de paseo os domingos, e á película do xoves (XA, 184);

os meus problemas sempre foron tres: **Deus e a bebida e un romance** sobre o músico Sebastián Bach, **a bebida e o romance e Deus, o romance e Deus e a bebida** (XA, 200);

e el, coa palma da man boca arriba e o puño pecho e o dedo indicador **encollido e estirado e encollido e estirado e encollido e estirado** (SL, 24);

as putas paseando **rúa arriba rúa abaixo rúa arriba rúa abaixo** (TM, 88);

Cando penso nel teño unha lousa pendurada por un fío, un fío que vai da gorxa ao estómago, **que sobe, que baixa e sobe e baixa e sobe** (TM, 119);

Torniquete... que palabra tan horrible! **Currículum amígdala soro amígdala currículum soro amígdala currículum** (TM, 148);

caduco respirar, **sístole diástole sístole diástole** (A, 46);

o **vermello laranxa verde vermello laranxa verde** dos semáforos que ordenan os nosos pasos (A, 61);

no estertor constantino das noticias que **van e veñen e van e van** (A, 184).

Inclusive hai casos en que é difícil darnos coa motivación da repetición, aínda que a súa rendibilidade estilística, talvez máis acentuada precisamente por iso mesmo, é incuestionábel:

como o sangue da muller que bebía **para non morrer, para non morrer, para non morrer** (UMOT, 124).

A pesar da existencia de motivacións diferentes para o recurso da repetición, en todos os casos parece, porén, subxacer no fondo a sensación de a escrita responder sempre á

⁵⁴⁵ Cf. § 4.3.2.1.A nun exemplo a propósito das enumeracións (XA, 73-74).

necesidade de cada personaxe reflectir o seu estado anímico, ou o desenvolvemento dos seus pensamentos tal como flúen, sen máis elaboración —xa que limitaría en grande medida a expresión dese pensamento e resultarían falseados, desde o momento en que deixarían de ser os pensamentos orixinais dese individuo para se converteren nun produto literario—; desta forma, esa idea de angustia que tan ben transmiten algúns dos exemplos citados nunca desaparece totalmente.

Ausencia de elementos cohesivos

Aínda que a importancia da cohesión textual está fóra de toda dúbida, porén cómpre salientarmos a posibilidade de se manter a textualidade embora non existan elementos cohesivos. Nas novelas e relatos obxecto da nosa investigación comprobamos que a ausencia destes pode chegar a se converter nun recurso cargado de rendibilidade estilística:

Os vidros crávanse na súa caluga. Sangue. Óbito (RB, 27);

Bocexos de abertas bocas como túneles negros sen fin. Picores. Uñas comidas que rabuñan a cabeza. Ollos lagañentos (A, 238);

O purgatorio. O inferno, cecais. O bátraro reservado para as mozas suicidas. Respira, Alma, Alma, respira. Lavabos. Auga fría (A, 239).

En estreita relación con isto, mais en sentido contrario, non podemos deixar de chamar a atención para unha tendencia, se callar en ocasións excesiva nun texto literario, de esquematización na organización do discurso, que tamén denota certa mentalidade obsesiva ou paranoica. Isto conséguese fundamentalmente por medio da utilización de cuantificadores e de ordinais, como vemos nos seguintes exemplos:

Caso **primeiro**, *a dúbida teolóxica*: como dubidar da orixe da existencia se a nosa existencia non ten orixe? Resolto o problema da xénese sen acudir a San Agustín.

Caso **segundo**, *a liberdade*: podemos vivir como queiramos, morrer como queiramos [...].

Caso **terceiro**, *a reflexión metafísica*: que hai despois da morte, que? [...].

Caso **cuarto**, e non anoto máis por non excederme, *a idea do eterno retorno* (IS, 27);

Dende aquela, o Tintoreto intuía que aquel tipo de aspecto intelectual acudía a Ébora por dous motivos terapéuticos. **Un**: as carnes protuberantes e ardentes de Xaquina. **Dous**: a fame que pasaba na cidade (E, 288);

Primeiro: chamar ao concello a todos os veciños e veciñas de Ébora. **Segundo:** recadar fondos, diñeiro, entre a poboación. **Terceiro:** unha hectárea de terreo rodeado de árbores e ben protexido por outeiros para que ninguén, que non fose de Ébora, puidese descubrir con facilidade o seu mar. **Cuarto:** paciencia, é precisa moita paciencia nestes momentos claves da Historia Local e Universal (E, 299).

En todos estes exemplos observamos unha coidadosa organización discursiva, conseguida por medio de marcadores gramaticais que se inseren plenamente no texto. Polo contrario, nos exemplos que mostraremos a seguir veremos que os elementos salientados e ordenados tamén poden separarse do discurso por medio doutro tipo de marcadores esquemáticos, como cifras e letras, e outros signos de puntuación⁵⁴⁶, de maneira que resultan máis destacados. Esta tipoloxía esquemática é máis habitual en textos de carácter explicativo-expositivo do que en textos literarios, de forma que neste contexto adquiren unha rendibilidade estilística considerábel, na medida en que se produce a transposición de características dunha tipoloxía textual a outra totalmente distinta:

- Lise de excitación.
- Paseo na galería.
- Cacume cerebral.
- Pábulo do delirio.

Quen entende estas catro frases, necesarias, do meu novo método de relaxación precoz? Ninguén, nin o instruídísimo falcón barbado que me acosa coas súas preguntas sobre o amor. Outro interrogante categórico: ALGUÉN ME ENTENDE? Xustifico esta frenoterapia intensiva, produto de traballosas investigacións:

1. *Lise de excitación*: [...].
2. *Paseo na galería*: [...].
3. *Cacume cerebral*: [...].
4. *Pábulo do delirio*: [...] (IS, 150).

Diversos aconteceres, dende aquela, viñeron edulcorar a miña vida:

- a) Visitei a Erea, recibíume cos brazos abertos.
- b) Volvín soñar, soñei sen necesidade de contabilizar coelliños.
- c) Proxectei, xunto co Inés, unha empresa dedicada ás conxecturas [...].
- d) O Inés, hoxe, confesoume que tiña unha sorpresa reservada para min [...] (IS, 151-152).

⁵⁴⁶ Cf. Caneiro (B, 188-189): “Interrogantes que disturbaban aos habitantes do Gatopardo en torno á personalidade de Belisario de Rennes:

- ¿Sería fillo dun bispo de verdade?
- ¿Uniría a palabra *Ilustrísima* a algún acto fallido, a algunha desgraza, un golpe do destino?
- ¿Era esa a certificación da súa loucura e non podía evitar que o estómago lle dese a volta?”.

Os meus últimos pensamentos insisten directamente nos alicerces, esteos, pilastras do existir, son tres:

- sexo
- poder
- morte (IS, 156).

Un outro aspecto relacionado coa coherencia e especialmente vinculado á ruptura das máximas conversacionais propostas por Grice en 1975 (véxase Grice 1989) é a digresión⁵⁴⁷, de forma que por medio dun complexo sistema de asociacións o emisor acaba desviándose do tema inicial, o que, desde logo, repercute de forma negativa na coherencia. De todos os modos, en consonancia con todo o que levamos visto até o momento, debemos salienta que dalgunha maneira é unha técnica (unha forma particular de pausa, na realidade) que se emprega coa finalidade de reflectir o fluír normal da mente humana. A súa considerábel frecuencia nestes textos está relacionada coa necesidade de plasmar un estado mental caótico.

Vexamos agora algúns exemplos. No primeiro deles a digresión prodúcese logo dunha imprecación, que serve dalgunha maneira como punto de inflexión, e o discurso retómase por medio da repetición da secuencia a partir da cal se quere continuar, insistindo na idea de que era iso o que se estaba a dicir:

Ela era feliz na vila pequena. A vila de Odín e dos seus pais garimosos e traballadores e do sol bicando libre os outeiros de carballo. Sabía exactamente os lugares das apóutegas, e dos pexegos, e as charcas nas que o inverno depositaba as súas carapelas de xeo, e as árbores que outorgaban as sombras máis frescas en agosto, e das mazairas de mazás máis doces, e dos recantos onde o silencio podía tocar as páxinas dos libros de letras grandes que a mestra lle emprestaba. O mundo estaba aos seus pés. **E era feliz no mundo.** Pero as circunstancias, esa palabra horrible, tenden sempre a complicarse, labirintizarse, coa escusa de facer máis próspero o futuro. Maldita sexa. Dificultamos a propia existencia para intentar ser máis felices do que somos. E nunca acertamos. Nacer crecer complicarse morrer. Velaquí a secuencia do noso existir caduco. Esquecemos que por veces é mellorable o presente, que o inconveniente é o cambio, que no conservadurismo emocional reside boa parte da nosa sorte.

Conservadurismo emocional, non político: a política nada ten que ver coas emocións do ser humano, por moito que queiran disfrazala os pterodáctilos que controlan e granirmanean os fíos do sistema. Detesto a política.

Dicía que Alma era feliz de nena (A, 218).

⁵⁴⁷ Véxase Koch (2004 e 2006) a respecto dos marcadores discursivos digresivos.

Nos seguintes exemplos encontramos a digresión entre parénteses. No primeiro caso emprégase un marcador discursivo que fai referencia ao texto previo á digresión para retomar o discurso interrompido, semellante á do exemplo anterior:

Precisaba coñecer, para conseguir o propósito que tanto tempo danzara no meu adentro, todos os datos que puideran servirme. O pai, que nunca o recoñecera, vivira unha curta aventura coa dama de mala saúde cando ela visitara París cunha compañía teatral. Era artista (Condición que fomentaba a miña idea e as miñas intencións: sempre considereirei aos artistas, escritores, pintores, toda esa fauna melancólica, como inimigos do estado natural de felicidade que debe repousar na pel e na alma dos elixidos: eu verbigracia. Eu, digo, se fose escritor pintor artista, titularía con rigor cada unha das miñas composicións sen necesidade de recorrer á inspiración ou á contemplación de novelas e outros perigosos artellos intelectuais. Se repaso isto que levo escrito, sen ir máis lonxe, encontro títulos sobresalientes: A memoria das nubes, A fauna melancólica, A morte non escolle vítimas, Os mil ríos das mil lágrimas, etcétera etcétera. Os intelectuais son un perigo, debían eliminalos rapidamente da xeografía terráquea para asegurar unha situación agradable para as almas, para todas as almas, especialmente as necias e estultas).

Volvo ao relato tráxico da tráxica vida de Alberte André (UMOT, 128).

Porén, no segundo caso a digresión significa a interrupción do relato, que xa non se retoma posteriormente:

Como dixen, Alma era feliz na vida. Pero alí só pode estudar o ensino primario. Chegado o limiar do bacharelato debería partir á cidade. Estradas dificultosamente curvas. Só cen quilómetros pero máis de dúas horas de traxecto. Case o mesmo que tarda actualmente en percorrer o triple de distancia (narro sen ningún tipo de dificultade, é preciso manterme nesta liña rectípoda, non afastarme o máis mínimo, non anotar as ideas que como un río percuten no meu cerebro de xubilado periodista, Fitzgerald, Scott, penso agora sen saber o motivo non o sei non, penso naquel escribidor que fixo da súa vida unha lírica rubicunda novela, penso a súa xenial sentenza: “Falo coa autoridade que me outorga o fracaso”, é certo, só o fracaso pode cubrir con gloria as apreciacións dos que aprecian o apreciable da circuncidade real existencia, os outros non, os faisáns do éxito, os gregarios da moeda única e miles millóns de accións bolsísticas de altas rendibilidades e guerra no deserto para coidarnos dos malos que son moitos miles todos árabes joder qué malos son los árabes guerra guerra mísiles canallas asasinios tan traidores como unha navalla finísima que corta un corazón a pedazos canallas guerra guerra canallas defendamos a nova economía e os imperios divididos en dous ou en tres minúsculos imperios para facilitar a competencia, que ela, ela, a competencia, é a base do mercado liberal que nos alimenta e que posibilita a estancia dos humanos occidentais clase media, nós, nun mundo perfecto onde nada falta, canles varias de televisión que proxectan de cando en vez algún indicio de intelixencia, supermercados con patacas fritidas de diversas procedencias e que

sitúan en letra pequena a cantidade exacta de calorías cada cen gramos, cines, roupa deseñada por deseñadores que ganan a vida establecendo modas e usos e costumes, ordenadores, internets con opcións pornográficas cobradas por tarxeta de crédito [...], un mundo perfecto posibilitado polos faisáns do éxito, eles, eles que pronuncian discursean dictan empoltronados na butaca da categórica apoética inspiración, do rigor infinito, da seguridade suma, eles non poden falar dende a autoridade de Scottie, nin tampouco poden argumentar o que Jorge Luis Borges argumentaba, e non poden porque non o coñecen, estou seguro, se fose un rei das finanzas, Jorgito, si, pero non é o caso, escritor, os escritores son residuos que disimulan entre letras a decepción que a vida lles causa, Borges, argumentaba, el argumentaba: Lo que decimos no siempre se parece a nosotros, frase lúcida que podería virnos perfectamente se a nosa voz dictase pronunciase discursease con rigor, se fora eu un faisán do éxito, isto é simplemente imaxe, podería argüír, e despois dunha pausa, intentar sorber lentamente unha cunca de café con leite, podería argüír o que Borges argüía, o que dicimos non sempre se parece a nós, e quedarían calados, todos quedarían calados, os detractores, os que falan dende a autoridade que o fracaso lles outorga, non, nós non somos así, sufrimos moito nos nosos vehículos millonarios aire acondicionado traxes importados comidas exquisitas edificios tecnificados, sufrimos moito cando pensamos que hai xente moita xente que morre de fame e de balas e de nova orde internacional e de viva américa USA very great wonderful orixe fonte inicio da civilización pero nós non podemos facer nada, o mundo sempre foi así, ricos e pobres, uns arriba e outros por baixo, sempre foi así, non podemos facer nada, o que dicimos non sempre se parece a nós, non sempre, non, non, non...) (A, 225-227).

Ausencia de coherencia

Pódese entender a coherencia como “o factor de textualidade resultante da interacción entre os elementos cognitivos presentados polas ocorrencias textuais e o noso coñecemento do mundo” (Freixeiro Mato 2003: 31). Aínda que a definición é en aparencia sinxela, na realidade trátase dun fenómeno complexo que abranxe, na súa globalidade, todos os ámbitos, desde a sintaxe á cognición, de forma que fai referencia a aspectos tan diversos como a puntuación, a inexistencia de contradicións, a cohesión sintáctica, a relevancia dos enunciados ou a estrutura.

Nese sentido, achámonos en condicións de afirmar que o conxunto de novelas e relatos que estamos a estudar responden aos principios xerais desta propiedade textual. Así, no nivel da microestrutura, os enunciados cumpren as condicións básicas de non tautoloxía, non contradición e de relevancia, en canto que no que atinxe á macroestrutura, e debido precisamente a que se garante a coherencia microestrutural, despréndese en todos os casos unha significación global; é dicir, todos os textos teñen finalmente sentido, a pesar de todo.

Por esta razón, a respecto da macroestrutura e do punto de vista estritamente estilístico, o que máis chama a atención neste conxunto de obras é o feito de que en

momentos moi concretos parece desaparecer ese sentido, debido fundamentalmente á loucura das distintas personaxes⁵⁴⁸. Isto conséguese por medio da creación de metáforas imposíbeis, fortemente connotativas:

Isto é a Historia, digamos un conxunto de mentiras cribles de modo global pola Humanidade, égloga escangallada á que amo e desamo en alternativas voraces, antropófagas, que me roen lentamente, amo, non amo, depende, talvez mañá teña a forma deste xeroglífico debuxada no espello do retrete, talvez decida resolvelo, talvez a Humanidade se digne por fin a enviarme unha carta de benvida, presentándome os respectos debidos e indebidos, con hipócrita estima (IS, 13).

Por medio da vulneración do coñecemento extralingüístico do lector ou lectora, moitas veces nun contexto claramente metafórico:

O mundo limita ao norte coa túa colección de paxaros malpintados, ao sur co leito ocre onde repousa o cabaleiro Quijano, ao leste coa praza do primeiro de valium (ri, ri!), ao oeste cun Café onde a miseria diaria parece, mesmo, soportable (IS, 43);

o certo é que non morremos de todo, quedamos un tempo pendurados das raiolas que a lúa chea desprende en somatolóxica e telúrica disposición uviforme pola aba da montaña que conduce directamente e sen ningún accidente de mención ao castelo de Dalmara (IS, 224-225);

Señor Montoya, se é certo todo o que vostede anuncia da aquí presente Ernestina Montoya, eu estou disposto a crelo, pero nunca me pida que dea fe dos seus poderes, porque non o farei, ademais, se mo permite, isto da meteoroloxía é unha ciencia complexa, eu vin chover con sol, suar os corpos coa chuva, barbuñar unha nube solitaria no ceo, sarabiar coa calor petando no peito, non é un milagre, aínda que ben puidera selo, pero non, non é un milagre, non darei fe, non, neve, neve, como se isto fose unha novel bumbún do sur americano, novela bumbún, neve, todas as ficcións do mundo veñen caer aos meus oídos, será que creo demasiado nos soños, será iso, si, novela bumbún na que choven flores e gatos e lebres (E, 140);

O cabalo, debo dicir, era branco. Con crinas amarelas e algunha cor azul. Non sei onde. ¿Ollos azuis, talvez? ¿Pés azuis? ¿Alma azul? Alma é azul (A, 212);

Outras, sen embargo, vexo o mar cuberto de rosas de moitas cores, rosas, rosas, e un rostro sen forma colgado nos fíos vermellos verdes malvas do arco da vella, colorino, encantador, magnolia, flores (A, 244).

⁵⁴⁸ Cf. Caneiro (B, 15): “Un político é o espello de inhábil clarividencia ortopédica, prosopopeica e gravastática”.

Por medio da recreación paródica de textos clásicos ou mesmo bíblicos, como no seguinte exemplo, que, salferido de pinceladas características da loucura da personaxe, xoga con fins humorísticos coa parodia do discurso da creación do mundo que recolle o Libro da Xénese:

Era o Tintoreto latricando: Fágase a luz e a terra e os astros e as estrelas, fágase un louco neste lugar, fágase a demencia na bisectriz exacta da cordura, fáganse laranxas entre a nada e o seu igual, fáganse as correntes telúricas en Ébora, e todo se fixo, porque mando moito, moitísimo, pero non son capaz de colocar auga salgada aquí, aquí mesmo, non son capaz de crear, construír, edificar, licuificar, fomentar, cimentar ondas que biquen a area espida, que se namoren desta terra na que permanezo, pese a todo, pintando, non, non pinto, son Deus, Deus non pinta, confundínme, debo rectificar, vou intentalo tocando esta pedriña co meu nariz (axeonllouse, tocou co seu rostro un coio de granito que ocupaba o seu cómodo lugar arrodeado de queirugas e toxos), fágase o mar, *coño*, fágase o mar, pero o mar non se fixo, ou sexa, que eu non son Deus, son un borracho [...], atrapado na coreomorfose da miña pel intacta, borracho que rilla coa súa soidade o fígado depurador, e fumo, e non debera fumar, xa mo dixo a doutora González, esa lebre lercha, umbela de Ébora sinoidal, cáparo ausente (E, 298).

Ou, simplemente, por medio da sucesión de contidos que non gardan ningunha relación entre si, o que con toda a certeza consegue os efectos máis salientábeis a respecto da ausencia de coherencia:

Quería eu ser Penélope aura ilustrísima de cabelos negros que mira sen cese e con lágrimas o mar que nunca arrima que nunca pode arrimar ao benquerido engruñado nas ondas onde Meogo e Bonaval cantan in Vermont Moonlight in Vermont lambendo a superficie tenra das peonías de Troia e do cabalo Clavileño clavicémbalo clavicular óbolo de prata no contorno das mulleres que amei e me amaron e que non atopo en ningures e quero morrer para ser inmortal por fin e sen volta posible ao marasmo que percute e late e soa no meu raciocinio equivocado no meu permanecer equivocado eternamente na infancia mentres a radio batuxaba partes de fame e o concurso sorpresa que inquiría raíz cadrada de mil oitocentos oito bravo bravo conseguiu unha viaxe ao estranxeiro e que vai facer con ela veña! dígame que vai facer con ela? con quen? preguntóme con quen? se estou só cada tarde cada noite no meu cuarto chorando maldita sexa e digo conseguiu unha viaxe de valium combinado en saturnal beberaxe de sapoconchos derretidos baixo o sol de Dalmara conseguiu o éxito que Víctor Saxofón reclama de cotío e ao que nunca chegará Martínez ou o fotógrafo da etíope perilla das tetas voandeiros que cambian de lugar en espazos de tempo distintos tal que *a* sexa igual á velocidade polo tempo invertido no logaritmo alxebraico cúbico cúbico radio... (IS, 49);

Teño durmo, vou soñar, mamá, estanche quentes os pés?, ou acaso o muecín canta no minarete acompañado de Mahoma, que sono!, non minuto un aguanto máis, boas noites, Martínez, boas noi...

Este fillo de puta do cabaleiro dourado!... (IS, 152);

dóeme o ollo, non sei que vou facer se non me pasa, emborracharme, non podo emborracharme, prometínlo a Erea, un non pode ser un borracho toda a vida, quédanme as pastillas, hai tempo que desistín dos tratos coas pílulas, igual non se atreven nin a facer efecto, sería unha zorrería por parte delas, valium, miña amada, déixame desprenderme polo precipicio da túa pel... “Españoles todos”, rediós, o violonchelista aparece nos meus delirios, chamen ao galeno do marco incomparable que inaugurou esta mañá... “Españoles todos”, o que me faltaba, creo que hei de deglutir unha ración dobre de valium, un verso, un verso sería a solución, non me vén ningún á cabeza, a sínople de Olivetti cambia por momentos e pasa a ser amarela, Olivetti, ti sempre fuches verde, non traizoes agora a túa cor de nereida, é o ollo, o maldito ollo... “Españoles todos”... Madia leve! (IS, 224-225);

a estas intempestivas cronolóxicas latitudes e marítimas altitudes, ás catro da madrugada, claro, claro, a esta hora só estou eu na Redacción, descansando despois de rematar o traballo, ou traballando despois de rematar o descanso, ¿que digo?, ¿que digo?, non teño escusa, cómenme os nervios, devóranme, devóranme como metacarpianos silíceos de níveo metal, ¿que escribo?, ¿que anoto? coño, coño, estou empezando a pensar que podo caer dentro de min mesmo, marearme, perder o sentido como un infartado accidentado vascular que inclina a cabeza por riba do seu peito e non se puido facer nada para salvalo, nada, respiración asistida, inxección rápida, nada, nada, non sei que facer, Deus deusiño Deus bótame unha man, dáme unha idea, ti que sempre tiveches ideas miles de ideas para todo e para todos, para Moisés, e Abrahán, e Isaac, Esaú, Gabriel y Galán, Ortega y Gasset, Salmerón Castelar e Sagasta, estoume volvendo tolo tolo tolo definitivamente tolo, respira, Ulises Craso, faraón, non teño escusa, abrirei a ventá, pío pío pío un periodista findedición morto sobre as liñas amarelas que circundan a beirarrúa onde non se pode estacionar o vehículo sen recibir multa da competente autoridade policial (A, 120-121);

Ai, dóeme, dóeme, non podo soportalo, non. Mareos, sensación de arrepío, frío frío frío. Dóeme moito a cabeza, dóeme moito a cabeza, parece cantar alguén coa música lixeira de palomitas de maíz palomitas de maíz palomitas palomitas palomitas de maíz. Desastre. Analxésicos varios. Pode tratarse dunha doenza grave. ¿Morrerei dun infarto cerebral en vez de obitar por culpa dun infarto coronario? Esa dúbida lacera o meu interior e non me deixa pensar, apenas me permite obter un mínimo pensamento, só a música atroz, dóeme moito a cabeza dóeme moito a cabeza dóeme moito dóeme moito dóeme moito a cabeza, palomitas de maíz palomitas de maíz palomitas palomitas palomitas de maíz. Durmir, morrer, talvez soñar. Congestio Distributa Omnia Iterata. Enfermidade repetida deste que escribe para dilatar o curso dos días e as infames turmunolentas horas.
¿Pensas, amor, que venceu o desequilibrio psíquico? ¿Preciso dun frenópata que me cure? (A, 211).

En xeral, é certo que os momentos concretos en que realmente non se mantén a coherencia son moi limitados, aínda que posúen un aproveitamento estilístico enorme, na

medida en que significan a culminación dun estado de loucura, permanente ou transitoria, xa anunciada previamente por moitos outros elementos de carácter lingüístico, que continúan a se manter unha vez que a ansiedade (e con ela, a incoherencia) desaparece.

B. SITUACIONALIDADE

Outra das propiedades textuais fundamentais é a situacionalidade, relacionada cos factores que fan que un texto sexa relevante na situación en que aparece⁵⁴⁹. Isto significa que se trata dunha propiedade estreitamente vinculada a un aspecto externo á propia lingua: o contexto comunicativo, que fai referencia tanto aos participantes no intercambio comunicativo como á situación en que este se desenvolve. Aínda que a importancia do contexto pode ser infravalorada por se situar no sempre inestábel ámbito da pragmática, na realidade é prioritaria mesmo para a nosa investigación, na medida en que determina a escolla dunha variedade sinstrática concreta e, obviamente, esta, calquera que for, repercute directamente no estilo discursivo.

Neste caso, pois que nos encontramos inmersos no estudo dun conxunto de obras literarias, é evidente que hai adecuación entre o rexistro do discurso e o seu receptor e a situación comunicativa. Desta maneira, nas novelas e relatos de X. C. Caneiro achamos a elección dun rexistro lingüístico indubidábel e intencionadamente culto. Indubidábel, a pesar de que existe, do punto de vista sociolingüístico, certa tendencia a negar este rexistro na lingua galega, mais que, porén, cómpre reivindicarmos en paralelo coas linguas do noso contorno, en que non se cuestiona a súa consideración. Intencionado, porque o propio autor ten manifestado reiteradamente a súa pretensión de realizar un discurso literario culto.

Por suposto, é evidente que esta decidida aposta por un rexistro tan marcado restrinxe as posibilidades de manter a adecuación sexa cal for o receptor ou receptora dos textos. Por iso é fundamental falarmos non unicamente de lectores, para os cales pode ser ou non adecuado este rexistro en función do seu nivel sociocultural, mais tamén, empregando a terminoloxía do propio autor, de “lectópatas”, para quen, sen lugar a dúbidas, o rexistro culto é o único adecuado.

Nesta epígrafe analizaremos os distintos trazos que nos permiten adscribir este conxunto de obras ao rexistro culto, relacionados, non xa con aspectos da gramática sincrónica como os anteriores, mais coa gramática diacrónica ou histórica. Desta maneira, iremos concretando o modo en que cada palabra, a partir das súas características gramaticais de desenvolvemento etimolóxico, e por medio de certos recursos (cultismos,

⁵⁴⁹ Véxase Freixeiro Mato (2003: 31) ou Koch (2004). **AMPLÍA**

latinismos, helenismos ou semicultismos) pode acadar graos de expresividade de certo salientábeis e, desde logo, indubidabelmente conformadores do rexistro culto.

Cultismos, semicultismos e palabras patrimoniais

En primeiro lugar, antes de máis nada, revélasenos como fundamental para o posterior estudo aplicado a unha obra literaria concreta unha reflexión teórica previa acerca do concepto de cultismo e os problemas que este xera. Aínda que, en xeral, é un aspecto bastante descoidado na historia da investigación etimolóxica, debido, basicamente, a que os lingüistas consideraron sempre moito máis interesante a evolución dos vocábulos denominados patrimoniais, pola maior complexidade que entrañaba esa evolución, o cultismo é, porén, imprescindíbel en calquera lingua. Precisamente en razón desa importancia, require estudos igualmente pormenorizados e avanzados, en canto que ningunha lingua é só produto da creación popular.

A respecto deste concepto, é debido á escaseza de estudos⁵⁵⁰ que xorden varias cuestións que cómpre aclararmos, nomeadamente cando o que pretendemos é analizarmos a presenza deste tipo de vocábulos na literatura para a pormos en relación coa estilística.

Para comezarmos, existen dificultades para a delimitación e definición do concepto de cultismo. A maior parte dos investigadores que se teñen dedicado a este tema relaciona a existencia dun cultismo única ou maioritariamente co aspecto fonético, de tal xeito que se costuma aceptar de forma máis ou menos xeneralizada que un cultismo é un vocábulo que non experimentou mudanzas a respecto do étimo de que parte, ou que, en todo o caso, experimentou mudanzas mínimas. Isto, que non debería pasar de simple matización para algúns autores, ten a ver para outros coa distinción de cultismos propiamente e latinismos, aínda que as máis das veces se usen os dous conceptos como sinónimos intercambiábeis. Deste xeito, Bustos Tovar (1974: 24) sinala que

sería conveniente reservar el término *latinismo* para las palabras que no han sufrido variación alguna [...]. Este tipo de voces no se ha adaptado en absoluto a la morfología del español, y a él correspondería tanto vocablos como giros: *máximum*, *mínimum*, *quid*, *sine qua non*, etc.

E, no entanto:

cultismo nos servirá para designar las voces procedentes del latín que, habiendo sido introducidas

⁵⁵⁰ De todos os modos, cómpre destacarmos o traballo de Ferreiro (1999), interesante a respecto da evolución de voces patrimoniais, mais tamén das solucións semicultas e cultas (vol. I). Destacan os apartados dedicados especialmente a estas últimas do punto de vista lexicográfico (vol. II).

por influjo culto, se han adaptado en mayor o menor grado a la morfología del español.

Aliás, hai que ter en conta tamén un outro aspecto fundamental como é o feito de non todos os cultismos seren de orixe latina. Precisamente en relación con isto, é tamén relevante a distinción do concepto de helenismo en paralelo co de latinismo, e ambos poderían incluírse baixo a denominación común de empréstimos clásicos, oposta á de cultismos. Nunha liña semellante, embora máis completa, achamos Ferreiro (1999: 285), que distingue:

1. Empréstimos **clásicos**: os vocábulos procedentes do latín (e/ou do grego clásico) literario.
2. Empréstimos **interiores**: aqueles vocábulos que se incorporan ao galego común procedentes de dúas fontes pertencentes ao sistema, pero distantes: o galego medieval (ou galego-portugués *grosso modo*), afastado cronolóxico e lingüísticamente, e mais o portugués, por representar a continuación xeográfica, histórica e lingüística do galego-portugués inicial.
3. Empréstimos **exteriores**: aqueles que proceden, para alén do latín ou grego clásicos [...], de calquera lingua allea ao sistema lingüístico galego (linguas románicas e xermánicas fundamentalmente).

A aparición de todos ou dalgún destes tipos de vocábulos —e a maior ou menor frecuencia de aparición— nun texto calquera di moito acerca do propio texto e ten un evidente interese á hora de analizarmos o aspecto estilístico.

Porén, a cuestión é aínda máis interesante —e tamén moito máis problemática— desde o momento en que existen dobretes e até tripletes de vocábulos que partillan un mesmo étimo latino, mais que evolucionaron de diferentes formas; neste sentido, aliás, hai que atender non só a razóns de diverxencia de evolución fonética, como tamén de influxo cultural e de diferenciación semántica. É a existencia destas peculiares situacións lingüísticas —suficientemente frecuentes para seren realmente significativas a efectos de rendibilidade estilística— o que nos leva á distinción do concepto de semicultismo, que, doutro xeito, probabelmente non tería sentido. Segundo sinala Bustos Tovar (1974: 33), “ambos, por supuesto, entran dentro de la noción general de voz culta, pero su diferente aspecto formal demanda la distinción terminológica y conceptual”⁵⁵¹. De todos os modos, a distinción fica envolta en certa ambigüidade, debido, precisamente, á proximidade dos dous conceptos, cuxa diferenciación ten a ver cunha maior ou menor evolución a respecto do étimo. Como a finalidade deste traballo non é facermos un estudo exhaustivo sobre o cultismo e a súa problemática, non entraremos en teorizacións abstractas, tanto máis canto que, polo menos a efectos de rendibilidade estilística, o feito de un vocábulo ser un cultismo ou un semicultismo é moito menos importante —pois que en calquera dos casos

⁵⁵¹ Véxase tamén Fernández Salgado e Monteagudo Romero (1995) e Ferreiro (1999).

estariamos perante unha palabra culta— do que a posibilidade de xogar con dobretes ou tripletes de vocábulos cultos, semicultos e inclusive patrimoniais. A razón disto non é outra que o feito de ser precisamente ese xogo de combinacións o que enriquece sobremaneira a lingua: a partir dun único étimo constitúense xogos de palabras extremadamente rendíbeis na conformación do plano estilístico.

❖ **Cultismos e semicultismos**

Resulta evidente que a utilización de cultismos e semicultismos repercute notabelmente no estilo do texto en que se insiren, nomeadamente cando se trata dun texto literario, como máxima expresión da capacidade lexical do seu autor. No tocante a ese aspecto, encontrámonos ante un conxunto de obras que se manifestan como os mellores exemplos ilustrativos desta afirmación, xa que se a preocupación de X. C. Caneiro polo aspecto estilístico está presente en todos os ámbitos da lingua, na elección lexical acadada cotas de extraordinariedade que teñen reflexo nun resultado final exquisitamente elaborado.

Partindo destas premisas, xa se pode intuír a importancia dos cultismos, ao repercutiren de forma directa na elaboración do estilo textual, e, por conseguinte, tamén das personaxes, desde o momento en que estas se identifican coa e pola lingua que empregan. Na realidade, isto non constitúe unha característica exclusiva destas personaxes concretas, senón que está cientificamente constatado que o pensamento humano é de tipo lingüístico, razón pola cal debe ser incuestionábel a importancia da linguaxe non só na configuración das personalidades, como tamén na caracterización dos roles sociais que cada individuo desempeña no seo da súa comunidade, aínda cando estes procesos non sempre teñan lugar de forma consciente. Os casos que nos ocupan son, se cabe, especialmente representativos neste sentido.

En primeiro lugar, cómpre retomarmos a idea de que un cultismo non se define exclusivamente pola súa evolución fonética, mais tamén que esta categorización debe vir dada así mesmo por un outro elemento fundamental no estudo da lingua, nomeadamente do punto de vista sociolingüístico, como é o rexistro. Tanto é así que, de feito, é posíbel encontrarmos vocábulos que pola súa evolución fonética deberían ser tratados como patrimoniais, mais que, polo rexistro en que costuman aparecer, resultan ser propiamente cultismos. É o que ocorre nos seguintes exemplos:

O meu **pai**, facendo exposición das virtudes de **Padre**, ordenou (RB, 100).

Así, a partir do étimo PATRE(M) obtemos unha forma *padre*, coa evolución fonética esperada de grupo consonántico con oclusiva xorda intervocálica (pois a efectos de evolución, a líquida non afectou) a oclusiva sonora (Ferreiro, 1999: 109), polo cal debería considerarse vocábulo patrimonial. Porén, a escolla patrimonial resultou ser a forma *pai*, orixinada por unha apócope anómala⁵⁵², en canto que *padre* se reservou maioritariamente para facer referencia a un membro da xerarquía eclesiástica, dotándose así dun carácter culto impropio, alén de ser tamén unha forma de respecto. Do mesmo xeito, vexamos os seguintes exemplos:

e canta, intentando imitar a voz clara de Gloria, celérico, **rápido**, con frenético ritmo, veloz (XA, 112);

Os presentes, abraiados diante dunha situación tan hilarante, divertidos, fixeron caso da indicación de Silesio Braun e, **raudos, raudas**, aplaudiron (XA, 243).

A partir do étimo latino RAPIDU a forma patrimonial debería ser *raudo*⁵⁵³, inicialmente pola sonorización do /p/ intervocálico e a caída do /i/ postónico, e posteriormente pola vocalización do grupo consonántico -BD-, de xeito que a partir de *RABDO chegaríamos ao resultado actual *raudo*. Polo contrario, a forma *rápido*, tamén existente na actualidade, non sufriu ningunha evolución e, porén, a frecuencia de uso dunha forma e doutra indícanos que é a máis evolucionada a que se emprega maiormente no rexistro culto. No entanto, obsérvense estoutros casos:

amaba **irrevogablemente** a pintura (XA, 152);

Nestes dez anos seguiu traducindo libros doutros idiomas e continuou a súa **vocación** secreta: a escrita de contos (XA, 301);

Segundo as normas evolutivas xerais, a partir do étimo VOCATIONE, o cultismo sería o substantivo, xa que mantén a consoante oclusiva xorda do latín, en tanto que o adverbio sonoriza esa mesma consoante, o que o convertería nun vocábulo patrimonial. Porén, do punto de vista do rexistro, cómpre falarmos, como nos casos anteriores, de transmutación,

⁵⁵² Ferreiro (1999: 149) sinalaría a este respecto a posíbel intervención da linguaxe infantil.

⁵⁵³ De todos os modos, debemos ter en conta que esta forma está considerada castelanismo no ámbito lingüístico galego-portugués.

dado que o termo patrimonial aparecería en discursos máis elaborados do que o cultismo.

O mesmo ocorre tamén no vocábulo *autos*, que encontramos na seguinte secuencia:

que inxerise na noite de **autos** (EPF, 10).

Neste caso trátase dun vocábulo propio da linguaxe xurídica, en lugar de ACTOS, e por tanto de carácter máis culto canto ao seu uso, a pesar de que, na realidade, constitúe a forma máis evoluída, a partir do étimo latino ACTOS, con vocalización, como foi habitual, do consoante velar agrupada.

En segundo lugar, cómpre salientarmos que a rendibilidade estilística dos cultismos non reside tanto nesas sorprendentes mudanzas, como basicamente no mesmo feito do seu emprego, xa que este determina a pertenza dun texto ao rexistro lingüístico máis elevado, segundo se comprobou na epígrafe acerca da “Caracterización xeral da lingua do autor” (véxase § 2.2.4)⁵⁵⁴.

❖ Dobretes e tripletes

Aínda que, en xeral, chama a atención ao longo destas peculiares novelas a enorme cantidade de cultismos empregados, é sen dúbida máis salientábel aínda o xogo que o autor, por boca das personaxes protagonistas, realiza coas palabras, onde se nos presenta como un grande coñecedor da lingua e da súa etimoloxía. Isto resulta máis evidente cando analizarmos polo miúdo a procedencia e a evolución dos vocábulos, xa que é nese momento cando se perciben con maior clarezza as máis insignificantes diferenzas evolutivas que, no final, resultan verdadeiramente significativas, non só a efectos de rendibilidade estilística, como tamén de riqueza lexical.

A maior parte das veces os dobretes —a denominación vén dada, precisamente, por estes xogos a maior parte das veces relacionaren dous vocábulos diferentes procedentes do mesmo étimo, aínda que en ocasións pode haber máis— aparecen ao modo dun xogo estilístico consciente, como ocorre nos exemplos seguintes, en que hai mesmo unha explicación explícita a este respecto por parte do narrador⁵⁵⁵:

Cincuenta anos, **solitaria** (ou **solteira**, ambas palabras proveñen do mesmo étimo inicu) (RB, 38);

⁵⁵⁴ Poden consultarse exemplos de cultismos e semicultismos no apéndice XXXIX (véxase § 7.39).

⁵⁵⁵ Cf. Caneiro (B, 166): “ora necesidades **desiderativas**, esas que teñen que ver co **desexo**”. Poden consultarse máis exemplos de dobretes no apéndice XL (véxase § 7.40).

seguía **solteiro**, ou **solitario**, que ao cabo veñen ser unha única e mesma cousa (XA, 352).

Con efecto, parece existir unha vontade clara por parte do autor de recorrer ás diferentes posibilidades evolutivas que fornece un mesmo étimo como xeito de enriquecer o léxico, o que, en última instancia, está tamén intimamente ligado á estilística.

Os casos máis salientábeis son aqueles en que hai vontade, se non de xogar conscientemente coas diferentes posibilidades dun mesmo étimo latino —nalgúns casos, segundo acabamos de ver, isto é evidente—, si de depuración do estilo literario por medio da recorrencia a vocábulos practicamente iguais, non só no tocante ao seu aspecto fonético, como tamén ao seu significado, procedentes dese étimo común. Aínda que nestes dobretes un dos elementos é un vocábulo patrimonial, o contraste entre as dúas formas é fundamental a efectos de rendibilidade estilística, especialmente cando os dous elementos aparecen relativamente próximos no texto. Así, por exemplo, o caso xa comentado de RAPIDU na epígrafe anterior sérvenos agora como mostra da rendibilidade estilística dos dobretes:

estiveches **raudo**, **rápido** (EPF, 39).

A casuística de exemplos é tal que nos permite inclusive establecer diferentes comportamentos. O caso máis frecuente é aquel en que a partir dun étimo latino o dobrete se produce, na realidade, entre o lexema dunha palabra primitiva, de carácter patrimonial, e o lexema da palabra derivada, de carácter culto. Os exemplos son numerosos e, se nos detemos nunha análise pormenorizada, comprobamos que a rendibilidade estilística non só reside no simple xogo de dobretes. Precisamente con base nesoutros mecanismos estilísticos que se activan na interpretación deste rendíbel fenómeno é que poderemos aínda establecer distintos comportamentos dos dobretes canto ao estilo. Así, é posíbel acharmos que un único étimo latino orixina vocábulos galegos semanticamente ben distintos dentro do mesmo campo lexical:

a través de **máxicos** fios [...], practicantes de agoiros e adiviñacións e **meiguizos** e outras (XA, 16);

Ela non entendía nada e, sen embargo, escoitaba atentamente a exposición caótica, **máxica**, de Silesio Braun. Cando cumprín dez anos, unha **meiga** descubriume o destino (XA, 18).

Nos vocábulos destacados, o étimo latino MAGICU dá lugar tanto a *máxico/a*,

adxectivo culto, como a *meiga*, patrimonial, por metátese de iode e posterior fechamento de dous graos do ditongo resultante por efecto da semiconsoante. É interesante comprobarmos como o significado dos dous vocábulos resultantes é totalmente diferente. Desta maneira, ningún deles poderá funcionar como sinónimo do outro, o que non só non impide o efecto estilístico, mais que, polo contrario, aínda o realza, ao mostrar a multiplicidade de matices semánticos derivados dun único étimo orixinal.

De maneira similar, aínda que moito máis atenuada, tamén encontramos casos en que se producen diferenciacións de matiz entre os vocábulos:

seis letras que espertaban todos os seus instintos **primeiros** e **primarios** (SL, 128).

Neste caso, a partir do étimo latino PRIMARIU obtemos un vocábulo patrimonial *primeiro*, con evolución do sufixo –ARIU para –EIRO. Á vez mantense a forma *primario*, non con significado ordinal propiamente, mais co matiz de “prioridade”⁵⁵⁶. Nun sentido moi semellante, achamos outros exemplos, que se caracterizan tamén fundamentalmente por o cultismo posuír un uso semántico e pragmático levemente diferente do vocábulo patrimonial:

Era, sen dúbida, un produto da pendencia do **sábado** noite [...]. A conclusión: debía urxentemente abandonar as saídas **sabáticas** e, de paso, o alcohol (EPF, 17);

a esta alteración **capital** (ou sexa: da **cabeza**) (EPF, 17).

Así, vemos que o étimo orixinal SABBATU dá lugar ao día da semana, *sábado*, mais tamén ao derivado culto *sabático*. A respecto do emprego deste vocábulo, cómpre salientarmos que habitualmente non se utiliza como derivado de *sábado* (para o que se recorre a unha FP), de forma que a rendibilidade estilística non reside aquí unicamente no feito de se tratar dun cultismo, como tamén por estar empregado cun matiz semántico diferente e, alén diso, porque o recurso ao adxectivo derivado evita a repetición do vocábulo na FP, o que repercutiría negativamente no estilo⁵⁵⁷. Isto repítese de forma exacta no segundo dos exemplos relacionados; nesta ocasión, a partir do étimo CAPUT, CAPITIS

⁵⁵⁶ As alteracións semánticas, máis ou menos notábeis, son frecuentes neste tipo de dobretes, aínda que, a efectos de rendibilidade estilística o resultado é practicamente idéntico en todos estes casos.

⁵⁵⁷ A rendibilidade estilística deste vocábulo analizouse xa pormenorizadamente no tocante ao aspecto semántico no apartado relativo á homonimia, dentro da epígrafe 4.3.1.1.B.

(LC) / CAPITIA (LV), obtemos un vocábulo culto, *capital*, habitualmente empregado para indicar “importante”, e un vocábulo patrimonial, *cabeza*, para o cal non existen derivados do mesmo étimo latino, recorréndose a unha FP ou, en todo o caso, a diversos vocábulos de orixe grega. Algo semellante ocorre en:

sarao no que participarán as pirotecnias máis prestixiosas do universo, incluídas as **celestes** que, como vostede saberá, son as fábricas de maior facturación do **ceo** (XA, 40);

Neste caso, a partir do étimo latino CAELU temos unha palabra patrimonial *ceo*, con perda de -L- intervocálico e un cultismo *celeste*, que mantén a consoante líquida do latín. O recurso ao adxectivo, máis alá do feito de posuír carácter culto, é rendíbel do punto de vista estilístico basicamente en relación coa sintaxe, pois serve para evitar a repetición do sintagma, aínda que, ao contrario que nos exemplos anteriores, non supón ningunha achega adicional no tocante ao aspecto semántico.

Por último, nalgúns casos a rendibilidade estilística parece residir exclusivamente no propio dobrete:

Silesio Braun, daquela, estaba obsesionado con esas chilindradas: licenciado, doutor, honores varios, medallas que acreditan o elevado grao de **sapiencia** da persoa [...]. Tardou en convencerse de que a verdadeira **sabedoría** non ten nada que ver co que un sabe ou deixa de saber (XA, 123);

da súa idade **septuaxenaria** e non aos desaires dixestivos. **Setenta** anos eran demasiados para continuar (EPF, 61);

chegará o **insomnio**, e despois un leve **sono** (RB, 40);

que me permite este mes canicular e **cunicular**, único no que podo practicar a tarefa grata de debuxar **coelliños** brancos cos meus ollos no horizonte (RB, 46);

á substantivación que os globos **oculares** deposita no cerebelo ou cerebro [...]: o seu pensar. Explícome, para entenderme: pensamos dende os **ollos** (FI, 56).

Desta forma, no primeiro destes exemplos temos un étimo latino, SAPĒRE, que se revela moi rendíbel, desde o momento en que obtemos, por unha parte, unha forma patrimonial *sabedoría*, totalmente evoluída a partir do étimo e con derivación posterior, fronte a unha forma culta *sapiencia* (<SAPIENTIA), con mantemento da consoante oclusiva xorda. Aínda que os mecanismos evolutivos son diferentes en cada vocábulo, o

comportamento estilístico é semellante en todos os casos restantes, de maneira que deles deberemos valorar fundamentalmente a rendibilidade que se desprende da concorrencia do cultismo e do vocábulo patrimonial. Alén diso, queremos chamar a atención especialmente para algún caso, como o primeiro, en que, alén da concorrencia destas dúas formas, tamén se produce unha relación de sinonimia, de xeito que unha boa parte da súa rendibilidade estilística residirá na posibilidade de evitar repeticións lexicais⁵⁵⁸, o que repercutirá no enriquecemento lexical do texto. Algo similar ocorre noutros casos, entre os que sinalamos algúns como:

guindarte pola **fiestra**, **defenestrarte** (EPF, 44);

ler sempre me distinguíu do meu irmán policía **caprino** [...].

Hai moitos anos que non sei nada dela, nin do río, nin do seu corpo, nin dos paus do meu irmán **cabrón** que sempre quixo amargar o meu existir (RB, 82).

Por último, en relación cos xogos sinonímicos, talvez sexa posíbel unha interpretación que permita un matiz levemente irónico, pola estrañeza que pode causar un cultismo tan próximo ao vocábulo patrimonial:

que obriga a segregar litros e litros de líquido **láctico**, e o **leite** constitúe un aporte vitamínico e proteínico esencial para o organismo (EPF, 70).

Os xogos con dobretes son relativamente frecuentes nas obras de X. C. Caneiro, como queremos demostrar coa relación de máis algúns exemplos: “Non podo **fallar**. **Infalible**” (TM, 119); “que **ridículo** é iso que fai **rír**” (TM, 126); “Libardino non daba creto aos sons que penetraban nas súas **orellas** enchoupadas de cera. Esqueceu, coa fuxida, meter os bastóns cun algodón na punta para limpar o sinuoso orificio **auricular**” (E, 23); “Dicía, o **crego**, que os tocares e apalpamentos de “zonas púbicas ou adxacentes” producían efectos secundarios de terrible gravidade, sempre distinguidos por unha personalidade **clerical**” (E, 31); “poden inducir a un ateo a **crer** noutros milagres que non sexan os propios ou cosubstanciais á súa mesma **incredulidade**” (E, 84); “**Trinitario**, de **tres**, aínda que se xogamos un pouco coa palabriña podemos concluír que **Trindade** deriva de trincar, ou sexa, de amarrar contundentemente” (E, 246); “quería **vingarse** el, coñecía, sería capaz da peor das abxeccións para **vindicar** o seu honor ferido” (E, 399); “e a imaxinación é

⁵⁵⁸ A posibilidade de tirar rendibilidade estilística a partir de parellas de sinónimos formadas por cultismos / latinismos e palabras patrimoniais xa foi estudada polo miúdo a respecto da sinonimia (véxase § 4.3.1.1.B).

curvada, **ondulante**, vén e vai como as **ondas** do noso mar” (E, 422); etc.

Con todo, a pesar de que esta longa serie de exemplos poida inducir a pensar o contrario, o máis frecuente é que os dous elementos do dobrete non aparezan xuntos. Nese caso, a rendibilidade estilística xa non residirá no xogo etimolóxico en si, como ocorría nos casos anteriores, mais unicamente na expresividade propia do cultismo. Vexamos algúns exemplos neste sentido: “Sente a vida que pousa un caravel no aeroporto **inmenso**” (XA, 17) / “trasladándoa ao **inconmensurable** universo bachiano” (XA, 22) / “Segundo, a demostración que acabo de ofrecerlles do meu poder, **inedible**” (XA, 194); “A autopsia afirmaba que inxerira moitos **somníferos**” (TM, 29) / “sempre logro sobrevivir ás terribles desventuras dos meus **soños**” (TM, 30); “non soporto a tropa de **ordinarios** que nos goberna” (EPF, 9) / “nin sequera a **orde** desafinada e aguda daquela máquina negra” (EPF, 15); “como se a persegue un lume **draconiano**” (EPF, 35) / “**dragóns** que botaban lume polas ventas do nariz” (EPF, 50); “para cuspir no teu cabelo **áureo**” (EPF, 37) / “meu saxo **dourado**” (EPF, 44); “o espacio onde a luz é máis pura e **virxinal**” (EPF, 65) / “o Éter é infinito, existen moitísimas zonas aínda inexploradas, **virxes**” (EPF, 66); “que me quere con **fraternal** e aséptico afecto” (RB, 44) / “unha profesión afastada do mundo e os seus contornos, **frade**, verbigracia” (RB, 51-52); “Non debes gargallar nun lugar **sacro**, bruxa comunista” (E, 87) / “¡Quietas, almas feraces, como se vos ocorre profanar deste xeito un lugar **sagrado!**” (E, 88); “xentes reencarnadas, despois da dura morte, en ratos, lombrigas, esquiós, armiños, coellos, **lebres**, furóns, murgaños, lobos, etcétera” (E, 459) / “Que lle debemos moito aos nosos animais, porcos, pitas, eguas, cabalos, mulas, burras, porcos, bois e vacas, paxaros, cunículos, **leporinos**, ratos, gatos, xatos, cans, cadelos e todos os que habitan ao noso carón” (E, 459); etc.

A pesar de todo, queremos chamar a atención para o feito de que, se ben é certo que a distancia atenúa a rendibilidade estilística dos dobretes, a maior parte dos exemplos relacionados non só poñen tamén en xogo a sinonimia, mais aínda funcionan realmente como interesantes paráfrases, onde un dos elementos diferenciadores é, precisamente, a oposición culto / patrimonial. De feito, cómpre termos en conta que, para alén do xogo estilístico que supoñen os dobretes por si propios, tamén é fundamental o enriquecemento lexical. Non se trata só de xogar en sentido estrito coas palabras, o que a efectos de rendibilidade estilística consegue interesantes resultados, como de ampliar e enriquecer o léxico por medio de vocábulos cultos procedentes directamente do latín, que, sen chamaren tanto a atención, determinan o rexistro a que pertence o texto.

Por outra parte, cómpre resaltarmos a rendibilidade estilística doutros casos en que o

autor materializa unha clara vontade creativa a partir da etimoloxía coa “invención” de vocábulos cultos, semicultos ou patrimoniais cando a frecuencia de uso estableceu outras formas:

o hálito da súa ira percutindo na pel engurrada, **setentaria** (XA, 29);

Pero curei, dixo o **sapiente** doutor (RB, 35);

razoaba con celeridade impropia para a miña idade **inmatura** (TT, 73);

O soneto salvábanos da **túrpida** Eva que nos roubou o paraíso (TT, 76);

A vida, en **pluvial** abril, é rotundamente fermosa (A, 149).

Precisamente no feito de seren formas inhabituais reside a súa maior rendibilidade estilística.

Os empréstimos clásicos

Segundo xa ficou explicado, empregamos a denominación de “empréstimos clásicos” para facermos referencia a palabras tomadas directamente, sen evolución etimolóxica ningunha, do latín ou do grego. A rendibilidade estilística deste tipo de palabras, a que X. C. Caneiro recorre cunha frecuencia maior do habitual —que redundante, precisamente, na elaboración dun estilo literario moi particular— é fundamental desde o momento en que implica un grande coñecemento da lingua e un alto grao de elaboración do discurso, o que lle acae especialmente ás personaxes protagonistas de todas as súas obras. Tanto é así que, de feito, a intercalación de palabras latinas, de formas declinadas, de xogos de palabras con vocábulos latinos como sinónimos de vocábulos galegos evoluídos, e inclusive de ditos enteiramente en latín abundan ao longo destas novelas e relatos, até o punto de caracterizaren o modo de falar dos distintos protagonistas.

Dentro deste grupo, o que destaca é o emprego, en moitas ocasións, do substantivo en latín enunciado coas correspondentes formas en nominativo e xenitivo, tal como era preceptivo na gramática clásica. Neste sentido, cómpre sinalarmos que non sempre a enunciación se corresponde con exactitude coas formas latinas correctas, mais o que resulta rendíbel estilisticamente é o simple intento de aproximación ao latín, ou, noutras palabras, o recurso ao latín con fins estilísticos, en ocasións relacionados coa procura dun

marcado valor paródico-burlesco:

Do latín, **cacumen, cacuminis** = Cume, copa, extremidade, punto máis alto (IS, 150);

O tal **actor actoris** principal destes contos aparece como adicto á tila e aos caramelos de laranxa (XA, 15);

Debía renegar da violencia. **Pax, pacis** (EPF, 17);

Felicidade é unha derivación patrimonial da voz latina **felicitas, felicitatis**, voz que á súa vez deriva de **faex, faecis**, que significa fez (SL, 215);

por mor do decaemento animal **ánimus animandi** que veño sufrindo (TM, 232);

o bar da **civitas civitatis** onde xoga a partida de brisca Matilde Sánchez Grande (E, 376);

parecía, mesmo, un home **vulgo vulgaris** corrente (A, 234).

Encontramos máis algún exemplo que paga a pena destacarmos: “vostede cabaleiro autobusal, conductor, **dux ducis**” (XA, 109); “fabas, arroz, moita pataca, **fécula feculorum**” (XA, 125); “Todo ben agás o estómago, ardores, dor intermitente, sensación de ruptura interior, **ulcus ulcuréteris** gastroduodenal crónico” (XA, 189); “Os camareiros, que dubidaban entre losquear ao individuo ascendido en cadeira **pinus pinaster** ou consentir a escena” (XA, 243); “Que lle debo pola **infusión infusiononis**? Nada, señor, faltaría máis” (XA, 246); “E que me dis da tila. **Tilia, tiliae**, coñecida dende os tempos prehistóricos para curar a excitación dos cápridos” (XA, 252); “da pena de **mors mortis** mortal” (E, 398); “a **vita vitae** ha de seguir o seu curso” (E, 516); etc.

Outras veces, Caneiro emprega a forma latina e a forma actual galega⁵⁵⁹:

Mans á obra. **Tripalio, traballo**. Non ceder un ápice de ilusión, de entrega, de esperanza (XA, 36);

e "wulf", que significa **lobo, lupo**, lobérrimo (XA, 278).

Ou simplemente unha forma latinizante a substituír a galega⁵⁶⁰:

⁵⁵⁹ Cf. Caneiro (B, 132): “perdedor de todas as batallas do corazón, meu **frater**, meu **irmán**”.

⁵⁶⁰ Cf. Caneiro (B, 167): “e asáltate en calquera momento coa figura do teu pai, ou a túa nai, ou algún **pater familias** de ollos negros entristecidos preguntando en silencio por que elixiches o camiño da perdición e non o da bonhomía”.

deductio incorrecta (IS, 79);

Somos **iuvenes**, Milagros? (XA, 222);

Mono, **antecessus** do home (TM, 145);

Desculpe a **interruptio**, dixo Bastián, e engadiu xubiloso, Viva a danza! (SL, 167);

para trenzar a **expositio** permítame caer no renglón da vulgaridade (E, 232);

esa **animalia** gris que roe o hábito de respirar (TB, 90);

Un día destes pode acontecer unha **terribilem** disputa (A, 99);

Nacer, crecer, **laborare, laborare**, sufrir, un anaco de gozo (FI, 52).

Os exemplos son tan frecuentes nestes textos que chegan a constituír un trazo expresivo característico das personaxes de X. C. Caneiro. Por esa razón consideramos que paga a pena sinalarmos máis algúns casos: “Óscar **dixit**” (IS, 104); “Referímonos ao “**factum**” da pregunta en si” (IS, 183); “Sen embargo a conclusión última da “**expositio**” pode encher as fírgoas que van quedando” (IS, 185); “previa presentación de **currículum vitae**, poidan regresar á terra” (XA, 31); “o díptico tipografiado na memoria fálanos da fantasía, **habemus** ou **non habemus** fantasía, esa é a cuestión” (XA, 224); “o exceso de leite non é beneficioso para un **ulcus** dixestivo provocado, como corroboran as últimas investigacións, por unha bacteria denominada **helicobacter pilori** e que aparece e desaparece cando lle dá a gana” (XA, 271); “Que levou a diario con pesar e certa torpeza de **homohábilis** un autobús servicio levemente discrecional” (XA, 275); “con toques de Ordoños e Afonsos **imperatores totius Hispaniae**” (TM, 163); “e Caín correu presuroso para espantar as **apis mellificas**” (SL, 174); “os latinos chamábanlle **tripaliu** a un instrumento de tortura e traballo” (SL, 217); “Salve, César, **morituri** saúdan os teus vaticanos lares de circonio e carqueixa” (E, 78); “capaces de secuestrar os **álteres** oídos para transformar a nosa vida” (E, 199); “tocou unha **horribile** peza dun autor mediocre” (E, 226); “Ébora rebordaba tolemia e senrazón. Lugar máxico. **Flúmine** de gloria e artificio” (E, 249); “o comunismo (que parte dunha palabra determinada, cun significado determinado, cun alento determinado, **communis**, oh **communis**, reclamemos a

propiedade colectiva dos medios de produción [...]” (E, 266); “¡Que arda, que arda!, **desidera** Mefisto preso dunha turbulenta e pirománica paixón” (E, 358); “Que son capaz de gozar como os **álteres** gozan” (A, 118); “deposita unha toneláxica carga nos **óculos** meus que non miran nada máis que esta pantalla que me escribe” (A, 145); “muller **mater** amantísima” (A, 207); “De inmediato debo rematar a tarefa da **meditatio** longa rectilínea corcúbila perversa” (A, 231); “émulo **gladiator** das rúbidas palabras” (A, 310); “verdes **legúmines** verdísimos” (A, 335); etc.

Outras veces, no lugar do vocábulo aparece a súa declinación completa:

Vía o mar danzando ao compás do rosario obstinado que el repetía: **Rosa, rosa, rosam, rosae, rosae, rosa** (LL, 15).

Aínda noutras ocasións aparecen ditos ou frases en latín⁵⁶¹: “Podería falar da Paz de Westfalia, ano 1648, que había de marcar o decorrer político da Alemaña dividida en 350 Estados, da Paz de Augsburgo, ano 1555, "**cuis regio, eius religio**", que deu pé ao enfrontamento dos tolerantes e dos radicais, dos permisivos e dos integristas” (XA, 35); “Sebastián, querido, **sic itur ad astra**” (XA, 46); “Leu un folio manchado con tinta vermella, porosa, caligrafado con letra miúda: "**Quotidie morior**"” (XA, 131); “co estómago derruído nun ácido que consome unha ferida perenne, **úlceras ulcerorum vípera nova est**” (XA, 266); “É a mente a que move o corpo, leuno el nalgunha parte, **mens agitat molem**, dicíao Virxilio, o máis eminente dos poetas latinos” (XA, 283); “os pétalos das miñas rosas son máxicos e serven para combater as depresións e en **artículo mortis** alivian a carga mortal, principalmente o mareo” (XA, 300); “Os seus discursos comezaban dicindo: **Vivatur omnia, temeris cárdena**. Non sabía o que quería expresar con tal confabulación alfabética latina” (XA, 346); “suicidio **in extremis, in vérbore et cárnere corrupta**” (EPF, 44); “**Gaudeamus igitur iuvenes dum sumus**” (EPF, 53); “que Deus o teña na Gloria, **requiescat in pace**, amén” (SL, 184); “Cubrirse coa pátina gris dunha depresión ou baixa presión ou **animandia carentia laetitia est**” (TM, 64); “**Sapiérrima patientia omnia virtute outorgat** aos homes todos da terra xubilísima” (A, 207); “Tamén padecín outro mal, días atrás, do que vou dar conta inmediatamente: **Congestio Distributa Omnia Iterata**, chámolle eu” (A, 210); “E esa dúbida acompañaime dende **inmemoriale témpora sinistra**” (A, 212); etc.

⁵⁶¹ Cf. Caneiro (B, 192): “**Lapides preciosi praeter alliis habent mirabiles virtutes**, dicía, traducíndose máis tarde, *As pedras preciosas teñen máis virtudes milagrosas que as outras*”.

A explicación etimolóxica

Até o de agora, estivemos a comentar a rendibilidade estilística da presenza de cultismos e empréstitos clásicos nun texto, así como tamén o xogo etimolóxico que supoñen os dobretes e os tripletes de cultismos, semicultismos e voces patrimoniais. Porén, a gramática histórica aínda pode proporcionar outros aspectos susceptíbeis de seren analizados do punto de vista estilístico. Así, X. C. Caneiro recorre tamén ás explicacións etimolóxicas como máis un trazo de estilo, logrando inserilas no texto de tal forma que, en lugar de daren a impresión de non resultaren adecuadas —a fin de contas, non deixan de ser explicacións científicas dunha disciplina determinada—, funcionan, máis ben, como un outro recurso de grande expresividade que redunda na elaboración do aspecto estilístico deste conxunto de novelas e relatos e, de paso, tamén na construción dos seus complexos protagonistas:

Unha desas pétreas reflexións ben podería ser esta que segue: os latinos dábanlle a **exeo, -ii, -itum**, un sentido distinto do seu posterior efecto filolóxico: saír, fuxir, abandonar [...]. **Éxito**, hoxe, significa: chegar, conseguir, apoderarse de, dominar.

—Tío Víctor, tío Víctor, mire aquí (sinalou unha palabra do catálogo alfabético). **Exitium, -ii, n:** ruína, perda, destrución (IS, 40);

Linda palabra, comentou Silesio, Asasino, asasinar, asasinato [...]. Tomou unha breve pausa e engadiu: **Asasino**, dous puntos, derivado de “**hashishiyin**”, os bebedores ou fumadores de hachix seguidores de Al Hassan ibn as-Sabbah, aquel ilustre que na fin do século XI e nos inicios do XII (gloria exactitude!) vivía no castelo de Alamut, nas montañas de Siria. Gracias pola túa etimolóxica explicación (XA, 205);

Ti sabes latín? E grego, non sexas parvo. Silesio escribiu no caixón da caixiña de tabaco: **RELIXIÓN: RE-LIGATIO**, RE = MOITAS VECES; LIGATIO = LIGA, OPRESIÓN. Explícate. As ligas aprétanche as pernas, non si? Si. Pois a relixión é unha liga inmensa, invisible, que afunde ás xentes nunha irremediable asfixia. Es un tolo. Non, son filólogo (XA, 241);

A palabra caramelo deriva de **calamellus**, diminutivo de **calamus**, palabra real que designa un obxecto ou cachifallo ou vexetal ou aparello ou couso real. E que demo é o calamus? Cana, en latín, os latinos, copiando aos gregos, chuchaban as canas e os carámbanos coma se fosen caramelos (XA, 252);

cenítico, de cénit, abreviado do termo árabe *semt arra 's* (SL,168);

Estades equivocados, traballo deriva de **tripudium**, palabra que significaba un bo agoiro ou unha

clase de danza purificadora (SL, 217);

Differentia, voz de onde procede a palabra que ti tanto pronuncias, ten a mesma raíz que **differtus**, **differta**, **differtum**, que significa “cheo de”, “rebordante de”, cheo de vida, rebordante de vida, por suposto, só os diferentes teñen a vida á súa mercé, os demais están presos da morte, da monotonía, da repetición constante (SL, 225);

Presente, derivado de **praesens**, **praesentis**, participio de praesse, que significa estar presente (SL, 236);

Pero a náusea, nun principio deriva do grego **naus**, nave. E incluso podería argüír que **naus** provén da raíz indoeuropea **nau-**, que significaba barca, bote, batel. De aí veñen náufrago e navegar (TM, 114);

Incluso me veñen arrebatos ridículos (De **risio risionis**, de algo me tiña que valer o ter estudiado Filoloxía) cando leo outras palabras estendidas pola faz do meu diario (TM, 224).

En xeral, alén da subtileza con que as explicacións etimolóxicas aparecen inseridas no discurso, cómpre tamén chamarmos a atención para os matices irónicos que semellan suxerir.

A neocomposición

O emprego frecuente de neocompostos, alén de constituír un extraordinario recurso de acrecentamento lexical, é máis un indicador do rexistro a que pertence o discurso en que se insiren, xeralmente no léxico científico ou técnico. A pesar da súa formación recente —ou precisamente por iso mesmo— a partir de lexemas das linguas clásicas (latinos, gregos ou mixtos), o que xa é un signo incuestionábel da súa consideración como cultismos, hai que ter en conta a particularidade de que a palabra composta non existía como tal na lingua orixinaria nin tampouco existe como norma cada constituínte de forma autónoma, neste caso na lingua galega. A importancia disto reside no feito de nos acharmos perante un proceso de formación de palabras aínda consciente, onde moitas veces se percibe unha rotunda vontade creativa individual tinxida levemente de matices irónicos moi expresivos⁵⁶²:

⁵⁶² En relación cos neocompostos, Lapa destacaba o seu uso especial e restrito, nomeadamente os derivados do grego, e rexeitaba o seu emprego na literatura: “Aliás, esses termos gregos e latinos, quando são raros e de emprego especial, têm pouca ou nenhuma importância para o estilo. Tirado da sua esfera [...] o palavra técnico dificilmente convém numa página de literatura. É uma construção mais ou menos artificial; não desperta nem o sentimento nem a fantasia, que são [...] os principais domínios da Estilística” (Lapa, 1984:

Como comprobaron vostedes, amados e amadas **lectópatas** (XA, 45);

precisas de min, **saxofilico** colega (EPF, 39);

Mamá puxo os panos de vinagre na miña cadavérica **amigdofóbica** pálida fronte (TM, 27);

Que mirase un foco que tiña forma de media lúa. **Semilunio**, dixo el (TM, 38);

Tiña a resistible **estupifasia** das nenas malcriadas: unha idiotez irresoluble, certamente (UMOT, 130);

noctambulidade, misantropía, **cardufilia**, hiperbólica hipocondría (A, 35).

Queremos insistir máis unha vez naqueles neocompostos que son realmente exclusivos das personaxes de X. C. Caneiro, pois a súa rendibilidade estilística é tan extraordinaria que contribúe definitivamente a conformar o estilo persoal do autor. Por esa razón aínda relacionaremos a seguir máis algúns, escollidos precisamente por deixaren manifestar unha notábel vontade creativa: “Un leve sorriso repousaba nos seus labios, lívidos, **litófagos**, fríos” (XA, 126); “onde bóvedas cupríferas amidonan pesadelos de mundos idóneos para futuros felices: naves, robots, **telemandos**, **telecores**, virtualidade perfecta” (XA, 196); “eu equivoqueime cando aceptei a proposta de Herminio, cando collín o seu libro e comecei a tarefa da **pseudorreproducción**, da reforma” (XA, 208); “entre eles as cadeas **televíricas** –televisivas, quere dicir–” (XA, 215); “que **horrísonos** os contos que redactou aos vinte anos” (EPF, 10); “unha canción rapera, **discofóbica**” (EPF, 34); “un cardiotónico que se obtén da xesta” (TM, 74); “non para os memólatras que ocupan cargos de alto rango político” (TM, 113); “O **novilunio** é aliado do silencio” (TM, 118); “para esta época de **cinefilia** popular” (TM, 129); “non son conxugadas polos divos **radiófobos**” (TM, 134); “a miña ausencia de relacións normais con mulleres son indicativas do meu carácter misóxino e dunha certa proclividade **androfílica**?” (TM, 189); “un comeza a facer unha **radiografía**

97). Inclusive, a respecto da utilización que Filinto Elísio, poeta portugués do século XVIII, fixera con vocación creativa deste tipo de compostos, o investigador chegaba a o caracterizar como “homem de mau gosto” (Lapa, 1984: 98). Porén, os exemplos tirados das novelas de X. C. Caneiro demostránnos que iso non ten necesariamente que ser así. Aliás, o mesmo recurso aparece con frecuencia en *Bovary*: “da globalización, **tecnocracia**, **memocracia**, **bobocracia**, displicencia e outras xerarquías” (B, 34); “interesarse pola **astroloxía**, a **numeroloxía**, a Cábala, o Tarot, **piromancia** e **piroscopia**, a **haruspicia**, o Santo Grial, a alquimia, todas as ciencias **metafísicas**, **metapsíquicas** e ocultas” (B, 188), “que na lúa é onde os **alcólotas** teñen o seu espello, dicía Román utilizando e peiteando entre invencións as palabras” (B, 194). Poden consultarse máis exemplos de neocompostos no apéndice XLI (véxase § 7.41).

de si mesmo” (TT, 57); “Os relatos de cirurxiáns **cardiovasculares** non teñen nada que ver coa literatura” (TT, 59); “**cardiólogo** eficaz pero gastado polo tabaco (TT, 59); “os amieiros delgados como suspiros contemplaban o meu corpo cenquilar e **filoinfártico** (A, 157); “enormísima cefalalxia ou **capitoalxia**, sinónimos” (A, 210); etc.

Todos estes exemplos deixan fóra de toda a dúbida a consideración da neocomposición como un recurso dunha grande rendibilidade estilística tanto por constituír un eficaz procedemento de acrecentamento lexical como porque, ao partir de bases latinas e gregas, dá lugar a vocábulos de carácter indubidabelmente culto e permite tamén certa marxe de innovación por parte do utente da lingua. De feito, para o profesor Freixeiro Mato (1999: 296-297), a se referir en xeral ás palabras compostas, isto é así "desde o momento en que, por unha parte, os compostos explicitan expresivamente os seus constituíntes e por tanto son máis fortemente motivados que os derivados, aínda sen a necesidade de que o significado sexa sempre a suma daqueles, e, por outra parte, moitos dos compostos son creacións lexicais xeradas por necesidade ou vontade expresiva, ao existiren xa na lingua previamente outras palabras co mesmo significado". Isto, realmente, é o que fai X. C. Caneiro nesta novela, e, máis unha vez, segue a dirección estilística tracexada xa por grandes autores da nosa literatura.

C. INTERTEXTUALIDADE

A intertextualidade é a propiedade mediante a cal se pon en relación un texto concreto con outros, habitualmente relevantes e que deben formar parte dunha experiencia partillada por emisor e receptor (Freixeiro Mato, 2003: 31), pois só desa maneira será posíbel percibir a referencia e entendela de maneira adecuada⁵⁶³. Así concibida, a intertextualidade preséntasenos como un trazo característico de X. C. Caneiro, preocupado por conformar un universo cultural de seu. Por esa razón, é evidente que esta propiedade textual é susceptible de desenvolver rendibilidade estilística e pode manifestarse de diversas formas: ben por medio de referencias directas (citas) ou ben por medio de referencias indirectas⁵⁶⁴, de

⁵⁶³ A respecto da intertextualidade poden resultar de interese traballos como os de Barthes (1970 e 1980), Bakhtine (1986), Beaugrande e Dressler (1981), Bex (1996), Kristeva (1966), Fairclough (1995), Fairclough e Wodak (1998), Genette (1982), Hatim e Mason (1990 e 1997), Koch (2007), Lemke (1985), Maingueneau (1987) ou Pêcheux (1982).

⁵⁶⁴ Koch (2007: 28-43) fala de intertextualidade explícita e implícita. Alén destes dous tipos de intertextualidade, a autora (Koch, 2007: 18-27) distingue tamén unha intertextualidade temática e outra estilística. A este respecto, aínda que no noso traballo nos centraremos unicamente nos dous primeiros tipos por seren os máis interesantes para esta investigación, cómpre sinalarmos en todo o caso polo menos un exemplo de intertextualidade estilística; trataríase do discurso que o Tintoretto, unha das personaxes de *Ébora*, realiza en clave bíblica, parodiando o estilo do Libro da Xénese (E, 298).

maneira que, en xeral, debemos destacar como característica da narrativa caneirana a polifonía.

Referencias directas

As referencias intertextuais directas son aquelas en que se citan literalmente as palabras dun determinado autor ou autora, aínda que non sempre se manifestan no texto da mesma maneira.

En primeiro lugar, cómpre sinalarmos aquelas citas que preceden cada unha das obras, sendo este un costume máis ou menos estendido entre os escritores e escritoras. No caso que nos ocupa debemos salientar, no entanto, o feito de os autores citados nesas páxinas previas a miúdo coincidiren cos citados polas distintas personaxes protagonistas, o que repercute directamente na consolidación estrutural das novelas ou, no seu caso, nas coleccións de relatos. Desta maneira, encontramos xa antes de nos mergullarmos nas ficcións as obsesións que logo se desenvolverán pormenorizadamente, como Borges e os nomes clásicos da literatura universal, o fracaso ou o infortunio, a mediocridade ou o amor⁵⁶⁵:

E todo isto é só loucura para o mundo... (Ezra Pound) (IS);

El sueño de uno es parte de la memoria de todos (Jorge Luis Borges) (LL);

Although they are an occupied nation
and their only borde is an inland one
they yield to nobody in their belief
that the country is an island (Seamus Heaney, *The Haw Lantern*) (XA);

Mi vocación es el llanto y el suicidio (Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*) (XA);

Reduz o pesadelo destas horas
A um brasileiro
De amor (Miguel Torga) (SL);

Os homes resístense a deixar a vida, incluso cando o fío do destino xa rompeu, e cando a mesma vida xa os abandonou. Cantas menos razóns teñen para seguir vivindo, máis se agarran á vida...

⁵⁶⁵ No caso de *Bovary*, como non podía ser doutra maneira, estas citas previas fan referencia, precisamente, á novela de Flaubert, con referencias na lingua orixinal. Poden consultarse máis exemplos deste tipo de referencias intertextuais no apéndice XLII (véxase § 7.42).

¡Tan alleos están ao tedio! (Erasmus de Rotterdam) (TM);

Virán outros días,
outras voces e despertares.
Sufriremos ao amencer,
rostro de primavera (Cesare Pavese) (TM);

E agora xa sabes
Por un eco lonxano
En qué perdiche a vida sin saber que a vida
Xa non volve, nunca, endexamáis... (Álvaro Cunqueiro) (TM);

Ao final desta frase, empezará a chover (Derek Walcott) (TM);

Una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla; el hombre murmura los versos inevitables que a él mismo, para hablar con sinceridad, ya lo hastían un poco [...]. Entonces ocurrió la revelación. Marino vio la rosa, como Adán pudo verla en el paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad y no en sus palabras y que podemos mencionar o aludir pero no expresar y que los altos y soberbios volúmenes que formaban en un ángulo de la sala una penumbra de oro no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo (Jorge Luis Borges) (RB);

Te digo que la rosa es eterna y que sólo su apariencia puede cambiar... (Jorge Luis Borges) (RB);

Por el misterio de la rosa
que prodiga color y que no lo ve... (Jorge Luis Borges) (RB);

Una lóbrega rosa de la tiniebla.
Ahora sólo perduran las formas amarillas... (Jorge Luis Borges) (RB);

Vivo coitado no meu corazón
E vivo no mundo mui sen prazer... (Afonso Mendes de Besteiros) (TT);

Ti, que fixeches que vira grandes pesares e afliccións, has dar-me vida outra vez; librarasme dos abismos da terra e incrementarás a miña ventura... (Salmos 71, 20-21) (E);

Cada vez que penso que malgastei os mellores anos da miña vida... (Marcel Proust, *Pola banda de Swann*) (A);

Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. (Juan Rulfo, *Pedro Páramo*) (A);

Lo asustó la sospecha tardía de que es la vida, más que la muerte, la que no tiene límites.

—¿Y hasta cuándo cree usted que podemos seguir en este ir y venir del carajo? —le preguntó.

Florentino Ariza tenía la respuesta preparada desde hacía cincuenta y tres años, siete meses y once días con sus noches.

—Toda la vida —dijo (Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*) (A);

... Y la manía de buscarte entre todas las mujeres... (Joan Manuel Serrat, *De cuando estuve loco*) (A);

Vive en min como o eterno humor
do frío vento e non
como as cousas transitorias viven,
alegría das flores
tenme na forte soidade
dos penedos sen sol
e das augas grises.
Falen os deuses docemente de nós
en días próximos,
as flores umbrosas do Orco
acórdense de ti (Ezra Pound) (FI, 49).

Estas citas previas, estreitamente relacionadas cos contidos desenvolvidos en cada obra, resultan complementadas por outras referencias textuais que encontramos inseridas ao longo das distintas novelas e relatos, dando así constancia das obsesións das personaxes protagonistas, e, por tanto, posuídores dunha extraordinaria rendibilidade estilística, estreitamente relacionada coa que se derivaba das longas enumeracións de antropónimos⁵⁶⁶

⁵⁶⁶ Pódense encontrar máis exemplos de citas nas seguintes referencias: IS (77, 99, 111, 118, 120, 126, 142, 155, 204, 212); TM (32, 70, 72, 88, 90, 97, 111, 117, 122, 129, 139, 160, 162, 164, 197); RB (7, 21, 44, 115); A (9, 13, 38, 54, 63, 66, 70, 75, 77, 107, 110, 117, 121, 135, 154, 174, 224, 225, 226, 235, 240, 290, 304, 309, 318-319, 320). En *Bovary* adquiren unha relevancia considerábel as referencias a Pablo Neruda, de quen se chega a citar algún poema practicamente enteiro: “E mentres unha bágoa tonteaba por saír das esquinas dos seus ollos, dixo, en voz alta:

-Aquí te amo y en vano te oculta el horizonte.

Seguiu mirando a rúa, absorta entre as nubes que tamén decoraban coa súa palidez un novo día de abril. Non se movía. Estupefacta. Non se movía mentres unha voz recitaba tras ela a estrofa completa de Neruda.

-Aquí te amo y en vano te oculta el horizonte.

Te estoy amando aún entre estas frías cosas.

A veces van mis besos en esos barcos graves.

Que corren por el mar hacia donde no llegan.

Talvez era un soño. Por iso tardou algúns segundos en dar a volta para comprobar quen era o seu contertullio, ¿un fantasma? Non, Hermelinda, non, os fantasmas non existen, parva, que van existir. Ía xirar cando se pousaron unhas mans sobre os seus ombros. E a mesma descoñecida voz, máis cálida aínda,

(cf. § 4.3.2.1.A). Cítase, pois, Neruda (“Para que tu me oigas / mis palabras / se adelgazan a veces / como las huellas de las gaviotas en las playas” [EPF, 135]); Roberta Flack (“You are the love of my life, you found a place in my heart” [EPF, 139]); Edgar Allan Poe (“From childhood’s hour I have not been / as others were —I have not seen / as others saw— I could not bring / my passions from a common spring... / ... And all I lov’d, I lov’d alone” [IS, 153]); Leopardi (“A felicidade consiste na ignorancia da verdade” [SL, 266]); Marcel Proust (“A constancia dun hábito está a miúdo en relación coa súa absurdidade” [SL, 304]); Anton Chejov (“Andrei Vassilitch Kovrin, profesor de Universidade, esgotado polo estudio e o traballo excesivos, empezou a sentirse mal dos nervios” [TM, 23]); Álvaro Mutis (“O alcohol só serve para manter unha efémera razón de vivir” [TM, 62]); Arthur Rimbaud (“Les anciens animaux saillaient, même en course, avec des glands bardés de sang et d’excrément” [TM, 121]); Schiller (“Só coñece o amor quen ama sen esperanza” [RB, 90]); Albert Camus (“A felicidade e o absurdo son dous fillos da mesma terra” [RB, 144]); Chavela Vargas (“Somos un sueño imposible que busca la noche / Somos dos seres en uno que amando se mueren” [TT, 38]); Che Guevara (“Mejor vivir de pie que vivir arrodillado” [TT, 55]); Silvio Rodríguez (“Oxalá que a lúa poida saír sen ti” [E, 241]); Amália Rodrigues (“Cheia de penas, cheia de penas me deito. E com mais penas, com mais penas me levanto. No meu peito, já me ficou no meu peito este jeito, o jeito de te querer tanto [...]. Se eu soubesse, se eu soubesse que morrendo tu me havias de chorar. Por uma lágrima, por uma lágrima tua, que alegria, me deixaria matar” [E, 318]); Bob Dylan (“*The sweet pretty thing are in bed now of course*, e aquel estribillo cheo de dor, pero tamén de horizonte, como unha pluma correndo lenta lenta a túa pel de neno, *Mama’s in the factory, she ain’t got no shoes; Daddy’s in the alley, he’s looking for food; I’m in the kitchen with the Tombstone blues*” [TB, 86]); Borges (“A literatura é un oficio que consiste en cambiar a vida por palabras” [A, 54]); Quevedo (“polvo serán, mas polvo enamorado” [A, 66]); Roberto Goyeneche (“Era o tango de Roberto Goyeneche, *Mi castigo*: Tiempo gris de mi existencia, bebiendo tu ausencia se ahonda mi pena” [MBT, 36]); etc.

A importancia destas referencias intertextuais na configuración da personalidade dos protagonistas é tal que consideramos de interese salientar aínda máis algúns exemplos, coa

remataba con Neruda e o seu poema dezaioito, o máis fermoso, un dos poucos que Hermelinda aprendera de memoria, ámote aquí, aquí, y en vano te oculta el horizonte:

-Miran con tus ojos las estrellas más grandes.

Y como yo te amo, los pinos en el viento,

Quieren cantar tu nombre con sus hojas de alambre” (B, 95).

intención de coñecermos con máis profundidade as obsesións reiteradas das personaxes e os pensamentos que, na boca doutros, son tamén os seus: “Mandad’ei comigo ca ven meu amigo, mandad’ei comigo ca ven meu amigo” (IS, 22); “Sur les ailes du temps, la tristesse s’envole” (La Fontaine) (IS, 43); “Que sempre Ítaca estea no teu pensamento...” (Kavafis) (IS, 82); “Para nós só está intentar, o demais non é asunto noso” (Eliot) (IS, 82); “Érase un hombre a una nariz pegado, érase una nariz superlativa...” (Quevedo) (EPF, 117); “Avec le temps j’ai simplement aperçu que même ceux qui étaient meilleurs que d’autres ne pouvaient s’empêcher aujourd’hui de tuer ou de laisser tuer parce que c’était dans la logique où ils vivaient” (Camus) (EPF, 121); “Guitarra, suena más bajo, que alguien puede oírte” (Nicola di Bari) (TM, 22), “A beleza salvará o mundo” (Dostoievski) (TM, 58); “... agardando a mañá / en que deixe os meus portos e ceguiño me embarque / capitán dos teus ollos veleiros” (A. Iglesia Alvarino, *Cómaros verdes*) (TM, 63); “A soidade pode ser terrible, pero tamén desexable” (Luis Buñuel) (TM, 120); “O que me atormenta é que simplemente non sei vivir” (Joseph Roth) (TM, 139); “Son un covarde, non soporto o sufrimento de ser feliz” (Keats) (TM, 140); “Non teñades medo da felicidade: non existe” (Michel Houellebecq) (TM, 140); “Que noción ou noción parcial, pode terse da estupidez cando as nocións de razón e intelixencia están en decadencia?” (Robert Musil) (TM, 146); “Aterrorízame pensar que podería ter éxito na vida” (Robert Walser) (TM, 203); “Cómo gasto papeles recordándote, cómo me haces hablar en el silencio, cómo no te me quitas de las ganas aunque nadie me ve nunca contigo” (Silvio Rodríguez) (E, 400); “Si arrastré por este mundo la vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser, bajo el ala del sombrero cuantas veces embozada una lágrima yo no pude contener... Sueño con el pasado que añoro, el tiempo viejo que lloro y que nunca volverá” (Carlos Gardel) (E, 498); “Definitivamente parece confirmarse que el invierno que viene será duro” (Gil de Biedma) (A, 135); etc.

Aliás, paga a pena salientarmos o caso concreto d’*Un xogo de apócrifos*, xa que, tal como o mesmo título indica, se produce un duplo xogo de apócrifos: por un lado, o protagonista redixe un conxunto de relatos como propios cando, na realidade, foron escritos por outra persoa; por outro, cada un dos contos vai precedido dunha cita, cuxo autor só se indica por medio das iniciais, xogando así en ocasións coa ambigüidade. Como nos exemplos que vimos de ver, tamén estas citas xiran maioritariamente arredor de diversos aspectos literarios, nomeadamente o plaxio, polo que non están exentas de rendibilidade estilística (nun interesante xogo metaliterario), tanto máis canto que, segundo veremos na epígrafe seguinte, teñen unha importancia fundamental na conformación

estrutural e argumental da obra⁵⁶⁷:

Apócrifo, a: adx. e n. m. (de apókryphos, med. do século XV, secreto, que non se le publicamente na sinagoga —de onde deriva a acepción de "non auténtico", aplicado aos libros das Escrituras e outros textos—. Derivado de apokrypho: en oculto) Apócrifo, a: fabuloso, suposto, finxido (C. E.) (XA, 35);

Na mentira acouga a arte auténtica. Os grandes mentirosos son os grandes artistas. Mentir é soñar (Enténdase este axioma como un potencial talento que puidera, en determinadas circunstancias, usarse de modo incorrecto) (C. E. F.) (XA, 45);

A vida sempre decepciona. Debemos, pois, conservar o candor da ficción e do engano e da utopía para non sucumbir diante do poder aniquilador da realidade. Este será o único modo de transformar a nosa nación e construír a ansiada independencia e o ben amado socialismo. A liberdade (X. L. M. F.) (XA, 55);

Nada é certo. Nin as valgas, nin as chousas, nin as cores que percibimos. Nada é certo. Nin as palabras, músculos do silencio (M. A. F. V.) (XA, 118);

Os apócrifos de Borges e de Antonio Machado son dos máis considerados por nós, os críticos. Aínda que non debemos esquecer a calidade e orixinalidade dos apócrifos quevedescos e, como non, os

⁵⁶⁷ Por esta razón consideramos que paga a pena reproducirmos algunhas outras das citas apócrifas que preceden os relatos que conforman esta novela: “A cara que se nos oculta é a cara real das cousas. A que vemos, sen embargo, é so unha imaxe deformada da verdade (A. A. C.)” (XA, 76); “Consta nos arquivos consultados por quen estas palabras anota que a falsificación foi práctica común no teatro da Inglaterra victoriana (T. S. E.)” (XA, 87); “Nada chama máis a atención que o disfraz, a cosmética, o ocultamento. Ofrecer aos outros unha imaxe que non nos pertence, un corpo distinto ao corpo que nos habita a diario. Falsearnos, converternos, dividirmos (E. B. A.)” (XA, 97); “Afonso, o Décimo, foi o autor medieval máis dado ao plaxio e á copia. Un ilustrado que tivo a fortuna de posuír coñeceres diversos, cosmopolitas. Celebramos os seus apócrifos con desmedido contento e singular fruición (R. L.)” (XA, 128); “Inmaculada perfección: a copia. A nós só nos resta coller un tramo de vida, inmiscila na rede dunha historia, intentar contala con fortuna estética. Achegarnos a ela e a aqueles que poidan axudarnos na súa publicación e difusión. Beneficiarnos dos seus favores entregándolle as nosas palabras, a nosa dignidade, todo. E se temos que recorrer ao afago, á caricia, converternos en loamiñeiros dos poderosos, non debemos renunciar á nosa sorte. Vívase mellor do lado dos que mandan. Claro que si (A. C.)” (XA, 147); “A fama chegoulles tardiamente á maioría dos autores que fundamentaron a súa arte na mestría da reprodución, ou da copia, ou do plaxio. Inmerecida demora que non impide, hoxe, congraciarnos co destino e aseverar, sen ningún risco de precipitación ou parcialidade, que na disciplina dos autores apócrifos repousa boa parte da esencia das mellores literaturas (D. V.)” (XA, 237); “Na mal chamada literatura urbana existen moitos referentes copiados duns autores a outros, eu podo dar fe deste dato pois coído que o coñezo perfectamente polo meu traballo como editor e escritor e asegurar, unha vez máis, que o inimigo verdadeiro é a crítica debedora de certos poderes e favores. Dixen (X. C. C.)” (XA, 275); “Nunca reneguei da miña condición de galego universal e a miña literatura non lle debe nada a ningún papanatas con divisas. Cecais, se cabe, copiei inconscientemente algunhas frases e sintagmas e argumentos queridos dende a infancia. Por iso non admito que calquera mentecato impreque o meu nome nin os meus libros. E se, pese a todo, persevera no seu intento, reclamo que a súa afronta sexa feita pola cara e fronte a fronte. E, por suposto, fágome responsable do que poida pasar. Que ha de ser moito (C. J. C.)” (XA, 295); “Se repasamos a historia da nosa literatura decatáremonos da enorme importancia que tiveron as reproducións case exactas de determinados autores que queremos denominar clásicos (R. C. C.) (XA, 340).

paralelos de Lope, o Fénix, sen eles o Século de Ouro español perdería algunha das máis altas cotas de brillante talento e disciplina creativa (A. T. V.) (XA, 157);

Volver. Recordar. Cando un volve decátase de que tantos anos, ou tantas obras, son un sutil plaxio. Morremos e sabemos que toda a nosa existencia fomos, só, unha rémora doutros máis nobres e valorosos. Toda a nosa existencia, afirmo, fomos uns covardes (S. B.) (XA, 322);

Espiritualidade ou materia. Daba igual para deleitarse na disciplina que nós chamamos apografía. Dende unha pintura a un poema, dende unha novela a un libro de relatos, unha escultura, unha teoría política, todo era susceptible de ser copiado. Nós facíámolo con degoro e auténtica relixiosidade. Eramos mozos e só queriamos para o noso país un futuro de pombas e trigo e bandeiras azuis. Pero o futuro foi un lume, unha chama incandescente. Perpetua (R. P.) (XA, 312);

Os medios de comunicación teñen influído decisivamente no decorrer da nosa lingua: como un axente opresor que non permite o desenvolvemento normal do noso país. Estas actitudes son, evidentemente, unha copia recíproca das actitudes de determinados políticos e gobernos. Un xogo de apócrifos (V. F. F.) (XA, 357).

A este particular xogo de apócrifos dentro da novela do mesmo título fai referencia Dolores Vilavedra (1997), que comenta ao respecto:

A novela, en fin, proponnos un outro xogo: identificar quen podería ser o asinante das citas (apócrifas, por suposto) que encabezan cada capítulo. Caneiro pasou o traballo de inventar textos coherentes cos gustos, inclinacións e personalidade dos supostos autores, de xeito que non é difícil identificar quen se agocha baixo algunhas siglas como R. L., D. X. C., U. E., R. C. C., D. V. (sic) e, por suposto, X. L. M. F. O xogo, sendo coherente coa defensa implícita da mentira que o texto asume, non pasa de ser unha ocasión de rexouba crítico-literaria que ás veces o lector valora como unha inoportuna invasión do mundo empírico nun plano ficcional que se xustifica por si mesmo e que non agradece, dada a súa coherencia extrema, o intrusismo. Pero iso si, ten a súa gracia.

Desde logo, en contraste coa opinión da profesora Vilavedra, para a nosa investigación é precisamente este xogo coas citas, independentemente da súa probábel falsidade, un dos aspectos máis interesantes da novela. Aínda que esta autora considera inoportuna esta intercalación no discurso literario do que ela denomina “mundo empírico”, o tratamento das referencias intertextuais directas como máis un elemento ficcional supón a constatación de que, na realidade, non só son susceptíbeis de desenvolveren rendibilidade estilística pola información que achegan para a configuración das personaxes, mais tamén como recurso en si propio.

Referencias indirectas

As referencias indirectas caracterízanse e diferéncianse das anteriores por estaren perfectamente inseridas no discurso, sen ningún tipo de marca gráfica que as delate como tales e sen nomear o autor ou autora. Por esta razón, a súa correcta interpretación depende da bagaxe cultural de cada lector ou lectora e na dificultade dese proceso reside a súa potencial repercusión no estilo. Neste sentido, a aplicación da Teoría da Relevancia perfílase fundamental, xa que a rendibilidade estilística destas referencias é maior do que a das directas precisamente polo esforzo que require a súa interpretación, pois, en principio, están ocultas no discurso e corresponde ao propio lector ou lectora decodificalas.

Alén diso, dentro das referencias indirectas cómpre establecermos unha diferenza fundamental entre aquelas que corresponden a textos de autoría allea e as que remiten para textos de autoría propia. Aínda que do punto de vista estilístico ambas resultan igualmente interesantes, son estas últimas as que permiten falarmos do concepto de macrotexto⁵⁶⁸, un concepto totalmente adecuado a respecto da obra de X. C. Caneiro, que se define precisamente en función da existencia das referencias que este autor denomina “intratextuais”. A este xogo da autorreferencia fai tamén alusión Jon Kortazar (2002: 56) nun artigo titulado “Literatura e xogo”, onde explica o símbolo do “ouroboros”, que na súa opinión configura unha das metáforas da posmodernidade: a da serpe, ou o dragón, que morden a cola creando respectivamente un círculo (metáfora da perfección) ou un duplo círculo (símbolo matemático do infinito).

Intertextuais

As referencias indirectas intertextuais son absolutamente interesantes do punto de vista estilístico na medida en que axudan a conformar o universo cultural que rodea a elaboración de calquera obra literaria. A inclusión deste tipo de referencias nos textos denota unha clara vontade por parte do autor de mostrar as súas influencias ou, en todo o caso, o seu coñecemento, moitas veces, nomeadamente no caso das obras obxecto da nosa

⁵⁶⁸ González-Millán emprega este concepto en relación coa obra de Álvaro Cunqueiro. A este respecto, o investigador sinala: “*Merlín e familia* inaugura un camiño narrativo. Seguirían outros textos, localizados en paraxes diversas e dificilmente identificables; pero a estrutura espacio-temporal, o ritmo narrativo e discursivo, a configuración dos personaxes e os diversos sistemas de codificación que caracterizan a novelística de Cunqueiro, mostran unha constancia que fai pensar nunha vontade artística preocupada por definir un grande espazo imaxinario no que conviven Merlín, Ulises, Sinbad, Orestes, Fanto e Paulos. Esta preocupación por expandir, en ondas concéntricas representadas polas novelas sucesivas, o núcleo novelístico de Merlín e familia, permite falar dun fenómeno literario que a crítica define como macrotexto” (González-Millán, 1991: 42). Nunha nota de rodapé engadiría: “O macrotexto está constituído polo conxunto dun determinado número de textos que amosan, na súa organización colectiva, unha unidade estrutural. O grao de cohesión e as súas manifestacións variarán, loxicamente, dun autor a outro” (González Millán, 1991: 42).

investigación, como elemento fundamental na conformación das complexas personalidades dos distintos protagonistas⁵⁶⁹. Así, e sempre aderezado co sabor inequívoco do xogo estilístico, que centra a nosa atención neste traballo, cómpre salientarmos referencias puramente retóricas, aquelas que atinxen só ao aspecto máis lúdico da intertextualidade. Así, poden escoitarse as voces de autores e autoras da literatura galega, inclusive pertencentes á época medieval, como vemos no seguinte exemplo, que remite para o trobador Martim Codax:

da muller de pelo crecho e ollíños de mel e nome volátil como **as ondas do mar de Vigo** no cairel da noite (IS, 158).

Do Rexurdimento, con reminiscencias de Rosalía⁵⁷⁰:

Non escoita **paxariños piar** no páramo do seu peito? (SL, 47);

e daga, non lanza, é o que teño **cravado nun cravo que crava o meu corazón** ferido, preciso aquel poema, aquel poema de amor, teño necesidade de escoitalo outra vez, se non, prometo, hei morrer inmediatamente (E, 180);

paxariños piadores que traian no bico o rostro da nostalxia (FI, 56).

⁵⁶⁹ En relación con isto habería que citar unha recensión de Vilavedra (1997), que sinala que “estes [Herminio Parente e Silesio Braun, autores dos contos d’*Un xogo de apócrifos*] se nos amosan, máis ben, como alumnos avantaxados e respectuosos de Borges e Cortázar, de Kafka, de Pessoa e Neruda, figuras que pairan omnipresentes sobre cada páxina da novela; tanto, que o lector terá que esforzarse en ser xeneroso e considerar o truco fácil da obriga de ler ó comezo o capítulo final como unha simple e sinxela homenaxe a *Rayuela*. E se digo que terá que esforzarse é porque ás veces o xogo intertextual escora perigosamente cara ó eido da parodia desmitificadora, deixando o lector un tanto indeciso ante a actitude a adoptar”. Fronte a esta perspectiva negativa de Vilavedra, mantemos a opinión de que máis do que parodia, habería que falar de xogo, de chiscadelas aos lectores e lectoras desoutras obras, coas conseguíntes repercusións estilísticas, na medida en que se defende a mentira e o disfrace como cerne do soño e hai unha aposta clara pola ficción, o engano e a representación. Por seu turno, Ramón Nicolás (1999) tamén sinala o valor literario do xogo intertextual, incidindo no feito de chegar a constituír un trazo característico do estilo do autor: “Fóra disto, na novela entretécese un universo poboado de intertextualidades enriquecedoras que, alén de afianzar ao autor na súa persoal estética, fan dela unha referencia indiscutible para a narrativa galega contemporánea. Desde a asunción do abatemento, a desolación e apropiándose dun espírito combativo, esfaréllase o propio xénero narrativo ao saltaricar aquí e acolá a tradición contística oral que se vai debullando aos poucos, réndese unha homenaxe á novela picaresca, interfírense os clásicos da literatura universal e galega, circula o ecoar de textos bíblicos e da mitoloxía universal, resoa a ironía e transgresión no tratamento da historia que nos chegou, salienta a continua visión peripatética do asunto narrativo e mesmo non renxe o enlace entre o extraordinario, o marabilloso e o cotián, sempre co obxectivo posto na construción pausada que vai, por exemplo, dende a fervenza e torrenteira dalgúns momentos fulcrais ata o bálsamo reparador e efectivo das páxinas máis líricas”. En concordancia coa tese de Nicolás encóntrase Eyré Val (1999a): “Sen seren simples referencias, son elementos narrativos imprescindíbeis á hora de criar atmosferas”.

⁵⁷⁰ A mesma referencia aparece en *Bovary*:

De Pondal:

e que dirán os rumorosos na costa verdecente ao raio transparente do prácido luar, e ían as ondas, e viñan as ondas, e a Rianxeira ficaba incólume no medio e medio do fastuoso e imposible edén (SL, 295);

E de Curros Enríquez:

Unha noi...te na ei...ra do trigo... Canta, canta, que a min hai días que me pasaron as ganas. **Ao refre...xo do bran...co luar** (IS, 140).

Até o século XX, que conta cun espazo importante para os poetas da Xeración do 36, tanto para os que tiveron que se exiliar, como Luís Seoane:

nenos que cargan no meu corazón o **fardel exiliado** da mágoa e do quebranto (A, 23).

Como para os que permaneceron na Galiza durante o franquismo, como Cunqueiro⁵⁷¹:

o **anano de Belvís**, daquela, corría pola rexión de **Esmelle** (IS, 37);

as terras **de aquí e de acolá** (SL, 234).

E, tamén, para outros autores que, como Víctor F. Freixanes, pertence á primeira xeración de narradores posterior a 1975:

Si, Don Blas, si, o **triángulo** sempre está **inscrito** e escrito **na circunferencia** do mundo (E, 169).

Sen esquecer tampouco a inesgotábel fonte da literatura popular:

e dicindo isto, comezaron a cantar, e **a lancha de Marín coa proa de carballo navegaba lixeira mentres ían as ondas, e viñan as ondas, e a virxedegadalupe cando vai pola ribeira descalciña pola area, e ían as ondas, e viñan as ondas, e se queres casar comigo carmiñacarmela, e ían as ondas, e viñan as ondas, e para vir xunto a min, vai lavar a cara, vai lavar a cara** (SL, 295);

⁵⁷¹ Da mesma época é Carlos Casares, a quen se fai referencia indirecta en *Bovary*: “**Sentado no seu sillón azul**, como un **Deus**, esperando a chegada do sol” (B, 15).

si, **non che teño medo, moucho, moucho que estás no penedo, moucho mouchiño, moucho, non che teño medo** (E, 120).

Fronte a estes exemplos de intertextualidade implícita con base na literatura galega, podemos encontrar tamén unha boa cantidade na literatura española. Así, recórdase a Cervantes:

Certo, **cabaleiro andante adarga antiga e galgo corredor** (E, 26).

E a Espronceda:

Alma a un lado, ao outro Europa e alá, na fronte, Estambul (A, 274).

A Gustavo Adolfo Bécquer:

Mercedes, miña pitimini, **poesía es ti** (IS, 44);

de rubicundia becqueriana **anduriña que volve e volve e revolve a pendurar dos balcóns** niños e máis niños e aquelas que dicían os nomes deles (A, 231).

A Valle-Inclán:

As cousas non son como as vemos, senón como as recordamos, que dixo Max Estrella, ou o señor da **negra guedeja y luenga barba**, ou o Marqués de Bradomín (E, 527-528).

Ou a Miguel Delibes:

Tiña adiantado traballo do día anterior, por iso lle permitiéron **cinco horas con Ulises. Cinco horas con Ulises**, un monólogo interior (A, 217).

E inclusive a algún escritor actual, como Pérez-Reverte:

da **alatraste limpeza de sangue** (E, 398).

Por último, encontramos tamén un espazo para outras literaturas, nas figuras de Samuel Beckett⁵⁷²:

⁵⁷² Neste sentido tamén achamos interesantes exemplos en *Bovary*: “probablemente nin se acorda, é tan

–Por exemplo: “Existe Deus?”; “Esa muller / ese home, ámame?”; “Hai vida despois da morte?”; “**Chegará Godot algún día?**”... (IS, 144);

Marcel Proust:

Almorza **café negro e varias madalenas** e unhas gotas de augardente (TT, 34);

Ou Antonio Tabucchi:

copio do xornal as palabras que un amigo columnista, **Pereira, afirma Pereira**, escribiu para conmemorar o triunfo de liberty (A, 45);

Ao carón destas encontramos outras que teñen, aliás, como finalidade fiar unha crítica cara a certas personaxes coñecidas do panorama cultural de actualidade, nomeadamente o xa citado Pérez-Reverte e outros como Juan Manuel de Prada e Lucía Etxebarría:

Onte, por exemplo, **un que vende miles de novelas de capa e espada** dixo que a literatura, ata a súa chegada, estaba nas mans de gilipollas. Outro renegou de Flaubert e Faulkner e Joyce e levantou a bandeira da linguaxe urbana (SL, 141);

e crecen, sen embargo, urbes sen maxia, e **prozac, e curiosidades**, e caníbales, e rosas en portada, e **tempestades**, e **mestres de esgrima** que reclaman **limpeza de sangue**, e **beatrices** con minúscula que andan na procura de **corpos celestes** (E, 530);

Cáeme ben **ese cabrón soberbio petulante orgulloso que vende por miles e miles de miles as súas novelas de aventuras, capa e espada, aventuras de tesouros afundidos no fondo do mar** matarile rilerón, **aventuras de drogas** e similares, aventuras, ura ura ura, porque en nome das aventuras hai que construír unha novelística capaz de render e abater e masacrar os que peroran e escriben sen contar nada (A, 117).

Por outra parte, a intertextualidade implícita non sempre fai referencia á literatura, mais tamén ao cinema, con especial querenza polos filmes clásicos, como *Casablanca*:

aínda que sei que a nosa fraternofilial relación pode perdurar: **sempre nos quedará París**, cariño

curto o amor e tan longo o olvido, ¿non cre vostede, Hermelinda?” (B, 142); “Efectivamente, damísima de ollos verdes e **rayuelas** de lúa” (B, 209); “coma se fosen máis importantes as guerras todas da Odisea que os mesmísimos **cen anos de soidade** de Ulises” (B, 238).

(A, 194).

Intratextuais

No tocante ás referencias indirectas intratextuais, xa salientamos o seu interese pola capacidade para crearen un macrotexto. No caso que nos ocupa, isto xa se intúe nunha primeira lectura aproximativa. Para Jon Kortazar (2002: 56), a posta en práctica deste complexo sistema de autorreferencias constitúe “un exercicio estilístico notábel”, punto en que concordamos plenamente con este autor, quen afirma tamén que o feito de “que os personaxes paseen dunha historia a outra supón un grao de desorde que produce unha perplexidade no lector, unha inquietude, pois o recurso constrúe un mundo parecido ao mundo real, complexo e desordenado” (Kortazar, 2002: 57). Alén diso, non desbota unha interpretación irónica para esta técnica narrativa, o que a fai altamente rendíbel do punto de vista estilístico e que el xustifica da seguinte maneira:

A autorreferencia nun xogo irónico que nos presenta o relativismo das ficcións, as ficcións dentro de ficcións, é un xogo de espellos que remite á obra do autor, si —e isto pode interpretarse como mestría ou como incapacidade de buscar novos mundos—, un xogo de maxia que nos pon nas fronteiras da realidade e da ficción (Kortazar, 2002: 57).

Desta maneira, podemos establecer a seguinte sistematización: a aparición das mesmas personaxes, das mesmas obsesións e poemas da súa autoría, a referencia aos títulos doutras obras e a recorrencia de metáforas e imaxes.

En primeiro lugar, constátase a presenza das personaxes duns relatos noutros, ben como protagonistas, ben simplemente mencionadas⁵⁷³. Así, Nicolás Odín aparece tanto n’*O infortunio da soidade* como en *Estado permanente de fracaso*:

⁵⁷³ Este tipo de referencias tamén aparece en *Bovary*: “¡**Tristán Luces!** Xa llo adiantara a patroa: o ladrón e poeta que só se namorou dunha muller en toda a súa vida, e que non levantaba cabeza, miserable” (B, 96) / “**Tristán Luces**, non tivo a culpa [...]. Considerábano un delincuente, lacazán, xogador e aproveitado. Certamente, todos eses nomes definían con fiabilidade ao señorito Luces, un antigo estudante de Filosofía que cambiou a Aristóteles por unha vida máis desafoxada e gozosa. Eu namoreime del perdidamente, dos seus ollos claros, da súa presenza altiva, da súa voz con mil palabras esvarando doces por aquela boca pequena de merlo, da súa intelixencia de donjuán trasnoitador e mentiroso” (RB, 26-27); “Todo o mundo coñece a **Libardino Romero**. Fixeron con el unha novela. Din que foi un célebre personaxe da vila, pero eu non teño recordos del. O meu pai, si. Incluso, de cando en vez, di que Libardino Romero era como o seu irmán. Escapou da casa porque a súa muller o maltrataba” (B, 114); “Sucedáneo literario, dixera un escritor natural de Dalmará, a vila de Hermelinda. Chamábase **Silesio Braun**. Estivo hospitalizado durante moito tempo nun sanatorio e acabou casando coa **monxa** que o atendía. Silesio Braun, actualmente, coida dos seus doce fillos. Di que non existe outra literatura. Estivo detido en varias ocasións por alterar a orde pública e por agresión. Foi denunciado por varios escritores de novelas, de máisimas novelas —segundo el—, cos que acabou a golpes nas presentacións dos seus libros. Todos eles, evidentemente, gozaban da popularidade que a Silesio Braun sempre lle faltou” (B, 191). Este exemplo é especialmente salientábel porque non se limita a mencionar o protagonista dunha outra novela, anterior, mais tamén desvela acontecementos (o desenlace, na realidade) que na novela non chegaban a se narrar. A existencia dun macrotexto caneirano é, pois, incuestionábel.

Cada instante da vida ten un valor de eternidade, a túa vida, **Nicolás Odín**, poeta, vale sete veces a eternidade (IS, 27);

Son Odín, **Nicolás Odín**, un dos seus personaxes (EPF, 9-10).

Este Nicolás Odín, alcumado o Pirata, compartilla o sobrenome co protagonista de *Talvez melancolía*:

Atrévome, por fin, desculpe a miña ousadía. CLAVE: vintecinco de outubro, Café do Inés, o escritor da presente terá nas mans un libro azul. Nada máis, as palabras sempre son mentira. A vida, ás veces, tamén. Quérea...

O Pirata (IS, 11);

París ardía no sol da primavera cando os dous, ela e el, camiñaban apresurados pola verea que levaba á casa do **Pirata** (TM, 11).

Por súa parte, Silesio Braun é o protagonista d'*Un xogo de apócrifos* e do relato titulado “E Polifemo quixo ser poeta”, inserido no volume *Estado permanente de fracaso*:

Cando rematou as reformas do manuscrito, a última páxina do último conto, **Silesio Braun** pensou que lle quedaba moita vida no adentro (XA, 11);

Comprende **Silesio Braun** que esta era unha estima imposible e nunca correspondida (EPF, 84).

Porén, aparece mencionado noutras novelas, como ocorre n'*Os séculos da lúa* ou en *Ébora*:

Adolfo, suicidado no búnker da chancelería do Reich, e suicídase tamén a súa amante Eva Braun, que nada tiña que ver co personaxe principal dunha novela da que non lembro o título, Silesio, **Silesio Braun** (SL, 339);

De nada, **Silesio Braun**, dixo ela. ¿Cómo?, preguntou o Toñicas. Ela contestou: Hai personaxes que nunca deben morrer, marcha, déixame seguir lendo esta novela, adeus, adeus. ¿Quen é Silesio Braun?, aínda demandou o Toñicas. Un louco, só un louco, dixo ela sen levantar a vista do libro (E, 466).

Algo semellante acontece con Adelino Prim, que protagoniza diversos relatos que

aparecen inseridos en *Estado permanente de fracaso*:

Pronunciaban o meu nome: Prim, **Adelino Prim**. Ignoro o motivo (EPF, 19);

Adelino Prim tiña sesenta anos e moraba nun psiquiátrico por prescrición facultativa (EPF, 91).

Aínda que tamén o encontramos nun dos relatos de *Triloxía dos tristes*:

Laura Prim, filla de **Adelino Prim**, coñeceu os arcanos da literatura gracias ao Tucán (TT, 68).

A clave parece residir, tal como un dos protagonistas nos desvela no limiar de *Estado permanente de fracaso*, no feito de se tratar dunha única personaxe que o autor presenta baixo diferentes nomes:

Son Odín, **Nicolás Odín**, un dos seus personaxes (ás veces chámame **Adelino Prim**, ou **Silesio Braun**, ou **Desiderio Sánchez Mir**, ou de calquera outro xeito, depende da cantidade de alcohol que inxerise na noite de autos; pero sempre son eu, o gran Odín, altísimo). Un fracasado. Outro (EPF, 9-10).

No tocante ás personaxes secundarias, estas tamén poden facer acto de presenza en distintas novelas. Así, encontramos o inspector Aurelio Arias tanto n' *Un xogo de apócrifos* como en *Ébora*:

Como sinal que pode facilitar pistas para unha posterior identificación, a Dirección Xeral da Policía, en boca do inspector **Aurelio Arias**, desvelou que nas roupas do home se encontrou un reloxo coa inscrición Silesio Braun (XA, 52);

Nese mesmo instante, a irritada Matilde, tiña fronte súa ao inspector de policía **Aurelio Arias**, alto, magro, medio careco polo tanto pensar, licenciado en Historia (E, 153);

Ocorre o mesmo co condutor de autobuses Herminio Parente, que aparece tamén nesas dúas novelas:

Na estufa de leña queimou o manuscrito enviado por **Herminio Parente**, o condutor de autobús, o home que o levou a Dalmara (XA, 11);

Baixou unha mañá xeadada do autobús que conducía **Herminio Parente**, o que viña da capital [...]. [...] e soubo que o gozo e a amargura están sempre escritos na faz das persoas que escriben relatos

ou novelas ou poemas, o conductor de autobús, verbigracia. O éxito de Herminio Parente foi algo que nunca puideron explicar os moitos críticos e compositores da arte literaria (E, 212).

En tanto que Laura costuma ser o nome dunha namorada que varios dos protagonistas pasaron sen ver, exactamente, trinta e sete días:

Laura salvouno, pero foron só trinta e sete días (EPF, 26);

Mañá cúmprianse trinta e sete días [...], vou ver a **Laura**, a miña noiva (EPF, 50).

Nun outro nivel, achamos personaxes que poderíamos denominar “figurantes”. Trátase de arquetipos estereotipados que contribúen a configurar o ambiente das novelas. De entre eles, paga a pena destacarmos o papel das prostitutas, cara ás que os protagonistas manifestan unha innegábel debilidade, fundamentalmente pola súa situación social de proscritas ou marxinas:

Hetairas y poetas somos hermanos. Que dis, Profeta, estaste volvendo tolo. Son uns versos de Machado, de Manuel Machado. Repite comigo, **Adriana**. E ela repetiu, entre risas, sen saber realmente o que dicía: *Hetairas y poetas somos hermanos* (SL, 280);

Unha díxolle: Traballas nisto porque é máis fácil que fregar escaleiras. A dama de cadeira ampla molestouse. Contestou mal. Eu dixen que fregar escaleiras era máis doado, que nada esixe máis vil dedicación que o **lenocinio** e a ramería. Miroume con desprezo, ignoro o motivo (TM, 135-136);

As mulleres como **Adriana** son as únicas que poden salvar da filosofía do eterno retorno [...]. Ela, como todas as da súa profesión, está aquí de maneira temporal. Aquí: o **lenocinio** (A, 174).

En segundo lugar, non só achamos as mesmas personaxes, mais tamén as mesmas obsesións características⁵⁷⁴. Así, unha das máis salientábeis é a adoración que todos os protagonistas manifestan por Xoán Sebastián Bach⁵⁷⁵, na música:

Víctima de tanto infortunio só me queda disfrutar a música, e os amores soñados, de **Sebastiano Bach** (XA, 258);

⁵⁷⁴ Alén das sinaladas, queremos salientarmos a coincidencia existente entre *Ámote e Bovary*: “Alehop, maxia, un **coelliño de goma** sae do peto da miña ilusión” (A, 170). En *Bovary*, o coelliño de goma é o acompañante inseparábel dunha das personaxes principais, Marquitos Acebedo Vivero: “Formábano un individuo cun **coello** no peto da súa chaqueta e unha muller que bailaba” (B, 111).

⁵⁷⁵ Cf. Caneiro (B, 172): “unha sinfonía do mestre **Bach**”.

Bach, el si, el foi o único Deus celebrado, amado **Xoán Sebastián** (EPF, 31);

en músicas de **Bach** musitando caladamente a balada do gozo (TT, 11).

Na literatura, polo mestre Borges e un dos símbolos empregado por el, as rosas amarelas:

Con sesenta anos só queda agardar o óbito que nos leve e nos amose a **rosa amarela** que supoñía instalada na fin do túnel. As rosas amarelas sempre foron a súa perdición e o seu sustento (TT, 12);

A pel dos soños e as **rosas amarelas** de **Borges** (RB, 70);

Non pensei nela porque sabía, como **Borges**, que unha **rosa amarela** está agardando por nós na fin do túnel que nos conduce ao paraíso, ou ao inferno (UMOT, 127);

Ti cambias a amargura por **rosas amarelas** que me felicitan cada día (A, 26).

Ou por Rembrandt, no ámbito da pintura:

a ansia ía en aumento a medida que se aproximaba á sala onde acababa de espertar o cadro de **Rembrandt Rembrandt** (XA, 293);

Rembrandt grandísimo (TT, 14).

Alén da obsesión polas artes e especialmente por determinados artistas, aparecen outras teimas como as enfermidades, mentais ou físicas, e os fármacos:

—Eu tamén teño **úlceras** e non me queixo tanto coma ti, todos os tolos temos úlcera, a vida é unha úlcera interminable, cruenta, feroz, devoradora; ti mesmo, Odín, es unha úlcera camiñando moinamente polo esterco do presente (IS, 127);

úlceras, adicción tífica [...]alopecia progresiva, exceso de soidade, afección aos caramelos de laranxa insomnio (XA, 99);

a **úlceras** común de todos os que participamos na existencia como se fose unha incurable traxedia (RB, 43);

Ansiolíticos antidepressivos alegrantes prozac prozac emulxentes emerxentes estimulantes prozac prozac prozac hipotensores relaxantes prozac prozac... (TT, 29).

Ou tamén o rexeitamento cara aos hospitais e, nomeadamente, cara ás enfermeiras, profesionais que todas as personaxes desprezan:

Ou tirala pola fiestra, a ver se cae na cabeza dalgunha das novas enfermeiras, ataviadas todas con chaqueta azul, saia **branca** e blusa **branca**, medias **brancas**, grosas, zapatos **brancos**. **Purísimas** (XA, 139);

fuxir daquel **manicomio** polo que trepidaban nerviosas e mediocres **enfermeiras** de saia branca, e medias brancas (EPF, 40);

Sabíao porque un pouco antes o **home vestido de branco** levou o almorzo á súa cela (EPF, 91);

De súpeto e sen saber por que bebín botella e media de güisqui barato rematando a viaxe horas despois **nun hospital acosado por enfermeiras atormentadas** que odiaban a poesía (A, 253).

É reiterada tamén a presenza de certos costumes:

Creemos que xa o dixo, pero vaino repetir: levántase ás tres da tarde, **almorza catro madalenas e un café negro**, en vaso, escoita os libros que le Cholo para el, costume que pensa abandonar por insalubre e cruel (SL, 95);

Almorza **café negro e varias madalenas** e unhas gotas de augardente (TT, 34).

Intereses, como a mitoloxía⁵⁷⁶, en ocasións para mostrar revisións curiosas que sorprenden o lector ou lectora, especialmente cara a personaxes mítico-literarias, como Ulises:

Ulises, pese a todo, viaxa rumbo a Ítaca (IS, 36);

para decorar con música meliflua esas arcas das moitas **Pandoras** e **Ulises** naufragados nas redes quelíceras dos mercados (EPF, 28);

Os mitos explican este mundo inexplicable. **Xea** pariu a **Urano**, o ceo, para que a cubrise e protexese co seu manto cálido, copulou co seu fillo e naceron os poderosos **Titáns**, tres **Cíclopes** e

⁵⁷⁶ As referencias mitolóxicas tamén teñen presenza en *Bovary*: “os que leven a súa vida na barca de **Caronte**” (B, 195).

tres monstros con cen mans cada un deles, chamados os **Hecatónquiros** (EPF, 65);

Silesio Braun recordou que **Polifemo** e **Sísifo** eran coñecidos. Os dous foron vítimas (EPF, 72);

o amor que, preso de aventura, navegou mares de océanos sen volta: como **Penélope** e **Ulises** (UMOT, 123);

Ulises lembra ao **viaxeiro heroe** grego (A, 181).

E mesmo de determinados obxectos, como a máquina de escribir que compartillan todas as personaxes que se dedican á arte literaria:

Quieto, acaricia a máquina, así, así, apóiate nas letras **Olivetti Studio 45**, humedece as teclas coa punta da túa lingua (IS, 60);

Gardou a **Olivetti** na súa funda negra (EPF, 63);

Nin el, que escribía cun só brazo golpeando a caduca **Olivetti** (RB, 17).

En terceiro lugar encóntrase a referencia aos títulos doutras obras⁵⁷⁷, aínda que estas secuencias non responden na realidade a unha intención explícita de remitir para tales títulos. Trátase, polo contrario, dun xogo que se establece co lector ou lectora, que coñece os títulos das outras obras do autor, aínda que a referencia a elas se produce por casualidade (finxida, evidentemente), sen ningunha alusión que poida indicar que a produción da dita sentenza puido non ser puramente casual. Precisamente é a pretensa ignorancia da realidade extralingüística para a que remiten as sentenzas o que fornece os textos dun claro sentido irónico que, ao facer explícito o xogo, sen dúbida desaparecería ou ficaría moi atenuado:

Non quero escribir aquela sentenza maligna: **ESTADO PERMANENTE DE FRACASO** (XA, 323);

O infortunio da soidade. Estou poñéndome triste. Sempre me pasa cando escribo, cando a pel das palabras acaricia lentamente os meus ollos (EPF, 11);

⁵⁷⁷ En *Bovary* tamén se constata a referencia aos títulos de obras do mesmo autor: “un home que reflectía a súa existencia cun lacónico hendecasílabo: **Estado Permanente de Fracaso**” (B, 37).

Onte dixéronme que eu era un perdedor. Non se equivocan, eu sempre fun un perdedor. **Estado permanente de fracaso** (EPF, 177);

Aquela folla cun título curioso, en maiúsculas: O **XOGO DAS PALABRAS**. El era o culpable (TM, 11);

En Ébora habitaba só a nostalxia. **Talvez melancolía** (E, 414);

gustáballe **xogar aos apócrifos** a este Mefisto soñador de realidades (E, 493);

As ilusións condenáronme ao fracaso perpetuo (**estado permanente de fracaso**, podería titularse a película das miñas románticas e rutilantes e roídas ínfulas amatorias) (A, 168);

e ti, meu astronauta, meu **buscador de nada**, da felicidade (A, 222).

Polo contrario, noutras ocasións existe unha referencia real ás novelas, mais sen mencionar o título, fornecendo información que para un lector ou lectora que coñeza a narrativa caneirana resultará inconfundíbel:

Si, moitas gracias, desculpen a miña actitude, bebín en exceso, sempre bebo en exceso, teño que coidarme un pouco máis, hai anos lin unha novela na que o protagonista, enchendo un capítulo, repetía sen cesar esa frase. ¿Que frase?, preguntou Policarpo. Non debo beber tanto, non debo beber tanto, non debo beber tanto (E, 136);

e non a tila, a puta tila, coñecín un personaxe de novela que tiña ese costume, tomar tila, e comer caramelos de laranxa (E, 343).

Nun sentido semellante, tamén se encontran novelas e poemas escritos polas propias personaxes. Así ocorre, por exemplo, coa obra que desexaba escribir Silesio Braun arredor da figura do seu adorado Xoán Sebastián Bach:

Escribo, verbigracia: as cartas que ninguén me envía, os contos que non me contaron, os éxitos que nunca alcancei, olvidos, adiviñas, historias diversas e adversas, certificados de defunción, instancias que solicitan tres ou catro meses de vida, **novelas**, a última titulada *A verdadeira e nunca contada historia de Xoán Sebastián Bach*, poemas, con ou sen rima, heptasilábicos e hendecasilábicos principalmente, refráns, sentencias, números (XA, 99);

E a doutora, entregada á lectura dunha voluminosa novela titulada *A verdadeira e nunca contada historia de Xoán Sebastián Bach*, asinou un certificado (E, 466).

Mais tamén con outras composicións que aparecen inseridas nas páxinas das novelas:

Se algunha vez a miña voz calara recolle estas palabras meu amor e proclama que quixen e non puiden amarte, meu amor, amarte meu amor, amarte (RB, 67);

Se algunha vez a miña voz calara / recolle estes versos meu amor e proclama / que quixen e non puiden / que quixen e non puiden ser horizonte estrela rosa mar / revolución risa bolboreta / esperanza perdida no corazón de homes e mulleres / e perdida en brazos solidarios solitarios desafiando futuro. / [...] / Meu amor / se algunha vez a miña voz clara / recolle estes versos e proclama / que quixen e puiden / que quixen e puiden / amarte meu amor / amarte meu amor / AMARTE (A, 83-84).

Por último, cómpre falarmos aínda da recorrencia de metáforas⁵⁷⁸ e imaxes⁵⁷⁹ e outros tópicos literarios⁵⁸⁰, que contribúen a configurar de maneira definitiva o macrotexto caneirano:

vendo bruxiñas subidas en vasoiras e sapos violetas e búcaros con rosas brancas e silencios transformados en **campaiñas de prata** (EPF, 11);

O **castelo** ten dúas torres. E unha igrexa. Unha igrexa **coas campás de prata** que repenican ás tres da tarde, para que esperte o Profeta (SL, 314);

Amada Ébora de pedra, cun **castelo con campás de prata** situado vixiante nun outeiro (E, 476);

que envolvían como o lodo os seus **soños tristísimos de perdedor** (XA, 11);

que cegaban a súa **mágoa de perdedor** (EPF, 55);

Os meus **soños de perdedor** (TM, 75);

para pechar definitivamente a conversa, a partida de tute, a fuxida aos arrabaldes, os arrastres e achiques, o cambio de vestiario, os **soños de perdedor** (E, 436);

aínda que nunca máis navegues os meus **soños de perdedor** (A, 140).

⁵⁷⁸ Cf. Caneiro (B, 171): “**Bicáronse** por primeira vez **nunha canella sen saída**. Era, a canella, unha metáfora do seu amor”. Esta mesma metáfora xa aparecía anteriormente en *Ámote*: Para que me **bicase** outra vez na **canella de terra**, para que nunca marchase da miña vida” (A, 152).

⁵⁷⁹ Este tipo de referencias intratextuais non remiten unicamente para a obra narrativa de X. C. Caneiro, senón que, en ocasións, tamén cita os seus propios versos. É o que ocorre en: “cando penso na súa **boca de marmelo**” (LL, 40), que se corresponde cun verso dun poema incluído n’*A valga do triste amor*: “Cando digo que te amo / non falo dos teus ollos grandes / nin dos dedos longos que me arrolan / nin das mans que me tocan con degaro. / Cando digo que te amo / non sinalo as cousas imposibles que procuras / nin o cuspe da túa **boca de marmelo** / nin o sucre na borda dos teus labios”.

⁵⁸⁰ Cf. Caneiro (B, 116-117): “diagnosticáro de xeito categórico: **maniático, neurótico, fóbico e asocial**”. Esta mesma secuencia xa aparecera, con lixeiras variacións, en *Ámote*: “son un hipocondríaco, **neurótico** e **fóbico**, con certas características de ser **asocial** que poden ser tratadas cunha medicación leve” (A, 80).

O maior esforzo que require a súa localización e a súa identificación como un dos elementos susceptíbeis de conformaren o macrotexto de X. C. Caneiro fai que tamén o sexa a súa rendibilidade estilística.

En síntese, a intertextualidade, tanto explícita como implícita, e a intratextualidade son dous elementos moi presentes na obra de X. C. Caneiro e contribúen de maneira decisiva á configuración do seu estilo.

4.5.1.2. O CÓDIGO

Obviamente, a importancia do mantemento das propiedades textuais é fundamental para a construción do discurso. Porén, tamén non debemos deixar pasar desapercibida a que atinxe á elección do código en que este se ha de cifrar, o que non resulta tan espontáneo como puidese parecer, na medida en que ningún código é homoxéneo e a elección debe ter en conta unha serie de aspectos imprescindíbeis, como o rexistro ou o nivel comunicativo. En principio, poderíase partir da base dunha variedade lingüística denominada estándar, a máis neutra de todas as posíbeis, concibida para un rexistro formal e nivel comunicativo medio; alén diso, trátase, dun punto de vista diacrónico, dunha variedade actual, e dun punto de vista diatópico, dunha variedade supradialectal. Porén, como vimos na epígrafe 4.5.1.1.B referente á situacionalidade como propiedade textual, a lingua literaria de X. C. Caneiro pertence a un nivel comunicativo máis culto, cunha extraordinaria rendibilidade estilística, e, por outra parte, en ocasións tamén é posíbel inserir fragmentos con características doutras variedades, o que produce interesantes efectos expresivos:

Açafram, zedoaria, xilobalfamo, cravos, cascas de cidra seca, galanga, macis, nozes moscadas, storaque calamitha, semente de mangericam anà oitavas duas e meya, erva doce razuras de marfim, thimo, epithimo, aljofar anà oitava huma, ossos de coraçam de veado, ambar cinzento, almischar anà oitava meya [...]. Chamase a este electuario DE ALEGRIA porque a cauza aos que uzam delle: assim o diz Frey Antonio de Castella no lib. I, divis. 4, pag. 113. Farseha na fôrma seguinte: o estoraque se pizará untando o almofaiz com humas gotas de oleo de cravo, o açafrao se secara entre dous papeis trazendo-o no peito ou pondoo em fogo muito brando, o ambar e almischar se pizarâm con parte dos pôs, os mais simplices se triturarâm sotiz, e todos se misturarâm com o ouro, e prata, e assim se guardarâm en vazo de vidro bem tapado, pera dello se fazerem talhadas, ou electuario brando, e quando se fizerem talhadas ferà con assucar diluto em agoa de borragens, e fazendose electuario brando serâ co çumo de camoezas, borragens, marmelos ecom vinho cheirozo iguaes partes [...], serve este electuario para fortificar o estamago, e ajudar a digestam, excita o appetite, facilita a respiraçam, recupera as forças perdidas nas largas enfermidades, he admiravel remedio pera

a melancholia e pera as palpitações de corazón (SL, 206-207).

Nesta epígrafe estudaremos de maneira pormenorizada o aproveitamento estilístico que se pode derivar da inserción de vocábulos procedentes doutros códigos e a alternancia de códigos en si propia.

A. ESTRANXEIRISMOS

Os estranxeirismos son termos tomados doutros idiomas que veñen a substituír, moitas veces ilexítimamente, palabras que a nosa lingua xa posúe. Estes termos son tomados, sobre todo, do inglés, por ser este o idioma imperialista por excelencia neste momento, mais non de forma exclusiva, como veremos a seguir.

Sexa como for, en cada unha das obras que estamos a estudar X. C. Caneiro recorre con frecuencia a palabras noutras linguas, mais, en consonancia con todos os recursos estilísticos despregados polo autor, non se trata dun sinal de negligencia lingüística ou de *snobismo*, senón que, polo contrario, chega a constituír máis un trazo característico do seu estilo literario. Isto revélasenos no feito de que, fronte a raras excepcións en que os estranxeirismos aparecen grafados segundo a lingua a que pertencen —a maior parte das ditas excepcións, citas textuais—, estas formas costuman grafarse segundo a súa realización fonética, o que acrecenta unha grande expresividade por inusual⁵⁸¹. Isto é, precisamente, o que fai do estranxeirismo un recurso estilístico de grande poeticidade, a concordarmos con Losada Goya (1991: 78):

Si a ello le añadimos la sonoridad especial que poseen ciertas palabras extranjeras, inmediatamente nos percatamos del bagaje poético que ahí se encierra. Brunet [...] ha denominado esta función poética, “fonction phatique” [...], quizás para resaltar la incapacidad que el lector experimenta de abstraerse a esta atracción. Razón no le falta, pues el extranjerismo, raro y desconocido por lo general, si bien es cierto que pierde potencialidad designativa y denotativa, gana en actualidad evocativa y connotativa.

Por outra banda, tamén hai que sinalar que moitas veces o estranxeirismo pode aparecer acompañado pola correspondente forma galega, nunha expresiva mestura de linguas, o que pode proporcionar unha grande expresividade á secuencia:

Silence, silencio (XA, 119);

⁵⁸¹ Alén dos casos concretos que comentaremos a seguir, poden consultarse máis exemplos de estranxeirismos no apéndice XLIII (véxase § 7.43).

Todos recoñecían nel, en Demetrio, unha sólida prestancia gala, ou parisina, risco acrecentado coa expresión favorita do mandatario: **Tu va bian, todo vai ben** (E, 176).

Unha mestura de linguas que, en todo o caso, acada a súa máxima rendibilidade estilística cando se poñen en xogo máis de dúas linguas:

No seu nome ía escrito, dicía el, o seu carácter, Rodolfo, derivado das linguas xermánicas, formado por "**hroth**", que significa fama, sona, gloria, grandeza, éxito, prestixio e demais substantivos dadores de relevancia e "**wulf**", que significa **lobo**, (XA, 278);

Espía, son espía, **ofídersen, baibai, orrevuar, adeus** (E, 69).

Anglicismos

No grupo dos estranxeirismos procedentes do inglés, o aspecto que máis destaca no seu emprego como estilisticamente rendíbel é o feito de apareceren grafados de acordo coa súa expresión fonética orixinal. Os resultados son sempre moi expresivos e chegan a se converter nunha outra característica propia do estilo deste autor verinés, considerabelmente máis numerosos n' *Un xogo de apócrifos* do que nas outras novelas estudadas. Algúns dos exemplos máis salientábeis neste sentido serían⁵⁸²:

ostras e **pipermín**, casinos fraudulentos con mozas de alterne, licorcaf  de madrugada (IS, 54);

Este é o gran dilema da vida, o ser ou non ser **xespiriano** (LL, 116);

Abandonara o **nait clube** había quince minutos (XA, 110);

sería un tocador de saxofón por **jobi** (EPF, 42);

pero o Calderón ten **filin** (SL, 96);

Bisnes, que din os **inglismens** (TM, 178);

procaces soños de videoxogo ou **pleisteixon** ou rol (A, 119).

Desde logo, o feito de estes vocábulos presentaren unha grafía fonetizante (no canto de

⁵⁸² Encontramos algún exemplo en *Bovary*: "cando Ton  se achegou ao rei do **estript s**" (B, 46); "Igual se divirten con magníficos xogos musicais e ordenadores consolas e **games games games**, esas cousas que fabrican os xaponeses e que obrigan a non soñar aos nenos" (B, 121).

“peppermint”, “shakespeareano”, “night club”, “hobby”, “feeling”, “business”, “Englishmen” ou “Playstation”, tal como cumpriría) proporciónalles un efecto inevitabelmente humorístico ou paródico. Non son, porén, os únicos exemplos achados e, dada a considerábel presenza de anglicismos nas obras narrativas que estamos a analizar, aínda sinalaremos máis algúns: “e un fillo fascista que acabou de **esquinjid** en Barcelona” (LL, 38); “coñecerei os foguetes que navegan ata Venus en viaxes organizadas por **turoperitors** informáticos” (XA, 18); “(homicidio perpetrado por delincuente habitual que compra un revólver dándolle uso por primeira vez nun atraco a gasoleira pertencente a **joldin** empresarial poderoso)” (XA, 51); “concretamente a peza que lle daba nome ao **lonplei**” (XA, 112); “A literatura deixou de transgredir as fronteiras todas do tempo para se converter nun iogurt **lait** (light) que non engorda” (XA, 119); “con tendas de moda en París, Londres, **Niullork**” (XA, 151); “Cando abandonaron o apartamento o corpo sen vida dun executivo de alto **estandin**, cunha fenda na cabeza” (XA, 166); “cecais de libros **beséleres**” (EPF, 42); “con recendo a película made in **jolivud**” (EPF, 62); etc.

Polo contrario, noutras ocasións o que ocorre é que o estranxeirismo aparece grafado sen atender ás regras fonéticas da lingua de orixe, tal como ocorría nos exemplos anteriores, cun resultado que sería o esperado da lectura dunha persoa galega descoñecedora das regras fonéticas do inglés, co que se consegue tamén un efecto humorístico moi expresivo:

pois si, **misladis** e misgentlemens, son inmortal (IS, 224).

Galicismos

Após os anglicismos, os galicismos son os estranxeirismos máis frecuentes neste conxunto de obras. Ao contrario do que ocorría no caso dos primeiros, os galicismos poden achegar un trazo de culturización moi salientábel no conxunto destas obras, da man de citas textuais de autores de expresión francesa como: “**L’homme revolté est l’homme que dit non**” (IS, 99) ou “Daquela eu tamén esperaba a Godot. **Une seule chose est claire: nous attendons que Godot vienne**” (LL, 121)⁵⁸³; e de sentenzas coñecidas procedentes

⁵⁸³ Poderíamos sinalar máis algún exemplo de citas en lingua francesa: “**Sur mes cahiers d’écolier, sur mon pupitre et les arbres, sur la neige, j’écris ton nom, sur toutes les pages lues, sur toutes les pages blanches, pierre sang papeir ou cendre, j’écris ton nom, sur les images dorées, sur les armes des guerriers, sur la couronne des rois, j’écris ton nom... Et par le pouvoir d’un mot, je recommence ma vie, je suis né pour te connaître, pour te nommer, Liberté...** Paul Eluard (SL, 165); “con Arturo Rimbaud rozando a pel, **Mes étoiles au cil avaient un doux frou-frou**, no ceo as miñas estrelas tiñan un suave frufú” (E, 521). Cf. Caneiro (B, 254): “sabendo que esa e non outra era a letra adecuada, **a palabra xusta, le mot juste**, como dicía Flaubert” (B, 254).

de ambientes intelectuais ou políticos: “en Francia seguro que adoptaron esa solución da **fraternité, égalité e liberté**” (E, 334)⁵⁸⁴.

En xeral, pódese dicir que o emprego do francés para a substitución de vocábulos galegos, sen ser tan importante do punto de vista cuantitativo como o caso do inglés, porén non está exento de certos matices rendíbeis estilisticamente⁵⁸⁵. Estes materialízanse en boa parte, igual que nos anglicismos, por medio da adaptación gráfica á fonética, o que produce efectos expresivos de carácter inequivocamente humorístico na maioría dos casos⁵⁸⁶:

danza, música que desinhibía os sentidos, **cabaré**, fantástico cabaré (XA, 19);

a unha muller que compartira cama con eles en lascivo **menaxatruá** e ameazaba a súa credibilidade como persoas decentes (XA, 153);

Tranquilité, tranquillité (SL, 20);

Que lle pasa pintor que pinta con amor?; **Rien de rien**; Que ben fala vostede francés (SL, 208);

Por favor [...], váianse de Ébora, aquí non precisamos ruído, aquí **tu va bian** [...]. Así está mellor, **trebián, trebián**, dixo Demetrio Francés [...].

Demetrio Francés mandounos **a la merde** (E, 416);

¿Quen chorará por min cando **mesié** infarto aguilloe pique vulnere os seus cabalos para pisarme? (A, 148).

⁵⁸⁴ Aínda achamos máis algún exemplo deste tipo en *Ébora*: “e engadiu: **¡Liberté, Fraternité, Egalité, vive la France!**” (E, 510); “deléitase con estas reminiscencias de **La France, allons enfants de la patrie, le jour de gloire** xa arribou” (E, 521).

⁵⁸⁵ Os exemplos son numerosos en *Ébora*: “Levas toda a razón, Tintoreto, e agora non perdas o tempo, **allez, allez**. Xa parececes o alcalde, en francés, ¡que desastre! **¡Vite, vite!**” (E, 220); “Claro, **mon ami**, fillo do gran Demetrio Francés, claro” (E, 448); “Claro que comprendemos, **mesié le professeur**, afirmou o fillo do alcalde seguindo o costume paterno” (E, 449); “que imos **parler** da bondade ou malignidade dos aparellos” (E, 507); “concorrenza que concorre nesta **reunión** excelentísima e edilica” (E, 507); “**Mersí**, contestou Demetrio Francés” (E, 507); “**¡Seriété, seriété!**, exclamou” (E, 507). Cf. Caneiro (B, 58): “Retírase e morre. **Sefiní**, dona Aurorita, o amor ás veces é así de triste”.

⁵⁸⁶ Isto fica demostrado especialmente en *Ébora*, onde se xoga co pretense tópico do refinamento desta lingua, propia do ambiente intelectual ou cultural a que faciamos mención. Así, achamos unha personaxe da novela, o alcalde, que se mostra moi fachendoso polos seus coñecementos de francés, lingua que consideraba, alén diso, máis prestixiosa do que a súa propia. Por esta razón, esfórzase por, na medida do posíbel, introducir no seu discurso vocábulos franceses. A grafía destes segundo a súa pronuncia persoal confirma precisamente esa intención irónica, desde logo lonxe do suposto prestixio inherente que como lingua de cultura lle traspasaría a el propio polo seu simple uso: “Non te me queixes, Fona, a ver se non vai resultar o do pleno, que xa sabes que te mato, pum, pum, **sefiní**” (E, 465); “Corporación Municipal que eu presido, saúdos, **bonsuar** ou **bonllur** veciños e veciñas, convócase este pleno para discutir sobre a televisión” (E, 507).

Porén, tamén é posíbel achamos duplicidade de formas, ou ben a francesa fonética a carón da francesa gráfica, ou ben a francesa (fonética ou gráfica) a carón da correspondente galega:

o único importante, é estar comezando cada día, ser sempre un principiante, un **nuvel**, ou **nouvel**, para adecuar o galicismo (SL, 201);

Todos recoñecían nel, en Demetrio, unha sólida prestancia gala, ou parisina, risco acrecentado coa expresión favorita do mandatario: *Tu va bian, todo vai ben* (E, 176);

Ao final decidiron recoller *l'essence* da idea, que en idioma galo quere dicir **a esencia** da idea, como dixo Demetrio Francés (E, 216);

Todo estaba **pechado**, *fermé*, totalmente *fermé*, que diría o fillo do alcalde se gardase os hábitos galos de seu pai querido (E, 405).

Aínda que tamén poden aparecer os vocábulos franceses escritos correctamente e sen duplicidade:

Mamá, boas noites, dóeme o brazo un pouco, de tanto corte de manga en honor a Aaroncito **mon amour** (IS, 129);

Non encontro adxectivo máis adecuado para colocar na miña lapela sen rosa nesta hora de abril con moito moitísimo **beaucoup de soleil** que nos ilumina a Mamá a Cirano recitador de poemas e contador de historias (TM, 201);

coñecía múltiples facetas e características da nai, e do rapaz, e o suficiente de **monsieur** André (UMOT, 129);

Talvez o matiz irónico sexa máis sutil que no caso dos anglicismos, aínda que a maior parte dos exemplos relacionados dan conta dunha clara intención humorística.

Xermanismos

Os xermanismos son moito máis raros, xeralmente topónimos e antropónimos, mais empréganse do mesmo xeito que anglicismos e galicismos, quer dicir, grafados de acordo coa pronuncia e non coa grafía orixinal do vocábulo. O efecto estilístico que producen é

especialmente expresivo e salientábel na medida en que sorprenden o lector ou lectora pola innovación que supón a adaptación de estranxeirismos pouco habituais ás regras fonético-gráficas da nosa lingua, como xa ocorría no caso dos anglicismos e dos galicismos:

Tampouco debe escribirse así, que as palabras son o que son se realmente transmiten o significado adecuado, que ao dicir **cuart**, nun Café de **Kroisber**, o camareiro entendía (XA, 17);

a súa obsesión era o sexo, **froidiano** (XA, 221);

Dáme un bico **Xopenjauer**. Toma, **Matajari** fuxidía (XA, 223);

en **Ghanofa, Hannover** (A, 21);

nunca se me ocorrería escribir **cafca** (A, 129).

Outros

Neste grupo acollemos os castelanismos, entendendo como tales vocábulos tomados do castelán sen ningún tipo de adaptación fonética ou gráfica, polo que resultan estilisticamente moi expresivos⁵⁸⁷:

e unha fotografía recente, levulosa, na que se podía observar o seu rostro de peza redonda de pantrigo e, por suposto, o ricto de afamado **donjuán** (XA, 140);

talvez todo, todo, absolutamente todo recupere o candor e clamor que aquel **generalito** roubou (E, 397);

Gladiador, **chulito** (A, 120);

O peor era Sorinés. Insoportable aquela **monjil** aparencia (A, 244);

coleccionando traxes poses cosméticas **caritadebueno** corrección favores políticos fotografías a toda cor na portada (A, 314).

A expresividade deste tipo de castelanismos, que non resultan reprobábeis (como, con efecto, ocorrería noutros contextos) a pesar de estaren a substituír palabras galegas lexítimas, reside na forte carga irónica que lle proporcionan ao discurso.

⁵⁸⁷ Cf. Caneiro(B, 45): “ven, **capullito**, ven”.

Alén dos castelanismos, citaremos baixo esta epígrafe outro tipo de vocábulos, como aqueles procedentes de linguas indíxenas:

Era deste tipo de xente que defeca cando ten ganas, sen controlar os ritmos, sen reparar na alimentación: rica en vitamina C e en fibras, **quivis**, laranxas, verduras, pouco chocolate, non demasiado limón (XA, 85).

Ou doutras como o hebreo:

Aleph, beth, gimel, daleth... Non continúes (IS, 116).

O xaponés:

Silesio ofreceuse voluntario para conducir, como un **camicace**, un camión cargado de explosivos e facelo estourar diante do Pazo do Pardo (XA, 91);

un rapazote de quince ou dezaseis anos que practica **cunfú** ¡que docísima palabra cando a escribimos con c de casa! (A, 128).

Ou o italiano⁵⁸⁸:

“**Lasciate ogni speranza, voi che entrate**”, ou algo así (IS, 118);

a millonaria que deixaría todo polo corpo apolíneo dun **lligoló** cutre e incerebrado (XA, 195).

Así pois, comprobamos que a inserción de vocábulos doutros códigos nunha obra literaria pode implicar algún tipo de efecto estilístico. Nas obras que estamos a analizar este efecto sería fundamentalmente de tipo humorístico ou satírico-burlesco, con base na graffía foneticista e máis ou menos marcado segundo os casos, mais sempre en relación co estado mental das personaxes protagonistas, que parecen poder permitirse certas liberdades de que os demais non gozan.

B. ALTERNANCIA DE CÓDIGO

A alternancia de código, a concordarmos con Kathleen N. March (1984: 195), pódese producir por diferentes razóns, desde a simple influencia dunha lingua noutra —

⁵⁸⁸ Cf. Caneiro (B, 84): “coma se o destino circulase lento **piano** lento lentísimo entre as súas mans”.

nomeadamente en territorios en que coexisten, con independencia do seu status, dúas ou máis linguas— por contigüidade ou proximidade até a procura da verosimilitude nas obras literarias. En canto que o primeiro tipo de alternancia pode evitarse cun coñecemento adecuado do código que se está a empregar, xa que, en xeral, se constatan prexuízos sociais cara a esta práctica lingüística, o segundo produce inevitabelmente repercusións estilísticas⁵⁸⁹, baseadas precisamente no efecto de verosimilitude da dita alternancia. A valoración da verosimilitude, afirma a autora citando Genette, fundaméntase na reacción do lector ou lectora perante o texto, polo que nos encontramos cun aspecto non só de carácter sociolingüístico como tamén pragmático.

Aínda que tradicionalmente na nosa literatura, por se escribir na lingua minorizada, a verosimilitude foi sempre un aspecto primordial e condicionou de forma determinante os contidos e os tipos de personaxes das obras⁵⁹⁰, de forma que se puxo especial énfase en facer notar que o seu uso estaba restrinxido a certos ámbitos (as clases populares), en X. C. Caneiro o emprego da alternancia de códigos é moito máis complexo, xa que, como veremos, non se limita unicamente ao castelán. De todos os modos, mesmo cando a alternancia de códigos implica o galego e o castelán, non só achamos unha variedade de usos con distintos efectos estilísticos. Así, prodúcese a mudanza ao castelán para referir discursos de personaxes non galegas, precisamente nesa procura da verosimilitude:

Barajas, destino, por favor abróchense los cinturones (LL, 27);

—Taxi, ao número dezaseis do Paseo de Gracia.

—**Hace un día estupendo.**

—Si.

—**No quiere llegar el mal tiempo.**

—Vivimos permanentemente no medio dunha galerna.

—**Imagino que ya lo sabe, el Salvador volvió a matar, es un loco sin corazón.**

—¿Que lle debo? (LL, 51);

Na rúa non conseguía arredar a voz de Matildita: **Ramón, ya verás como Madrid te va a gustar, es la capital de Europa, si quieres mañana iré contigo al Parque de Atracciones y daremos una**

⁵⁸⁹ De todos os modos, cómpre sinalarmos que tamén no primeiro caso pode haber intención expresiva.

⁵⁹⁰ A este respecto cómpre recordarmos que durante moito tempo a nosa literatura non se liberou do lastre que supuña ter de se restrinxir á temática aldeá, por ser neste contorno onde o emprego da lingua galega resultaba realmente verosímil. Esa procura da verosimilitude foi a que levou, por exemplo, Marcial Valladares ao emprego do bilingüismo galego / castelán (alén do castrapo e do cadiceño) na súa novela *Maxina ou a filla espúrea* (1880), en que as personaxes de clase alta falaban en castelán.

vuelta por ahí. Ata entón ningunha muller lograra acender o ánimo de Caracán, sen embargo Matildita tiña algo distinto que chamou a súa atención (LL, 84);

Ocorréuselle buscala na cafetería onde ían todas as tardes e alí déronlle conta dela: **Ayer por la noche se fue con Paquito, nuestro recadero, a conocer mundo** (LL, 87);

Sorprendeume a inscrición que figura no frontispicio da entrada: “**Cementerio. Año 1866. Ay quien no es reo de la muerte**” (LL, 93);

Fundador, ou Soberano?, *es cosa de hombres*. A publicidade sempre resultou carente de imaxinación (TM, 88);

Las ganas te las hago yo, cariñito, dixo en perfecto español que asinaría de inmediato calquera habitante de Macondo, país da chuvia que chove flores e neve como manteiga doce e suave (TM, 89);

¿Quién es? [...], ¿Quién es? Imbécil, ¿a quién se le ocurre llamar a estas horas?, gilipollas, sólo un gilipollas puede dedicarse a tocar los cojones a los que nos levantamos para trabajar a las siete de la mañana, pero tengo tu número grabado, y te vas a enterar, hijoputa (A, 120);

¿Que é isto? ¿Que sucede? *El sistema ha realizado una operación no admitida y se va a cerrar*. Problemas problemas problemas problemas... figuras, rombos cadrados círculos cubos cubos... as letras só responden de cando en vez... un virus... un virus... merda de ordenadores... *El sistema ha realizado una operación no admitida y se va a cerrar* (A, 196).

Aínda que, máis do que verosimilitude, o que producen estas secuencias no lector ou lectora é un efecto de sorpresa, se cadra por veces irónico, o grao de ironía aumenta considerabelmente cando a alternancia de códigos se traslada a ámbitos que aínda hoxe se mostran remisos ao emprego da lingua autóctona, como o xurídico e o relixioso, segundo ocorre nas sentenzas dos tribunais ou nas pregarias, e mesmo nalgunhas cancións populares de procedencia foránea:

Este tribunal condena a Ernesto Flores Gándara a la pena de treinta años y un día de prisión por homicidio cometido en la persona de Ignacio Suárez Martín el día trece de agosto de mil novecientos cincuenta y seis (LL, 24);

Fernando Cuevas Abadín, alias Charito, condenado a diez años por robos de diversa cuantía y consideración (LL, 27);

Colleu, pois, o *Catecismo de la doctrina cristiana* do señor Jerónimo de Ripalda. Levantou a voz: *¿Como se vence la carne? Con asperezas y ayunos*, contestaron firmes os rapaces todos (E, 129);

Ti mais eu, colega Deus que estás no ceo, santificado sexa o teu nome, veña a nós o teu reino, e María, a virxe, *ea pues señora avogada nuestra vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos y después de este destierro muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre* (A, 148);

Contento por non caer na tentación **y líbranos del mal amén** de non conectarme coas páxinas pornográficas (A, 154);

Miña carapuchiña de abril neste báratro de chuvia. Plis plas plis plas. *Que llueva, que llueva...* (A, 170).

Isto é especialmente salientábel naqueles casos en que a mudanza para o castelán leva implícita unha compoñente estereotipada e, tamén nisto a concordarmos con March (1984: 196), con claras connotacións ideolóxicas, que calquera lector ou lectora pode percibir. É o que acontece, por exemplo, cando se emprega o castelán para facer falar as personaxes de ideoloxía franquista. En todos os casos a expresividade é tal que non resulta diminuída a pesar do que nestas secuencias hai de estereotipado⁵⁹¹, de maneira que os efectos estilísticos irónicos son perceptíbeis inclusive no nivel vocabular⁵⁹²:

Es usted comunista? (SL, 322);

A sus órdenes, mi General, lo que usted diga mi general, lo llevo al pazo de Galicia para pescar algunhas truchitas y unos salmones (SL, 323);

que se levantou en armas contra un goberno democrático e republicano e libre, **a las barricadas a las barricadas**, libre como as flores prímulas (TT, 77);

José María Pemán, a sentenza aquela, **“Haga como yo, no se meta en política”** (E, 328-329).

Os efectos parodísticos acentúanse cando ese discurso, tan claramente identificábel, se traspasa á conversa ordinaria das personaxes:

⁵⁹¹ Ao se tratar de estereotipos aceptados polo conxunto da sociedade, o que o lector ou lectora espera é precisamente a súa aparición, de forma que non existe neles o factor sorpresa. Así, en relación co mínimo esforzo que require a súa interpretación, serían escasamente relevantes e, porén, proporcionan unha compoñente irónica na verdade salientábel.

⁵⁹² Para ver máis exemplos deste tipo de alternancia de códigos, consúltense as seguintes referencias: E (250, 251, 330, 342, 360, 361, 364, 385, 398, 411, 412, 413, 426, 496).

Si, mi Generala, lo que usted diga, Generalísima Olvido (SL, 323).

De xeito semellante, hai que salientar o efecto que se produce cando o discurso parodiado é o eclesiástico ou mesmo o publicitario:

Fundador, ou Soberano?, coño!, *es cosa de Piratas* (TM, 88);

As nais, que nada sabían do asunto, miráronse sorprendidas. *Con asperezas y ayunos*, efectivamente queridas e queridos fregueses, esas son as claves para soportar as tentacións de Belcebú, sen que estas cualificacións nada poderemos en contra do demonio da carne, ¡do voluptuoso e lascivo e luxurioso, da carne, da carne! (E, 129).

Noutros casos, de difícil sistematización, a mudanza para o castelán non encontra xustificación, aínda que, talvez precisamente pola imposibilidade de explicarmos a aparición da alternancia de código nesas secuencias, os efectos producidos sexan de grande expresividade⁵⁹³:

Gladiador, no me mates. Soy débil, viejo, gordo y bajito. Perdóname, rey mío (A, 121);

Viva la madre que te parió, meu rei (A, 123);

Nacidos para joder, corazón (A, 158);

Aquí están los nuestros, amigos para casi siempre, y los demás no existen (A, 184).

En todos estes casos, os efectos estilísticos que se conseguen son humorísticos ou satíricos.

Por último, aínda habería que sinalar os casos de alternancia de código en que se poñen en xogo linguas diferentes do castelán, principalmente francés ou inglés. Como ocorre coa mudanza para o castelán, a alternancia doutros códigos pode deberse a diferentes factores, desde a procura da verosimilitude, sobre todo cando aparecen personaxes doutros países, até o puramente expresivo, en secuencias en que o discurso noutro código é dificilmente xustificábel. En todo o caso, para alén do efecto irónico que

⁵⁹³ De feito, talvez podería considerarse que estes casos se achan dentro do primeiro suposto de alternancia de código, quer dicir, a que se produce no emprego da lingua de maneira espontánea.

en ocasións poida desprenderse da mudanza para linguas estranxeiras, convén termos tamén en conta que este feito contribúe a aumentar o teor cultural das obras en que aparece⁵⁹⁴:

—**Voulez—vouz être mon amour?**

—**Oui, mon bijou, je veux être ton amour** (LL, 41);

Avermellouse. Josephine, **je t’aime**. Convideina a cear de contado: estaba cansa de soportar a erudición tolstoiana do meu amigo (LL, 42);

Eran ilusións. Josephine, **mon amour, la vie est une merde**. Cheguei a querela, a querela sen prexuízos nin obsesións. Ela tamén me quería. Josephine, **ma petite, il faut mourir pour oublier l’amour** (LL, 42).

En síntese, debemos salientar que en todos os casos, tanto se a alternancia de código se produce entre dúas linguas que conviven no mesmo territorio (galego e español) como entre a lingua propia e outra estranxeira, é innegábel que dela se derivan efectos estilísticos que poden abranxer desde a procura da verosimilitude en determinados contextos até matices irónicos ou humorísticos.

4.5.2. A ESTILÍSTICA DO DISCURSO

Após termos advertido con anterioridade das diferenzas conceptuais a respecto de Martins (1989), debemos matizar agora que, se a súa proposta de estudo da enunciación (para nós, discurso) abranxe elementos como a situación, o contexto socio-histórico, o locutor, o receptor e o referente, nesta investigación a maior parte deles xa foi analizada minuciosamente en relación coas propiedades textuais. Isto é así porque o tratamento de todos estes elementos (facilmente illábeis e analizábeis no texto) responde a un proceso case inconsciente por parte do emisor como resultado do coñecemento da lingua en todas as súas dimensións. Polo contrario, nesta epígrafe centrarémonos nos aspectos máis conscientes da construción textual, quer dicir, da conversión da historia en discurso, e distinguiremos na nosa análise o estudo de estratexias narrativas e pragmáticas.

4.5.2.1. AS ESTRATEXIAS NARRATIVAS

Baixo a denominación de estratexias narrativas incluiremos non só a estrutura como

⁵⁹⁴ Algúns dos exemplos en francés poderían tamén analizarse baixo a epígrafe referente ao estudo dos galicismos.

tamén os conceptos de modalización e temporalización que distinguira Todorov (1968: 48-56). A súa importancia é especialmente notábel por se tratar de textos literarios, onde estes elementos desenvolven unha rendibilidade estilística extraordinaria, e poden chegar a se converter nun trazo de estilo propio do autor.

A. A ESTRUCTURA

A estrutura é un aspecto fundamental da construción do texto narrativo. A grandes trazos, a conclusión que se desprende da lectura das distintas obras de X. C. Caneiro é que, alén da súa importancia na organización da historia, posúe tamén repercusións estilísticas, como comprobaremos a seguir. De feito, isto é así na medida en que se perciben certos trazos estruturais comúns que, dalgunha maneira, unifican a narrativa deste autor e se converten nunha característica do seu estilo particular.

Desta forma, encontrámonos perante un conxunto de obras narrativas de estrutura complexa, mesmo bipolar, que poden adoptar a forma de historias, diarios, breves relatos ou mesmo diálogos, chegando case a rozaren o xénero dramático. Así, podemos falar con propiedade de novelas nos casos d'*O infortunio da soidade*, *Quizás melancolía*, *Os séculos da lúa*, *Ébora* e *Ámote*, en canto que *Un xogo de apócrifos* e *A rosa de Borges* son, na realidade, pretextos para inserir relatos; e, por último, de tres coleccións de relatos independentes, *Loias, lucérnulas e outras historias no fío de Monterrei*, *Estado permanente de fracaso* e *Triloxía dos tristes*.

A nos centrarmos primeiro neste último, cómpre salientarmos que nas tres obras cada relato posúe un título como referencia catafórica, é dicir, referente ao contido que logo desenvolverá, en canto que o título global é a idea común a todos eles, o fío condutor. Alén diso, non podemos deixar de chamar a atención para os elementos de carácter intratextual que se poñen en xogo: a tristeza e o fracaso, fundamentais para a construción do macrotexto.

Nun nivel de cohesión superior encontramos *Un xogo de apócrifos* e *A rosa de Borges*. En ambas as obras o autor recorre a unha estratexia narrativa moi interesante dunha perspectiva estilística, até o punto de seren consideradas novelas por parte da crítica literaria. Nelas hai unha clara xustificación da intercalación de relatos. Por unha banda, n'*Un xogo de apócrifos* Silesio Braun, un escritor frustrado internado nun hospital psiquiátrico, pasa o tempo revisando un conxunto de contos apócrifos que pensa publicar co seu propio nome, no lugar do do autor, que con boa fe lle encargou a súa corrección. Por outra banda, e dun xeito semellante, n'*A rosa de Borges* Celia Maradal, nunha

conversa a unha soa voz coa súa nai viva, mais inerte, que actúa como interlocutora, vai intercalando relatos da súa autoría (“Os lamentos de Homero”, “Oráculo de area” e “Non escribas a verdade dos anxos”), con outros escritos polo pai, o defunto Homero Maradal (“Os teus labios amargos”, “Tan amada Pompeia” e “Na lingua de Polabio”), a quen ela idolatraba.

Estes dous exemplos sérvennos tamén para darnos conta dun tipo de estrutura interna que denominamos bipolar, precisamente porque é posíbel separarmos con clareza as reflexións das personaxes protagonistas dos relatos, perfectamente illados e delimitados dentro das obras, mesmo cos seus propios títulos. Así, tanto n’*Un xogo de apócrifos* como n’*A rosa de Borges*, constatamos que os fragmentos correspondentes ás reflexións están escritos en P1 e case sempre en presente, o que a efectos de estilo proporciona a verosimilitude de calquera confesión. Por outra parte, os contos, tanto os apócrifos que Silesio Braun reescribe, como os escritos pola propia Celia e polo seu pai, que simplemente transcribe nunha homenaxe póstuma ao proxenitor, están sempre, tal como dixemos, encabezados por un título mecanografado en maiúsculas e negra e dispostos en orde alfabética n’*Un xogo de apócrifos*, e en itálica minúscula n’*A rosa de Borges*.

A mesma estrutura aparece tamén n’*Os séculos da lúa e Ébora*. Na primeira delas, a bipolaridade enfronta o pasado e o presente, para nos dar a coñecer, por unha parte, as vidas do Profeta, Olvido e Cholo:

Elías, o Profeta, pídelle que sente, a ela, á última das Olvido, que o mire e destape a verdade, que só alí permanece o carácter e a alma e o íntimo dos seres, mesmo as intencións, os obxectos e predisposicións de cadaquén, de todos nós (SL, 16).

E, por outra, toda a historia da tradición secular das amantísimas e dos burladores, profesións iniciadas precisamente polos seus antepasados:

sucede que Olvido Repugnancia xa cumpriu os trinta en tempos da Revolución Francesa, algúns días antes, cando o inverno do oitenta e nove medraba, meses despois da gran corrida de Madrid, Pedro Romero, José Delgado Pepe-Hillo e Joaquín Costillares, tarde inesquecible para Olvido Repugnancia (SL, 23).

Na segunda, nárranse dúas historias paralelas cun único nexo común, a curiosa vila de Ébora. Desta maneira, nos capítulos impares relátanse as aventuras de Libardino Romero desde o momento en que decide abandonar o fogar conxugal:

Debía fuxir. Libardino Romero, así se chamaba, debía fuxir. Non pensar. Tempo tería para lembrar as cousas que formaban parte de si mesmo, para recoller os obxectos perdidos na auga tépeda da melancolía, pero aquel non era momento para nostalxias nin feblezas, era momento de partir, como parten as naos na procura de Atlántidas e tesouros (E, 14-15).

En canto que nos capítulos pares se perfila a evolución da historia de Ébora precisamente desde o nacemento do protagonista:

A Señorita Pura tiña corenta anos cando albiscou a fértil aventura de dar a luz [...].

Aos corenta anos ninguén lle diría que pasaba dos trinta ou, moito menos, que era filla dunha muller que padecera o mal francés: ben peiteada, rostro terso e suave, dereita, sen a mínima mostra de cansazo, áxil, enérxica, disposta, inquieta. Din algúns que só unha muller como ela podería resistir a expulsión do ser que gardaba nas súas entrañas: grande, enorme, voluminoso como un cesto de vimbio. El, o neno, Libardino, pegañento e repoludo, pesou case sete quilos (E, 29-30).

A intercalación das dúas realidades referidas acha unha correspondencia exacta coa estrutura externa nesta novela, xa que a alternancia se fai en función dos capítulos, co cal, aliás, se acha perfectamente delimitada. Polo contrario, n'*Os séculos da lúa* o paso do presente ao pasado é moito máis complexo e dificilmente sistematizábel, xa que, dividida en seis capítulos, en cada un deles se producen saltos temporais. Así, o primeiro comeza presentando a situación actual, cando a última das Olvidos fai os trinta anos:

Miraba con desespero o rostro no espello, apenada nos trinta anos recién cumpridos aquela madrugada, tres horas despois da medianoite, cando as estrelas dormen deitadas e tristes no colo infinito do ceo, inanes, narcotizadas, probablemente naceu entre as tres menos cuarto e as tres e dez, iso dicía a nai, e a nai da nai, dicíano as dúas mulleres que a precedían na multiplicada árbore xenealóxica da súa estirpe veleidosa, promiscua, pródiga en mesteres e oficio ao longo dos anos e dos días, interminable saga de aconteceres e sucesos varios que gavelan nas páxinas escanadas da memoria, páxinas de Olvido, a muller máis tenra do lugar, malvís, píntega encantada que achega a súa boca ata o borde do cristal, onde refrega os labios con xesto provocador pero inxenuo, observada de continuo por un individuo de bata branca, e cabelo branco, e alma branca, un médico avivado de mágoas, cego, de lentes negros como os buratos da lúa, especialista en tratar a melancolía e a senrazón, sabedor e coñecedor da Historia, de todas as historias, Elías, o Profeta (SL, 11).

Mais tamén comeza o relato da historia da saga de Olvidos e Elías, que se remonta ao século XVIII:

iso aseguraba Olvido Repugnancia, primixenia da saga e arteira por natureza, astuta, que discute unha noite de mil setecentos oitenta e nove cun individuo vinte ou trinta anos maior ca ela (SL, 20).

En ambos os casos, os dous opostos acaban confluindo. No primeiro, polo paso do tempo, xa que o avance da historia chega até o presente:

Caravela tivo serias relacións co Rimbó, pero, como xa dixemos, a última das Olvido, esta que eu amo, é filla dun Secretario do exército [...].

O malo dalgunhas novelas é que un non pode ou non sabe darlles o punto e final [...], porque agora estou no presente e xa non me está permitido xogar máis co tempo, co vir e ir destas páxinas, estou pois no presente e conto o que me pasa (SL, 333-336).

No outro caso, cando Libardino Romero e os seus compañeiros de aventuras regresan finalmente a Ébora:

Camiñaron, xa coas lágrimas domesticadas, rendidas. A penas se decataron dos lugares polos que pasaban, absortos nos seus propios pasos. Só abriron os ollos, de par en par, cando albiscaron nun letreiro de carballo, pintado con curiosa caligrafía, o nome máxico e curador: Ébora.

Eran as arterias do arrabalde, limpas. O fillo do alcalde e Libardino Romero non puideron conter a emoción. Choraron. E viron, xuntos, os seus soños de infancia detidos, descansados, por riba das nubes que parecían de algodón branquísimo, suave, alentador (SL, 523).

En xeral, a organización en capítulos aparece tamén nas demais novelas. Así, igual que nas novelas anteriores, n' *O infortunio da soidade* os capítulos están numerados, algunha vez seguidos tamén dunha indicación temporal entre parénteses, pois, aínda que non existe correspondencia exacta entre os capítulos e os días, non podemos esquecer que se trata do diario de Nicolás Odín. Tamén están escritas baixo a forma de diario *Quizás melancolía e Ámote*. Desta volta, os capítulos posúen título, algo absolutamente inusual nun diario, que cobra unha importancia fundamental na primeira obra. Por unha parte, o título, formado en todos os casos por unha única palabra, confírelle a cada intervención a aparencia de brevísimos relatos. Por outra, e de aí a súa extraordinaria rendibilidade estilística, o conxunto de todos os títulos ten unha lectura acróstica, de tal maneira que as palabras que compoñen o poema final son o resultado do agrupamento das letras iniciais dos títulos. Así: **O** (“outonía”) **vendedor** (“viño”, “estrelas”, “náufrago”, “desafío”, “ela”, “decidir”, “opalescencia”, “recoñecer”) **de** (“detida”, “eduardo”) **botas** (“bágoas”, “olvido”, “tren”,

“azucres”, “seres”) **altas** (“abandono”, “loira”, “teúrgo”, “auga”, “semilunio”) **soñaba** (“sal”, “odalisca”, “ñañaras”, “atormentadas”, “borracho”, “adverbio”) **con** (“corisco”, “oral”, “nictálope”) **ser** (“senescente”, “efebo”, “reencontro”) / **un** (“unicornio”, “neve”) **poema** (“pachulí”, “ornitorrinco”, “escambrón”, “marcado”, “antiemético”) **interminable** (“iridiscente”, “ningunha”, “tortuosas”, “eretismo”, “rubidio”, “moito”, “intruso”, “non”, “azar”, “barlovento”, “lentisco”, “equinoccio”) **e** (“esparteína”) **un** (“úvula”, “niobio”) **río** (“ruda”, “inclito”, “octógono”) **de** (“dúbida”, “eráclito”) **palabras** (“perverso”, “acéfalo”, “licantropía”, “apóstata”, “barro”, “revés”, “avícula”, “sudario”) / **e** (“esmeralda”) **a** (“arnés”) **escritura** (“estomacal”, “samesugas”, “cotización”, “reacción”, “interesante”, “tortura”, “uralita”, “ridículo”, “anexionar”) **dun** (“deslinguar”, “urco”, “novío”) **diario** (“destino”, “imaxinación”, “actitude”, “repetición”, “ictioloxía”, “ortigas”) **infinito** (“ilustre”, “náusea”, “felicidade”, “indulto”, “novilunio”, “infallible”, “terrible”, “obituario”). / **O** (“ouriol”) **vendedor** (“varado”, “euxeñese”, “nervio”, “diñeiro”, “estrelamar”, “débito”, “oroxenia”, “reflexión”) **de** (“dedicación”, “ectasia”) **botas** (“bile”, “onerosa”, “teóricos”, “aconitina”, “serafín”) **altas** (“adminículos”, “largacío”, “torniquete”, “alma”, “selene”) **soñaba** (“sísifo”, “omófago”, “ñundi”, “angustia”, “be”, “anacoluto”) / **con** (“continuación”, “obriga”, “nubes”) **ter** (“termodinámica”, “equidistancia”, “reclamación”) **alguén** (“absorto”, “lascivia”, “guermantes”, “urente”, “emasculación”, “número”) **que** (“quijote”, “universal”, “eflorescencia”) **o** (“ostráceo”) **amase** (“ámago”, “malasnoticias”, “amanitina”, “silencio”, “eclipse”). / **O** (“obscenas”) **vendedor** (“verdade”, “empastar”, “nolición”, “decrepitude”, “escrita”, “definición”, “ofrenda”, “rinoceronte”) **de** (“deshabitado”, “éxito”) **botas** (“bar”, “orballo”, “topacio”, “aedo”, “sanedrín”) **altas** (“aborrecido”, “ligadura”, “tarda”, “abrótega”, “soidade”) **soñaba** (“sistema”, “ovíparo”, “ñandú”, “antífona”, “barbitúrico”, “alá”) **con** (“cirano”, “omega”, “nautilus”) **ser** (“senectude”, “envío”, “rapidez”) **feliz** (“felbís”, “e”, “lázar”, “impedido”, “zurro”). E seguramente non é casual que o poema da autoría do Pirata se titule, á vez, “O xogo das palabras”. Os títulos dos capítulos de *Ámote* son, polo contrario, máis longos e máis informativos⁵⁹⁵:

⁵⁹⁵ A carga de información que acrecentan os títulos desta novela é tal que na realidade chegan a funcionar como resumos de cada capítulo. De feito, agrupándoos todos, o contido da novela ficaría perfectamente relatado. Vexámolo agora, a modo de exemplo, a nos centrarmos unicamente na primeira parte da novela, titulada “Inferno”: “No futuro procurará, despois de escribir hoxe con certa tristeza, que as horas non lastimen a vida / A nostalxia e os problemas coronarios poden considerarse como unha derivación da soidade / Deus non fixo as flores para os avogados que gozan de prestixio entre os homes de finanzas / Os plúmbeos e inconscientes son os únicos seres humanos que poden alcanzar a felicidade / El é o home que máis amou, o único que mira as estrelas e ve o teu rostro correndo entre ágatas / A liberdade, afirma Pereira, debe constituírse como unha gran muralla que protexa e defenda o ser humano / Ulises Craso, o

O Faraón inicia unha nova etapa de escritura no seu ordenador portátil (A, 199);

O Faraón vive retirado na aldea de Alma e confesa sentirse relativamente feliz (A, 293).

Por outra banda, convén termos en conta que os capítulos aparecen agrupados en partes maiores, en máis dos casos explicitadas polo propio autor. Así ocorre en *Loias*, compilación que se pode organizar en tres partes ben diferenciadas: unha “Nota infame do autor”, reflexión lingüístico-literaria; “Entre morte e memoria”, título que engloba sete contos; e “A decadencia do tempo”, con nove. Por súa parte, n’*O infortunio da soidade*, que se divide tamén en tres partes delimitadas explicitamente como tales, de extensión semellante (26, 32 e 25 capítulos respectivamente), pode establecerse a correspondencia da secuenciación clásica (introdución – nó – desenlace), en canto que en *Talvez melancolía* as respectivas tres partes están compostas por 96, 48 e 38 intervencións do protagonista. Neste sentido cómpre destacarmos o caso de *Ámote*, cuxas partes coinciden con aquelas en que Dante estruturou a súa *Divina Comedia*: Inferno, Purgatorio e Paraíso, tal como de feito se explica na propia novela:

Como facía o Dante na súa comedia divina [...]. Así iniciaba o mestre de poetas o seu inferno (máis ou menos, cito de memoria): Na metade do camiño da vida encontrábame nunha selva escura. Logo viña o purgatorio: A barca da miña existencia cruza augas mellores e deixa atrás moito sufrir. Velaquí Ulises Craso, o faraón, eu. O meu decorrer vital exacto. O inferno da redacción periodística e a miña depresión existencial perpetua. Logo o purgatorio da xubilación con Alma atendendo os meus disturbios e carencias. ¿E despois? ¿Hai acaso un paraíso agardando polos meus ósos de solitario irredimible? Talvez Alma ofreceu esta tarde a posibilidade dun horizonte fructífero para o meu deambular de existente: coñecer a súa vila, o seu boi, os seus pais (A, 268).

Faraón, presenta a súa nova personalidade entre confidencias / O oficio de novelista resulta depresivo e consiste, segundo o Faraón, en transformar a vida en palabras / A vida e a felicidade poden considerarse tropos / Despois de reflexionar sobre os seus delirios, íntimos, o Faraón conclúe que o ser humano debía sufrir moito menos / A literatura é unha cuestión polimórfica e polintencional, un cruel labirinto / Ulises Craso coñece a Alma, fala con ela e asegura que manteñen entre ambos unha débeda de catorce minutos / O Faraón escribe un poema e chora de amor e impotencia despois de pensar na súa Alma / Cando todo falta, argumenta o periodista, é preciso alimentarnos de ilusión ou de soños / A economía non é unha ciencia exacta e, habitualmente, conduce ao infortunio / A vida almacena miles de absurdos e unha certa beleza incontestable cando o sol brilla no ceo azul / Escribir é un modo de retrasar a chegada do infarto e, de paso, outros males de índole psíquica / As confesións de Alma debuxan novas perspectivas no curso vital de Ulises Craso / Ulises acepta por fin a realidade e entrégase, entre lamentos, á nova aventura de Alma / O periodista findedición sente medo por culpa dunha impertinencia cometida despois de reflexionar sobre certas poéticas / O edificio está habitado por unha perruqueira, dous matrimonios e un filólogo en paro adicto á luxuria / A empresa demandará xudicialmente o novelista que citou o seu nome de modo ofensivo”. Só con reescribirmos de maneira adecuada toda esta información ficarían tratados polo miúdo os aspectos máis importantes da primeira parte de *Ámote*, tanto aqueles relacionados propiamente coa trama como outros de carácter psicolóxico, fundamentais na novela.

Unha vez analizada polo miúdo a estrutura externa de todas as obras, cómpre repararmos noutro aspecto relacionado, os marcos. Estes son os textos que aparecen antes ou despois do núcleo da obra: citas, limiares e epílogos.

As citas enmarcan as obras no seu inicio, mais non sería exacto afirmarmos que pertencen á súa estrutura, pois non sempre gardan relación co contido que a seguir se vai desenvolver. Con todo, iso non é o que ocorre no conxunto de obras que estamos a estudar, pois que, tal como xa comentamos acerca da intertextualidade (cf. § 4.5.1.1), neste caso as citas son fundamentais na configuración das personalidades dos protagonistas. Alén diso, as citas cobraban unha importancia extraordinaria do punto de vista estilístico n’*Un xogo de apócrifos*, onde cada unha das reflexións que Silesio Braun escribe desde o seu cuarto do hospital psiquiátrico de Dalmara vai introducida por unha breve cita referente aos escritos apócrifos, todas de autoría descoñecida, ou, como moito, intuída, ao apareceren só as iniciais dos respectivos autores. A inclusión destas citas está en consonancia co estilo que tamén achamos n’*O buscador de nada*, unha obra do mesmo autor que recolle artigos xornalísticos escritos entre 1980 e 1990.

Polo contrario, os limiares e os epílogos forman parte da propia obra, enmarcándoa no seu inicio, a modo de presentación, e no final, a modo de conclusión, aínda que non teñen de concorrer ambos na mesma obra. De todos os xeitos, cómpre salientarmos que non sempre se encontran estreitamente relacionados co seu contido, de forma que, especialmente os limiares, poden constituír unha simple presentación ou disquisición sobre algún aspecto lingüístico, literario ou mesmo ideolóxico, como ocorre, por exemplo, en *Estado permanente de fracaso*, onde o conxunto de relatos está precedido por un prólogo que leva por título “O insigne e grandísimo Nicolás Odín fala de si mesmo e deste libro e fala mal”, que, segundo acontece tamén en *Loias, lucérnulas e outras historias no fío de Monterrei*, nesta ocasión baixo o título “Nota infame do autor”, constitúe unha breve reflexión sobre a literatura e a lingua máis do que unha introdución propiamente:

Esta e outras evidencias que constato empúxanme a crer que o noso país corre un perigo inminente: a ambigüidade. Verbigracia: bilingüismo, literatura ou libros de usar e tirar? arte ou deseño? artistas ou produtores? poetas ou fundamentalistas da sintaxe? novelistas ou pésimos contadores de historias?... O deterioro irreversible da nosa cultura (digo, a miúdo, que a cultura galega corre un grave risco de desaparición, de figurar para sempre como subsidiaria doutros ámbitos. Espero equivocarme).

Outro risco: confundir calidade e comercialidade, rarísima vez coinciden no noso país. Outro máis:

recomendar libros que narcotizan o cerebro —que facer contra o progreso imparabile da estupidez?—. Máis: A mecánica de escribir apréndese en poucos anos, o difícil é crear unha voz propia sabendo, tristemente, que a orixinalidade resulta aventurada. Outro: o éxito idiotiza a moitos autores. Apunte último: todo o que digo é produto das correntes telúricas que navegan, inquietas, o val do Támea (LL, 11-12).

Polo contrario, n'*Un xogo de apócrifos* encontramos unha especie de introdución breve ou limiar con narrador en P3 para se referir ao momento en que Silesio Braun, o protagonista, remata de escribir a súa obra, en canto que o resto da novela é propiamente esta obra, quer dicir, unha compilación de contos apócrifos (segundo indica o título da novela) que vai intercalando coas anotacións que realiza cada día a modo de diario.

A vinculación temática é moito máis evidente no caso dos epílogos, como comprobamos n'*O infortunio da soidade*, novela que conclúe cun epílogo escrito pola nai do protagonista:

O meu fillo é demasiado sensible. Por tal motivo apúranos os problemas, as dúbidas, os medos e pánicos, a soidade. Eu tiña que axudalo dalgún modo e, inconsciente, non me pasou outra cousa pola cabeza que esta de parecer tola... E non selo. Hai dez anos que a penas saio deste cuarto, coa única compañía das sabas e Colasiño. Dez anos simulando perdas de memoria e comportamentos ilóxicos, idas e vindas de razón, carraxes e cóleras, humores e alegrías. Todo o fago por el, para que aprenda a ser home dunha vez por todas. Teño présa (IS, 259).

Especialmente notábel do punto de vista estilístico é o caso d'*A rosa de Borges*, en que os marcos, tanto limiar como epilodal, están formados por unha serie de informes (médico, literario, editorial e policial, na mesma orde tanto ao principio como ao remate da novela) referentes á protagonista, Celia Maradal:

... *A paciente presenta un cadro patolóxico que indica o apunte dunha esquizofrenia relacionada en orixe coa relación afectiva co seu proxenitor. Recómendásele como terapia conductual a gravación de cintas nas que aparezan os diversos discursos que acoden á súa voz para poder dictaminar deste xeito as oclusións que inflúen de modo alternante na súa frenopatía...* (RB, 9);

... *De non percibir ningún tipo de mellora nos seus hábitos e de persistir as supostas voces, a nosa recomendación terapéutica iría encamiñada a unha nova estancia no noso centro de saúde mental para poder tratar os seus trastornos con técnicas químicas...* (RB, 147).

Talvez melancolía tamén aparece enmarcada polos que se poderían definir como

limiar e epílogo, aínda que o autor non os presenta baixo ningunha epígrafe:

París ardía no sol da primavera cando os dous, ela e el, camiñaban apresurados pola vereda que levaba á casa do Pirata. París ardía de ausencias, ese lume que se nota na gorxa e no peito e nos ollos lagumentos que disimulan a pena. Case corrían, el máis que ela, alertados pola insistente chamada telefónica recibida a primeira hora da mañá: un aviso que anunciaba unha gran traxedia, ese xénero literario, na casa do Pirata.

O profesor ultimamente estaba moi raro, pechado sempre no cuarto, escribindo. Unha desgracia, unha desgracia, berraba o interlocutor. El imaxinou o acontecido inmediatamente. Sabía o que ía suceder. E non fixo nada. Nada. El era o culpable. Non fixo nada. Esa idea roe a súa gorxa. A lingua. A boca. Unicamente gardar o papel que recibiu por correo. Aquela folla cun título curioso, en maiúsculas: O XOGO DAS PALABRAS. El era o culpable (TM, 11);

O Purísima non contiña as lágrimas, que caían sobre o cartafol, cando un individuo de andar petulante saíu da casa. Dirixiuse a el.

Era vostede o seu amigo? Eu era o seu mellor amigo, proclamou entre unha mestura de orgullo e vehemencia. Non estaba ben da cabeza, verdade? Sufría depresións e crises de ansiedade que o empuxaban a unha conducta misántropa. Estaba tolo. Eu non empregaría exactamente esa palabra, son psiquiatra. Estaba tolo, coño!, berrou o individuo de andar pendulante cun ton coercitivo e dictatorial (TM, 247).

En estreita relación coa inclusión de epílogos como parte da estrutura do texto, cómpre chamarmos a atención para un aspecto cunha rendibilidade estilística incuestionábel como é o feito de moitos dos capítulos ou relatos acrecentaren ao final algo máis entre parénteses. Trátase dunha técnica que aparece por primeira vez nun relato de *Loias, lucérnulas e outras historias no fío de Monterrei*:

(Maximino, de apelidos Pardo e tamén Variñas, finou o vinteoito de xuño de 1975. Deixou no val de Monterrei para sempre, envolto na polpa do nordés, danzando entre os piñeiros, o seu diminuto espectro feliz) (LL, 100).

Posteriormente será empregada noutras obras, como no relato “Trinta e sete días sen verte, Laura”, incluído en *Estado permanente de fracaso*:

(Correu a refuxiarse no tren que o trouxera, estacionado aínda na vía. Buscou o vagón, o cuarto de baño, o silencio furtivo da amargura. E alí, Desiderio Sánchez Mir, solitario, fuxindo dos seres malévolos que o perseguían, cos ollos húmidos, cansados, bicou no espello un corazón que xa non estaba. Non chovía. E só quixo regresar) (EPF, 57).

Así como tamén a utiliza n’*Un xogo de apócrifos*, ás veces coa intención de achegar un final anticlimático para a historia:

(Encontrárono morto dous axentes que nunca escoitaran o saxofón de Charlie “Bird” Parker. Tiña setenta anos, dixo un. Estaba louco, engadiu o outro. Comezou a chover. Eran lágrimas. Ninguén o sabía. Só unha muller de ollos negros e cara pálida que apretaba o corpo hercúleo dun oficinista que conquistara o seu corazón ingrato) (XA, 86).

Ou, simplemente, unha reflexión a respecto do seu contido:

(Os dous sabían que o tempo é unha animalia cruel que roe as cárcavas feridas da memoria. Sen embargo, felices, coñecían que nin o tempo, nin a morte, nin o olvido, son capaces de derruír as columnas pétreas e incommovibles e dignas e altas e beatíficas e xenerosas do amor. Ese que navegaba calado nun barca pirata rumbo a Ítaca. Lento) (XA, 66).

Este recurso constitúe, sen dúbida, un dos trazos identificadores da novela, xunto co xogo dos textos apócrifos que preceden cada relato; e de aí precisamente a súa grande rendibilidade estilística. É por esta razón que consideramos que paga a pena sinalarmos, debido ao seu número limitado, todos os exemplos encontrados: “(Deixarei de pensarte, deixarás de existir. E o vento, maino, ha de pousar a súa amargura nas pedras que o tren abanea co seu paso veloz... / ...Cando chegue abril, Marta)” (XA, 107); “(A piola do destino fixo danzar a melancolía no corazón inxenuo de Silesio Braun. Estaba só. E cantaba)” (XA, 117); “(Silesio Braun, con setenta anos, agarda que en Praga, ás seis en punto, escampe. Que o sol agache a súa redondez no horizonte. Que unha música celeste, cecais infernal, achegue aos seus oídos o compás exacto do paraíso. Que ela regrese. Que volva navegando nun crepúsculo perpetuo, constante, infinito. Feliz)” (XA, 127); “(O frío do mencer, alleo a tanta ventura, percutía inmisericorde no albor pávido dun novo día)” (XA, 166); “(Rodolfo Mañas, ao recibir a carta, non se suicidou. Un ministro nunca –case nunca– se suicida. Debe velar, contra vento e marea, polo destino áureo e imperial e próspero do Estado protector. Evidentemente)” (XA, 176); “(A noite deixou oír unha queixa lambendo o estertor último da cidade. Silesio Braun, lentamente, camiñaba)” (XA, 274); “(Alá, onde o horizonte reza unha doce pregaría de amor: Vivatur omnia, temeris cárdena, aleluia)” (XA, 349); “(A noite era propicia para sacar o radiocasete da maleta e escoitar a canción, como un presaxio que recordase incesante, tenaz, o seu infausto vivir. No chan ardía, para espantar a friaxe, un caderno de cen follas cuberto de números e

lágrimas e ausencias... E olvido)” (XA, 356); e “(E seguiu vendo o castelo. E soubo que non había de morrer aínda. Porque as ansias e a esperanza e a literatura, pese a todo, eran capaces de vencer o hálito amargo do seu fado esquivo e traidor)” (XA, 369).

Máis adiante descubriremos tamén n’*Os séculos da lúa* que os distintos episodios, de considerábel brevidade, que conforman cada capítulo van separados por unha conclusión referente a diversos aspectos, ben como resumo da continuación da historia referida, ben en forma de diálogo ou como simple reflexión persoal do Cholo, narrador da historia. Esta conclusión enmárcase entre parénteses, de maneira semellante ás conclusións comentadas a respecto d’*Un xogo de apócrifos*. Mostramos algúns⁵⁹⁶:

(E eles foron felices. Ou parecían. E ela tamén. A felicidade existe, lectópatas, descubrímolos hoxe. Agora debemos anotalo con vidro no noso corazón gastado: A felicidade existe. En maiúsculas talvez: A FELICIDADE EXISTE. Resulta factible ser feliz sen ser eterno. Seres en tránsito perpetuo: homes, mulleres, nós. Coa pica da morte bicando o negro dos nosos ollos inxenuos. A morte. Ruín, ruín, ruín) (SL, 25);

(Xustificase a existencia unha tarde de sol, mirando o río. escoitando o eco dun piano da memoria – a fráxil e constante memoria. Vale a pena estar vivos, lectópatas. Vivas. Respirar. Respirar) (SL, 53);

(Sería fermoso escribirlle un poema, pensa o Amador. Dicilo todo coas palabras xustas. Dicir aínda máis do que pretende. Dicir que a ama. Que a amou dende sempre. E que os seus ollos son o barco pirata que leva, na proa, a luz toda do mundo) (SL, 131);

(A frustración e o fracaso poden ser un estímulo para crear grandes obras, dixo Cholo despois de escribir sobre Proust e Donlucas. O Profeta mirouno cos seus ollos cegos, e trezou: Ten coidado, Cholo, os perdedores tamén extravían as ganas de escribir. Non te entendo. Ten coidado, Cholo. Por iso estou a pensar, mirando fixamente o cristal da ventá pechada que teño enfronte. Os perdedores tamén extravían as ganas de escribir. A min nunca me sucedeu tal cousa. Talvez porque endexamais me atrevín a publicar ningún dos meus libros. Queimeinos. Porque o lume purifica. Cecais todo sexa unha ruda andrómene. Cecais ninguén se atreva persequaseculorum editar un libro da miña autoría. Os séculos da lúa. Púxenme triste. Non sei por que. Talvez presinto que tantos anos, tantas palabras, tanto silencio, tanta vida perdida, non serviron para nada. Os séculos da lúa: novela insufriblemente pretenciosa) (SL, 302).

⁵⁹⁶ Os restantes casos poden comprobarse nas seguintes referencias: SL (12, 13,15, 17, 22, 28-29, 31, 34, 40, 43, 46, 49, 51, 56, 58, 61-62, 68, 75-76, 81, 85-86, 91, 95, 98, 100, 104, 108, 112-113,115, 122, 125, 127, 135, 139, 141, 144-145, 148, 151, 154, 156, 160, 163, 169, 172, 176, 178, 181, 184, 186, 189, 191, 193, 195, 197, 199, 202, 204-205, 207, 209, 212, 214, 216, 220, 223, 227, 229, 231, 235, 237, 239-240, 243, 246-247, 252, 255, 257, 260, 264, 267, 270, 273, 277, 280, 284, 287, 291, 295, 298, 305, 310-311, 314, 318-319, 326, 329, 332, 335, 338, 341, 344, 347, 350, 353, 356, 359).

Do mesmo xeito, en *Talvez melancolía* o limiar e o epílogo aparecen fechados por unha especie de conclusión entre parénteses:

(E cando dixo adeus unha bágoa, lenta, esvarou polo seu rostro acariciando cada milímetro da súa pel. El sabía que as bágoas, ás veces, percorren todo o corpo ata fundilo na tea agre da nostalgia. Traidoras. Unha lágrima lambeu a superficie daquel cartafol cheo de folios e memoria. E tamén, probablemente, de olvido) (TM, 13);

(Ían os seus ollos nadando por entre os espazos, as letras. As mesmas que construíron, inicial a inicial, o folio que o Pirata lle enviara. Tiña tempo, todo o tempo para ler o diario, para perderse na indecisión do porvir, para derrotar a melancolía, para gozar das músicas, palabra a palabra. Porque el, como o vendedor de botas altas, tamén soñaba con ser feliz) (TM, 250).

Por último, un outro aspecto que cómpre analizarmos baixo a epígrafe referente á estrutura é a inclusión de notas de rodapé que se introducen nas novelas con diversas finalidades⁵⁹⁷. Así, debemos diferenciar as notas inseridas polo autor para realizar aclaracións de índole variada, como comentarios a respecto das citas escollidas para os limiares ou sobre a orixe dos relatos, segundo vemos nos seguintes exemplos:

Descoñezo se esta cita é real ou se, por contra, é produto das hipérboles da miña fantasía. En todo caso, dez anos despois de escribir este libro, ignoro se eu quería significar con ela a equivalencia entre morte e literatura, memoria e morte ou, en troques, memoria e literatura. Apunto as tres posibles variantes para que a lectora, o lector, escolla aquela que lle resulte conveniente (LL, 13);

Este relato naceu da temeridade do meu amor polos mitos. Creo que non é susceptible de ser domesticado por calquera que non comparta ese amor. Creo, tamén, que esta é a miña pequena vinganza de tantas historias oficialmente contadas. Vaia, pois, este texto pola saúde de Sísifo, que nunca se cansa de subir pedras montaña arriba (EPF, 59).

E as notas inseridas polas propias personaxes, case sempre a respecto dos acontecementos narrados:

Ignoro onde ou cando xa que as miñas lecturas do MANUSCRITO non seguen ningún tipo de orde

⁵⁹⁷ Tal como sinala Blackmore (1992: 176), “the role of the footnote could be described in terms of the way it helps the hearer interpret the main text. In particular, it restricts the implicatures that the hearer may have otherwise derived from the main text. At the same time, one would not want to say that the claim that there are arbitrary linkages between linguistic form and pragmatic interpretation has no contextual effects of its own”. Poden consultarse máis exemplos de notas de rodapé no apéndice XLIV (véxase § 7.44).

sucesoria, son circunstanciais e atadas ao perturbable enigma do azar (IS, 18);

Para coñecer máis datos sobre este pintor, sobre as súas carencias e querencias, remitimos aos lectores e lectoras ao relato titulado “Rembrandt Rembrand, meu amor”. Gracias pola súa atención. Cóidense. Vai frío. Sigan lendo. Non se deteñan. Bach nunca o faría (XA, 65).

Desde logo, do punto de vista estilístico, teñen unha rendibilidade maior aquelas notas de rodapé incluídas polas propias personaxes do que aquelas introducidas polo autor⁵⁹⁸. Porén, tamén debemos ter en conta o interese que reside no feito de o autor se dirixir directamente aos lectores ou lectoras, xa que proporciona unha proximidade, ou se callar complicidade, que non podemos deixar de salientar. De todos os modos, convén sinalarmos que non se trata dun recurso demasiado habitual na literatura, o que vai influír tamén no seu grao de repercusión na configuración do estilo do autor.

B. A MODALIZACIÓN

Tzvetan Todorov (1968: 49-67) sinalaba que os problemas da análise do discurso podían formularse segundo categorías tomadas da análise da gramática do verbo, que serían tempo, modo e voz. Todos tres serán tratados de maneira individualizada neste apartado do noso traballo.

Modo

Neste nivel de análise, resulta pertinente a información que un relato fai chegar aos seus lectores ou lectoras. A cantidade de información pode regularse de dúas maneiras: a primeira ten a ver coa distancia a que se mantén a instancia narrativa do narrado, en canto que a segunda está relacionada coa perspectiva adoptada pola voz narradora, de xeito que a distancia e a perspectiva son as dúas modalidades de regulación narrativa que configuran o modo.

❖ Distancia

Xa no seu Libro III d’*A República*, Platón⁵⁹⁹ distinguira entre dúas modalidades narrativas: diéxese (relato puro) e mímese (imitación). Esta dicotomía modal é retomada

⁵⁹⁸ Poden verse máis notas de rodapé nas seguintes referencias: IS (52, 176); LL (77); XA (253, 368) e, aliás, no apéndice XLIV (véxase § 7.44).

⁵⁹⁹ Para o percorrido pola historia dos xéneros literarios, seguimos fundamentalmente Aguiar e Silva (1986).

polos teóricos anglosaxóns de finais do século XIX e as críticas que se fixeron a esta taxonomía van na liña de sinalaren o ilusorio do concepto de diéxese, xa que ningún discurso pode mostrar a historia que conta; só pode contala máis ou menos detallada, máis ou menos viva, e crear máis ou menos a ilusión de mímese.

Os elementos textuais que crean a ilusión de mímese redúcense a dous: a cantidade de información narrativa (canto máis detallado é un relato, máis mimético resulta) e a ausencia (ou presenza reducida ao máximo) do narrador ou narradora.

Para marcar a oposición entre o mimético e o diexético Genette (1972: 187) emprega a fórmula INFORMACIÓN + INFORMADOR = C, de onde se deduce que a cantidade de información e a presenza do informador son inversamente proporcionais: na mímese dáse un máximo de información e un mínimo de informador e na diéxese xustamente a relación contraria. Tendo en conta estas cuestións, Genette (1972: 191-193) distingue tres modos de discurso narrativo: modo narrativizado ou contado, o menos mimético, o máis distante, xa que a voz narradora asume o discurso das personaxes como se de máis un acontecemento se tratase; modo trasposto⁶⁰⁰, en estilo indirecto ou indirecto libre, unha forma lixeiramente máis mimética que a anterior, aínda que a instancia receptora non ten ningunha garantía da fidelidade do discurso trasposto ao "realmente" pronunciado; e modo restituído, a forma máis mimética, en que a instancia narradora "cede" a voz ás súas personaxes. No tocante á importancia, cómpre salientarmos que, como é evidente, nunha narración vai predominar, dun punto de vista estritamente cuantitativo, o modo narrativizado, aínda que, cualitativamente hai que destacar a relevancia que pode acadar o modo restituído, xa que, a concordarmos con Chapman (1989: 159), "we cannot well conceive of a novel without dialogue"; as razóns para isto son varias, segundo o investigador:

It advances the plot by showing how the characters grow and relate to each other in changing circumstances, and it gives information which might become tedious if confined to narrative. Additionally, and most importantly, it builds up the characters themselves: it establishes them as 'people' in a way that narrative and description alone can never do.

⁶⁰⁰ A respecto do estilo indirecto, cómpre salientarmos unha interesante puntualización de Sperber e Wilson (1986: 238) sobre este modo en relación coa Teoría da Relevancia: "How do interpretations of someone else's thought achieve relevance? In the best-known case, that of 'reported speech', they achieve relevance by informing the hearer of the fact that so-and-so has said something or thinks something. In other cases, these interpretations achieve relevance by informing the hearer of the fact that the speaker has in mind what so-and-so said, and has a certain attitude to it: the speaker's interpretation relevance in this way, we will say that they are *echoic*, and we will argue that ironical utterances are cases of echoic interpretation." Tamén non se pode deixar pasar desapercibida a relación coa ironía, na medida en que, como destacan os mesmos autores (Sperber e Wilson, 1986: 239), é posíbel recorrer a este modo narrativo para xogar coa actitude do emisor ante a mensaxe, aínda que a clave, en todo o caso, non reside no explícito (a mensaxe trasposta), mais no implícito.

Canto á distancia, por tanto, podemos dicir que en xeral predomina o modo narrativizado⁶⁰¹, embora, segundo veremos máis adiante, alternando co restituído e, en menor medida, co trasposto. Así, achamos fragmentos en modo narrativizado como⁶⁰²:

Percorrín durante días rúa por rúa cun propósito ben determinado, aquel madrileño xa rematara coa miña esperanza. Busqueino incansablemente. O azar xuntoume con el nun céntrico cine da vila; proxectaban “Mama Roma”, de Passolini. A inqueda non me deixou prestarlle atención, aínda así gravei unhas palabras na memoria (LL, 30);

Aquela noite o “Cubano”, co seu esprai, pintou todas as paredes de Dalmara. Raimundo cantou, en fado, as aventuras da súa vida. O Fidelio realizou os trucos máis brillantes [...]. Mamá Mercedes, aniñada nos brazos de Reinaldos, retomou a xuventude perdida. O Óscar e o Toniño, xuntos, filmaron a segunda parte da película máis fermosa. Lucas Alberte resolveu un enigma irresoluble. Tara e o tío Víctor recibiron un séquito de saxofonistas platerescos con problemas de saúde mental. Nicéforo actuou de xuíz no concurso “MISS TETAS”. A Paco Manguini outorgáronlle un prestixioso premio literario. Maritornes e o Cornecho e Pepa construíron un chalé de sete mil metros cadrados. Cifuentes afogou entre moedas. Odín e Erea souberon do amor eterno. Eu, por conformarme coa miña morte, seguí morto (IS, 253-254);

Algunha vez Silesio pasaba horas completas na súa procura, ao dar con ela un contento enorme estouraba no seu peito [...] e Penélope, colléndoo da man ensináballe a trazar o camiño xusto que medía entre os labios e así, tremendo, Silesio ía dando os seus primeiros bicos —de poema e mel e moreiras brandas, húmidas— (XA, 250);

Non podía soportar un minuto máis aquela sensación de afogo. Baixou á cidade, andando, tardou tres horas, non lle doían os pés, nin a alma, tiña un propósito que levar a cabo, despois de tanto tempo: facer a viaxe ata Madrid, no tren que saía ás once, o primeiro do día seguinte. Na estación agardou que chegase o momento, quedaba pouco tempo, unha noite. Durmiría nun banco (EPF, 49);

Odoario Santo sacou varios libros dun andel de madeira e deixounos sobre a mesa, mentres el preparaba o necesario para cambiar o destino dos Tobosos, Olvido Repugnancia, que non resistiu a curiosidade, colleu un destes libros, amplo, coas cubertas de cartón forrado en pel, na primeira páxina puido ler (SL, 206);

⁶⁰¹ Debido a que este é o modo xeral, limitarémonos a citar unicamente algún exemplo de cada obra, xa que a inclusión da listaxe completa de todas as referencias sería menos interesante do que o detemento pormenorizado nos modos minoritarios.

⁶⁰² Cf. Caneiro (B, 346): “Ela colleu o seu brazo. Sentaron no banco do parque que os custodiaba, o mesmo que vira como o sol marchaba por detrás das árbores mentres Bernabé Padín daba as últimas voltas, as que restaban para completar a tarefa diaria, esa ocupación á que non renunciara e que lle daba, certamente, a ocasión para seguir vivindo”.

Sentou a carón dun castiñeiro, baixo o sol que cravaba ecos de luz e candor na súa pel urbanizada. Mirou unha barbantesa que relixiosamente, piadosa, levantaba cara ao ceo as súas patas finas e inquietas agradecendo, quizá, a sorte do Pirata. A nova ruptura coa súa muller, despois de trinta anos de matrimonio e discordia, producíalle unha gravísima depresión que ningún psiquiátrico galeno era quen de resolver. Estaba só, e nunha sorte de ilusión, unha utopía arrebatada ao soño, ese lugar común no seu inane existir. Sabía que tarde ou cedo ela chamaría (TN, 25);

Adiviñou os vermellos caraxicos que penduraban, lonxe, das ponlas dun albedro rexo e marcial (Ou non era un albedro?), mentres a xenzá crecía libertina na campa aberta e lucida (TM, 249-250);

Fíxenme famoso pola inusitada cantidade de santos e cristos do século dezasete que desapareceron en seis meses no leste da península ibérica ou no sur, onde o mediterráneo bica con labios de azucre o solpor laranxa que anuncia a noite. Aquilo era un gozo dificilmente describable con palabras, sempre limitadas e insuficientes (RB, 80);

Eu nunca as vencín. Velaquí a causa dos meus desequilibrios funcionais e trastornos varios. A arte do onanismo sempre me pareceu consubstancial ao destino do ser humano, sobre todo se porta un nariz descomunálico, tucacucán. Nunca me amaron as damas que eu ameí: o destino outra vez (TT, 78);

O meu pai lía a Dickens, velaquí o problema [...]. Por iso colocou na miña persoa, Papai, este nome atroz e detestable (Marcou o meu destino): Oliverio Twist (Xa dixen que o meu nome é o máis difícil de explicar na miña vida: inverosímil) (UMOT, 120);

Foi aquel o instante en que todos repararon na fotografía dunha muller consistente, de amplo cabelo rizado, cun filtro de cigarro na man, cuberta esta por unha luva negra, con corpiño axustado, medias negras, ligas vermellas, amplísimo torso medio desasistido de roupas tapadoras Sacou, Libardino, a fotografía que gardaba no peto da súa chaqueta. Bicouna. Como fixera cando iniciara a súa fuxida, días atrás. Bicou os seus olliños negros, a súa cara morena, os dentes de malvarisco, o pelo negro, rizo como unha espiral que había de meterse entre os seus dedos en soños. Como fixera cando iniciara a súa fuxida, días atrás (E, 390);

Dedicaba o tempo ás palabras, para non aburrirme. Nunca me arrepentín. O que realmente me gustaba era escribir cartas e ler poesía. Cartas de amor para o meu benamado Dylan, alto, moreno, garrido como unha noite de estrelas fugaces que caen, no vágado do ceo, rápidas como a vida, impenitentes (TB, 87);

Vexo a néboa entre as farolas que iluminan o asfalto mollado. Se pecho os ollos poden observar outras paisaxes máis gratas: a chuva caendo lixeira sobre as árbores envoltas nun verdor primixenio,

claro, altivo (A, 146);

Viron a lúa danzando tralo cristal embafado de alento e brétema e sentiron, apertados, a lingua do mencer na marmaña que pousaba a súa brancura transparente nos tellados cincentos da cidade (VAP, 47-48);

En inverno gustáballe máis. Polo frío. O frío acaramelábase nos seus ollos, por riba das gafas, e contáballe historias de amor que el non sabía escribir. Só escribiu para Laura. hai vinte anos: cando casaron, cando non tiveron fillos, cando o tedio habitou na súa cama como unha saba máis, unha almofada, un camisón de raias. Deixouno (MBT, 31).

Canto ao modo restituído, cómpre sinalarmos que a maior parte das veces corresponde coas intervencións dialogadas⁶⁰³. Precisamente a forma de X. C. Caneiro reproducir os diálogos pode considerarse un dos seus trazos de estilo máis rupturistas, pois que gusta de empregar todo o tipo de signos de puntuación para os indicar ou mesmo prescindir deles⁶⁰⁴.

⁶⁰³ Encontramos exemplos do modo restituído nas seguintes referencias: IS (13, 16, 17, 18-19, 22, 23, 24-25, 28, 29, 32-33, 42, 47, 50, 55, 59, 70-71, 80, 88-89, 92, 100, 101, 102, 105, 107, 116, 129, 154-155, 158, 173, 175, 187, 191, 207-208, 213, 217, 218, 219, 220, 222, 232, 237, 246, 260); LL (18, 20, 21, 22, 24-25, 26, 27, 30, 31, 36, 37, 38-39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53-54, 56, 57, 58, 59, 59-60, 61, 64, 65, 66, 67, 76, 82, 83-84, 85, 90, 99, 102, 103-104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 120, 131, 132); XA (25, 125, 163, 193, 217, 277, 310, 339); EPF (9-11, 27, 39, 50, 52, 53, 54, 56, 57, 64-65, 74-75, 80, 82, 83, 86, 91, 92, 95, 99, 100, 105, 106, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 120, 122, 127, 128, 133, 134, 148, 149, 154, 155, 159, 160, 161, 166, 167, 175, 185, 186, 191); SL (11-12, 14, 16, 18, 22, 26, 27, 28, 32, 35, 36, 37, 37-38, 42, 44, 45, 47, 48, 50, 52-53, 55, 56, 57, 61, 65, 67, 70, 71, 74, 77, 79, 80, 81, 82-83, 91, 93, 96, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 114, 117, 119, 123, 125, 133, 134, 144, 150, 157, 163, 166, 169, 177-178, 180-181, 194, 237, 256, 268, 299); TM (12, 20, 24, 25, 27, 31, 35, 38, 39, 43, 49, 66, 72, 73, 75, 79, 89, 90, 104, 116, 118, 127, 135, 153, 166, 171, 172, 195-196, 231, 247, 248); RB (15, 25, 26, 28, 34, 36, 38, 43, 56, 63, 98, 101, 104, 105, 106, 106-107, 109, 110, 111, 120); TT (12, 13, 16, 23, 25, 26, 31, 33, 34, 40, 41, 41-43, 43-44, 44, 44-45, 45, 45-46, 46, 46-47, 48, 49, 50-51, 51-53, 54, 54-55, 56, 57-58, 58-59, 60, 61, 66, 79, 80, 83, 87, 89); E (10, 14, 15, 22, 32, 44, 49, 51, 55, 72, 87, 99, 102, 146, 155, 206, 218, 250, 290, 310, 312, 313-314, 325, 330-331, 335, 336, 344, 345, 351, 352, 355, 357, 358, 360, 361, 362, 365, 367, 370, 372, 378, 379, 380, 383, 392, 393, 394, 408, 415, 417, 423, 431, 432, 434, 435, 438, 439, 441, 442, 443, 448, 451, 457, 465, 467, 468-469, 470, 480, 482, 483, 504, 507, 510, 515, 530, 531, 532); A (36, 62, 68, 74, 81, 100, 134, 168, 171, 310). Cf. Caneiro (B, 345-346): “-Cando os escritores son abandonados polos lectores, os fieis, eses que saben de memoria os seus parágrafos, os que o citan cando namoran, os lectores que permanecen pase o que pase... cando eles faltan, Marquitos, escribir deixa de ter sentido. ¿Non cre vostede? / -Escribir nunca ten sentido –dixo el. / -Si que o ten –exclamou Hermelinda-, escribir sempre ten sentido. Eu daría a miña vida por posuír o don que a vostede lle sobra... por poder escribir algunha das súas liñas. / -Non sexa inxenua, Hermelinda. / -¡Non son inxenua, demo, non o son! –berrou ela”.

⁶⁰⁴ Precisamente a isto fai referencia Nicolás Odín, narrador-protagonista d’*O infortunio da soidade*, que afirma (IS, 80): “A estas alturas xa terán constatado que os diálogos que transcribo aparecen nestas páxinas de modos diversos. Pregúntome os motivos da ortodoxia formal dos coloquios: guión-pausa-guión; guión-pausa-guión; guión-pausa-guión... Non soporto, nunca soportei, as convencións funcionais na escrita”. Tamén en *Bovary* se encontra esta variedade, aínda que predomina o emprego de trazos. De todos os modos, do punto de vista estilístico (e en relación coa Teoría da Relevancia), resulta máis interesante a ausencia de marcas, como ocorre no seguinte exemplo, en que se pasa do modo narrativizado ao restituído de maneira abrupta: “Aos de en fronte serviulles un par de gintonics, el puxo outra caña nun vaso limpo, porque dicía que a cervexa non podía botarse dúas veces no mesmo recipiente, que perdía o seu sabor e o seu aroma, e eu sei moito disto, que son o único barman da vila que está titulado. Era certo. Sé el acreditaba

Isto último convértese precisamente na escolla predominante e a súa rendibilidade estilística reside no esforzo que a súa interpretación require para o lector ou lectora:

Queríala moito, verdade?. Si, pero só o sabedes ti e eles. Gustaríame que foses meu pai. Prefiro ser o teu amigo. Parecíase a min?. Parecíase ás árbores. Nunca entenderéi por que sempre respondes o mesmo. Don Luís di que estou tolo. Coñecían a un home fascinante, toca a guitarra e escribe. Poemas?. De todo. A maioría dos escritores son uns farsantes, cáseque ningún cre en verdade o que conta. El si. Eu tamén. Que coincidencia. Os teus ollos son iguais aos dela e as túas mans e a túa pel. Carlos, Carlos, abonda. Que?. Ela nunca existiu, xa o sabes. Si, seino. Nunca puidiches bicala, nin acariciala, nin lerlle as túas historias. Só se ama o que non existe, Concha. Bah!. Só se ama o que non existe. Mentira! (LL, 73);

Pregunta, amada concubina. Por que a botaron da cidade os fillos do rei?, Helena era deusa ou mortal?, isto todo é verdade? Algúns contan, Laura, que Zeus converteu a Helena nunha estrela e que gardou un lugar para ela no panteón dos deuses, e incluso, hai quen afirma que Menelao e Helena son os reis perpetuos da illa dos Benaventurados, pero todo isto só son conxecturas e non penso incluílas na exitosa novela que vou titular, co teu permiso, *Amadísima Helena*, que opinas? Non está mal para un escritor frustrado. Gracias cunícula cutícula capruna. Cada día están peor as neuronas do teu cerebro (XA, 72);

Neno, xa sabes que non che vou mercar o saxofón mentres non saques boas notas, estudia máis, é necesario prepararse para ser unha persoa de pro no futuro, para poder manter unha muller que te coide, e ter fillos, e levar coa cabeza ben alta a responsabilidade dun posto de traballo, a responsabilidade dun posto de traballo, a responsabilidade dunha familia (EPF, 33);

Amadísima Olvido queres danzar comigo un rigodón no pipiripao?; Entoleceu, sabía que iso ou algo parecido había de suceder algún día; Os cáncanos da memoria non permiten que vexas en min o radial enigma do amor; Cala, meu irmán, teño traballo para ti; Disposto estou, acudirei raudo; Esta tarde ela espera por ti, Que non espere, eu non amo a esperanza; Será ás sete, na Praia; En que praia? *A Praia* é un lupanar da parte vella da cidade; Lupanarizareime; Lupanarízate, Toboso (SL, 231);

Vou, vou, non podes deixarme en paz un momento. Necesito beber e anunciar a gloriosa fortuna do

cun diploma que esa, e non outra, era a súa profesión. Diploma a favor de Fidel Fernández Núñez –que así era o seu nome real– polo curso na especialidade de barman realizado entre os días tal e tal cunha duración de corenta horas. Fidel parecía un fenómeno, por iso era o único alcalde barman do mundo, capaz de compatibilizar ambas as dúas ocupacións, ora ordenando a instalación dun farol en calquera camiño veciñal, ora preparándolle refinada coctelería aos seus amigos máis entrañables, e sen pagar, coño, que a arte non hai Deus que a pague, ¿non che parece, Manuel? O que vostede diga, alcalde, que calquera contradí a vucencia. Non me trates de vucencia, camarada, que son un home do pobo, polo pobo e para o pobo. E levantaba a copa, que era o seu exercicio predilecto, e deixaba ir a mirada no teito do bar, onde mil músicos, encrespados entre saxofóns e mandolinas e guitarras e pratos interpretaban para el, e só para el, as cancións máis fermosas” (B, 249).

meu próximo enlace matrimonial, en primavera. Fun eu quen dixen que ías casar en primavera, Mamá. Cirano, entre poemas asonantados, pediu a miña man de ninfa. Alégrome, querías algo? Quería, e quero, inxerir un grollo amplo de curadora menciña. Agarda (TM, 56);

Gustouche? Claro que si, papá, pero... (RB, 65);

Non chores máis. Non me fixo caso. Non chores máis (UMOT, 126);

¿Que tropas? As que irán combater, de novo, aos árabes, xudeus, masóns e comunistas. ¿Aíndan quedan comunistas? Hoxe hai máis que nunca, por culpa da pornografía e da delincuencia, mire o que pasa no mundo, está cheo de pornógrafos, por iso existe a Otan, para poñer as cousas no seu sitio, a Otan é a que nos defende da pornografía, Otan, que ademais de Organización do Tratado do Atlántico Norte tamén quere dicir organización totalmente antipornográfica, anticomunista, antimasónica e antiminorías, Otan, que limpa, fixa e dá esplendor, como a Real Academia. ¡Eu quixen ir a Iugoslavia, *coño!*, pero non me deixaron. ¡Que gran patriota é vostede, querido *guardia civil*, que gran defensor dos débiles e torturados!, dixo Susanito Cabral. E o do bigote, emocionado, lamentouse: ¡E pensar que ía matalos!, ¡son un canalla, *coño!* (E, 364);

e moito negocio moito trato vémonos mañá para comer e xa falamos vale vale estás ben véxote moi ben sigue así encantado encantado (A, 19).

Porén, achamos tamén signos máis convencionais, como os travesóns:

—¿Que quere?

—Envíanlle este ramo... Ten que asinar aquí.

—A min non me gustan as flores, aos borrachos non nos gustan as flores. ¿Ti bebes?

—Si, bebo, por certo, ¿non ten vostede unha copíña por aí? (TT, 58).

E inclusive, nunha liña máis innovadora, ao modo de texto dramático, de maneira que apareza indicado previamente o nome das persoas que toman a palabra⁶⁰⁵:

VOZ EN OFF: Sentímolo, vostede non pasou a proba. O casting desta película require unha maior profesionalización.

AUTOR: Pero... Pero... Eu fixen o que puideron. Non podo evitar ser pesimista... Rectifico o meu concepto sobre "Erea", a novela... Descúlpenme... Os meus fillos teñen fame... A miña muller resultou ser unha víbora... Que vou facer agora!... Teñan compaixón...

⁶⁰⁵ Cf. Caneiro (B, 396): "Libardino Romero: O meu consello é que vaian descansar, á súa vila, e cando regresen non deixen de chamarme. Teño un teléfono móbil, é a única concesión que outorgo ao progreso e á actualidade. / Delmiro: Volveremos. / Lolito: Grazas".

VOZ EN OFF: Lisque, lisque. Ao saír que lle dean unhas moedas pola súa aportación (IS, 204).

Tamén son moi numerosos os exemplos de modo trasposto, de entre os que podemos salientar algúns fragmentos como os seguintes⁶⁰⁶:

O cubano afirmaba que todas as revolucións conducen ao home a unha nobre condición, e que estas se definen polo seu principio, nunca polo seu final, porque as revolucións existen de feito como un comezo, e nada máis, que facelas perdurar é un grande erro, tan grande que todas elas se ven desvirtuadas pola duración. Hoxe está máis lúcido e mellor vestido que de costume. Non bebeu a parva da mañá e prometeulle ao Inés que deixaría o alcol se non espelía (IS, 237);

Silesio dicíalle que non soportaba a presenza dos libros no seu contorno, que non se resignaba a ser un gardián de textos, un burócrata apuntador de claves. El quería facer a súa propia biblioteca, libros de lombo relucente nos que se puidera ler o seu nome a carón de títulos sonoros, fermosos (XA, 73);

Silesio Braun botoulle a man por riba dos ombreiros, tranquilizouno coas súas palabras sabias, díxolle que o amor era o sentimento máis digno e nobre e valeroso e verdadeiro e profundo dos seres que vagan polas congostras todas do universo e as súas marxes, que o amor trocaba a maldade en clemencia, a adversidade en fortuna, o desfalecer en alento, que devolvía a visión aos cegos, a beleza aos túrpidos, a riqueza aos indixentes, o orgullo aos humillados, a afouteza aos covardes, que o amor convertía en azul a cor negra dos abismos e que facía danzar ás ninfas máis conspicuas e brillar as cores dos peixes e cintilear a tenue luz dos astros, que o amor era vida, a única vida, que sen el nada había de ter sentido nin no Éter nin na terra, e que todas as novelas que el escribiu non habían de ter ningún mérito se non deitase unha pinga de amor en cada páxina, un grolo de afecto, e que el era grande porque amaba, porque sempre amou, sen derrotarse, adiante, sen voltar a cabeza e claudicar, perseguindo polos camiños gráciles da inmortalidade os ollos inexactos de Galatea (EPF, 79);

Díxome que tiña que consultar cos superiores a venda de botas altas a compradores non habituais, que a demanda destas está cuberta por tres ou catro clientes (TM, 107);

⁶⁰⁶ Pódense localizar outros exemplos de discurso trasposto nas seguintes referencias: IS (17, 22, 24, 27, 88, 154, 155, 238, 243, 251); XA (20, 25, 62, 83-84, 152, 213, 307, 363); EPF (56, 61, 63, 64, 69, 75, 81, 93, 106, 112, 113, 116, 119, 133, 135, 140, 159, 182); SL (14, 16, 18, 19, 33, 41, 42, 45, 50, 55, 57, 60, 66, 70, 84, 88, 93, 94, 98, 142, 201, 219, 283, 290, 294, 299); TM (23, 35, 36, 38, 39, 42, 45, 50, 67, 71, 74, 79, 80, 101, 102, 103, 116, 119, 135, 138, 144, 149, 169, 170, 171, 177, 180, 233, 248, 249); RB (19, 23, 24, 26, 37, 43, 47, 51, 54, 56, 57, 104, 111, 121, 132); TT (14-15, 20, 25, 32, 77, 87); E (14, 21, 53-54, 67, 68, 73, 79, 81, 128, 172, 178, 188, 204, 207, 211, 214, 216, 218, 249, 280, 287, 291, 299, 320, 353, 489, 490-491); A (62, 102, 103, 153, 155, 216-217, 275-276, 279, 287, 314). Cf. Caneiro (B, 241): “Tristán preguntoulle por que a botaran da vila. Ela dixo que era unha longa historia. O seu amigo asegurou que dispoñía de todo o tempo do mundo para escoitala, que non tiña nada mellor que facer, que Lolito e Delmiro habían de arranxarse perfectamente sen el, e que a vida son dous días, e que cando un está ben ten que aproveitar o momento”.

O certo é que a area falaba, contaba que existen varios ceos e varios infernos pero unha soa terra e que son estes tres espazos os que configuran o noso existir. Eu, como era nena e detestaba as historias fantásticas, pedinlle que fose máis clara. Asegureille que non entendía e que se seguía por aquel camiño a nosa amizade estaba condenada a desaparecer (RB, 105);

Ela cóntalle que deixou o oficinista gris, para sempre, que é certo, que non soportaba máis tantos valores seguros, a Bolsa e a súa cotización [...].

Cóntalle que o ama desesperada, perdidamente. Cóntalle que ha de ser os seus ollos e mirar as paisaxes máis fermosas e que pintará coas súas palabras as cores que el non pode ver (TT, 32);

soñei que me dicías que o mundo está habitado por pequenos astronautas que chegan á lúa e pensan que conquistaron todo o conquistable, que no territorio do corazón non hai nada por ganar, que todo está ganando, porque chegaron á lúa, os pequenos astronautas, pobres, dicías, pobres pequenos astronautas, non saben que tamén existe o sol, e que podemos viaxar cara a el, sen queimarnos morrernos diluírnos nada nada (A, 222).

Por suposto, a efectos de rendibilidade estilística, debemos chamar a atención especialmente para aqueles casos en que o modo se dilúe, de tal xeito que comeza con un e remata con outro diferente, provocando no lector ou lectora unha sorte de confusión ou sorpresa. Isto é máis importante aínda se temos en conta a Teoría da Relevancia, na medida en que se supón que o esforzo do emisor na produción da mensaxe, como do receptor na súa decodificación, debe pagar a pena no tocante aos efectos resultantes. Isto é o que, con efecto, parece ocorrer no seguinte exemplo, que muda de trasposto para narrativizado:

o psiquiatra Elías interroga sobre os síntomas que ela sufriu a noite pasada, a doente Olvido resposta que a lúa cegaba, que se lle anubrou a vista, que un magnetismo estraño derrubou o seu pesado corpo, que no chan sentiu convulsións poderosas na pube, que un líquido correu presuroso o interior das veas e arterias, regando con lume o seu ventre protuberante, sumindo a conciencia en miles de anacos cristalinos, cortantes nas tempas e na caluga, obrigándoa a mover a cabeza golpeando o chan, e as mans, e as pernas prominentes, pesadas como o seu nome e o nome das súas predecesoras, solteiras e casadas, con fillas lexítimas e ilexítimas, unha muller, vigorosas e robustas, exuberantes, ningunha por debaixo dos setenta quilos nin por riba dos cento sesenta centímetros, polgada de máis ou polgada de menos, todas Olvido, sen outro dato que as puidera identificar ou, por esixencias dalgún funcionario, escribinte que rexistra datos, con apelidos comúns ou infrecuentes, os que se lles ocorresen no momento por diferentes circunstancias ou, en ocasións, portando os apelidos dos predecesores (SL, 18-19).

Ou nestoutro, que comeza en modo trasposto para mudar pouco despois en restituído⁶⁰⁷:

Dixo que dende o inicio dos tempos estaba soa e triste, que intentou comunicar día tras noite co mundo, que foi imposible, que ningún dos homes e nenos mulleres que entraron na súa espiral foi quen de escoitala, todos e todas gritaban, gritaban asustados, temerosos da morte, ningún tivo a suficiente calma para escoitarme, para saber que eu tamén me queixo, que levo séculos e séculos morta, sen resurrección posible —aseguraba (RB, 104).

❖ Perspectiva

Coa intención de evitar as connotacións especificamente visuais dos termos "visión" ou "punto de vista", Genette (1972: 206) propuxo a utilización de "focalización" para se referir ás modalidades do relato segundo sexa a perspectiva adoptada pola instancia narrativa. Estas modalidades serían tres: relato non focalizado ou de focalización cero, o relato clásico, cun narrador omnisciente; relato de focalización interna, que pode ser fixa se o relato se cinxir ao punto de vista dunha soa personaxe, variábel, cando son varias as personaxes focais, ou múltipla, caso das novelas epistolares, en que un mesmo acontecemento é relatado por varias personaxes segundo o seu punto de vista; e relato de focalización externa, típico da narración behaviorista ou obxectivista⁶⁰⁸, en que se elimina todo o que sexa psicoloxía das personaxes, de xeito que o discurso se limite a feitos e condutas.

Segundo isto, podemos afirmar que un dos trazos estilísticos máis salientábeis de X. C. Caneiro a este respecto o constitúe sen dúbida a intercalación dos distintos tipos de focalización en cada novela. A rendibilidade estilística desta técnica narrativa vese, desta maneira, demostrada.

En xeral, pódese partir da base de que predomina a focalización interna, xa que a

⁶⁰⁷ Alén do caso xa comentado a respecto das marcas dos diálogos (véxase n. 595), encontramos en *Bovary* máis algún exemplo de interese neste sentido: “Tristán preguntoulle por que a botaran da vila. Ela dixo que era unha longa historia. O seu amigo asegurou que dispoñía de todo o tempo do mundo para escoitala, que non tiña nada mellor que facer, que Lolito e Delmiro habían de arranxarse perfectamente sen el, e que a vida son dous días, e que cando un está ben ten que aproveitar o momento, o *carpe diem*, ¿sabes, Lucinda?, de Horacio, que era un poeta macanudo e moi citado por Lolito, pero nada que ver co meu Quevedo, o noso Quevedo, Lucinda, noso e de todos os desnamorados da terra, que son os únicos que poden volver namorarse, ¿non cres?, os que coñeceron o amor poden volver sentilo, porque nada os engana, non, os outros non, os que viven na mentira da rutina, dos bicos que non chegan, ou da desidia, a desidia é unha araña peluda e repugnante, Lucinda, nada, nada, que non te entreteño, o *carpe diem* que Horacio aconsellaba a Leucónoe no poema undécimo do libro primeiro das súas magnas *Odas*” (B, 241).

⁶⁰⁸ A respecto do behaviorismo poden resultar de interese traballos como os de Mead (1992), Naville (1970), Rachlin (1983) e Zuriff (1985).

maior parte das veces as personaxes non se constrúen tanto por medio da información que fornece o narrador como polos seus propios pensamentos e relacións co contorno, a que moitas veces temos acceso sen a intermediación dun narrador ou narradora. Aínda así, tampouco non é rara a utilización da focalización cero, de xeito que se poden achar secuencias cun narrador omnisciente que coñece as dimensións todas da personaxe. É o que ocorre nos seguintes exemplos⁶⁰⁹:

A moza estudante de Clásicas, cleptómana, que limpaba o fogar de Silesio Braun abriu a porta tres días despois, cargada nas súas costas coa historia completa da monotonía, fatidicamente aburrida, singularmente triste, deprimida talvez. Levaría a cabo a súa tarefa semanal, bailando coa fregona, acompañada polo ritmo lento do único casete que o seu patrón posuía: A Internacional, versión orixinal, interpretada polo coro de xubilados do desaparecido exército republicano. Entrou na habitación de Silesio. Viuno deitado, pálido, coa carpeta dos poemas tirada no chan, sostendo dúas follas na man dereita (XA, 137);

Sentou na terraza do hotel e, incrédulo, observaba. Observaba coa imaxinación a fraga e os camiños e os pintasilbos inquietos e as campas de mimosa e a pedra viva do castelo pousado, como unha nave sen mar, na cima do val inmenso. Aquel hotel era o lugar onde os deuses depositaran toda a beleza do mundo, toda. A beleza envolta en murmurios de silencio ou paxaros recitando poemas de amor, en recendos de queiroga e carballos e estrugas e negrillo, en músicas de Bach musitando caladamente a balada do gozo, en tempo detido, en clamor, a beleza (TT, 11).

A focalización interna, a perspectiva maioritaria nestas novelas e relatos, pode ser fixa, cando se centra nunha única personaxe, ou variábel, cando o fai en máis de unha. A focalización interna fixa chega a nós moitas veces por medio da utilización da P1, que se reconece en formas verbais e pronominais⁶¹⁰. Neste sentido, van destacar especialmente aquelas obras que se materializan como diarios ou reflexións persoais, como os diarios de Nicolás Odín, o Pirata e Ulises Craso, que se dedican a construír un longo monólogo

⁶⁰⁹ Cf. Caneiro (B, 241): “E así ata que rematou o soneto, de Lope de Vega. Sabía de memoria tres ou catro. Todos dedicados a Lucinda, a súa namorada, ou iso cría el. Porque Tristán Lucés facíase unha idea dos escritores aos que lía. E todos escribían para unha muller como Lucinda. Os poetas escribían para ela. Iso afirmaba. Sen saber nada das súas vidas, nin de Lope nin de Quevedo. Nin de Neruda nin de Gerardo Diego. Ignorando se estiveran namorados desta ou da outra, cando naceran, como eran. Non o precisaba. El debuxaba os seus autores favoritos na brétima da súa imaxinación. E así os vía. Mesmo, en ocasións, sufriu algún contratempo por afirmar que este ou aquel eran de esquerdas ou de dereitas, lexítimos ou canallas... que lle importaba a Tristán Lucés e aos demais lectores. O único que lle interesaba a el era o que escribían, o seu estilo, algo que definiu como o xeito de falar coas cousas fermosas”.

⁶¹⁰ A posibilidade de relacionarmos o tipo de narrador con feitos de carácter exclusivamente morfolóxico dá conta da rendibilidade estilística das categorías gramaticais.

interior que nos permite coñecer os seus pensamentos e sentimentos máis íntimos, así como anécdotas variadas, sempre desde a súa propia perspectiva, segundo vemos nos seguintes exemplos⁶¹¹:

Vou cumprir corenta e nove anos, claro que non o sei con certeza. Mamá di que só ela sabe a miña idade, que pariu en medio da eira, que son fillo de Reinaldos, o cabaleiro andante do arnés de ouro e que, baixo escarmento de cen zorregadas, lle deixou prohibido revelar o segredo da miña nacemento. Dende que teño uso de razón, sen embargo, mamá celebra ininterrompidamente o meu aniversario. Este ano en abril, aquel en xuño, estoutro en maio. Odín cumpre anos por primavera, como as améndoas e calandras. Como a vida.

O total descoñecemento da miña natividade tenme ocasionado varios problemas, menos, por outro lado, dos que podería provocar. Todo llo debo á raposería do Inés para sortear os designios do cotián. Actualmente teño sete datas oficiais de nacemento (IS, 26);

Eu daría media vida por sentirme un rapaz. Pero nunca sentín no peito a vizosa enerxía do efebo. Son eterno senescente eterno, por iso non creo na eternidade. Sálvame o recordo da avoa. O recordo do meu cazo laranxa no que gardaba a chuvia. Daquela fun feliz. Mágoa. Cando eu era feliz o meu pai fumaba puros na casa, puro tras puro [...]. Non me deu pena que morrese aquel señor que fumaba puros e observaba o televisor como se non houbera outra cousa na casa (TM, 50).

Porén, a focalización fixa pode materializarse tamén por medio da P3, de forma que un narrador se centra con especial énfase na perspectiva dunha única personaxe, de quen, así, se coñece absolutamente todo. Desiderio Sánchez Mir, Silesio Braun, Adelino Prim, Ernesto Flores Gándara... son algunhas desas personaxes nos relatos que compoñen *Estado Permanente de Fracaso*:

A vida continúa, sempre continúa, como unha húmida cobra que arrabuña coa súa pel o recendo tenue do albitorno no mencer, en agosto, cando a calor asfixia e ela non está, serena, impasible, tranquila, sentada ao seu carón no rouco mexedor de madeira, lendo talvez os poemas que lle escribiu, ou cecais unha novela rosa, rosácea, impálida, romance no que os personaxes declaran unha e outra vez paixón eterna, perdurable, inmortal, sen importarlles que a vida sexa un obtuso

⁶¹¹ A pesar de que *Bovary* é unha novela coral, de protagonista múltiple, é posíbel acharmos en ocasións fragmentos en que o narrador omnisciente cede a quenda ás personaxes para expresaren os seus pensamentos e reflexións máis íntimas: “E sobre esa cousa tan ridícula –a felicidade– pensaba, Marquitos, pensaba. A maldita felicidade. Que cabrona. Sería mellor non esperar demasiado da vida, porque sempre falta algo. Cando bebes falta ela: os seus ollos esponxados, os seus dentes suaves cando a túa lingua os toca, os seus labios de carne e vento, o seu pelo, como te quero, Esther bonita, quérote tanto que como os ósos, e bebo a alma, ou bebo os ósos e como a alma, non sei, quérote, quérote, e esta vez vou calar o que sinto por ti, e pensarte, nada máis, porque non podo esperar que Hermelinda me escoite, que non merece a miña tristura, que a tristura é unha violeta de espiñas, ou cravos, ou dinamita, maldita sexa, como te quero, coa mañá caendo gris sobre as miñas horas, as mesmas horas, sempre repetidas, confusas, coma min, maldita sexa, maldita sexa” (B, 112).

camiño, difícil, tan difícil que el só pode coller fotografía entre as súas mans, bicala, unha, dúas, mil veces, ata que o cuspe cae entre as comisuras dos seus labios e non atura máis a angustia, a sensación ríspida da ausencia, o afogo que apreta na súa gorxa e non o deixa respirar, por iso se levanta e abanea co xornal o seu rostro, non, esta vez non vai chorar, resistir é vencer, ou non deixarxe derrotar de todo, permitir que fique unha porta aberta para voar, e el ha de resistir, terco, o que resista a súa respiración atacada polo exceso de tabaco (EPF, 23).

Polo contrario, baixo a P3 tamén é posíbel encontrarmos numerosos casos de focalización interna variábel. Nese sentido, pódese mencionar, embora con certas reservas, a focalización en cada unha das personaxes dos contos que escriben os protagonistas, por exemplo, n'*Un xogo de apócrifos* ou *A rosa de Borges*⁶¹². Así pois, cómpre revisarmos a perspectiva do narrador naquelas obras en que o protagonista (Silesio Braun e Celia Maradal) insire relatos da súa autoría. Isto fai que se alterne unha voz narradora autodiexética en P1, necesariamente omnisciente a respecto de si propia e, por tanto, con focalización cero:

Estiven durmido. Comín e deiteime na cama. O sono chegou lento, lambendo a miña face, penetrándome. Vin os ollos de mel da Sor perto dos meus. Tocándome. A Sor paseaba esta mañá polo patio. Leva días sen contarme nada da biografía excelsa do excelso Sebastián. Non importa. Necesito saír de aquí. Que o aire peneire as miñas dúbidas. A dúbida. Que fago?, para quen falsifico estes relatos de Herminio Parente?, por que?, para que? Cecais para vivir. A min só me pertencen estas páxinas soltas, este diario sen datas, este enigmático descoñecerme. Xa non sei que día, que hora, que espacio habito. Os espacios que habito non existen, anotei nalgunha das miñas pezas teatrais. Escribo para distraer a soidade, para afastarme docemente dese cruel abismo que me empuxa a desaparecer. Ao suicidio. Os galenos recomendáronme que esquecese esas ansias. Pero non podo. Non son capaz. O tedio (XA, 76-77);

Déixoa soa. Mañá regresaremos á lectura. Eu sentarei no sillón de abaixo. O sillón amplo da cor do abruño no que papá lía os libros que pousaba nos xeonllos coa súa man dereita, a man coa que pasaba pausadamente as follas, lentas, lentas. Teño a súa imaxe gravada na memoria. Tamén a súa voz. Aquela que repetía palabras inconexas no meu interior despois da súa morte. A morte da que me culpabilizaron os meus irmáns. E todo por mor dun accidente. Eu non interviñen. A única culpa foi querer a Tristán, aínda o quero. Pero ese amor non é responsable da morte de papá (RB, 35).

⁶¹² Neste caso non imos ter en conta as coleccións de relatos (EPF, TT e LL) porque nelas non existe ningunha vinculación que nos permita analizalos de forma conxunta e falarmos de focalización interna variábel, mentres que nas obras mencionadas os distintos relatos aparecen enmarcados nunha outra historia, até o punto de seren consideradas novelas por parte da crítica.

Cunha outra voz que, ben en P3, a maior parte das veces, ben en P1, ofrece unha focalización variábel, na medida en que a atención da voz narradora —que cando está en P3 é identificábel co protagonista da novela e cando está en P1 se adiviña como unha estratexia narrativa, ficticia, deste— se vai centrando sucesivamente nas distintas personaxes que protagonizan os relatos. Comprobámolo nos seguintes exemplos⁶¹³:

Respecto a súa opinión pero non a comparto. Bobos. Non se poden respectar todas as opinións, é imposible. Merecen respecto os canallas?, e os explotadores?, e os hipócritas?, e os magnates?, e os mentecatos?, e os soberbios? El non respectaba as opinións, era un intolerante, un aconsensual, un antidemócrata: ácrata (XA, 21);

Pensou, ela, na escuridade —o tedio, os silencios repetidos, o desprezo oculto por un home ao que lle xurou amor eterno, a longa soidade que xiraba como un río circular no seu armario, a desesperanza, as ganas de regresar a un mundo onde non quedaban canallas, nin cretinos, a infancia —e desexou vehementemente un hálito claro que lle devolvese as ganas de vivir, a ilusión. Habían de chegar os tempos das cereixas, estaba segura, o azucre badalando nos goios do ánimo, a luz, a mesma luz que só existe na imaxinación dos deuses olvidados (XA, 42-43);

Dixo iso porque os ciumes roían na súa gorxa, non podía soportar que ese pasmón collese pola man a Marujita quen, compracente co seu noivo, reprende a seu irmán (XA, 53);

Cada xornada, segundo Silesio Braun, segundo Gloria, debía constar de vinte horas, restarlle a cada día esa paréntese horrible. Dende as oito ata as doce construíase o mundo dos poderosos: bancos, oficinas da alta administración estatal, industrias, producir, sinatura de créditos, venda de bonos, valores do tesouro público, ofertas e contraofertas, almorzos de traballo, producir, periodistas buscando famentos a noticia principal para encher a portada do próximo día, madrugar, madrugar [...]. Sorriulle a vida. Pouco, pero suficiente. Condición esencial para ser feliz: non erguerse cedo. Nunca (XA, 115);

Era un motivo digno, xusto e impecable, o único que merecía a atención do gran Silesio Braun quen, a miúdo, preguntábase para que necesitaban "contactos" as persoas acompañadas, estimadas, queridas, valoradas, prestixiadas, recoñecidas ou admiradas. Para nada. O amor é imprescindible para os solitarios e para os poetas, o resto da humanidade pode vivir perfectamente sen el (A humanidade, segundo Silesio Braun, necesitaba liberdade, xustiza, alimentos, honestidade, homes e mulleres solidarios, viño, bandeiras que cuspan paz no horizonte [...]: con todo isto era posible ser

⁶¹³ Para máis exemplos de focalización interna variábel en relatos inseridos, consúltense as seguintes referencias: XA (18, 23, 33, 41, 94, 185). De todos os modos, cómpre distinguirmos esta focalización interna variábel coa que pode chegar a se producir no interior dos propios relatos, como ocorre, por exemplo, no relato “Na lingua de Polabio”, pertencente a *A rosa de Borges*, onde se alterna a focalización sobre as personaxes de Tristán Luces e Ciro o Negro alternativamente.

feliz). O amor é imprescindible para os solitarios e para os poetas, o resto da humanidade pode vivir perfectamente sen el (XA, 142);

Estou recordando a cara de noz da mamá: redonda, marrón de sol na sega, engurrada de anos, suave. Chégame intacta nesta hora, no mencer de decembro, coa rosada deitada por riba das liriuias e estrugas e codesos e outras herbas que pintan de verdume ou limón a noite negra. O orballo, lambendo coa súa lingua a terra, trae envolto no seu frío a imaxe exacta da mamá e eu, que son unha sensible, non podo soportar a calor da memoria e choro, choro de pena por non escoitar, aquí, agora, as súas sentencias sabias rompendo a mágoa grande que me crece, como a desesperanza, no medio do peito, ou do corazón, que ambos deben ser unha soa e mesma cousa (RB, 19);

Teño tres fillos –non podo evitar pensar neles nesta hora– e unha encantadora muller que sabe rir con branquísimo sorriso brillante cando ten que rir e que pon cara de circunstancias, tristes exultantes radiantes penosas amargas emocionadas, nos momentos en que os públicos e fotógrafos reclaman dela ese rostro, exactamente ese. Si, a ela tamén a quero. Soportoume durante demasiados anos, pero é distinto, distinta a ti, aos teus ollos encarnados na luz da lúa, a lúa onde te miro, onde descubro que en ti vai todo o que quixen ser, todo o que non puideren tocar para sempre entre os meus dedos. Como o tubo de gotas, como o vaso que pendura da miña man a súa solemne pero ingrátida tristura (RB, 46).

Porén, face a todos estes casos, temos de salientar aquel outros en que verdadeiramente se produce a focalización interna variábel entendida en sentido estrito. Nestas narracións, segundo xa sinalamos, a perspectiva adoptada, aínda predominando a focalización nunha das personaxes, vaise sucedendo dunhas a outras, como ocorre n' *Os séculos da lúa*⁶¹⁴:

e a el nada o encantaba máis que deberlle á doncela dos soños todos e certezas, non demasiado alta nin afortunada en beldade (SL, 18);

ao Profeta, non foi preciso obrigalo a exercer o milagre de burlador, que xa o arelaba dende ben atrás, e non coma Cholo, que ve chegado o momento e sente un xeo fundido na caluga, miañando nas entrañas, extirpando o seu afán, pero non debe facer nada, é imposible, non pode fuxir a ningures, ademais a el non lle agrada traballar (SL, 48);

el é, como xa anotamos, un contemplador, un contemplador dabondo meditatibúlico e recollido, adicto á imposible utopía, pero tamén aos recordos, escravizado polo tempo que pasou, como todo o mundo, por suposto, pero cecais un tanto dobregado polo pasado (SL, 54);

⁶¹⁴ Para ver máis exemplos de focalización interna variábel, consúltense as seguintes referencias: E (194, 228, 248, 265, 286, 372, 305, 356-357, 366, 425-426, 462, 471, 512-513, 514, 530).

que o Profeta sabe dalgúns aos que lles encantaría pechar entre catro paredes calquera atisbo de fantasía, moitos que non soportan aos que teñen o vicio de soñar, pero non quere falar diso (SL, 77);

Martínez, fraco, acobelleirado, que case o bambeaba o vento cando asopraba tenaz, aproveitou a oportunidade que lle brindaba a casualidade, pois a muller dos seus soños, para contrarrestar as súas carencias, habería de ser grosa, inmensa, de bos labios, aínda que nunca imaxinou, nin nas fantasías optimamente favorables, que puidese ter uns ollos tan fermosos, verdes como a herba que crece a carón dos ríos (SL, 333);

E igualmente en *Ébora*⁶¹⁵:

Isto era o que pensaba Saladina Ferrer para xustificar esa queimazón que lle percorría o peito ao mirar a Don Blas, esa ardentía que non lograba razoar dende ningún tipo de lóxica. Segundo estes pensares podía rebater a súa convencida fe marxista, opoñerse a ela co fin último de reivindicala [...].

Estas xustificacións valéronlle a Saladina Ferrer para visitar a igrexa de maneira habitual, segundo ela por falar con Don Blas de asuntos relacionados co bo proceder nos seus hábitos docentes ou para chegar de maneira consensuada e meditada e reflexionada e calibrada a acordos que propiciasen un

⁶¹⁵ O mesmo ocorre tamén en *Bovary*, de forma que a focalización muda dunhas personaxes a outras. Así, pode darse a focalización desde o punto de vista de Hermelinda, como vemos no seguinte fragmento: “Petou na mesiña de noite que sostíña o frasco de pastillas, as pastillas que axudaban a durmir. Correron polo chan, como vermes. Pisounas cos seus pés descalzos mentres camiñaba cara á parede. Da parede colgaba un título universitario decorativo: Doutora en Literatura Comparada. Servíralle o título, efectivamente, para comparar a súa vida coas demais vidas. Entre ambas moraba o baleiro. A Nada, insomne. Vinte anos varada en medio do trebón do seu matrimonio. Un matrimonio inservible, inútil como o seu título universitario, magno. Pasou aqueles catro lustros lendo novelas. Ela pensaba que as novelas resultaban eficaces. Non eran tan inútiles como a maioría da xente pensaba. As novelas podían amosar mundos diferentes, insólitos, azuis. Pero era mentira. A triste conclusión daqueles vinte anos resumíase con nitidez aquela mañá: nada. A Nada, insomne: a Nada que nunca dorme, coma ela. Pero a Nada non ten pastillas que a axuden a descansar e, por tal motivo, pasa o día de carne en carne habitando á maioría dos seres do planeta. Nada. Ninguén. Perdeu o amor para namorarse de seres de novela que só existían na súa imaxinación ou na imaxinación, sempre enferma, dos homes e mulleres que os crearan [...]. Quería sentirse Madame Bovary e, en realidade, era un ser inane: unha muller soa, aburrída, corenta anos, casada e cansada” (B, 7); desde o punto de vista de Prudencio Otálora: “O teórico era un dos que padecían esta rara enfermidade que se apoderara da maioría dos hóspedes. Por iso se convertera nun lector implacable de novelas románticas. El era así. Un vehemente, un exaltado, un excesivo [...]. Cando o perturbaba algunha das súas ideas non deixaba de darlle voltas, de informarse, de ler aquí e alí, de preparar con erudición os prolegómenos das súas teorías. Por este motivo, cando falaba de novelas de amor, choraba. Apesarado. Como se a tristura tivese pena dela mesma. Unha tristura multiplicada por mil, en soidade, ao pensar os ollos de Aurora, a súa ausencia, aquela distancia que se convertera nun credo de pan e noces” (B, 55); ou desde o punto de vista de Arístides Rocamora: “Arístides Rocamora pensou que, sen querer, ou querendo, Prudencio Otálora dera no punto xusto, o resorte que faría saltar faíscas e luces da muller que acababa de coñecer, de nome fermoso como o seu rostro, as súas mans, a súa boca, os seus dedos finos que ameazaban con romper cando se movían xogando co aire, trenzando entre as súas liñas mil debuxos ao compás das súas palabras. Porque Hermelinda movía constantemente as mans. Elas eran tamén unha forma de expresión, moito máis atinada en ocasións que as súas palabras. Elas, as mans –pensaba Arístides Rocamora– levábana a dicir “quérote” aínda que os seus labios falasen do tempo, da chuvia, deste abril pintoreiro que iniciaba o seu curso lonxe de Gustavo produtor de cinema” (B, 66). E así sucesivamente con todas as personaxes da novela, como dona Aurorita, Marquitos Acebedo ou Luzdivina Sanjuán.

traballo en equipo transparente e eficaz. Perdía os ollos redondos e pequenos nos cabelos dourados do cura, deixando ir no vento da súa faciana os bicos todos que non podía darlle. Amábao (E, 75-76).

O Tintoreto, sen embargo, non soñaba pola noite. O Tintoreto non durmía. Facíao cada tres ou catro xornadas a carón dos canos da Fonte do Encantamento. Cos ollos abertos algunha vez, técnica que aprendera de certos paxaros que pousados nos fíos da luz ven pasar a súa vida entre sono e sono, durmiñando. A súa noite, enchida co falar da Señorita Pura, era un continuo ir e vir de amores e amares, doces como cereixas tintas desfeitas na boca, co zume correndo entre os dentes e paseando continuo as súas linguas sumidas no amargor da levidade. Amábaa desesperadamente. Pero non era quen de dicirlllo. Só soñala. Noite tras noite. Nada máis. E ela perseguindo incansable a figura apolínea do cura. Empeñado, el, en ganar os favores do decorador de nichos, este Tintoreto que pensa na vida. Pensa: A vida é un burato onde caemos todos, sumidos no vágado da inconsciencia; nacer, crecer, adaptarse, adaptarse, adaptarse, morrer. ¿Existiría algo máis absurdo, máis endiañadamente absurdo que a vida? Todo había de ter sentido se nós puidesemos elixir o camiño. Sen embargo, dicía, todo está pactado. Un acordo entre Deus e o demo escurece a existencia. Consenso. A atrocidade do consenso. Horrisona palabra (E, 86).

En todo o caso, a rendibilidade estilística reside na alternancia de diferentes perspectivas en cada obra, ao lles proporcionar así unha complexidade que resulta interesante do punto de vista do estilo. É o que ocorre, por exemplo, en *Talvez melancolía*, onde se a perspectiva maioritaria é a focalización interna fixa, na medida en que se trata dunha especie de diario, hai que ter en conta que nas partes que se poden denominar limiar e epílogo a perspectiva é a dun narrador en P3 focalizado na figura do Purísima, o antagonista do autor do diario:

Pensou nas mil cousas que podía facer, nas mil que podían ocorrer na súa vida outra vez apagada. Só o Pirata o salvou do tedio. Foron oito anos intensos, cheos de libros. Oito anos nos que el tiña suficiente con saber que andaba próximo, entre as súas borracheiras e a súa nai, Mamá, entre as reflexións constantes e os soños inacabados, entre a revolución e a abordaxe, entre o delirio e a desesperanza: ese escepticismo que gravaba as súas palabras, como estigmas, no aire que el escoitaba. Oito anos gozosos. Pero apareceu Mara: outra maneira de ser feliz. Sen embargo cre que o seu amor é mentira. Ela non esquece a Max e el, era a realidade, non esquece ao Pirata. Pero non era tempo para meditacións. Demasiadas posibilidades o cercaban e as posibilidades forzan o pensamento.

Podía, por exemplo, ir á casa e regresar ao aburrido vivir cotián. Ou encontrar ao editor Max coa escritora Mara, amamantándose. Podía raptar á Nena, pero que farían el e o Pirata coa Nena? Podía desaparecer para sempre e renunciar á memoria. Pero non debe torturarse co futuro (TM, 250).

De todos os modos, a rendibilidade estilística resulta acrecentada cando a mudanza do tipo de focalización non se realiza de forma clara, senón que ambas se suceden (case se fusionan) sen delimitación explícita, de xeito que ás veces os sinais de que se produciu a mudanza de un tipo a outro de focalización son realmente mínimos e difíciles de percibir. Tal mudanza, afirma Romea Castro (1991: 111) a respecto da polifonía en Vargas Llosa e J. Marsé⁶¹⁶, "absorbe al lector y le desorienta, le quita el sentido de su propio presente y pasado, y le hace sufrir las incidencias que relata, como si fueran sus propias vivencias", o que parece poder extrapolarse sen problema tamén ás novelas de X. C. Caneiro, onde se produce a alternancia de focalización, especialmente cando esta ocorre de forma abrupta, como vemos nos seguintes exemplos:

que agora se dirixen á praia rial, de río, iluminada baixo unha laranxa xigante, branca, plena, nereida que barbuña un hálito de maxia sobre as dunas por onde corre Olvido para conter a inquietude propia das primeiras noites de lúa, de lúa chea, astro que, como sabemos, produce graves alteracións na ansia das Olvido, obrigándoas á convulsión, ao movemento incesante, ao ardor, sentindo como corre o sangue polas súas veas, gracia reservada para unha mínima parte dos mortais, escoitando fluír o mar da vida no seu interior, lixeiro, sen recato, dando pousada a todos os líquidos motores, os que serven para non sumirnos na espera da morte, de brazos cruzados, agardando o momento xusto da desaparición, pero aquí, de momento, non se pensa noutra cousa que non sexa esta de procurar acougo, pracer, goce, aos necesitados e ás necesitadas de amor, como sucede con este xove de cariz fuxidío, estrañado de verse cativo nos brazos dunha muller de ollos verdes, ancha, crasa, de rostro feliz, turbado pola lingua que o percorre, absorto nas caricias que o alborotan vibran ao compás do latexar do seu corazón novo, entregándose á vontade que o cerca, amando a Olvido e esquecendo á dama que escoitaba os contos que o seu curmán lle contaba no cuarto co fin de aminorar a presión que o mundo exercía sobre unha alma tan cándida e inocua (SL, 144);

¿E el, que foi del, do Tintoreto? Estaba sentado na súa casa, só. Mirándose nun vaso que contiña alcohol, o alcohol en que flotaba o seu desespero. Ela non estaba. Percorreu a vila enteira, pero non estaba. Fuxira non sei onde, a buscar non sei que cousa, procurando algo. Maldita sexa a súa estampa. A Señorita Pura. A barca en que me irei leva unha cruz de olvido, leva unha cruz de amor, e nesa cruz sen ti morrerei de... Morrería de pena, aínda que unha moza chamada Chavela Vargas non cantase aquel tan triste bolero, aínda que el non chorase e as lágrimas burlasen o seu rostro para penetrar polas comisuras da súa boca e brindarlle, a el, o seu sabor salgado, chora, chora, outra vez o infortunio, de nada serviron as gotas dos Montoya, só para que se namorase de ti a redonda tendeira, outra desgracia, acumulador de desgracias. Pintador de ataúdes, con esa profesión non se podía

⁶¹⁶ No mesmo artigo (Romea Castro, 1991: 111), a investigadora defende tamén que esta técnica narrativa lle vén a Vargas Llosa da influencia de Dos Passos a través de Sartre. Probabelmente en X. C. Caneiro se deba igualmente a estas lecturas.

esperar outra cousa.

A tristura do Tintoreto contrastaba, e moito, coa sen par alegría que roldaba os rostros e ansias dos rapaces, concretamente Milín, Libardino e o fillo do alcalde. Fumaban. Fumaban iso que coñecen en Ébora como herba do demo, unhas sementes que ben secas e machacadas, mesturadas co tabaco, producen efectos alucinóxicos, ebriantes. Estaban sentados no chan, dentro da súa cabana, coas pernas cruzadas facendo un par de triángulos en cada corpo. Daquela Libardino xa iniciaba a primeira fase do seu adelgazamento. Froito, a delgadez, dos primeiros apalpamentos, algo común por aquelas datas. A primeira vez que sentiu esa queimazón, que lle rubía dende o ventre ao peito, foi observando a través dunha fenda os amoríos dunha parella que alugara unha das edificacións que construíran os rapaces, todo ideado por Milín (E, 251-252).

Voz

O concepto de voz é complexo, na medida en que non se emprega para designar unha realidade ou un único elemento, como, máis ben, as relacións que se establecen entre o discurso narrativo e a instancia produtora deste (ou supostamente produtora), así como tamén as relacións entre eses dous elementos e aqueloutros definitorios da novela, quer dicir, o tempo da narración, o nivel narrativo e a persoa.

❖ Tempo da narración

A este respecto, cómpre termos en conta a posición temporal da narración, que dará lugar a tres tipos distintos de discurso (Genette, 1972: 228-234): intercalado, o que combina constantemente o presente da enunciación co relato *a posteriori*; simultáneo, en que se dá a isotopía rigorosa entre o tempo da historia e o tempo da narración; anterior, típico dos relatos predictivos; e ulterior, narración *a posteriori*, que sen dúbida é o tipo de posición temporal máis recorrente.

A complexidade da estrutura das obras de X. C. Caneiro, que acabamos de analizar, permítenos achar exemplos dos catro tipos de narración, como a seguir reflectiremos con fragmentos extraídos das distintas novelas e relatos.

En primeiro lugar, seguindo a orde do discurso, atopamos narración *a posteriori* cando un narrador omnisciente conta un feito do pasado nun momento posterior, como sucede nos seguintes exemplos⁶¹⁷:

Cando rematou as reformas do manuscrito, a última páxina do último conto, Silesio Braun pensou

⁶¹⁷ Para ver outros exemplos de narración ulterior, consúltense as seguintes referencias: XA (27, 37, 58, 69, 110, 120, 140, 189, 200, 239, 249, 296, 305, 332, 352).

que lle quedaba moita vida no adentro. Soubo que voaran do seu interior o recendo do tamarindo, e a bígula e a salvia e a xebra que envolvían como o lodo os seus soños tristísimos de perdedor. Nunca máis, dixo. Nunca máis. Era o tempo de abrir os seus ollos pequenos e non permitir que as bágoas conquistasen, traidoras, a superficie branda do seu rostro. A obra orixinal, ao longo destes meses, sufrira importantes modificacións. O nome dos individuos, as tramas e finais, o ritmo, a linguaxe. Incluso se permitiu a licenza de ser o que sempre desexara: o personaxe dun libro. El, Silesio Braun (XA, 11);

A mamá comezou a cambiar cando unha trombose paralizou un lado da súa cara deixándolle o rostro teso, inmóbil, dende o nariz ata a orella esquerda, de tal xeito que se alguén pintase unha liña recta que partise do nariz en dirección norte-sur, divisora, resultaría que media cara había de parecer normal e a outra, hierática, non se diferenciaría da mármore perfecta dunha estatua de Fidias, a quen tanto amo. Non deixou de falar nin de pensar pero as súas palabras, outrora sensatas e cargadas de lóxica ou tino, tornáronse ambiguas e profundas. Profundas como o mar, dicía ela (RB, 19).

No tocante á narración simultánea, a máis difícil, pois en raras ocasións os acontecementos se escriben ao mesmo tempo que se van desenvolvendo, cómpre salientarmos que contamos con numerosos exemplos, dado que X. C. Caneiro recorre con frecuencia á ficcionalización baixo a forma do diario, en que a personaxe pode relatar de forma verosímil o que lle está a acontecer nese mesmo momento, non tanto a nivel físico como psicolóxico. Algúns exemplos serían⁶¹⁸:

Consúmeme a sede cando observo calada a vella Olivetti. As pastillas, serán as pastillas. Teño medo. Maiakovski percute con insistencia no meu cerebro: “Por riba de todo o que hai eu poño: NADA”. Non sei que facer (IS, 12);

Amólanme os mosquitos, obstinados no inoportuno oficio de absorber o meu sangue, de chuchalo con seivía, protexidos en absoluta impunidade. Mato un de cor verde, danzarín, saltón, inocente. A inocencia é insufrible, monstruosa. Que proclamo, que escribo? Estou perdendo a noción dos meus actos, a mínima conexión necesaria cun anaco de terra firme, o trato coa realidade, coa miña realidade. Mato un de cor marrón, repugnante [...].

Polo comezo desta páxina vostedes intuirían que é de noite, que vai calor, que teño o flexo acendido e as xanelas abertas de par en par (IS, 56);

Sábado. Chove. Estou tranquilo. As paredes tan brancas como o desespero: agardando infelizmente unha cor que alimente a súa servil e caduca inandade. Vai frío no cuarto. Sor Berta négase a acender a estufa de leña da habitación. Mellor así: a calor podería distraer a atención que demanda

⁶¹⁸ Para ver máis exemplos de narración simultánea, consúltense as seguintes referencias: TM (32, 42, 45, 47, 51, 56, 65, 70, 72, 73, 85, 92, 95, 110, 134, 147, 151, 161, 163, 177, 192, 201, 202, 236, 241).

para si este manuscrito remitido por Herminio Parente. Os médicos subminístranme unha menor cantidade de pímulas. Podo ler sen o acoso do sono. Sor Berta trouxo unha vella Olivetti Studio 45 que eu solicitei. Teño no caixón da mesa o libro, baixo chave, o libro do que non vou anotar o título pois a partir deste preciso instante, agora, abandonará a antiga titulación e pasará a denominarse *Contos apócrifos de Silesio Braun*. Espero non defraudar a confianza depositada en min polo autor (XA, 13);

Observo na lomba do castelo os ollos cálidos da noite. Lúa chea. Dalmara. Respiro mentres o silencio envolve as miñas ansias inacabables, o meu degaro, a incómoda percepción de que existo. Incómoda. Teño só cincuenta anos. Parecen setenta, como este impertinente que transita as páxinas do libro. Non podo ter ningunha enfermidade que me una de maneira permanente á loucura —quería escribir: non podo ter ningunha loucura que me una permanentemente á enfermidade—. Agora estou chorando. Non sei por que. Descoñezo o motivo. Pido perdón. Teño que pedir perdón moitas veces. O entusiasmo. A vocación (XA, 198);

Non debía coller neste estado a máquina para escribir. De todos xeitos este é o único estado no que consigo anotar cousas verdadeiramente indelebles (indelebles?) e prístinas (prístinas?), serei breve (EPF, 9);

Estou triste. Sempre me poño triste cando camiño as páxinas que escribo. Sen saber por que, nin para que (SL, 56);

Onte bebín. E hoxe a bile da vida deposita na miña cabeza os residuos todos da humanidade. O corazón pégame na caluga e os ollos, rabiosos, teñen dificultades para encoller as súas pálpebras. Neste estado debo chamar a Mamá. Acougado, repousado, tranquilo. Pero non debo falar moito, que sexa ela quen leve a conversación: as palabras, como o corazón, tamén repenicán no fondo da miña cabeza (TM, 138);

Estou recordando a cara de noz de mamá: redonda, marrón do sol na sega, engurrada de anos, suave. Chégame intacta nesta hora, no mencer de decembro, coa rosada deitada por riba das liriqias e estrugas e codesos e outras herbas que pintan de verdume ou limón a noite negra. O orballo, lambendo coa súa lingua a terra, trae envolto no seu frío a imaxe exacta da mamá e eu, que son unha sensible, non podo soportar a calor da memoria e choro, choro de pena por non escoitar, aquí, agora, as súas sentencias sabias rompendo a mágoa grande que me crece, como a desesperanza, no medio do peito, ou do corazón, que ambos deben ser unha soa e mesma cousa (RB, 19);

É tarde. Hoxe escribín demasiado tempo. Sae o sol polas fendas que a cortina de de de, non sei qué demo é este material plastecino co que están fabricadas. Chega o día (A, 39);

O desexo percute nesta hora nos meus instintos. Dez da mañá, sen durmir, bebendo, dor no pescozo,

pena de ser un solitario e non ter ao meu carón unha multitude de infantes corricando sobre bicicletas patinetes bonecas de trapo unha muller que me mire fale pregunte que se interese polo meu lugar no periódico os meus problemas a miña inmensa fatiga de ser feliz de non poder ser feliz de nunca ser feliz. O desexo é unha animalia que me roe por dentro. Non, non vou tocarme. Teño sesenta anos e non preciso tocarme (A, 151);

Pero non era disto do que quería escribir esta noite. Estou escoitando ao moucho. E o vento que zoa entre as árbores. Escoito tamén, creo, o rumor do río. Teño sono. Odín xa dorme. Eu, outro boi, debo durmir con el (A, 316).

Nun sentido distinto, encontramos narración simultánea nun dos relatos de *Triloxía dos tristes*, o titulado “A negación dos soños”, en que o narrador nos presenta o que está a acontecer nese mesmo momento, ao xeito, salvando as distancias, do texto teatral escrito, como se fosen as anotacións deste⁶¹⁹:

O camerino repousa escuro, deitado no fondo do mundo. Deitado no fondo do mundo, como a súa vida. Triste triste triste. Gris. O tedio.

Unha música corre os fíos negros e finos dos auriculares que cobren, cálidos, os seus oídos. Unha música cuspindo notas de laranxa no medio do silencio gris, como o tedio: a noite (que sempre é gris, como o tempo, gris gris lento gris, como a chuvia, que sempre é gris). No teatro pode meter entre os dentes e o aire, facelo seu, morder con el a súa lingua de pallaso. No teatro encontra o refuxio que falta, ou a dor permanente: o desalento (TT, 37);

Alto. Delgado. Viste unha camisa vermella e un pano no pescozo, como John Wayne. A camisa é grosa. Por dentro adivíñase unha camiseta branca coa fotografía dun rostro. Ten moito pelo, na fronte. O descoñecido rostro impreso na camiseta ten moito pelo na fronte, negro. Tírase no sillón. Cruza as pernas. E fala. Fala e fala sen parar, igual que fai o único protagonista de *O peor dos pecados*: Bruno. Pero el non é Bruno, o pallaso. Corremos o risco de confundir autor e actor en moitas ocasións da nosa vida. Porque a vida é teatro. Puro teatro. Triste (TT, 40).

Moito máis frecuente é a intercalación de relato *a posteriori* co relato simultáneo, como vemos no seguinte exemplo:

Tres seres camiñan unha estrada comarcal pouco concorrida. Saben que o diñeiro non outorga a felicidade, e saben que as proezas serán máis lembradas se esta carencia pecuniaria perdura, que o mundo ha falar deles dous, o maneto, o sen brazo, e o seu compañeiro de palabra prodixiosa,

⁶¹⁹ Estas anotacións, igual que no teatro que se escribiu en Galiza despois de 1950, en especial dun xeito moi semellante ao de Otero Pedrayo, mesturan elementos representábeis na encenación con outros puramente literarios, imposíbeis de escenificar, que levaron a falar de “teatro para ler”.

costume que intenta imitar o grande bailador que detén o paso e deixa esvarar unha lágrima pola meixela, paseniñamente, transitando os seus poros oprimidos pola ausencia de Laura (E, 113).

A modo de conclusión, nun traballo esencialmente lingüístico coma este non poderíamos deixar de chamar a atención para a importancia que os tempos verbais posúen na configuración de todos estes tipos diferentes de narración. Desta maneira, o habitual é que a narración simultánea se constrúa co presente, en canto que a narración ulterior pode combinar os distintos tempos do pasado (pretérito, copretérito, antepretérito e pospretérito) para proporcionar os distintos matices temporais. A combinación do presente e do pasado producírase, como é lóxico, na narración intercalada, xa que se realiza desde o momento da enunciación, mais tamén remite en ocasións para o pasado. Para alén do aproveitamento estilístico que posuían os tempos verbais (como vimos en § 4.3.2.3.B), comprobamos desta volta que tamén desempeñan un papel fundamental na configuración do tipo narrativo, e este, á vez, constitúe un dos trazos máis significativos do estilo literario dun autor ou autora.

❖ Nivel narrativo

Canto aos niveis narrativos, que sinalabamos como un dos elementos definatorios da novela, cómpre recordarmos que narrador e historia existen en niveis distintos (Genette, 1972: 238-251): extradiexético, o nivel en que se sitúa o acto narrativo produtor do relato; diexético ou intradiexético, o nivel da historia, dos acontecementos contados; e, ás veces, un terceiro, que sería o metadiexético, o do relato en segundo grao ou relato dentro do relato⁶²⁰.

O máis salientábel do punto de vista estilístico a este respecto é a intercalación de distintos niveis narrativos nunha mesma obra, o que non só lle proporciona unha complexidade interesante nese sentido, como tamén unha dificultade interpretativa que reverte nunha maior relevancia. A modo ilustrativo, baste con citar o caso d'*O infortunio da soidade*, en que aparecen os tres niveis, de xeito que encontramos exemplos do extradiexético⁶²¹ cando toma a palabra un narrador omnisciente que non participa de

⁶²⁰ O nivel metadiexético é o predominante n'*Un xogo de apócrifos* e *A rosa de Borges*, desde o momento en que se trata dun conxunto de relatos que escriben os protagonistas das novelas. Por esta razón, centraremos a nosa atención nas novelas en que, sen se dar ese nivel de forma tan clara, porén vanse intercalando outros relatos de forma máis sutil na narración. Encóntrase tamén no relato “E Polifemo quixo ser poema” (inserido en *Estado permanente de fracaso*), onde se intercala un breve relato de carácter mitolóxico.

⁶²¹ O nivel extradiexético aparece tamén noutras obras, como, por exemplo, no limiar e no epílogo de *Talvez melancolía* (TM, 11, 247) e n'*Os séculos da lúa*, onde é predominante, aínda que por veces Cholo, o

ningún modo na historia:

Os tres camiñaban xuntos polas rúas de Dalmara: á esquerda Lucas Alberte; á dereita, o Inés; no medio, un sapiente Nic Ineshead Chatterton, alcumado Pirata, que pensaba en todos os “porqués” motivadores de tan embarazosa situación. Cruzábanse con veciños intrigados en descubrir a identidade do figurín, ou manequín de calicó, que ocupaba a parte central do retablo descrito. Algúns apostan en recoñecer a Nicolás Odín, o poeta, tras un disfrace ridículo; outros aseguraban que se trataba dun pintor de prestixio que acababa de chegar á vila. O Lucas Alberte mais o Inés acenaban con amabilidade aos coñecidos, eran correspondidos con igual actitude. Dirixíanse á Praza Maior, a un dos bancos de pedra, onde estaba concertada a cita entre Erea e Nic (IS, 166)⁶²².

Tamén temos exemplos do nivel diexético⁶²³ en cada un dos capítulos do diario de Nicolás Odín, en que este se nos presenta como narrador protagonista, a opción maioritaria:

Amólanme os mosquitos, obstinados no inoportuno oficio de absorber o meu sangue, de chuchalo con sevicia, protexidos en absoluta impunidade. Mato un de cor verde, danzarín, saltón, inocente. A inocencia é insufrible, monstruosa. Que proclamo, que escribo? Estou perdendo a noción dos meus actos, a mínima conexión necesaria cun anaco de terra firme, o trato coa realidade, coa miña realidade. Mato un de cor marrón, repugnante. Penso demasiado nela, no seu camiñar, no pelo negro, ou case, nos libros descalzos na súa man. Penso demasiado nela [...].

Levo varios días sen escribir, tantos que xa perdín a conta. Polo comezo desta páxina vostedes intuirían que é de noite, que vai calor, que teño o flexo acendido e as xanelas abertas de par en par (IS, 56).

É este un protagonista que se materializa por medio da P1 maioritariamente, mais tamén da P2 (nun desdoblamento de personalidade)⁶²⁴:

ficticio narrador omnisciente, non é capaz de manter o finximento da P3 e materialízase tamén na P1, nun interesante xogo polifónico con evidentes repercusións estilísticas, de forma que se pasa do nivel extradiexético ao diexético, xa que na realidade é unha das personaxes da historia. Tamén pertencerían a este modo *Ébora* e algúns relatos de *Estado permanente de fracaso* e de *Triloxía dos tristes*.

⁶²² Para máis exemplos do nivel extradiexético nesta obra, consúltense as seguintes referencias: IS (54, 55, 74, 92, 96, 101, 102, 115, 116, 118, 132, 138-139, 159, 170, 172, 191, 206, 213, 237, 242).

⁶²³ O nivel diexético intercálase, evidentemente, co metadiexético nas novelas en que os protagonistas plasman tanto as súas propias reflexións, como os seus relatos, mentres que é único en *Ámote*, escrita toda baixo a forma de diario, sen concesións a outros niveis, e maioritaria en *Talvez melancolía*, coa excepción, xa mencionada, do limiar e do epílogo. Tamén se encontra nalgún relato de *Estado permanente de fracaso* e *Triloxía dos tristes*.

⁶²⁴ Esta técnica tamén se produce en *Bovary*: “Aristides Rocamora, por fin estás namorado, ¿non che parece lindo? Talvez o destino quixo que fose así, que esperases, que soubeses de verdade o que custa asomar a

Por que choras cando falas de Ítaca?, anda, non me irrites. Odín, toma o pano, seca as lágrimas (IS, 36);

Vintecinco de outubro, ai!, pirata, non tires a esperanza no cubo do lixo, retoma a lanza e o escudo e a adarga antiga das ilusións, ánimo, mañá será outro día. Merda, mañá será outra merda, eles estarán ao redor, axexando, espreitando, rabuñando o meu existir (existo?). Existes. Por que o sabes? Non o sei, só conxecturo, dedícome a recoller intuicións. Logo, debes dicir, tes a ilusión de que existo. Por suposto, Odín, a existencia é, en síntese, unha intuición (IS, 117).

Igualmente, é moi interesante do punto de vista estilístico o feito de etiquetar as intervencións do protagonista baixo distintas denominacións, como “comentario” (IS, 29), “aviso” (IS, 37, 50), “glosa” (IS, 51), “título” (IS, 51), “análise” (IS, 57, 58), “continuación” (IS, 57), “cuestión transcendental” (IS, 60, 79), “exercicio descritivo (IS, 63), “xustificación” (IS, 79), “conclusión” (IS, 82, 185), “alucinación” (IS, 82) etc., todo o cal contribúe a proporcionar esa fragmentación ou desestruturación que sinala a crítica (Bernárdez *et al.*, 2001: 392).

Por outra parte, neste mesmo nivel diexético, ao ser tamén unha das personaxes da historia, a P1 é retomada pola nai no epílogo, para revelar as claves interpretativas da novela.

Alén diso, tamén encontramos algúns exemplos de metadiexético⁶²⁵, ao incluír

cabeza, sacala do pozo, respirar. Tiveches que pagar portádego. Porque a alegría nos fai esperar. Hai que merecela, amigo, como o éxito. O éxito, que está ao alcance de calquera e que só é fiel a aqueles que perseveraron no seu afán. A felicidade ha de ser permanente, dígocho eu, que son a túa conciencia, o outro, e estou a pensar mentres ela fala con Prudencio, o teórico, ese tolo, enfermo de tantas novelas que leu, coma ti, coma ela, e namorado da patroa, anda, deixa de pensar, que te vas volver tolo, que non podes pensar e escoitar ao mesmo tempo, tranquilízate, anda, estás namorado, si, que iso non te disturbe, non, respira fondo, amigo, meu amigo, e deixa de facer o parvo, que non o es, non es parvo, que va, e non tiveches mala sorte, quedaches só, simplemente iso, pero non fuches o único, o mundo está cheo de eméritos solitarios que perderon o correorre da felicidade, ¿sabes, Arístides?, a felicidade é un tren que pasa rapidamente por todas as estacións do mundo, mesmo polas máis distantes e esquecidas, por todas, amigo, o que sucede é que a un apenas lle quedan forzas para subir, ou que o tren pasa moi á présa, ou que se apelotonan os pasaxeiros e non hai xeito de engancharse a un vagón, así son as cousas, a ti pasouche o tren da felicidade por diante do nariz, e non subiches, porque es un imbécil, ¿escoitas? Non me berres, por favor –dixo Arístides Rocamora–. Berro o que me dá a gana porque son a túa conciencia, bobo, que es un bobo. Non me berres por favor...” (B, 67-68).

⁶²⁵ Noutras obras, o nivel metadiexético materialízase coa inclusión de informes, como ocorre, por exemplo, n’*A rosa de Borges* (RB, 9, 10, 11, 12, 147, 148, 149, 150), poemas, como nos relatos “Cando un blues lambe as lágrimas da noite” (EPF, 23-46) e “E Polifemo quixo ser poema” (EPF, 79), *Quizás melancolía* — neste caso o poema resultante da lectura acróstica dos títulos de cada capítulo (TM, 234)—, ou en *Ámote* (A, 83-84). No entanto, “A carreira dos soños” (EPF, 139) trátase dun relato e n’*Os séculos da lúa* recorre á técnica do achado dun libro profético, o Libro de Ruth. N’*Un xogo de apócrifos*, en por si un xogo metadiexético, segundo xa comentamos, hai que ter en conta tamén en relación con este nivel a presenza de historias, soños, contos e cancións que se insiren nos propios. Precisamente a respecto desta obra é que

fragmentos do “manuscrito das mil verdades”⁶²⁶:

Todo o que se leva especulado arredor desta cuestión, como a cotío apuntamos, resulta mera conxectura: diatribas písquicas, fadas e meigallos, cartas astrais, data de nacemento, desequilibrios emocionais, raigames mefistofélicas, neuropatoloxías varias, dexeneración mental... Fantasías. Non nos estenderemos, pois tan nimio enredo debera carecer, en principio, da nosa argumentación. A causa última do mal licantrópico sitúase, tamén [...], nos conflitos afectivos que perviven nos suxeitos que o padecen. Os informes cos que traballamos permítenos asegurar que todos os lobishomes descubertos, dezanove, sofren ou sufriron conductas dromomaníacas, é dicir, impulsións incontrolables á fuga (IS,18).

Ou fragmentos de libros, como o de Paco Manguini que está a ler Erea:

O problema é quedarse só. Sábeo. Busca na habitación tres ou catro puntos de referencia para fixar os seus ollos e tamén a súa risa: un vaso de auga, as pinturas e o portarretratos cor limón. Vinte minutos para saír a escea. No verán Compostela semella un fervedoiro de almas, un sumidoiro con dous millóns de ras entoando preguiceiras un laio amargo (IS, 228).

De todos os modos, a complexidade estrutural das novelas de X. C. Caneiro fai que en

Basanta (1998) relaciona “este multiplicado juego de apócrifos” coa “prosapia cervantina (pasada por Kafka y Borges) en la explotación del manuscrito encontrado, en el diálogo interno entre cuentos y novela, en la reflexión metafictiva sustentada en la relación entre Silesio y sor Berta, en la locura lúcida y el carácter visionario del protagonista que inventa su realidad, confundiendo ficción y verdad”. O xogo metadiéxico está presente tamén en *Bovary*, onde con certa frecuencia encontramos, por exemplo, os artigos xornalísticos escritos por unha das personaxes da novela: “Escribiu: Hai domingos que saben a domingo. A un pésalle o café, e o cruasán parece unha lúa esmagada, e a soidade crece como crecen as palabras inútiles nuha campaña electoral. Hai domingos nos que un quere escribir que a vida é fermosa, que a risa acompaña, que non existen distancias á estación do gozo e que saen, cada hora, autobuses en dirección ao paraíso. Hai domingos pechados por reformas, e damas que proclaman repúblicas de abrazos cando te miran, e xente necesaria como o aire que respiras, que bebes, e bicos de coelliños de goma que exaltan, engrandecen, salvan. Hai domingos en que os paxaros pían sobre as árbores sinfonías de Beethoven e uns ollos, abertos como flores, colgan no horizonte unha revolución de caricias. Hai domingos nos que un bota de menos a vida e a vida, que é unha cabrona, escribe con sprai nas paredes: goza cada segundo, corazón. Hai domingos que saben a catarro e, sen querer, un atopa domingos que saben a mel para curarte, con culler pequeniña, trago a trago. Hai domingos en que un queda na cama co mando a distancia do destino entre os dedos. E o destino canta boleros. Joder, como me pesan os domingos. Serán os anos, Marquitos. Os anos, rapaz” (B, 122-123). Tamén se transcriben as mensaxes e cartas que se envían as personaxes: “<Quérote, aínda que prefires que non o escriba, que non o diga, que non o pense. Pero quérote. Asústate o amor. Por iso dis que xa non cres nel. Asústate. O amor doe, cariño. ¿Séntelo agora que xa non estou contigo? ¿Séntelo comendo a túa alma? Bótote tanto de menos que parece que vai caer a miña vida, toda, no fondo deste vaso. O vaso que bebo mentres penso en ti, mentres escribo e lembro a túa pel pegada á miña. ¿Sabes, cariño?, só o amor que marca paga a pena, o demais é mentira, por iso tiña que marchar, porque crecía a auga entre os dous, xa non nos perdíamos entre bágoas, ou entre caricias, que son outra forma de chorar. O amor que marca. Este, Luzdivina Sanjuán, o noso. ¿Non ves que pase o que pase sempre estaremos xuntos, xuntos aínda que me vaia e non regrese, aínda que nos separe o mar ou o ceo? Xuntos, miña psiquiatra [...]” (B, 202).

⁶²⁶ Pódense consultar máis exemplos deste “manuscrito” nas seguintes referencias: IS (32-33, 52-54, 55,136-137).

ocasións non se saiba facilmente a que nivel pertence cada acontecemento, o que sen dúbida constitúe máis un trazo do seu estilo particular. De feito, o problema principal ten lugar cando a instancia narradora se introduce nos relatos de forma explícita e intervén achegando o seu punto de vista.

Por exemplo, n' *Un xogo de apócrifos* xorde a pregunta de se a voz "autorial" se corresponde co autor, X. C. Caneiro, ou se, polo contrario, se corresponde con Herminio Parente, que é o verdadeiro autor dos contos apócrifos, ou co Silesio Braun que está recluído no psiquiátrico (non o protagonista dos contos), na medida en que é el quen os reescribe, e parecería lóxico que achegase algunha idea de seu. Esta cuestión non é trivial, xa que, se esa voz "autorial" fose do autor da novela —algo bastante probábel, dado que a introdución está claramente escrita por alguén distinto de Silesio Braun ou de Herminio Parente—, daquela teríamos que o nivel en que se sitúa o acto narrativo produtor do discurso interaccionaría co nivel da historia —noutras palabras, o nivel extradiexético interaccionaría co intradiexético, o que Genette (2004: 20-27) denominaría metalepse narrativa⁶²⁷ —. Polo contrario, de esa voz "autorial" se corresponder con Silesio Braun ou Herminio Parente, non se daría tal interacción, xa que, se ben serían de todos os xeitos os produtores do discurso e, por ese motivo, alleos dalgunha forma á historia, tamén é certo que eles mesmos son parte da historia, son dúas personaxes máis.

A voz autorial salienta pola súa relevancia en *Ébora*, e desta volta non tanto pola confusión a respecto da súa identidade como polo feito de se destacar por enriba do narrador extradiexético-heterodiexético que predomina en toda a novela, producindo un efecto estilístico ben curioso⁶²⁸:

⁶²⁷ A definición que propuña o mesmo autor para este concepto nunha obra anterior era a seguinte: “Le passage d’un niveau narratif à l’autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d’un discours, la connaissance d’une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive [...]: toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement [...], produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique” (Genette, 1972: 243-244).

⁶²⁸ Para ver máis exemplos de voz autorial nesta novela, consúltense as seguintes referencias: E (48, 143, 149, 150, 156, 159, 162, 164, 168, 178, 194, 196-197, 251, 254, 352, 506). Alén diso, queremos destacar que o autor ten manifestado en diversas ocasións —inclusive por medio das propias personaxes (IS, 76)— que considera fundamental a participación do autor na narración da novela. A voz autorial tamén se encontra ocasionalmente en *Bovary*: “As letras estaban perfectamente inscritas sobre unha plataforma dourada, brillante, que dona Aurorita limpaba todos os días: PENSIÓN O GATOPARDO. Pensión, o que se di pensión, non era. Hotel, tampouco. Unha mestura, talvez, entre ambos os dous. Ou nada diso. Un lugar para pasar a noite, comer e, por riba de todo, tertuliar, falar, palabrear... ou discernir, como dicía a boa de dona Aurorita” (B, 29).

E aí quedaría o diálogo de ambos se non fose porque a muller, remelicando os seus ollíños azuis, dixera Non coa cabeza (E, 143);

Algo que nunca entendeu. E que agora, despois de presenciar atónito os eventos que aconteceron en Ébora, aínda non entende. Non entende porque non o pensa demasiado. A pouco que reflexionase sabería que as emocións palpebrexan no seu peito cando o mar aparece diante da súa alma, e non pode evitalas, nin loitar contra delas, só deixarse ir como o barco intrépido capitán entre as ondas de auga e sal e espuma (E, 162);

Fumaban iso que coñecen en Ébora como herba do demo, unhas sementes que ben secas e machacadas, mesturadas co tabaco, producen efectos alucinóxicos, ebriantes (E, 251-252).

❖ Persoa

O último dos elementos definatorios do xénero novelístico sería a persoa, e segundo cal fose a posición da instancia emisora do discurso, Genette (1972: 251-259) distinguía entre dous tipos de relatos: heterodiexético, se o narrador está ausente da historia que conta; e homodiexético, cando o narrador é unha personaxe da historia que conta, caso en que se pode distinguir entre narrador-protagonista, ou autodiexético, e narrador-testemuña.

Para definir o estatuto do narrador haberá que ter en conta simultaneamente o nivel narrativo desde o que o narrador (extra ou intradiexético) relata e a relación do narrador coa súa historia (narración hetero ou homodiexética). Así, distínguese un narrador extradiexético-heterodiexético (narración convencional en P3), que conta en primeiro grao unha historia de que está ausente:

Nun dos extremos da rúa do Pozo, na marxe esquerda camiñando cara ao norte, viviu hai anos unha muller certamente curiosa. Morena na xuventude, sempre vestida de negro no recordo dos veciños, amiga dos nenos. Chamábanlle Dolores, pero na boca dos que a coñecían o seu nome cobraba máis amplo significado: Dolores “A Morte” (EPF, 147)⁶²⁹;

⁶²⁹ Para ver máis exemplos deste tipo de narrador nesta compilación de relatos, consúltense as seguintes referencias: EPF (23, 49, 61, 91, 99, 127). Este tipo de narrador é o que achamos en *Bovary*: “Alí quedaron os outros, mirándose, coma se pasase un ciclón polas súas vidas, arrasador e temerario. Non sabían se rir ou botarse a tremer, chorar, saltar, tolear definitivamente. Aquel non era un lugar normal para vivir, todos o sabían, pero nunca supuxeron que a nova inquilina achegase tanta loucura á xa existente no mítico Gatopardo. O **hotelito** estaba formado por dous pisos, amplos, unidos por unha escaleira de madeira. Doce habitacións, todas con cuarto de baño individual, decoración sobria, cores ocres, pálidas, cadros de rechamantes escenas nas paredes, cervos acosados por galgos salvaxes, ninfas núas ou envoltas en vaporosas sedas, animais de razas diversas, tranquilidade, sosego, calma de almadía lixeira navegando un mar lento de sargazos e espuma. O Gatopardo era un remanso de paz no medio da cidade frenética, da globalización, tecnocracia, memocracia, bobocracia, displicencia e outras xerarquías que sibilinamente se apropiaran do mundo. Así foi sempre. Un local raro. Primeiro como casa de citas e, máis tarde, como

O servizo contestador de Telefónica informao de que non ten mensaxes. Sempre a mesma canción cando chegaba á súa residencia, cando descolgaba o aparello, cando era consumido polos nervios mentres agardaba, cando a súa voz suave penetraba os seus oídos, tan tristes coma el. A nova ruptura coa súa muller, despois de trinta anos de matrimonio e discordia, producíalle unha gravísima depresión que ningún psiquiatra galego era quen de resolver. Estaba só, e perdido. Sen embargo, unha certeza consumía os seus días nunha sorte de ilusión, unha utopía arrebatada ao soño, ese lugar común no seu inane existir. Sabía que tarde ou cedo ela chamaría. Chamaría confesando que foi un erro, que quería volver. El, como outras veces, diría que si, que regresase, que a quería, que sen ela o sol non aquecía entre o fumes nubes, vagarentas, volve, volve, meu amor. Pero esta vez o regreso demoraba o seu bico. Tres días, catro, cinco como máximo era a duración das ausencias nas moitas iras destes trinta anos. Hoxe xa se cumpriron doce meses da súa partida (TN, 25).

Un narrador extradiexético-homodiexético (P1 autobiográfica): o autor (elemento extradiexético, alleo á historia) fala sobre si propio en P1 (homodiexético: narrador e protagonista coinciden). Aínda que dos deseños das personaxes de X. C. Caneiro se desprendan certas ideas, especialmente sobre a súa concepción da literatura, a lingua, a política, a arte ou, en xeral, a vida⁶³⁰, que partilla con elas, non se pode dicir que se encontre nas súas obras este tipo de narración.

Un narrador intradiexético-heterodiexético que en segundo grao conta historias en que está ausente, quer dicir, un narrador testemuña que conta historias que coñece, mais en que non participa:

O meu amigo non era nada dado a confesións, sen embargo naquela ocasión encontrei nos seu ollos tan grande inqueda que me atrevín a preguntarlle a razón do seu mal. Calou. Arrechegueime a el e insistín na miña demanda. Entón Ramón Vázquez e Martínez-Medeiros, tamén chamado Caracán, acadou con forza o meu brazo e comezou a saloucar. Cando conseguiu respirar de novo, non sen esforzo, falou: Nunca che pedín un favor, sen embargo hoxe non me queda máis remedio que facelo. Quero marchar a coñecer mundo e os meus pais non deixan de chorar. Necesito a túa axuda. Quedei matinando un tempo no que Caracán pretendía que eu fixera e, por moitas voltas que lle

pensión. Do primeiro gardaba certo aroma de lenda que flotaba en todas partes, no recanto máis insospeitado, nos cuartos de baño, sobre todo, auténticos santuarios que contemplaran dende primitivas gonorreas ata algunha infección maior por causa da parentoria necesidade amorosa” (B, 34).

⁶³⁰ No tocante ás ideas a que facemos referencia, destacamos especialmente as de carácter lingüístico-literario, por ocuparen fragmentos de extensión considerábel dentro do discurso. Pódense consultar algunhas nas seguintes referencias: RB (15, 34, 36, 38, 133). A hipótese de que algunhas ideas das personaxes se correspondan coas do propio autor non é, desde logo, aventurada nin atrevida, e encontra xustificación na lectura doutros traballos de X. C. Caneiro que non pertencen ao ámbito da ficción, como os artigos xornalísticos e os estudos sobre literatura, en concreto o máis recente, *Os dominios de Caín*, que xa temos mencionado ao longo desta investigación en varias ocasións.

daba, non conseguía imaxinalo.

–Como te podo axudar, Ramón?

–Ti es o único capaz de convencer aos meus pais das vantaxes de saír do pobo. Virás xantar connosco e explicaraslles o teu parecer. Non hai outra solución.

Así foi. Ao cabo duns días Caracán despediuse da Alameda na que crecera, da Praza García Barbón, da Rúa Lisa e, finalmente, do Salón Buenos Aires e da Empresa Guerra, onde subiu ao autobús que o levaría lonxe do seu Verín (EPF, 133)⁶³¹.

E por último un narrador intradiexético-homodiexético que en segundo grao, mais a diferenza do anterior, participa nos feitos que conforman a súa propia historia, ou, noutras palabras, narrador en P1 protagonista⁶³²:

Aquela mañá doíame a cabeza e tampouco quixen escoitar a F.M. dos corenta principais. Chovía. Mirei o retrato e a punto estiven de chorar: ela ría, coma sempre, allea ao meu inevitable desespero. Alpeirei e dirixinme cara á fiestra; cinco pisos separábanme do chan ateigado de coches e présas e cestas da compra. Unha arroutada de afouteza empuxábame a pór fin en tanta desgracia pero aquel non era o mellor momento. Esperei. Esperei pacientemente, primeiro tiña que matalo a el (EPF, 105);

Gústame meditar aquí, sentada no sillón amplo abruño de papá. Deixar que pasen as imaxes da miña vida céleres entre o meu corazón e os meus ollos, únicos lugares do noso corpo capaces de conter a memoria. Meditar, vivir. Para min son dous verbos sinónimos. O meu mundo: os fantasmas que habitan esta Iria casa grande, mamá, os relatos que papá mais eu escribimos, o recordo de Tristán, papá, o sillón amplo abruño, o neno que nunca tiveron. O universo condensado en poucas frases. A linguaxe consumida nun mínimo universo (RB, 39);

Non me atrevería a escribir esta confesión se quedase no meu interior o máis mínimo alento, unha regaña que permitise ver un mundo máis claro, unha fenda que amosase unha tímida luz. Non a hai. Velaquí a realidade. A negrura conquistou definitivamente a miña visión do mundo. E non vexo nada. Non podo ver. Só cando pecho os ollos consigo recordar o debuxo da túa cara. A túa cara lonxe lonxe lonxe de min. Sempre lonxe. E choro. E as lágrimas só serven para recordarte aínda máis. Só pido que me permitan observar esta pantalla o tempo suficiente. As noites precisas. Horas

⁶³¹ Para ver máis exemplos deste tipo de narrador nesta compilación de relatos, consúltense as seguintes referencias: EPF (133, 153, 159, 181, 190).

⁶³² En *Ámote*, que se manifesta claramente como unha novela con narrador protagonista, que fala en P1 sobre a súa experiencia vital, aparece tamén unha P4, non de modestia, como outros casos comentados baixo a epígrafe dos pronomes persoais (véxase § 4.3.2.2.A), senón que fai referencia, en xeral, ao conxunto dos seres humanos. Encóntanse exemplos desta P4 nas seguintes referencias: A (11, 15, 38, 63, 64, 96, 116, 124, 199, 208, 214, 221, 236, 249). Alén diso, encóntanse así mesmo noutras obras: IS (79, 82, 99, 111, 124, 164, 165, 191, 194, 197, 211, 260), TM (61, 68, 95, 111, 114, 128, 148, 152, 154, 155, 157, 173, 200, 211), RB (34, 40, 90, 101).

que gasto na imaxe que tortura a miña alma (¿Quedaré aínda un anaco de alma no meu interior? ¿Quedaré a alma sen ti?). Toquei co dedo a pantalla: suave. É un costume que me vén de longo (A, 12-13).

Segundo xa comentamos en máis ocasións, a rendibilidade estilística reside na combinación de distintas voces narradoras dentro da mesma novela ou relato, o que se pode realizar de forma máis ou menos difuminada. Así, chaman a atención inevitabelmente aqueles casos en que non existen marcas para o lector ou lectora poder presupor que vai encontrar (ou, en todo o caso, que non é imposible encontrar) unha mudanza de voz narradora, como ocorre, de forma maxistral, no seguinte fragmento tirado de “Eu son o salvador”, un dos contos que configuran *Estado permanente de fracaso*, en que repentina e constantemente se pasa dun narrador en P1 a outro en P3 e viceversa:

Despois de tantos e tantos días aínda agardo por ela. Agora penso nas súas mans, aquelas mans que falaban máis que a súa voz. Andrea sabía que nada pagaba a pena e por iso me ensinou a quererla. Andrea sabía do mar e da chuvia e do inverno. Coñecina cando publiquei o meu único libro, ela dixo: “O teu libro é unha merda”. Tiña razón. Daquela eu non ollaba de fronte ás persoas; fitábaas de reollo, por medo. “O teu libro é unha merda”. Tiña razón. Eu escribía sobre a xenreira e o absurdo da vida. CP, verinés, maior de idade, escribe sobre a súa vida e todo o mundo o aclama, sen embargo CP coñece a Andrea e Andrea mírao con indiferencia. Andrea ensinoume a querer: non me serviu para nada, o amor é sempre inútil.

Pasou o tempo, moito tempo despois da morte de Sabela. Ao principio recordaba as esceas do crime –fermosísimas, por certo–. Non me importaba demasiado tela sempre presente. Sabela, parva. Pensaba que todo era fermoso e que ninguén lle podería facer dano. Mateina cun coitelo de cociña cando decidiu divorciarse e casar comigo. No fondo eu amaba a Sabela, por iso a matei. Só por iso.

No tren, camiño de Madrid, CP reconstruíu todo o seu pasado. Como a paisaxe, a súa vida transcorría de xeito rápido e incesante: unha infancia acugulada de sorrisos e xogos ao sol do mediodía, unha adolescencia chea de contradicións e mágoa, xuventude torturada, madurez á sombra do delirio. CP reconstruíu en poucas horas todo o seu pasado e unha vez máis borboriñou aquelas palabras tantas veces repetidas na súa infausta memoria: “Ti non sabes querer, ti non sabes querer”. Ese foi o seu grande defecto: non soubo querer. Sabela, María, Carme, Teresa, Josephine, Laura... Pero el non tiña a culpa. Un nunca ten a culpa de non saber querer. A culpa é dos outros, dos que che rouban o ceo e os horizontes e a mirada oportuna que sempre encontras cando buscas repouso.

E a min que me importa, que me importa ter matado a sete mulleres. Na morte encontrou sentido a súa vida. Elas querían posuírme. Só se posúe o que non existe.

Canto máis se achegaban a min, canto máis me amaban, máis ganas tiña eu de acabar coas súas vidas. Algunha vez pensei quererlas. Nada peor que amar a alguén que pretende posuírte e que pide perdón e que chora, chora, malditos choros. Eu tamén chorei unha vez: chorei cando aquel garda me

acariñou no seu cuarto. Ben, serei sincero, eu tamén choro. Por Andrea, cando estou só, cando penso na súa boca de marmelo. Durante toda a fin de semana estiven agardando por ela. Non chegou. Nunca llo perdoarei (EPF, 114-115).

Isto ocorre de forma constante n' *O infortunio da soidade*, onde se intercala unha voz narradora intradiexética-homodiexética en P1, maioritaria, con outra extradiexética-heterodiexética en P3⁶³³, aínda que é posíbel adiviñarmos que esta só é unha estratexia narrativa da primeira delas, correspondente ao protagonista, Nicolás Odín.

Evidentemente, o máis habitual é que existan marcas. Así, en *Talvez melancolía* hai no limiar e no epílogo un narrador extradiexético-heterodiexético, en canto que no resto hai sempre un intradiexético-homodiexético. Algo moi semellante ocorre n' *Un xogo de apócrifos*, que comeza cunha introdución a cargo dun narrador omnisciente, alleo á historia, para lle dar voz a seguir ao narrador protagonista que transcribe os contos; nestes encóntrase, alén deses dous tipos, un outro narrador, que podería ser extradiexético-homodiexético, como acontece no relato “Sam Bogart, por suposto”, en que ese narrador protagonista conta feitos da vida do Silesio Braun que transcribe os relatos. O mesmo sucede n' *A rosa de Borges*, onde achamos un narrador intradiexético-homodiexético que vai presentando unha serie de relatos con diversos narradores, mostrando unha polifonía⁶³⁴ moi rendíbel do punto de vista estilístico.

Tamén o é igualmente a instancia narradora d' *Os séculos da lúa*, pois encontramos un narrador pretensamente extradiexético-heterodiexético, quer dicir, omnisciente. Porén, o lector ou lectora axiña se decata de que se trata dunha ficción literaria e que, na realidade, baixo esa suposta identidade se esconde un narrador intradiexético-heterodiexético que se corresponde cunha das personaxes, Cholo (o mesmo que no final de cada capítulo insire as súas reflexións persoais), que se descobre no emprego do plural de modestia ou que se intúe baixo secuencias pretensamente impersoais⁶³⁵. Nese xogo continuo da personaxe, nese gusto por crear a confusión nos seus hipotéticos lectópatas, reside a rendibilidade estilística do narrador nesta novela:

⁶³³ Poden encontrarse exemplos desta voz narradora nas seguintes referencias: IS (37, 54, 55, 74, 92, 96, 101, 102, 115, 118, 132, 138-139, 159, 170, 172, 191, 206, 213, 237, 242).

⁶³⁴ Véxanse García Negroni e Tordesil (2001), Koch (2007), Redondo (1995), Reyes (1984) e Vilavedra (1992 e 1994) a respecto deste concepto.

⁶³⁵ Para ver exemplos disto, consúltense as seguintes referencias: SL (123, 126, 177, 182, 185, 224, 235, 246, 255, 265, 313, 325, 335).

Mecagoneles –fala Cholo (eu?)– Que nos deixen en paz dunha vez por todas, que se un ferve por ser un solitario que sexa un solitario, e que non o obriguen a compartir a estulticia crecente deste universo pútrido e triste; aseveración que confirma, cando é mester, o seu proxenitor, Elías, o Profeta (SL, 19).

Trátase dun narrador que se presenta ben baixo a P3 habitual da omnisciencia ou baixo unha P4, claramente de modestia, tal como xa se comentou na epígrafe correspondente aos pronomes persoais (cf. § 4.3.2.2.A), que semella dar entrada á voz autorial no discurso:

pero non quere e prefire que sexamos nós quen contemos o que aconteceu neste punto no que detivemos de xeito furtivo e inmediato o diletante discurso que bordamos en calificativos pomposos e magnificados ao redor da Revolución Francesa, pero antes, obrigados, habemos de recordar o que noutra ocasión se dixo, habemos de tornar os ollos e mirar cara aos pretéritos, vernos reflectidos nos espellos que camiñaron a rentes do chan, iluminando a nosa imaxe futura, isto que agora somos, unha nada no medio de todas as nadas que nos respiran, xemendo, confusas, calidísimas e afastadas como a tarde, como o tempo (SL, 114-115).

Porén, do punto de vista estilístico, sen dúbida un dos aspectos máis salientábeis en relación coa voz narradora é a mudanza dunha para outra sen que exista un punto de inflexión claro que a permita ou facilite⁶³⁶.

En contraposición á voz narradora áchase o destinatario, o receptor da mensaxe, que neste conxunto de obras ocupa un lugar fundamental, xa que son constantes as alusións por parte da voz narradora á súa persoa. Alén diso, esta persoa non sempre se corresponde con

⁶³⁶ Cf. Caneiro (B, 109): “Hermelinda pronto soubo que Marquitos Acebedo Vivero era un columnista prestixioso que moraba tamén no Gatopardo. El dicía que sempre sentira vocación pola tristura e que o coello de goma, que o acompañaba dende o peto da súa chaqueta, era fiel testemuña dunha memoria lanuxinosa, algodónada, como gardada nun baúl que non podería abrirse, nin romper. O coello e el mantiñan unha relación de amizade monologante: nas noites de insomnio faláballe, interminablemente, ata que as súas palabras esvaecían na bruma do sono, acariciando o seu coelliño, dicíndolle que o quería, que o quería tanto que grazas a el, a ti, meu coello, non me peguei un tiro no medio dos ollos, grazas a ti non me tirei ao leito do río máis fondo... por ti, meu coello, por ti. Era un maldito desgraciado ao que abandonaran a súa señora e os seus tres fillos, un desgraciado que moitos anos antes non soubo dicir si á muller que máis quixo, a muller á que el máis quería, e quere, a única que daría por el a súa vida e o seu alento e os desexos todos e o horizonte e o futuro, a que o chamaba osiño, Obelix, baleíña, ou o que se lle ocorría, ela, que o acariciaba sen cesar, porque as caricias, dicía Esther, eran unha forma de rir, e non hai nada máis importante que a risa, baleíña [...] e gozaban como tolos, coma se a vida fose a tragalos nunha das súas despedidas, tantas e tantas, ela, Esther, Esther, a que pretendía xogar partidas de ping-pong para machucalo, que o chamaba por teléfono só para dicirlle que o quería, quérote, idiota, quérote, Esther, meu amor. Foi un erro imperdoable. Imbécil, maldito imbécil, alí tiñas a felicidade, á porta da túa casa, pedíndoche só un si para explicarse no teu colo eternamente. Imbécil, maldito imbécil. A maioría das decisións da súa vida foran erros descomunais, porque era un inservible, e os inservibles acostuman a non dar unha no cravo. Casou para que alguén sostivese a súa vida caótica, a súa perversión pola bebida, a súa melancolía, a súa vocación pola tristura. Despois os fillos, porque os fillos chegan aínda que un non os queira. E crecen. E despois marchan rumbo ao norte. Todos se van. Menos a chuvia, coño, non deixa de chover, Luzdivina”.

cada un dos posíbeis lectores e lectoras do texto, un destinatario que, a continuarmos coa terminoloxía empregada até o momento, poderíamos denominar extradiexético, por non se achar no propio corpo da narración; polo contrario, o destinatario pode materializarse baixo diversas identidades, e aínda para representar o desdoblamento da personalidade. Precisamente debido a esta multiplicidade cuantitativa e formal, consideramos interesante, por mor das repercusións que isto pode ter na construción do estilo, o estudo pormenorizado da figura do destinatario, que, en xeral, podemos caracterizar como dotada e dotadora dunha gama de matices que enriquecen o texto no nivel narrativo. En primeiro lugar, cómpre salientarmos a figura do destinatario cando este se corresponde co lector ou lectora:

Miren vostedes, pulula entre nós unha especie de “escribidores” que producen un cheiro noxento (IS, 187);

Volvo agora, desculpen. Chama Mamá (TM, 39);

Preparados, meus fantasmas? Deixen un espacio para que poidan saltar as palabras (TM, 156)⁶³⁷.

De feito, por veces parece desprenderse unha posíbel lectura en clave dialogal, porque, para alén de o narrador se dirixir aos destinatarios, tamén se achán pistas que permiten pensar que, cando menos, o narrador imaxina o que os lectores e lectoras comentarían sobre o seu discurso; así, por exemplo, emprega os adverbios de afirmación e negación seguidos de explicacións, como se previamente alguén lle formulase unha pregunta, ou introduce comentarios con partículas que deixan intuír o comentario previo tamén imaxinado. En todo o caso, o que aquí importa é que o narrador bota man de recursos pragmáticos, como é a conversa en si propia, e o lector ou lectora debe pór en práctica unha serie de coñecementos, tamén de índole pragmática, para interpretar de xeito adecuado a rendibilidade estilística do recurso:

Si, xa sei o que están pensando: “Odín, orate, non nos amoles”; pero vounos amolar. De acordo, teño seriamente cernadas as miñas aptitudes sociais. Si, non xulgo os feitos como a maioría de vostedes [...]. E que?, pasa algo?, acaso me inhabilita isto para opinar sobre o mundo? Ah!, pensei, non me tiren do xenio, xa me coñecen (IS, 121);

⁶³⁷ Para ver máis exemplos deste tipo de destinatario poden consultarse as seguintes referencias: IS (56, 59, 77-78, 79, 80, 83, 96, 100, 108, 110, 117, 121, 123, 128, 134, 147, 148, 154, 157, 158, 161, 172, 173, 176, 179, 180, 215, 216, 223, 224, 239, 241, 248, 256).

Recordan? Si?, que marabilla, merecen, carísimos contertulios, a calificación de sobresaliente (IS, 172);

Non, aínda non a atopamos, pero estamos en trance de facelo (IS, 222);

En serio, non é ningunha coña das miñas (IS, 240);

Un diario. Si, un diario si. Pouco máis (TM, 45);

Son os libros malos os que precisan ese indicador para ser vendidos, claro, claro. Pero eu non quero falar de libros, cada vez teñen para min un menor interese. Non. Interésanme. Si, moito moito (TM, 66);

Por ser unha sombra na sombra de Mamá? E que? Pasa algo? (TM, 67).

En segundo lugar, moitas veces a voz narradora diríxese desde as páxinas que escribe a outros destinatarios, que poden ser tanto extradiexéticos (cando se trata de personaxes alleas á narración) como intradiexéticos (cando son personaxes da narración). *Ámote* é un claro exemplo de destinatarios deste tipo, principalmente porque a confesión de Ulises Craso —confesión que máis ben resulta un diario— se dirixe ás distintas mulleres de que se namora (Alina, Alma, o seu amor platónico...), así como tamén a outras personaxes, e ao propio computador, segundo comprobamos nos seguintes fragmentos⁶³⁸, aínda que tamén aparece noutras das obras. Así pois, achamos exemplos en que se invoca a namorada:

Só unha vez, Ana, se souberas que cando conto estrelas debuxo a túa cara, co dedo, nas aristas todas da noite... (TM, 19);

¡Que linda é a vida mentres te penso! Os teus ollos verdes de luz coral platino de cada día. Os olliños verdes que son os meus, amándome como eu te amo, pronunciado as tres ou catro palabras xustas para saber que estás aí, que non vas marchar, que *despedida* é un verbo que non entra, non pode entrar non no noso vocabulario inventado. As despedidas deben ser breves, amor. O importante é saber que te volverei encontrar cando volva pensarte, tocarte cos meus dedos de borracho, rir contigo coa miña ilusión de borracho que bebe para quererte máis. A ti, vida. *Ámote* cando estás triste, cando ris e conquistas o sol mentres bailas, mentres fumas comigo a amargura, mentres o

⁶³⁸ Pódense achar máis exemplos deste tipo de destinatario nas seguintes referencias: RB (33, 44, 45, 50, 63, 85, 89, 92, 118, 121); A (11, 12, 14, 41, 47, 162, 178, 191, 199, 257, 264, 275, 299, 305, 306, 315, 324, 329).

gozo acende lume de mel entre as túas pernas e as miñas, os gritos que non debo gritar e grito mentres te penso, a alba que nos envolve no horizonte, nun océano que pronuncia un rezo de esperanza, esa que sempre queda nos corazóns dos ilusos, ti mais eu, meu amor.

Meu amor, é tan fermosa a vida...

Cariño, cariño...

Punto (A, 14);

Creo que te quero, Alina Mecerreyes. Xa sei que a túa cabeciña non dá para moito. E sei tamén que non es unha deusa da beleza. Sei que es baixiña e improporcionada, que o teu cabelo negro é produto dunha tinta eficaz e de alto valor económico [...]. Sei tamén que ris aínda coa ocorrencia do ramo de rosas e que, irónica, comentas cos compañeiros e compañeiras a miña decidida misantropía e insania e obnubilencia [...]. Alina Mecerreyes, paporroibo que acodes nesta hora a aloumiñar a miña cabeza (A, 60);

Alma, aconteceres sucesos palabras comida, ¿que? Teño que regresar a ti. E non podo. Porque imaxino o teu rostro e o teu rostro, Alma, non é o rostro dela. E ti non tes os ollos verdes. E non me encantas como ela me encanta (A, 220-221).

O propio Amor, nunha invocación que parece recordar aquelas que realizaban os trobadores medievais nalgunhas cantigas de amor:

Amor, elixir curador de almas. Amor. Como puidiches chegar de novo, tan ruín, tan asasino? Inesperado. Amor que bicaches a miña alma de náufrago (TM, 20).

Tamén se invocan os proxenitores e, ocasionalmente, outros familiares próximos, como a avoa:

Mamá, será certo que un tal Edipo estableceu entre nós unha ponte de garañóns que nos cruzan e pisan e maltratan? Será certo Mamá que a vida sen ti non é vida? Ou, mellor, será necesario afirmar que a morte sen ti non é non pode non pode ser nin será morte? (TM, 52);

O noso libro. Noso, papá, noso. Escribímolo. Ti. Eu. Ambos. O seu título: A rosa de Borges. Un libro imaxinario que ha de existir porque hai alguén que o lea, alguén que o perciba, non se precisa máis. Non é a novela soñada, pero iso non lle quita valor, seino. E tamén sei que alá onde esteas, ou aquí, colocarás un sorriso sincero no teu rostro triste de mutilado. Na túa alma triste. De mutilado. Papá, meu papá de horas crispadas nas que o decaído solpor facía chorar os meus ollos, perdidos para sempre nun amor que non chegou, que non chegou, non, demoradas no horizonte que estira a súa liña por tras da montaña debuzada no ceo laranxa e cincento. Papá, meu papá mutilado e borracho (RB, 16);

avoa, miña avoa, raíña, que xa non estás, morta, falando cecais coas túas colegas no ceo, cun vaso de tinto quente e azucre, contándolles que me queres aínda como eu te quero a ti, e que o destino é curioso, daquela elas dirán que si, que é curioso o destino, e que ninguén podería afirmar que eu, que tanto ameí, ía quedar só, así, de maior, sen ninguén que me acompañase na última hora, daquela has de rir, avoa, dirás que o destino garda sorpresas, e outra muller, parecida a ti, haberá de mirarte para aseverar que é certo, que o destino garda sorpresas, e que só vale o final, o final das historias, un final feliz, avoa, feliz, coma ti, os teus olliños pequenos, o teu pano sobre a cabeza, o pelo gris lindo, a amargura, os recordos, a vida, sempre pensei que eles e ela, recordos vida, eran o mesmo (A, 308).

Outras personaxes secundarias tamén son invocadas:

Perdoa, Claudia, perdoa non verte, non aloumiñar a túa pel morta, non facerche as despedidas neste tempo terrible. A morte non precisa testemuñas. A vida, si. Para que alguén certifique que nós estamos vivos, que non nos equivocamos, que isto, todo isto non é a imaxe dunha alucinación da que non podemos escapar. Só me quedan as lágrimas. E o silencio. Non coñezo outro modo de pedirche perdón. Por non estar alí para coller a túa man, como vai facer ela comigo. Claudia pintora, amiga. Brindarei por ti coa lúa, a lúa dos ollos verdes, por ti, mil veces, ata que a Parca tamén me leve a min [...], perdóame, Claudia, o mundo sen ti é máis triste (A, 249);

Lázaro, levántate e anda, pero non a toques, non toques ao meu amor coas túas mans de periodista barato escaso necio torpe, e, se a tocas, que non te queira, que non poida quererte, que pense en min mentres te abraza e finxe morrer de gozo, cabrón, Lázaro Pin, mediocre escritorcete de segunda, quita os teus dedos da miña nena, os teus dedos de sapo que non sabe cantar, coma min, imbécil, que coñezo todos os boleros, e sería capaz de cantarllos, todos todos, mentres ela con cara de nereida ninfa náia de amor escoita as miñas melodías de suburbio e tristeza, cabrón, cabrón, non a toques (A, 312).

Ou outros destinatarios, ás veces mesmo irreais ou inanimados⁶³⁹:

⁶³⁹ En *Bovary* achamos as conversas de Marquitos Acebedo co seu coelliño de goma: “E cando os nenos non saben soñar o mundo vólvese unha merda, coelliño, unha merda –di Marquitos–, coma min, non me ves, con esta tristura caendo na alma. Claro, parvo, por Esther, que tamén me chamaba parvo. Creo que vou morrer queréndoa, e non é un mal final para os meus días, non coelliño, hai cousas peores. Morrer de soidade, por exemplo. Pero eu téñote a ti, e estas conversacións axúdanme. Non, home, hoxe non vou beber, bastante teño coa resaca de onte, a dor de cabeza, a dor de garganta, a dor de ósos, e de alma [...]. E iso que Hermelinda é un consolo, os seus ollos, o seu pantalón de flores, o xerseí azul que lle regalou dona Aurorita, os seus dedos tan delgados e pequenos, un encanto, coelliño, quizais ela me salve da morte, ou quizais me resucite, ¿non cres que pasei morto a maior parte da miña vida? Escribindo artigos, o xornal, a empresa. Todo unha nadería. E non obstante, agora que o penso, non vivín nin cinco minutos da miña vida sen amar. Esa é a proba evidente de que pasei polo mundo, de que estou vivo, non, coelliño, non necesito resucitar, necesito non morrer, seguir así, queréndoa, queréndoa [...]. E agora a escribir, coelliño, escribir un artigo xenial que estimule a ansia de subir a miña nómina de inmediato. Alá vou. Que linda é a vida. Só unha copa, coello, unha soa, coño, non te enfades, vodka con zume de tomate, que é un remedio infalible para a resaca” (B, 121-122).

Pero para entender todos estes aconteceres talvez deban escoitar vostedes, fantasmas que habitan Iria grande, a sesión de hoxe. Suban comigo ao cuarto de mamá. Suban. Vai producirse o milagre de cada día. A lectura. Pero nesta hora será diferente. Iniciamos un novo ciclo. Un novo ciclo, mamá. Canto te quero [...].

Bos días. Vou ler para ti a nosa historia. A nosa terrible historia [...]. Pero ninguén vai conseguir que me arrede de ti, mamá. Ninguén vai conseguir que non lea cada mañá xunto ao teu leito. Non, hoxe non hei de darche a comida (RB, 16-17);

Un home nacido para a xubilación, creo que xa o escribín noutro lugar destas páxinas que hoxe copiarei en disquete e que borrarei da túa pel, fidedición querido. Non chores, bobo, non chores. Seguramente ha de vir outro solitario que agregue sinceridades na túa memoria. Si, rei, meu rei, xa sei que estás farto das mentiras, das noticias, das reportaxes, dos titulares e titulares e máis titulares. Ti tamén naciches para ser xubilado. Calquera día a empresa achegará un novo cibernético aparello máis potente e apto para as tarefas que a ti che son encomendadas na actualidade. E pasarás ás rebaixas. Talvez entres nalgunha poxa na que liciten por ti estudantes necesitados de máquinas fraternas que os axuden na formación da súa descultura. Pero non os deixarei. Eu, o faraón, poñerei por riba da mesa unha oferta inigualable. E estarás de novo comigo (A, 195).

Os destinatarios extradiexéticos son variados e a respecto deles áchanse desde invocacións de carácter relixioso (a modo de pregarías) a outras que se dirixen, de maneira indirecta, a personaxes, fundamentalmente escritores ou escritoras de certo recoñecemento e facilmente identificábeis por medio da información que sobre elas se fornece:

E ti, calado. Jesusito, sempre calado. Creo que xa vai sendo hora de que falemos cara a cara, os dous, destes imponderables. ¿Como non vai ter solución a morte, Jesusito? Se ti inventaches a vida, e a lúa, e as estrelas que brillan luce lucentes no ceo, se inventaches os sentimentos, as teimas de Adán, a Eva tan fermosa e espida corricando polos prados do paraíso, se inventaches o corazón, ese músculo tan intelixente que non deixa de palpar, toc toc toc, se inventaches a risa e o gozo e a ventura... ¿como me dis que non podes resolver o asunto este da morte? Elimina a morte, Jesusito. Por favor, elimina a morte. Pídocho sinceramente. Unha das poucas cousas que che pedín na vida. Que elimines a morte e craves a bandeira do amor en medio do meu pulmón iridiscente e fumador (A, 57);

O tempo atormentou a todos os grandes artistas. Aos escritores tamén. A ti, non, gladiatorcete, non, ti tes cousas máis importantes nas que pensar, a aventura, o fondo do mar materile ríle ríle, un asasinato en medio da catedral, unha muller dedicada ao tráfico estupefaciente, esas narrativas áxiles que marcas con afán xusticeiro e divertido, nacido para que pesen menos as horas e para que os lectores suban no barco das miñas historias, cretino, pobre cretino, de ti non tolero a chulería, só iso, rebéntame a chulería, sen clase, e sen talento, se tiveses talento eu perdoaríache a chulería, pero non,

pobre, gladiador, pobre... É broma, tonto. ¿Quen te quere máis ca min? Ninguén. Eu leo os teus libros. Compro os teus libros. Pido os teus libros por catálogo, meu príncipe (A, 302).

En terceiro lugar, deterémonos tamén naqueles casos en que a P2 se emprega para facer referencia a un destinatario que é, na realidade, a mesma persoa que o emisor, quer dicir, o emisor fala consigo mesmo, e inclusive chega a se producir un auténtico desdoblamento da personalidade cando, alén de se dirixir a si propio, se produce o diálogo:

Por que choras cando falas de Ítaca?, anda, non me irrites. Odín, toma o pano, seca as lágrimas (IS, 36);

Corre, corre, corre, Pirata. Corre (TM, 85);

Non existiron, non te enganes, Pirata (TM, 175);

Non vai pasar nada, Ulises, nada. Xa te sentes máis ao nivel do mundo, en sintonía [...]. Xa estás moito mellor. Ri, Ulises, ri. Por fin a maré do desespero cede terreo e unha caricia de alivio percorre a túa pel sexaxenaria. Respira, amigo (A, 42);

Eu sería un director excelente. Ri, faraón, ri. Non, faraón, non. Eu non sirvo para mandar nin en min mesmo. E os directores teñen a obriga da ordenanza. Ti, aquí. Ti, isto. Ti, o outro. Dabondo teño eu con mandarme a min mesmo: non te poñas triste, faraón, vamos, esperta, levanta o ánimo. Vamos, faraón, vamos (A, 50);

Talvez a sigo amando. Claro, claro que a amas, imbécil, vas amala sempre, como se fose un abril que non acaba de pasar [...], que apenas respiras, tranquilo, faraón, ela tamén te quere a ti, só a ti. E ti só a queres a ela, idiota (A, 88)⁶⁴⁰.

Nun paso máis cara á materialización lingüística da esquizofrenia das personaxes, mesmo se chegan a reproducir as voces que escoitan e que lles falan, como ocorre n'*A rosa de Borges*⁶⁴¹:

⁶⁴⁰ Para ver máis exemplos deste tipo de destinatario autodiexético poden consultarse as seguintes referencias: IS (27, 57, 60, 82, 83, 89, 100, 108, 115, 116, 117, 124, 127, 149, 161 180, 205, 209, 212, 239); A (75, 94, 105, 120, 132, 148, 182, 190, 214, 271, 274, 306, 322, 332-333).

⁶⁴¹ Isto confírmase no propio discurso da protagonista, Celia Maradal, que afirma (RB, 34): “Leváronme a un psiquiatra que me diagnosticou como prematura, ou leve, esquizofrénica: unha muller de mente dividida. Aseguraba iso porque ás veces viñan as voces de papá e eu non podía facer nada para que saísen pola miña boca”. Tamén en *Bovary* é posíbel acharmos este tipo de discurso: “Tardou un tempo en reaccionar. Non era a primeira vez que pasaba. Escoitaba a alguén que dicía ser *o outro*, o outro, a conciencia, unha voz que o empurraba a falar, a contestar unha e outra vez as súas impresións. E non era un soño, ou un modo de

Pero ti non es culpable, Celia. Non, eu morrín porque tiña que morrer, porque así o quixeron os anxos e arcanxos e coros celestiais que anuncian a trabe fonda do destino amiañando a nosa vida. Celia, miña nena, canto te quero aínda, aquí, habitando este corpo que non me pertence (RB, 34);

Estou aquí, Celia, contigo. Nunca marchei. Iso son cousas da túa imaxinación desmedida e enferma. Contigo repetindo os relatos, os nosos, os que lle les cada mañá á túa nai. Contigo, Celia (RB, 36);

Lembro como te collía nos brazos recién nacida, con medo. Collíate como se foses o máis grande tesouro que soñar puidera o pirata Flint, e os príncipes das Mil e Unha Noites, e Nerón, e Marco Polo viaxador dos mares de Oriente, e todos os corsarios que este mundo canalla procreou con imaxinativo afán. Collíate e tremía de entusiasmo, e a pel ía volvéndose menos lisa, supurada de minúsculas montañas entre os poros, puntiaguda, picante, a emoción [...], e facía esforzos para conter as lágrimas e non parecer un pusilánime, Celia. Tiñas os ollos azuis e o cabelo loiro como as follas que caen nesta hora de decembro, mentres te penso, mentres a lariza da nostalxia alumea entre as xemas dos meus dedos espantados, os dedos da man que perdín, os dedos do olvido. Eu son ti, Celia, miña nena (RB, 36-37).

En síntese, podemos concluír que as estratexias empregadas na modalización narrativa son tamén susceptíbeis de desenvolveren rendibilidade estilística, como con efecto ocorre na obra de X. C. Caneiro: a polifonía, a presenza da voz autorial, a alternancia de modos narrativos (narrativizado, restituído ou trasposto), que ás veces (precisamente as máis salientábeis do punto de vista estilístico) se produce de forma abrupta ou sorprendente para o lector ou lectora, ou a ficcionalización do destinatario son algúns dos exemplos que cómpre sinalarmos neste sentido.

C. A TEMPORALIZACIÓN

Neste apartado analizaremos as relacións temporais entre relato e diéxese. Para iso, antes de máis, haberá que pór en evidencia a coexistencia de dous tempos distintos: por

pensar, era algo real. Unha voz grave, alta, sonora, capaz de soliviantalo cando berraba no seu adentro. Oía a voz aquela con perfección. Non era un pesadelo, nin unha das súas múltiples imaxinacións [...]. Viva a cervexa, dicía o seu interior, o seu pasado, a nostalxia acumulada como unha espiral no medio da súa alma, da súa calma, perturbada por culpa da voz, perorando, faladora, insistente, que aparecía cando quería, sen que el sospeitase a súa presenza. Escoitaba perfectamente cada unha daquelas palabras que falaban, coma se un homiño cun megáfono disparase consignas no medio do seu cerebro. Un homiño que probablemente se vestía de modos dispaes: traxe militar, armadura medieval, frac, traxe de marca, farrapos, segundo a ocasión e o rigor das súas apreciacións, que en ocasións versaban sobre comportamentos do propio Arístides e outras, as máis, abundaban en asuntos etéreos de difícil encadre e significación. Un homiño que apuraba a súa existencia na súa, parasito, aproveitando os ocos do seu cerebro para alimentarse. Pobre señor Rocamora, que toleou vostede –dicía o homiño, cruel, entre gargalladas–. Non me volvíñ tolo, mentira, son os anos, que cando un vai cumprindo invernos pode escoitar voces no seu interior, porque os sons forman palabras” (B, 68).

unha parte, o tempo do discurso, e, por outra, o da historia; e son as relacións entre ambos as que se despexarán por medio da análise temporal do relato, que terá de atender a tres determinacións: orde, duración e frecuencia. O tempo en X. C. Caneiro posúe unhas repercusións estilísticas de que carece o espazo, por se tratar fundamentalmente de novelas psicolóxicas ou de acción interior, e inclusive parece requirir un tratamento acorde coa personalidade dos distintos protagonistas. Precisamente a respecto desta cuestión, semella de interese unha recensión en relación c' *Un xogo de apócrifos* realizada por Eyré Val (1998):

Trátase dunha historia ben simple escrita con linealidade temporal aterradora. Cada vez que falamos da liña temporal imaxinamos unha horizontalidade progresiva, consecutiva, mais neste caso atopámonos diante dunha temporalidade que representa mellor unha liña vertical, descontínua, caótica, imprevisíbel [...] e que sempre incide no mesmo punto, na mesma personaxe, Silesio. A acronia, mesmo analéptica claramente ás veces, non contradí o exposto: confirma a súa brutalidade [...].

Nesta altura é imposíbel non lembrar *Na procura do tempo perdido* con Proust á cabeza de todo o corpus novelístico que presenta a mesma condensación temporal pero con solución diferente na composición do discurso. E pensamos no *Ulyses* de Joyce; ou en Carroll e *Alicia no país das maravillas* [...]. E non deixemos no tinteiro nomes como Hermann Broch e *A morte de Virxilio*, bon contraste no uso da temporalización e tamén no apartado estilístico.

Tamén fai referencia á orde temporal, neste caso en relación c' *Os séculos da lúa*, unha recensión de Ramón Nicolás (1999):

Desde esa atalaia de “barroca escuridade”, recorrendo ao recurso do fragmentarismo, aparentemente caótico pero ao noso xuízo encaixado con limpeza e usando as estratexias discursivas axeitadas: un ir e vir continuo quebrando os límites e barreiras cronolóxicas e espaciais, unha concatenación ilimitada de digresións, de analepses e prolepses..., constrúese unha fermosa historia de amor na que, á forza, tamén se advirte algo máis, como son as páxinas que se achegan á reflexión metaliteraria.

Orde

Baixo esta epígrafe examinaremos as relacións entre a orde temporal de sucesión dos acontecementos na diéxese e a orde pseudotemporal da súa disposición no relato. Ao confrontarmos a orde de disposición dos acontecementos no discurso narrativo coa orde de sucesión deses mesmos acontecementos na historia sairán á luz as anacronías, nome con que Genette (1972: 78-115) designa as diferentes formas de discordancia entre a orde da historia e a orde do relato. Alén diso, toda anacronía supón un relato segundo en relación con aquel en que se insire⁶⁴².

⁶⁴² A inclusión de anacronías nun texto supón un enriquecemento estilístico do discurso tanto dun punto de vista estritamente formal como tamén do contido, na medida en que se enriquece a historia con información do pasado. O xogo coa orde temporal do discurso áchase en numerosas ocasións en *Bovary*: “Non lle

As anacronías poden ser de dous tipos: analepses⁶⁴³, narracións retrospectivas dun acontecemento pasado, e prolepses, relatos anticipatorios dun acontecemento futuro. Tanto o relato analéptico como o proléptico supoñen un salto, cara a atrás ou cara a adiante, cun alzanzo (distancia temporal até a que se desloca o relato) que pode ou non traspasar os límites do relato principal; así, distinguiremos entre analepses e prolepses internas, aquelas que teñen unha amplitude que se mantén dentro do relato primeiro, e analepses e prolepses externas, aquelas que teñen unha amplitude que excede e se mantén fóra do relato primeiro. Exemplos de analepses externas serían:

Teobaldo Segundo, antes de deixar o Norte de África, fai testamento en favor do seu irmán Henrique. Teobaldo Segundo morre en Trápani, Sicilia, o cinco de decembro dese mesmo ano (IS, 13);

Se eu tivese corazón de seguro que amaría a Sabela; sen embargo eu non teño corazón ou, polo menos, daquela non tiña corazón. Todo comezou cando cumprín trece anos e ingresei no reformatorio por lle bater ao mestre (LL, 38);

Todo comezou hai agora corenta anos: os dous, no tren, mirándonos e fuxindo ao compás do ruído túzaro e canso das rodas de ferro [...]. Está ocupado?; e eu, sorprendido pola túa voz grave dixen:

apetecía continuar con eles, nin moito menos con elas, as mulleres: sempre fora así. A el gustábanlle os homes. Dende neno. Cando soubo que xogar aos médicos era máis divertido se podía tocar os testículos dos seus compañeiros, ou bicalos, coma se el fose o enfermeiro [...]. E non había xeito. Tiña que ser el o enfermeiro, o que curase as feridas, o que atendese os padecementos dos soldaditos que ían á guerra e regresaban cheos de pupas, pobres. A homosexualidade era unha marca de nacemento, como os ollos, a boca, ou o destino, que, no fondo, era o único determinante da existencia. O seu destino era a piedade. Apiadarse daquilo que os curas denominaban, na escola, o xénero humano. Así o aseguraba don José Miguel mentres metía a súa lingua pastosa na orella de Toné, o alumno máis tenro e sensible do colexio, mentres confesaba as súas mentiras e descoidos co sexto mandamento [...]. Don José Miguel foi detido pola policía. Unha tarde. Calquera tarde. Resulta que o moi canalla abusara de varios nenos no colexio. O escándalo foi maiúsculo. Pero Toné nunca dixo nada [...]. Comprende, case de neno, que o sexo segue camiños que rara vez camiña a cordura, que a paixón e a razón pouco teñen que ver e que o noxo, o cura, don José Miguel, foi a pedra angular onde nacería, chorando, a súa intensa vida sexual, colérica, frenética, intensa, entregada dende entón aos praceres da carne masculina, aquela que levantaba o seu membro e a súa alma, a mesma que o empurrou a meterse no medio de dúas mulleres que increpaban a un musculoso galán, de porte atlético, que berraba, por favor, por favor, déixenme en paz, señoras” (B, 46).

⁶⁴³ Pódense encontrar exemplos de analepses nas seguintes referencias: IS (14, 14-15, 16, 17, 21, 22, 24, 28-29, 37, 43, 45, 46, 48, 49, 70, 119, 187, 217, 219, 227, 238, 245, 247, 249, 253, 259); XA (30, 58-59, 80, 124, 150, 223); EPF (17-18, 27, 35, 50, 56, 62-63, 69, 73, 91, 100, 105-107, 111, 112, 113, 115, 117, 118, 121, 122, 128, 133-136, 147, 148, 153, 154, 159, 165, 171, 175, 176, 177, 181, 190); SL (20, 21, 23, 26-27, 44, 45, 63, 65, 74, 78, 82, 84, 85, 96, 110, 111, 133, 138, 149, 168, 185, 186, 219, 226, 241, 244, 245, 248, 258, 307, 323, 330, 339); TM (12, 21, 22, 27, 32, 33, 39, 40, 42, 43, 50, 54, 59, 68, 72, 74, 76, 89, 101, 107, 114, 119, 133, 135, 146, 153, 169, 171, 172, 173, 177, 180, 187, 196, 204, 214, 217, 224, 224-225, 226, 233, 241); RB (19, 24, 25, 27, 34, 37, 40, 48, 49, 53, 55, 59, 69, 70, 74, 77, 78, 79, 98, 100, 102, 103, 111, 121, 125, 141); TT (15, 16, 22, 38, 67, 73, 74, 79, 81); E (16, 18-19, 29, 52-53, 60, 61-66, 66-69, 80, 81, 118, 119, 179, 249, 252, 255, 268, 286, 287, 328, 338, 352, 393, 425, 473, 491, 500-501, 526); A (19, 21, 29, 32, 33, 36, 41, 67, 92-94, 108, 159, 186, 189, 210, 211, 217, 225, 235, 238, 246, 253, 255-256, 265, 269-270, 275, 280, 314).

Non. A conversa non deu moito pé ata que ti me preguntaches: Vai vostede a Madrid? [...] Como insistiches, non me quedou outro remedio que amosar a caixa na que gardaba o aparello [...]. Riches, con tenrura. Eu rin tamén. Creio que ese foi o momento xusto no que principiou o noso amor. Logo, sen previo aviso, correu entre nós o fío da mirada, envolvéndonos (XA, 100);

A serea amarela xiraba célere por riba do automóbil que emitía un sonido de furia e gasóleo. Eu, lambendo salvaxe as lágrimas coa lingua, agardaba que eles tivesen valor para confesar a verdade [...].

Todo comezou hai tres ou catro meses, cando o inicio do inverno esvaraba entre gotas de chuvia polos vidros do meu cuarto (EPF, 15);

As clases non foron o mesmo naquel curso. Perturbado constantemente pola imaxe dunha muller nova. Dezaquito anos, sen culpa. Aquela muller nova que abría de par en par os seus ollos verdísimos cando eu explicaba ao Dante. Ana, outra Ana. Namoreime perdidamente da mirada doce que me envolvía cando eu argumentaba imposibles sentencias sobre os versos magnos. A poesía, escribiu ela nun exame, é sempre inexplicable (Dous puntos) opalescencia.

Todo comezou a ir mal cando ela presentou unha denuncia na Policía. En contra miña. Por abusos. Eu só a bicara. Porque ela mo pediu. Unha tarde, no despacho. Bícame, profesor. E biqueina, que outra cousa podía facer? Que outra cousa debía facer? Eu quería. Presentou a denuncia o mesmo día no que comprobou a nota de literatura no taboleiro de anuncios da Facultade, suspensa. Non debín suspendela. Unha persoa que sabe que a poesía é sempre inexplicable (Dous puntos) opalescencia, nunca debe suspender literatura. Eu non era culpable, pero comecei a sentirme culpable de algo que en si mesmo carecía de culpa (TM, 24);

Lembro que cando lin “Os teus labios amargos”, sorprendida por tal declaración de amor, achegueime a este sillón. Papá tiña na súa man unha copa de coñac. Tan pronto como me viu preguntoume: Gustouche? Claro que si, papá, pero... Non me deixou seguir. Levantouse. Foi á alacena. Colleu outra copa. Deuma. Serviume. Instalou no meu “pero” o seu discurso, sen necesidade de que eu articulase outra palabra (RB, 65);

Con sesenta anos un non debe ter esperanzas no futuro, meditaba. Con sesenta anos só queda agardar o óbito que nos leve e nos amose a rosa amarela que supoñía instalada na fin do túnel. As rosas amarelas sempre foron a súa perdición e o seu sustento. Por elas coñeceu a Ruth, detida no escaparate dunha ampla floristería que miraba o Sena (TT, 12);

Por iso lle puxo o Tintoreto ese alcume tan explicativo, alcume que el nunca entendeu e buscou sen cesar nos dicionarios.

Foi un día de neve, na tardiña, cando Ébora toda aparecía cuberta polo ceo máis gris de todos os grises ceos cando, ansioso, descubriu o que el consideraba o verdadeiro significado do seu mote. Encontrouno nun dicionario de lingua portuguesa, que lle percara o Toñicas, un veciño, na cidade

(E, 256);

Eu non coñecía a ningún dos meus avós. Os dous foron grandes esmorgantes, vividores, golfos en sentido estrito, coma min. O materno perdeu un ollo por culpa dunha liorta de xogo e o paterno, do que coñezo moito menos, morreu por culpa da bebida. Pregunteille por eles á avoa que me coidou mentres crecía, no arrabaldo da cidade, rodeado de castiñeiros grandes como o baleiro que os meus pais deixaran coa súa marcha. Ela falaba lenta, educada. A avoa nunca tivo para min unha palabra máis alta que outra. A avoa aprendeume a escoitar, a dar os bos días a todo o mundo, a ser libre e non bicar os pés dos que máis poden. A avoa é a persoa máis digna que recordo. Orgullosa na súa pobreza, peiteando o cabelo no balcón de madeira, fronte ao sol, mollando as mans nunha almofía de louza branca cos bordos pintados de azul, citrino, escuro, e o xabón que cheiraba non sei non sei algo así como a mazá, ou lavanda, ou unha mestura de recendos que nunca máis volvíñ sentir. Nunca máis. A avoa tiña as mans suaves e acariñaba a miña cara cando eu sorría, ou cando tiraba o meu corpo no corredor da casa. Neno, anda con coidado, que te vas mancar, levanta, levanta (A, 34).

No entanto, o número de prolepses externas é moito menor, con contados exemplos:

Encontrárono morto dous axentes que nunca escoitaran o saxofón de Charlie "Bird" Parker. Tiña setenta anos, dixo un. Estaba louco, engadiu o outro. Comezou a chover. Eran lágrimas. Ninguén o sabía. Só unha muller de ollos negros e cara pálida que apretaba o corpo hercúleo dun oficinista que conquistara o seu corazón ingrato (XA, 86);

Consideramos este un caso de prolepse porque refire un acontecemento do futuro non incluído na historia, xa que vai ao final do conto e entre parénteses, o que resulta altamente significativo. Outras prolepses externas serían:

E foron felices, felices cun can chamado Suceso que xogaríase por sempre entre bolboretas e saltóns e paxaros. E viron a fin dos seus días contemplando o azul do ceo, do mar, de amor rendido, o mar de Ébora que os mirou pasear xuntos, como a Señorita Pura e o Tintoreto, como Demetrio Francés e Xaquina, como tantos que compartían horas e minutos e caricias naquel territorio de soños e marabillas, acotado, Ébora (E, 530).

No tocante ás anacronías internas, achamos que son un recurso menos frecuente do que as externas na construción narrativa de X. C. Caneiro. Porén, é posíbel encontrarmos exemplos tanto de analepses como de prolepses. Entre os primeiros están os seguintes:

Falaron. E falaron. O fillo do alcalde contoulle a Libardino Romero a morte da señora Hortensia, súa nai. El acudiu a Ébora daquela. Demetrio Francés alegrouse moito e invitouno a que acompañase a

súa *solitude*, agora que viña de quedar viúvo, pero el non aceptou: aínda non era tempo de regresar. A señora Hortensia, como non podía ser doutro xeito, finou diante do televisor, vendo un concurso estúpido presentado por un estúpido e coreado por varios estúpidos que facían o papel de público estúpido (E, 274);

A noite, outra vez a noite, Alma. Esta tarde, antes de vir á Redacción, estiven no campo. Xa sabes, a quince ou vinte quilómetros da capital. Outro mundo [...]. Era feliz mirando o universo dende un rincón esquecido do planeta. Sen proxectos provinciais de obras, sen camiños de asfalto e ladrillo e semáforos e velocidade con música de buguinas como tubas enardecidas encarnadas cosidas á miña pel hirsuta. Chovía. Pero o mundo non era gris, nin a humanidade (A, 157).

Áchanse prolepses especialmente en novelas como *Os séculos da lúa e Ébora*; do punto de vista estilístico, este tipo de anacronías resulta interesante polo ton profético que parece desprenderse do seu emprego:

pensando continuamente nas palabras que pronunciou Lucas Elías Feliz, Donlucas, pai de Elías, o Profeta, avó de Elías Eliseu Feliz, Cholo, unha noite xeada de febreiro, un mes despois de Reis, Encarna, carne da miña carne, encarnada mazá que os meus dentes non han de profanar nunca, amareite ata que a morte nos separe, confesoulle el mordéndolle a orella, limpísima, que a limpa, á Encarna, non lle ganaba ninguén, pero non foi a morte quen os separou, non, foi unha doncela de nádegas sobresalientes e ardor ninfomaniaco, capaz de copular doce veces, unha por cada apóstolo (SL, 14);

e non quedou, certamente, porque días despois Pepa, que ese era o nome da muller na que Olvido apreciou síntomas claros de desamor e necesidade evidente de amar e ser amada, Pepa plantoulle lume ao lupanar, que ardeu como se Eolo asoprara sen cese dende o centro da terra, que quedou empiollado de cinzas, mesmerizado polos ollos xigantes das lapas vermellas, laranxas, volubles como a auga do mar, a auga do mar convertida en labarada, coa espuma esvarando lixeira no seu adentro avernal, pero iso foi o futuro, que o presente acontece nun pradairo verde e limpo dos arredores da cidade (SL, 233);

Daquela aínda non acontecera un dos feitos máis terribles que sucedeu na historia de Ébora: a desaparición de Saladina Ferrer. Terrible pola maneira estraña en que se desenvolveu, algo que non puideron esquecer todos os que compartiron tal avatar (E, 166);

A televisión serviu tamén para que Ébora enteira descubriese que os rusos eran homes, porque xogaban ao fútbol. E que darse golpes nun cadrado arrodeados por catro cordas era un deporte, un deporte no que destacaban homes con nariz nacho e sólida musculatura. E que existían edificios altos, máis altos cós da cidade, e mulleres altas, e homes altos que metían unha pelota por un aro, e

animais altos de enorme pescozo. Porque a televisión descubriu a altura. E, cos anos, a imbecilidade. O progreso imparabile da estupidez. Pero iso sucedeu décadas despois, cando se prohibiron, ou non se prohibiron, todos estes aparellos por concello veciñal. Prohibíronse, non se prohibiron. Do tal acontecer quedou constancia gracias a un bando asinado polo alcalde. Un bando confuso, tan confuso que os veciños e veciñas, a maioría, nunca souberon se resultaba legal ou ilegal acender aquelas falantes caixas luminosas. Daquela, rematando a década dos noventa, xa fenecera a señora Hortensia (E, 217).

Desde logo, a maior rendibilidade estilística reside nestes últimos casos, polo que teñen de repetitivo, ao se restrinxir o seu alcance aos propios límites da narración, en canto que as anacronías externas son interesantes na medida en que proporcionan relatos desordenados e caóticos que se corresponden perfectamente co estado desquiciado das súas mentes.

Duración

Revisaremos aquí os problemas que teñen que ver co "ritmo", coa velocidade de "execución" do relato ou *tempo* narrativo. Ritmo, execución e *tempo* son termos tomados pola teoría literaria da tradición musical para ilustrar os problemas temporais relacionados coa duración. A velocidade de execución do relato medirase comparando a duración da historia e a duración do relato, segundo propón Genette (1972: 122) baixo a denominación xenérica de "anisocronías".

Se postulamos a existencia dun grao cero da narración (a coincidencia exacta entre desenvolvemento diexético e desenvolvemento narrativo, isocronía plena entre relato e historia), o relato isócrono será aquel en que a relación entre esas dúas duracións permanece sempre constante. Parece evidente que un relato así non pode existir, porque é posíbel un relato sen anacronías, o relato linear, mais non sen anisocronías ou efectos do ritmo.

Segundo Genette (1972: 122-144), os catro movementos do *tempo* novelesco son, por unha parte, elipse e pausa, formas extremas de velocidade narrativa que opoñen a aceleración infinita á lentitude absoluta da narración; entre estes dous extremos sitúanse a escena, durante a cal se realiza de maneira convencional a igualdade temporal entre historia e relato, e o sumario ou resumo, movemento de velocidade variábel que abarca virtualmente todas as posibilidades de execución que median entre a elipse e a escena.

Por tanto, a partirmos de tal consideración, comezaremos reproducindo a seguir algúns exemplos das posibilidades máis extremas. Deste xeito, encontramos elipse de tempo nos

casos seguintes⁶⁴⁴:

Pasaron dous anos dende que comezou o xogo da escritura (IS, 203);

Así foi. Ao cabo duns días Caracán despediuse da Alameda na que crecera, da Praza García Barbón (LL, 84);

Ao cabo dos días Caracán, como o fillo pródigo, retornou ao seu Verín [...].

Agora, despois de vinte anos, Ramón Vázquez e Martínez-Medeiros vive só nunha casa da Alameda (LL, 87);

Cando espertou, ás doce e media, esas palabras repercutían na súa memoria (XA, 116);

E chegou o xoves. Silesio Braun espertou antes da súa hora habitual, eran os nervios. Como puido, achegouse á cociña e preparou unha tila. Bebeuna cun nó situado na boca do estómago [...]. Dores ignoraba que aquel cuarto tivo outra muller paseando os seus recunchos, colocando a súa desorde. Xa pasaron sete anos (XA, 319);

Cando me colleron polas costas eu xa envorcara seis ou sete veces e encornara de modo feraz a varios empregados da editorial (EPF, 20);

En efecto, recorridos varios quilómetros, albiscaron unha figura feminina que brincaba espida por riba dun souto (EPF, 84);

Olvido Repugnancia naceu no mil setecentos cincuenta e nove [...]; e el, e todos os demais, comezan a saír da capital do Estado un frío trinta e un de marzo, cando Olvido aínda non tiña cumpridos os nove anos de idade, alá polo mil setecentos sesenta e sete (SL, 63);

Transcorreron os anos como transcorre a vida, imperceptible, que iso di o Profeta, pero nós, facendo caso omiso das súas opinións debemos trasladar o pensamento ata os comezos do século XIX, primeira década (SL, 190);

Xa pasaron cinco anos (TM, 20);

Levo días sen escribir o diario (TM, 192);

⁶⁴⁴ Para ver máis exemplos de elipse temporal, consúltense as seguintes referencias: IS (15, 16, 22, 30, 36, 85, 115, 118, 236); XA (67, 108, 137, 317, 341); EPF (100, 102, 107,108); SL (52, 87, 96, 109, 114, 120, 126, 129, 132, 146, 185, 192, 202, 214, 224, 238, 241, 242, 243, 244, 245, 256, 289, 292, 297, 298, 308, 320, 333); TM (73, 79, 80, 83, 99, 100); RB (57, 58, 59, 73, 74, 81, 89, 98, 100, 132); TT (19, 21, 24, 25, 26); E (31, 40, 44, 65, 71, 74, 82, 102, 134, 172, 173, 174, 203, 207, 210, 211, 215, 263, 289, 290, 304, 309, 314, 351, 492, 496, 499); A (27, 72, 135, 153, 207, 298, 333). Cf. Caneiro (B, 219): “Pasou un ano e O Gatopardo tiña moitas cousas que contar, aínda que nada contase”.

Ao día seguinte souben que vivías no outro lado da ponte. Pouco despois informeime de que morabas permanentemente na vila (RB, 53);

Pasaron vinte anos do primeiro encontro, en Roma, cando a miña xuventude reclamaba futuro entre as poucas luces daquel barrio nas periferias da fonte do Tritón, na Praza Barberini (RB, 122);

Mirando coa imaxinación dende o hotel apacible e fermoso e máxico e encantado, escoitando os chíos dos paxaros, das lavercas e xílgaros e merlos, o hotel que aloumiña o seu corpo que xoga coa vida. Xa pasaron dez anos dende o fatal accidente etílico, coñac coñac coñac, que o volveu cego para sempre. Xa pasaron dez anos e el segue falando do Deus ebrio (TT, 33);

Logo do enterro do señor Priorato, Demetrio Francés tiña medo de acender o televisor (E, 208);

Nun minuto arderá, señores, agarden. Pasou o minuto, e dous, e cinco (E, 357);

Pasou o tempo e o bailador de tangos non recuperaba a consciencia (E, 488);

Levo varias noites sen escribirte, querida (A, 27).

No entanto, como exemplos de pausa⁶⁴⁵ cómpre distinguirmos dous tipos de casos distintos, aqueles en que se insire unha pausa na narración, normalmente para introducir unha descrición de apoio ou, moitas veces, reflexións e divagacións⁶⁴⁶, e aqueloutros textos

⁶⁴⁵ Para ver exemplos de pausa, consúltense as seguintes referencias: IS (15, 20, 21, 22, 26, 32, 45, 46, 68, 69, 74-75, 76, 83-84, 85, 89, 102, 104, 109, 110, 119, 121, 136, 140, 147, 155, 160, 161, 163, 169, 188, 206, 208, 209, 218, 230, 235, 241, 243, 247, 253); XA (24, 131, 202, 346); EPF (15, 16, 17, 18, 19, 20, 23-24, 25, 51, 53-54, 81, 82, 84, 87, 95, 105, 106, 112, 114, 118, 128, 135, 142, 147, 148, 153, 154, 155, 160, 165, 165-166, 171, 176, 177, 181, 182, 183, 190, 191, 192, 194); SL (11, 12, 15, 16, 19, 20, 21, 26, 28, 30, 33, 37, 38, 40, 41, 43, 47, 48, 51, 54, 56, 57, 58, 60, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 80, 83, 84, 87, 88, 90, 93, 96, 99, 102, 103, 104, 105, 109, 111, 114, 118, 119, 120, 124, 126, 128, 132, 133, 136, 144, 151, 156, 157, 160, 161, 168, 173, 174, 178, 180, 186, 191, 195, 198, 200, 209, 211, 215, 222, 226, 230, 234, 238, 245, 246, 249, 258, 261, 262, 264, 265, 280, 281, 285, 291, 298, 330, 334, 345); TM (11, 12, 17, 18, 20, 21, 24, 25, 27, 29, 33, 34, 37, 38, 40, 41, 42, 45, 47, 54, 57, 59, 63, 67, 72, 73, 76, 78, 80, 89, 91, 93, 100, 106, 110, 118, 119, 120, 125, 127, 129, 130, 133, 134, 139, 140, 146, 147, 148, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 161, 163, 165, 179, 171, 175, 182, 188, 189, 190, 192, 195, 200, 201, 205, 207, 208, 210, 211, 213, 215, 218, 219, 221, 223, 224, 226, 227, 231, 232, 239, 241, 247, 250); RB (15, 19, 22-23, 24, 34, 37, 40, 44, 46, 48, 51, 53, 55, 56, 57, 58, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76-77, 80, 81, 82, 100, 103, 108, 115, 117, 119, 133, 134, 141, 143); TT (11-12, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 31, 37, 38, 38-39, 39, 40, 57, 58, 62, 65); E (9, 10-16, 17-21, 26-28, 30, 37, 42, 52, 61, 66, 67, 72, 73, 75, 76-77, 89, 95, 98, 104, 111, 112, 116, 129, 131, 135, 138, 142, 150, 153, 158, 159, 161, 165, 167, 170-171, 172, 174-175, 178, 179, 182, 185, 194, 197, 203, 207, 208, 209, 212, 218, 219, 220-221, 227, 243, 245, 248, 248-249, 254, 255, 259, 261, 265, 268, 271, 282-283, 285, 296, 305, 321, 322, 329, 339, 341, 345, 354, 356-357, 358, 359, 362, 366, 369, 372, 380, 384, 397, 398, 399, 403, 404, 405, 414, 420-424, 474-477, 491, 506).

⁶⁴⁶ Resultan interesantes os comentarios que a respecto da divagación n’*O infortunio da soidade* realiza Calviño (1992) nunha recensión sobre esta novela: “O gran problema das digresións non é que estas afecten

que se caracterizan pola ausencia de acción, ou, mellor dito, por reflectiren unha acción psicolóxica, en que o tempo non só é dificilmente cuantificábel, como, alén diso, pouco importante⁶⁴⁷. Así pois, achamos exemplos de pausa descritiva⁶⁴⁸:

Silesio. Silesio Braun. Ese é o meu nome. Metro cincuenta e nove centímetros de estatura, gabán de feltro verde abruño, fazulas coloradas coa friaxe e a calor intensa, paseos de noite contando estrelas nas ocasións propicias, sinusite, úlcera, adicción tífica (tila no almorzo, tila ao xantar, tila na merenda, tila nocturna, tila entrehoras, tila: fermento celestial), alopecia progresiva, exceso de soidade, afección aos caramelos de laranxa insomnio; escribo mentres a paisaxe corre veloz pola ventá do tren (XA, 99);

ó texto no seu curso lineal, non é que impidan a comprensión da trama, que depende máis da memoria do lector, o problema final é que en boa medida invalidan un dos papeis fundamentais do lector. Cando un autor se permite unha digresión que emana da propia acción que está a contar, capitaliza o dereito á digresión que o lector posúe cando le. Capitaliza esta actividade lectora porque decide cal é a digresión que convén ó seu texto, case negando a posibilidade de que existan outras (que existen e mesmo se poderían facer digresións sobre as digresións) e que, por talante, corresponden ó lector. Usurpa o autor con esta actitude a capacidade de provocación ó converter a súa narración na causa e no efecto da digresión. Tamén hai que contar coa existencia de lectores que prefiren este sistema do autor que se provoca a si mesmo, fundamentalmente porque esto supón unha contradicción e as contradicións dos demais adoitan a facernos máis coherentes”. Desde logo, en xeral esta exposición parécenos acertada, mais, a falarmos das novelas de Caneiro, en que a acción psicolóxica é esencial (como o propio autor recoñeceu nunha entrevista realizada con motivo da concesión do Premio Xerais pol’*O infortunio da soidade* (Anónimo, 1993): “Esta é unha novela de moitas ideas e poucos feitos, desenvolvendo unha longa reflexión sobre a infidelidade do ser humano nesa búsqueda agónica de saídas á traxedia da existencia”), cómpre matizarmos que as digresións cumpren unha función absolutamente necesaria, na medida en que son máis un modo de materializar a loucura dos protagonistas. Trátase, con efecto, de que o lector ou lectora se introduza nas profundidades desas mentes enfermas, máis que de realizar divagacións propias, pois neste caso son digresións funcionais, desenvolvendo así mesmo importantes repercusións no estilo, especialmente na medida en que, en tanto que novelas de acción interior, a digresión se converte nun recurso primordial na representación mental dos protagonistas. Alén diso, fica a liberdade de que o lector ou lectora continúe a divagar sobre as elucubracións da personaxe ou sobre calquera outro aspecto da novela, de xeito que, no esencial, ese dereito fundamental do lector o lectora seguiría a se manter. O mesmo sería aplicábel a *Ámote*.

⁶⁴⁷ Neste sentido, paga a pena salientarmos o caso de *Ámote*, unha novela construída maioritariamente con esta técnica narrativa, na medida en que o protagonista, Ulises Craso, se dedica case exclusivamente a analizar os seus sentimentos a respecto das distintas mulleres que marcaron a súa vida, mentres que a acción é realmente moi limitada.

⁶⁴⁸ Tamén en *Bovary* constatamos algún exemplo deste tipo concreto de pausa: “Foi hai anos, cando ela camiñaba a xuventude, fermosísima, cando o máis reputado da capital acudía ás súas pernas de xentil odalisca, aos seus dedos acariciadores de seda, aos seus oídos capaces de escoitar mil coitas de aflicción e padecemento. Era máis que unha profesional do sexo: unha curadora de desaires e lixeirizas, de melancolía, de aflicción e lamentos, un ser tan benevolente e xeneroso que aínda hoxe, con máis de setenta anos, labios descarnados e rostro de engurras, flácido, murcho, opaco, aínda hoxe [...], aínda hoxe podemos ler entre os seus ollos a definición máis fonda e atinada da bondade. Pero non só boa, dona Aurorita era tamén unha muller moi intelixente, cun sentido da utilidade que moi pronto a levou a montar o seu propio negocio” (B, 35); “Eran unha fauna de superviventes, como adoitaba dicir Prudencio Otálora, sesenta e nove anos, sufridor de próstata, alopécico total, teórico de profesión, amante dos libros, ou, para sinalalo con exactitude, amante dos personaxes dos libros, cos que chegou a manter relacións de odio e amizade que ían máis alá da lectura, que trepaban pola súa vida e polas súas teorías como unha hedra que todo viciaba, cubría, embelecía, afeaba. Teórico, por raro que poida parecer, era a ocupación que profesaba” (B, 38).

E viaxaron xuntos. El enguruñado no tacto suave da tea vermella do vestido de Alat. Ela ansiosa por topar co tirano Polifemo e descubrir se verdadeiramente era un desenganado do amor que pretende encontrar, despois de moitos anos, á súa amada Galatea. El disfrutando do recendo de lavanda que exudaba a pel da fada (segundo parece Polifemo, o Cíclope autócrata, ordenara que todos os habitantes do Éter empregasen exclusivamente esta colonia). Ela, libidinosa, acendida polo contacto carnal co home ao que tiña protexido durante toda a súa existencia (EPF, 71);

O sono é un puñal no interior dos ollos, unha daga nas pálpebras pesadas, no lacrimal de chumbo, rendido, na levidade da noite de lúa que os ve abrazados e alegres, extraviando as caricias na pel submisiva, mansa, que pide o tacto lábil, o cuspe derramado no peito, a boca que descansa na borda da vixilia, resoltos a protexer a calma, ou detela, abandonados á exánime fortuna do silencio, da mudez que ve chegar a inconsciencia, o durmir, a arritmia que empurra aos dous a unha común primavera, un soño de mapoulas e herba fresca, cunha alfombra de follas, e madeixas de algodón feiteiceiro co que os dous, ela e el, soñan (SL, 52);

Sentaron todos sobre unhas pedras que dende tempos remotos cumprían a función de cadeiras para os afeccionados a acudir a ese lugar onde segundo os comentarios nacían as correntes telúricas que lle outorgaban a Ébora esa estraña presenza-ausencia para calquera dos visitantes que por azar ou voluntariamente a visitaban. Ébora nadaba por riba do vento, como se o vento fose un océano infinito con ondas de nube sulcando a súa raíz inasible. Nadaba na auga sen sal que imaxinariamente a cubría e illaba dos civilizados seres e das urbes civilizadas e do civilizadísimo goberno dos homes que ían paseniñamente substituíndo aos leais da Falanxe, xentes menos ideoloxizadas pero adeptos febrís, a maioría, todos, do réxime dun xeneral golpista que rompeu coa democracia e coa República e con todas aquelas flores que sabían a liberdade e malvís e xeo de laranxa e menta. Esas palabras que daban frescor... ou vida (E, 122).

A carón destes exemplos, hai outros en que a pausa introduce reflexións das personaxes⁶⁴⁹:

Se non estivese morta, se a memoria non fose unha luz invisible na cemba do seu peito, se os seus ollos puidesen moverse, abrirse, xirar para mirarme, eu non estaría aquí só, perdéndome, sufrindo no azar calado dos meus papeis. Pero non está, nunca está cando a miña voz desfai o ruído fronte á praia que debuxa o seu corpo paseando pola beira, cando a noite é longa e o sono non chega e deixo caer a miña man cansa no outro lado da cama, calquera cama, e encontro nada, a súa ausencia, talvez

⁶⁴⁹ Cf. Caneiro (B, 76-77): “Todo o que lera en tantas e tantas novelas parecía conxurarse para rodeala: o amor desmedido, a paixón sen freo, as marabillas da imaxinación... sentía que todo isto, e máis, ía trepando pola súa pel como unha hedra, verde, húmida, a pel que desexaba como nunca. O desexo. O desexo. Unha calor, de estufa ou así, pousábase sobre a súa pube, as inguas, as coxas que empezaban a espertar coma se durmisen mil anos, vinte, vinte, con Gustavo produtor de cinema, ¡marmitúlico! Vinte anos. Cando velo era o paraíso. Cando non existía outro edén máis que a súa presenza, ou a súa chegada. Cando o quería, a Gustavo. O seu primeiro e único amor. Os outros foran de novela. Apenas os recordaba”.

a certeza de que non volverá (XA, 47);

Colga a gabardina na percha. Pronto vai comezar a función, ás once. Teatro, teatro. Case todo, na vida, é só teatro. El non o sabía. Cando un non se fai preguntas non sabe se a vida é teatro ou é vida. Ela empuxouno. Agora é actor e autor teatral, de éxito. Gracias a un monólogo: un individuo que fala e fala, sen parar a penas. Un individuo, actor, el. El, a quen lle queda unha hora para representar por última vez a obra que escribiu: O peor dos pecados. Unha peza dramática á que acoden homes e mulleres masivamente. Unha obra de éxito. Espectadores lectores receptores auditorios, xentes que se negan á asfixia da memez, a memez que tamborea incesante, tam tam tam, no medio do cerebro, no medio do corazón (EPF, 39);

A civilización defínese polo seu grao de incompreensión cara aos asuntos importantes, relevantes e insubstituíbles, do decorrer humano. A civilización pode perder séculos enteiros preocupándose polas novas tecnoloxías da comunicación e, a pesar das certezas, aparecerá insensible diante dos gritos alaridos ouveos das árbores que choran as ausencias de corazóns e frechas esculpidas na súa superficie, ou os alalás queixados dos paxaros, ou o ruído das rosas, as mesmas que Borges vía tralo óbito, cando abren os seus brazos para recoller o alento do sol e do aire. A civilización ignora que un home de sesenta anos, canso de vivir, queira cumprir o afán que os deuses marcaron nas súas veas, no seu sangue fatigado de ver e oír e sentir sempre o mesmo, nacemos, habitamos en circunloquios os nosos espacios e voces, cansamos, morremos, non hai máis, nada máis, todo segue sendo o mesmo, o ser humano é un organismo perfecto: sempre morre (RB, 83).

Tamén divagacións das personaxes, especialmente interesantes cando as ideas expostas son extrapolábeis ao propio autor, de maneira que o mundo ficticio e a realidade extralingüística interaccionan:

e mesmo aventuraron opinións sobre o futuro da ágora das letras, opinións que versaban sobre o confuso que parecía un concepto tan simple e claro nos seus ollos, a literatura, confuso porque había de chegar un momento no que todo o escrito había de chamarse literatura e iso, evidentemente, era unha aguda aldraxe, unha ignominia sen par, aleluia literatura, parecía tan fácil de definir dende a súa paixón, dende a súa entrega, literatura para ela e para el era a música que se desfecía polo medio das palabras unidas, xuntadas para significar unha cousa ou outra, a vida, a vida estaba ateigada de contos, de historias fantásticas, talvez por iso a literatura non se distinguía polo que contaba, nin tan sequera polo como se contaba, era algo máis, un salto no baleiro para buscar esa música da que eles falaban, a música visible, pero calquera que oíra tal argumentación habería de tomalos por tolos, pero iso tampouco importaba demasiado se unha vez, aínda que fose por unha soa vez, algún dos que ría a gargalladas ao escoitar tal expresión, aínda que fose unha soa vez na súa inane existencia, algún deles recoñecese esa música visible que envolvía as pausas e os silencios e os percorridos fantásticos inzados de miríadas de palabras fermosas que non cesaban de bulir e circular incansables polas páxinas de calquera libro infeliz, e revivían, cando atopaban un deses libros que gardaban o

segredo da beleza, porque a literatura, faltaría máis!, non pode ser un xeito banal de perder o tempo, o tempo debe perderse con sabedoría, conscientes de que en cada minuto vai fluíndo, escapando, veloz, o río do amparo, é dicir, en cada minuto esvaece a existencia (SL, 196-197).

Alén destes casos, todos eles caracterizados por posuíren unha clara funcionalidade con máis ou menos repercusións estilístico-expresivas, cómpre tamén darnos conta daqueles textos en que o predominio absoluto da acción interior converte a pausa na técnica narrativa por definición:

O frío. Parece de cando en vez que teño a alma xeada, plúmbea. A cheminea non dá para quentar o cuarto nestas noites longas, nas que ilumino os papeis cunha candeia, para que ninguén sospeite que aínda estou a pé. Sor non me ama. Está demasiado entregada á súa profesión. Non me importa. Non me importa nada. Pelexo outra vez contra pedras inmensas, contra monstros terribles que non me deixan durmir, pelexo outra vez en contra da pena, do medo, do absurdo de vivir, de seguir vivindo. Dóeme o estómago. Cecais se produciu un contaxio, unha parasitaxe, entre o Silesio Braun personaxe e o Silesio Braun reformador. Trento, Worms, Lutero. Veñen á miña cabeza sen que eu o pida, sen que demande a súa presenza. Cecais estou louco, cecais ninguén se equivoque: estou enfermo de verdade. Terrible. Ademais non creo neste proxecto, neste maldito libro, non creo en Herminio Parente, nin creo en min, nin creo nos miles de palabras e páxinas que levo escritas. Non crer é o fundamento de todas as terxiversacións producidas ata a data de hoxe na literatura. Eu quixera ter fe no que escribo, pero non podo, non son capaz. Palabras, palabras, palabras. A vida non está aquí, está noutro lado, onde a xente se mira fronte a fronte, onde poden tocarse, sentirse, amarse, e non a través dunha verdosa máquina de escribir, (por certo, teño que pedirlle á monxa que me compre un corrector, deses brancos, para emendar os erros cometidos con Olivetti). Sor, a vida repousa nos seus ollíños, nas súas mans que aloumiñan o meu cabelo cando a depresión constante me importuna, esgana o meu pescozo desasistido de bicos ou pálpitos, de luxurias prometidas, de amores confesados. Sor, creo que estou morrendo. De pena. De soidade. Este infortunio noxento que me cerca, cen, mil, un millón de veces, non podo resistir máis, as pastillas xa non me fan efecto, nin as historias de Sebastián, nin as súas músicas. Sor, axúdeme, axúdeme (XA, 167-168);

Gravador gravame gravátil gravatílografo gravadura gravar gravata gravativo. As crises son solucionables se traballamos con probas fiables e que non admitan dúbida sobre a etioloxía dos sucesos que vostede comenta. As palabras dos psiquicocráticos galenos, nunca poderei olvidalas. Saíu da casa lentamente, deixando petrificados aos meus irmáns, a min. Saíu mirando a súa man dereita, el, mutilado de guerra, el, que tanto a botara de menos para escribir estes relatos que me deixou en herdanza xunto coa Olivetti Studio 45 coa que escribo de cando en vez. Non. Hoxe non. Cecais non volva imitar o hábito creador de papá. Sen embargo sempre me quedará o pesar de non ter escrito unha novela coa súa vida, cos seus contos metidos entre as páxinas. Sempre me quedará a frustración de non intentalo. Pero non podo. Cada vez son máis intensas as voces que escoito nesta casa enorme, xigante como un abismo. A voz de papá, os seus lamentos. As outras voces. A voz do

fillo que nunca tiven. A voz de Borges sentenciando con ironía a realidade e as súas ficcións, as criaturas que recolleu no seu libro de seres imaxinarios: o paxaro qu causa a chuvia, o basilisco, o centauro, os antílopes de seis patas, os gnomos, o hipogrifo. Tantos. Todos falan comigo algunha vez. Os fantasmas. Ela, Iria. Voces, voces, voces (RB, 37-38);

Falamos. De poesía, de novelas, de periodismo, da desfortuna da política e as súas marxes de triunfo, da radio que vomita tertulias e opinións exacerbadas e griterío e música enlatada para consumir e tirar e usar e tirar e oír e tirar, da arte, dos cabelos do ceo pintado de nubes e pardais, do silencio. Eu esquecín o meu definatorio e imaxinario apelido: Craso. Convertinme no faraón que debo levar agachado nalgún recanto escuro do meu interior. Sereno, soberbio, lúcido, ocorrente, brillante, sedutor. Esquecín a miña circular e deforme figura. Creo que ela non se fixa para nada nestas físicas descrições. Cecais me equivoque. Só quero que dure, que dure o soño. Quero ser outro. Iniciar unha severa dieta de adelgazamento, deixar de comer as uñas, abandonar definitivamente o alcohol e o tabaco, futin, footing, correr, bicicleta, paseos a carón do río, fibra, alimentación rica en ácidos grasos Omega 3 que me protexan do infarto e de abrumadoras cantidades colessterolicas en sangue, mazás, laranxas vitaminadas, froita, verdura, non, excesos non, beber non, camiñar, camiñar. Coidarme para ti, Alma miña. Ao final cheguei a tocar a súa man. Cordialmente. Dixen, preguntador: ¿Podes concederme cinco minutos máis? E ela contestou: E dez, e quince, e vinte. Nunca poderei esquecerlo. Non poderei esquecerlo mentres viva. Non. Pero só se consumiron seis dos vinte que me tiña prometido. Quere falar contigo o director, comentou o regresado novelista bemparecido fracasado Lázaro Pin. Débesme catorce minutos, Alma.

Foi a última frase.

Só quero soñarte, miña flor.

Soñarte.

Os teus olliños verdes cabalgando os outeiros azuis da miña esperanza esquiva. Soñarte como se non quedase outra cousa por soñar. Para sempre. Bico a bico. Inventando rosas no deserto tedio baixío lodo turbio suplicio de cada día. Soñarte, amor. Soñarte (A, 82-83).

A perfecta adecuación entre o tempo da historia e o tempo do discurso plásmase na escena. As escenas danse maioritariamente nos diálogos, segundo podemos ver nos exemplos que mostramos a seguir⁶⁵⁰:

⁶⁵⁰ Para ver outros exemplos de escena, consúltense as seguintes referencias: IS (21, 29, 30, 38, 39, 40-41, 43, 43-44, 45, 46, 47, 48, 63-64, 65-66, 67, 80, 81, 84, 85, 93, 95, 103-104, 106, 130-131, 135, 138-139, 140, 141-142, 142-146, 149, 155, 159-162, 164, 166, 167, 187-188, 192-193, 196, 213-214, 241, 244, 245); XA (59, 87-88, 89, 122, 175, 270, 364); EPF (9-11, 20, 28, 63, 64-68, 71, 72, 74, 75, 83, 84, 92, 95, 101, 105, 106-107, 113, 121, 127, 128, 129, 133, 134, 135, 136, 148, 149, 155, 160, 161, 175, 177, 191, 192, 194); SL (11-12, 14, 16, 19-20, 21, 23, 24, 26, 27, 27-28, 28, 33, 36, 37, 38, 38-39, 42, 45, 47, 50, 52-53, 57, 58, 59, 60-65, 65, 67, 71-72, 74, 79, 80, 81-82, 93, 96-97, 99, 101, 103, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 117, 119, 120, 121, 123, 128, 129, 133, 142, 143, 152-154, 155, 161, 166, 175, 177, 190, 192, 201-202, 203, 215, 216, 219, 224, 229, 233, 238-239, 247, 250-251, 253-255, 256, 259, 261, 264, 271, 282-283, 290, 295, 302, 308, 310, 312, 315, 324, 334, 342-343, 346, 349-350); TM (12, 13, 18, 18, 19, 39, 78, 93, 135, 144, 153, 166, 248); RB (54, 65-66, 85, 124), TT (24, 38, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47-48, 48, 49, 51, 54, 55, 57, 62, 79-80); E (14, 17, 22-26, 28, 32, 41, 42, 49, 53, 59, 69, 71, 77, 85, 87, 89, 94, 98, 103, 104, 106,

—Hasme de matar, Inés, o champán é un estadullo no meu malpocado estómago. Ten piedade de min.

—Eu tamén teño úlcera e non me queixo tanto coma ti, todos os tolos temos úlcera, a vida é unha úlcera interminable, cruenta, feroz, devoradora; ti mesmo, Odín, es unha úlcera camiñando moicamente polo esterco do presente.

—Ordía!, doutor, o seu diagnóstico acaba de provocar no meu peito unha aguda endocardite... pinzas, lanceta, avise urxentemente ao cirurxián xefe, veña, veña!... Oh, hipocrático Inés, todo dá voltas ao meu redor, opere, opere (IS, 127);

E dígame, señora, que opinión lle merece a situación pola que atravesamos a bolsa internacional. Esas banalidades non me interesan demasiado. Era unha broma, só para romper o xeo inchado do silencio rúbico. Vostede fala moi raro. Son os moitos anos que pasei palicando co público no meu anterior emprego, era vendedor ambulante. E agora segue a ser vendedor ambulante. Antes era distinto, ía de feira en feira ofertando de todo, roupa interior, turrón navideño, navallas, tesoiras, xoguetes para os rapaces, quincalladas, pasábao moito mellor, o que sucede é que me quedou unha pensión ínfima e non podería manter os meus moitos vicios se non tivese este traballo libresco (XA, 38);

Tren con destino Madrid encóntrase estacionado en vía cinco. El repetiu: Tren con destino Madrid encóntrase estacionado en vía cinco. Frase curta, axustada. Un alivio recorreu o seu corpo pequeno. Señora, bos días, chámome Desiderio Sánchez Mir, como está vostede? Non o coñezo de nada, cabaleiro. A vida é fermosa, non lle parece? Déixeme en paz. Bos días, señor, son Desiderio Sánchez Mir, poeta, resido na montaña, vou a Madrid, vou ver a Laura, a miña noiva, está agardando pola miña seráfica persoa (EPF, 50);

O xefe, logo de ser avisado por un dos seus acólitos, manda pasar á parella, un cura e unha muller, monxa presumiblemente, pois o uniforme que porta semella o hábito dunha das servidoras de Deus, Senten, por favor, encantado de recibir nesta Institución os representantes da igrexa [...]; Que se lles ofrece, ilustres amigos; Non somos ilustres, máis ben todo o contrario, unha pobre e un pobre escravos de Cristo, dixo Olvido, Vimos dun hospicio a reclamar o seu favor, engadiu Paco, A que hospicio se refire?, demandou o xefe, Ao hospicio da rúa do hospicio, contestou Paco azorado pola falta de luces do seu interlocutor, que axiña atisbou pola súa xesticulación petulante, e continuou, un tanto molesto, elevando o ton da voz (SL, 126);

A terrible paixón musical que me desborda levoume ao abandono da miña anterior ocupación: profesor de instituto. Botáronme. Fixéronme un favor. Sen embargo, meus señores, debo recoñecer que a circunstancia en que se produciu a miña expulsión docente resultou curiosa e certamente

112, 121, 127, 130, 132, 135, 145, 148, 151, 154, 156-157, 162, 168, 172, 177, 180, 183, 187, 197, 198, 200, 204-205, 215, 218, 219-220, 220, 238, 240-241, 244, 246, 247, 254, 273, 290-295, 298, 309, 318, 324, 343, 346, 347, 348, 355, 356, 357, 358, 359, 367, 370, 376, 390-391, 398, 402, 404, 406, 415, 419-429, 432, 492, 514-515, 526-527, 530-531); A (109, 134, 177, 216, 280, 287, 314).

impulsora dalgún relato que alguén deba escribir, o dono deste local maravilhoso, verbigracia. ¿Como?, dixo o home delgado audífono bigote gafas. Leopoldo non lle fixo ningún caso e continuou o seu contatorio: Si, fixéronme un favor, eu, sen embargo, quedei coas ganas de losquear a cara daqueles botarates que deron a miña expulsión como merecida, que quede claro, dende agora, marchei porque quixen marchar, liscar, fuxir daquel inferno de falso academicismo atrabiliario, ¿queda prístino?, preguntou dirixíndose ao seu auditorio (E, 223).

Tamén é posíbel acharmos esta técnica de tratamento temporal en fragmentos narrativos sen ningunha particularidade salientábel, en que o tempo do discurso parece igualarse, en maior ou menor medida, ao tempo da historia. Trataríase de fragmentos con predominio de formas verbais e de cláusulas simples, en que a acción posúe tal importancia que verdadeiramente se consegue o efecto de coincidiren os dous tempos por mor da rapidez que ambos os recursos fornecen:

Entrégalle o papel ao Inés, estírao sobre a mesa, le (IS, 104);

Agarimoume. Tocou coa súa man a miña entreperna. Boteime cara atrás. Non me excitei (TM, 89);

Respira. Saca un puro cohibas da súa chaqueta. Acéndeo (TT, 34).

Os efectos estilístico-expresivos aumentan cando nun mesmo fragmento concorren distintas modalidades de escena:

O Inés, alertado polo breve diálogo, inclina a cabeza mirando a ambos:

—Glorias da sétima arte, musas de Hollywood, inspiracións de comedias divinas, que agradabilísima aparición, permitan que sexa eu quen purgue a factura da súa frugal cea. “Estás hoxe moi garatuxeiro”, engade o Toniño mentres se limpa co pano de mesa.

—Cuestións financeiras, asuntos nimios.

—Doctísimo e caro Inés, consideramos con orgullo aceptar a súa invitación e prometemos, polos poderes que nos outorga a coroa de Reis da pantalla, condición sine qua non sería factible tal promesa, prometemos, digo, recompensalo permitindo a entrada gratuíta ao salón que rexentamos, recompensa que facemos extensible ao ilustre poeta Nicolás Odín, autor prolífico pero nunca público ou macerado. Oscar dixit.

“Rediós”, exclama o Toniño. Rin a cachón, patexan, tíranse rafas de pan, son amigos, quérense (IS, 104);

Ao chegar indicoume coa súa única man o armario. Abre a porta, dixo. Abrín. Busca detrás, detrás, alí hai unha caixa de ferro, comentou con certa dificultade. Eu non encontraba nada e mirábo con inquietude. El insistía: Detrás da roupa, detrás da roupa (RB, 41);

a mesma que di Bos días, ¿hai moito que te levantaches? E el, que en realidade ama este xogo da vida, non contesta, non pode. Acaricia a súa man (TT, 34);

Acaba de chegar Alina Mecerreyes. Mírame orgullosa. Bobita, non sabe que para min non é nada, só unha ausencia, un olvido. Bos días, Alina, bos días. Qué vestido máis lindo portas, de estrea, seguro, de estrea. De deseño. Non pode ser doutro xeito. E caro, moi caro (A, 100).

En xeral, os efectos estilísticos que se derivan da utilización da escena como técnica narrativa teñen a ver fundamentalmente coa procura da verosimilitude, porque en todos os casos se presupón a vontade do narrador de ser absolutamente fiel aos acontecementos, de forma que pode dar conta deles minuciosamente, indicando cada unha das accións nun relato milimétrico, en canto que no caso das conversas o feito de seren as propias personaxes as que toman a palabra tamén é decisivo nese sentido.

A medio camiño entre a elipse (TD = 0) e a escena (TD = TH) encóntrase o resumo (TD < TH)⁶⁵¹ (Genette, 1972: 129), tal como vemos nos seguintes exemplos⁶⁵²:

Tadmira Odín Fábrega (o de Fábrega é un invento do tío Víctor, a súa nai, xa defunta, era Fernández Fernández) estudou Psicoloxía na Complutense, doutorouse, fixo cursos intensivos de psicanálise en Arxentina, prima do laureado poeta Nicolás Odín.

Nas moitas conversas que mantivemos ao longo destes últimos anos, maioritariamente telefónicas,

⁶⁵¹ Desenvolvemos as fórmulas empregadas, de tal maneira que TD sería “tempo do discurso” e TH “tempo da historia”. Así, estaríamos a falar da elipse como unha técnica en que non se narra un fragmento de historia (TD = 0), en canto que na escena ambos os tempos coincidirían; no resumo o tempo do discurso sería menor que o tempo da historia, xa que fican sen narrar partes desta que se consideran pouco significativas.

⁶⁵² Para ver máis exemplos de resumo, consúltense as seguintes referencias: IS (13, 17, 22, 23, 25, 30, 36, 37, 39, 43, 44, 45, 46, 46-47, 49, 67, 74, 83, 88, 89, 89-90, 93, 106, 116, 117, 121, 122, 130, 166, 191, 208, 228, 235-236, 243, 259); EPF (49, 71, 72, 73-74, 82, 87, 93, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 112, 113, 114, 119, 130, 148, 149, 153, 154, 155, 160, 161, 166, 167, 176, 181, 181-182, 183, 184, 185, 190, 194, 195); SL (16, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28-29, 33, 35, 38, 42, 44, 47, 50, 55, 57, 59, 63, 65, 67, 69, 72, 75, 78, 85, 88, 89, 90, 94, 98, 99-100, 101, 106, 107, 111, 117, 121, 124, 131, 140, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 154, 155, 156, 159, 172, 174, 174-175, 182-183, 185, 186, 192, 216, 220, 221, 224, 226, 228, 239, 241, 244, 248, 253, 259, 265, 268, 271, 283, 288, 292-293, 296-297, 304, 316, 320, 323, 325, 327-328, 339); TM (12, 13, 17, 21, 23, 24, 27, 31, 34, 35, 36, 41, 51, 64, 71, 73, 76, 90, 91, 98, 99, 105, 107, 118, 133, 136, 142, 163, 166, 168, 172, 183, 187, 188, 192, 193, 204, 209, 217, 221, 226); RB (16, 17, 20-28, 29, 33, 35, 36, 40-41, 56, 58, 63, 70-71, 74, 75-76, 78, 79, 84, 98, 100-101, 104, 111, 117, 127-131); TT (15, 16, 17, 18, 21, 23, 24, 26, 27, 27, 28, 29, 30, 31); E (19, 38, 45, 61, 66, 72, 73, 74, 76, 99-101, 102, 102-103, 111, 116, 118, 127, 131, 142, 145-146, 147, 149, 160, 171, 173, 177, 184, 196, 199, 214, 217, 229, 252, 260, 263, 274, 288, 300, 314, 317, 321, 324, 332, 355, 357, 358, 369, 375, 389, 398, 406, 407, 488, 490, 496-497, 500-501, 505, 526, 530); A (21, 32, 33-34, 36, 37, 41, 65, 67, 92-94, 108, 157, 159, 168, 174, 176-177, 186, 189, 210, 216-217, 218, 235, 238-239, 262, 265, 267, 269, 269-270, 275-276). Cf. Caneiro (B, 35): “cun sentido da utilidade que moi pronto a levou a montar o seu propio negocio, primeiro alugando un piso, despois comprándoo, e non só ese, o de arriba tamén, prosperando, gañando diñeiro e, sobre todo, dando cabida aos desherdados e desherdadas da terra”.

ofreceuse para curar os meus desequilibrios psíquicos, ao final sempre sucede ao revés, son eu quen remedia os seus males (IS, 70);

A vida na súa familia non foi moi doada: o pai era bebedor e a cotío batía na muller; ela tamén bebía dabondo e descargaba as súas mágoas zoupando no rapaz. Viviu con eles ata os nove ou dez anos; logo, farto de tanta boura, fuxiu do fogar paterno cara a Galicia. Andando, e cun fardo ao lombo, pasou a fronteira por Feces de Abaixo. Aterido de frío recolleuno unha familia da Gudiña, embrandecida pola súa faciana rechamante de bondade. Morou alá un tempo con eles, na soidade da montaña, medroulle a paixón polos paxaros (LL, 127);

Nos meses seguintes notei novas modificacións faciais que alertaron temporalmente os meus instintos: a pel enteira da cara tomou un matiz citrino, mouro, sombrío. Pero isto non facía sentir deprimido, nin moito menos. Cada día levantábame con maior ánimo e carácter e decisión: estaba en perfectíssima forma psíquica e física. Incluso tiveron discusións cos superiores e por primeira vez na miña proletaria existencia fun quen de demandar melloras salariais para min e para os meus compañeiros e compañeiras (EPF, 16);

Esquecendo estas filosofías o Bastián dixo que debían durmir. Durmiron. É probable que algún deles soñase cunha abeleira xigante e xenerosa (SL, 172);

Olvido Repugnancia educou os seus fillos dentro das conductas que ela aprendera do Calderón, era preciso preparalo, a el, para cando chegase o momento da verdade, o instante no que o Tobosiño, gracias ao cambio de destino facilitado por Odoario, comezara a sentir arrepiós, convulsións, fervenzas ilimitadas, ansias de amar, era preciso preparala a ela, para a procura de seres con síntomas de amplas e insolventables carencias afectivas, pero non remataba aquí a súa educación, os dous estudaron nas mellores academias da época, nos centros onde profesores lúcidos e lucidos falaricaban da arte, das palabras da literatura, do pasado e presente e futuro que nunca chega, así, cando cumpriron vinte anos xa estaban ambos aleccionados en diversas disciplinas humanísticas, especialmente no campo da lingua e da literatura, variedades que afortunadamente non serven para nada e que non lles habían de dar diñeiros, soldos, riqueza, e sen embargo unha e outra encheron as súas noites e os seus días de cor e calor, de versos e anversos, de nautas e argonautas siderais que buscaban o vélaro de ouro, e queríanse (SL, 213);

Traballaba de viaxante de roupa interior. Visita ás tendas de lencería a diario. Na casa non paraba. Días enteiros sen aparecer por culpa das súas continuas viaxes. Tratába mal á Mamá (TM, 26);

O azar permitiu que casase con Helena e tivese tres fillos e militase nun partido presuntamente progresista e que me convertese en deputado e que comprase unha casa no outro lado do río (RB, 52);

Porque antes pintaba nas rúas e malvivía. Pintaba con xiz nas rúas, e malvivía. Pintaba en cartóns e madeira, e malvivía. Deixou de malvivir e, polo tanto, a fumar puros cohibas e coñac de marca, cando unha galería lle ofreceu a posibilidade de facer cadros nun estudio ben iluminado. Paisaxes, edificios de París, estancias coñecidas. Aceptou. Gañou francos. Trasládouse á súa actual mansarda e agora pinta as mulleres que deteñen o seu camiñar e miran con ollos máxicos as rosas amarelas do escaparate (TT, 19-20);

O Tintoreto comezou a laborar na obra. Os debuxos que pintaría habían de estar relacionados co pasado do individuo: a emigración, a illa caribeña. Pintou dúas portentosas mulatas de acaneantes e amplas cadeiras, algunha cacatúa pizpireta e, para darlle un ton político e reivindicador á súa arte, trazou o deseño dunha bandeira ianqui pisoteada e chea de esputos, queimada no medio dunha árbore da que saía, baril, unha bolboreta, adiantándose así aos sucesos que anos despois terían lugar naquel país quente e areoso. Cando o emigrante, ás escuras, viu tal prodixio artístico quedou abraiado (E, 81-82);

No ordenador de casa, antes de coñecerte, recibín un correo. De Sydney, Australia. Un individuo que entrara na páxina ulisescraso.com e que lera todas as miñas ameazas de desaparición, as queixas á vida, a miña amargura [...]. Envioume, o australiano, un correo que dicía iso precisamente: a vida é marabillosa. E a súa foto [...] abrazando un canguro. Todo é absurdo. Seguíu enviándome correos e contándome as excelencias da vida, día tras día. Un pesadelo insoportable. Para librarme del tramei unha conspicua argucia. Dende a redacción do xornal enviei unha nota breve e unha falsa noticia: varios recortes de prensa [...]. Iso máis ou menos foi o que escribín (A, 29);

Unha destas noites paroume un policial funcionario do estado vestido de uniforme: Está usted borracho, identifíquese por favor, pero eu seguí cantando. Recordo que pasei a noite acompañado por un especialista en rebentar cabinas [...]. Ao día seguinte a espantosa resaca fíxome olvidar o infelices que somos os poetas e comprei o xornal e unha revista do corazón con portada a toda cor na que un tipo aseguraba que vivir vivir vivir era marabillosa. De súpeto e sen saber por que bebín botella e media de güisqui barato rematando a viaxe horas despois nun hospital acosado por enfermeiras atormentadas que odiaban a poesía (A, 253).

Segundo podemos comprobar en todos os exemplos relacionados, a concorrencia de distintas técnicas narrativas do tratamento temporal da duración revélase como unha ferramenta importante tamén do punto de vista estilístico, na medida en que posúen unha extraordinaria repercusión no ritmo (o ritmo e a elipse contribúen de forma decisiva a unha maior axilidade, en canto que a pausa e a escena fornecen unha considerábel ralentización). Alén diso, tamén permiten focalizar a atención en determinados aspectos. Así, boa parte das pausas, por exemplo, achégannos en profundidade aos procesos mentais das personaxes, mesmo cando do punto de vista da historia poderían ser pouco transcendentais

e, de feito, poden chegar a ser o tipo de discurso predominante; no mesmo sentido, inclusive as pausas descritivas son empregadas para mostrar algo que, ben as propias personaxes, ben o autor, desexan que o lector ou lectora coñeza pormenorizadamente, a maior parte das veces desde unha perspectiva absolutamente subxectiva, o que, aliás, proporciona unha maior expresividade. No entanto, tampouco se debe deixar pasar desapercibido o papel da escena como elemento fundamental na procura de verosimilitude.

Frecuencia

Baixo esta denominación teñen cabida os problemas que afectan a repetición entre relato e diéxese, quer dicir, entre acontecementos narrados e enunciados narrativos, e que poden reducirse a tres tipos virtuais: relato singulativo, o que conta unha vez o que tamén ocorreu unha vez; relato repetitivo, que conta varias veces o que ocorreu unha soa vez, recurso moi explotado pola narrativa moderna, coñecedora dos efectos que proveñen de contar un mesmo acontecemento desde diversos puntos de vista e con variacións estilísticas; relato iterativo, que conta unha única vez o que pasou varias veces, quer dicir, que reúne, pola súa analoxía, varios acontecementos nun só, servíndose de calquera forma siléptica (Genette, 1972: 145-182).

En xeral, encontrámonos con relatos singulativos, xa que adoita contarse unha soa historia unha soa vez, mais con fragmentos iterativos e repetitivos intercalados, o que os enriquece do punto de vista estilístico, na medida en que tales repeticións e iteracións son adecuadas para reflectiren a mentalidade trastornada dos protagonistas. De feito, moitas das secuencias que, sen seren relatos propiamente (ás veces só fragmentos), se repiten non son senón as súas obsesións persoais. Deste xeito, podemos falar, nun sentido amplo, de relato repetitivo en⁶⁵³:

Martínez, (berrou máis aínda), sáqueme de aquí este castrón ou acabo meténdolle unha bala nos miolos (IS, 30, 31, 124, 232);

⁶⁵³ Para ver máis exemplos de relato repetitivo, consúltense as seguintes referencias: SL (44-45, 61, 87, 88, 89, 95, 99, 112, 117, 133, 134-135, 136, 178, 194, 292); TM (31, 56, 98, 107, 132, 140, 176, 205, 223, 239); SL (44-45, 61, 87, 88, 89, 95, 99, 112, 117, 133, 134-135, 136, 178, 194, 292). Este recurso é empregado con frecuencia en *Bovary*: “A vida é unha puñalada. / A vida é unha. / A vida é. / A vida” (B, 11) e “Porque a vida en soidade –dí a miúdo Aristides Rocamora– é sempre unha puñalada, de vinagre, dona Aurorita, de vinagre. / A vida é unha puñalada –dixo Hermelinda fronte a un escaparate. / A vida é unha puñalada –dicia Aristides Rocamora fronte á súa soidade. / A vida é unha. / A vida é. / A vida” (B, 38). A repetición de secuencias pode producirse non só en parágrafos afastados, mais inclusive tamén no mesmo: “Non sempre pensaba o mesmo. / A esperanza, ás veces, convertíase no grande inimigo da humanidade. Afirmábo nos días escuros melancólicos tristes. Pensaba que a condena da esperanza afastaba os seres humanos da realidade, do presente, da vida. Nos días escuros melancólicos tristes. / Non sempre pensaba o mesmo” (B, 70).

Amo a Xoán Sebastián Bach (XA, 13, 15);

Uxía era unha moza de Alexandría filla dun senador romano que se converteu ó cristianismo (XA, 121);

A pesar de ser unha nación ocupada e de que a súa única fronteira está dentro da mesma illa... (XA, 368, 369);

é incapaz de saír da cama antes das tres da tarde, hora na que inxire catro madalenas e un café negro, en vaso, pero estas son cousas xa relatadas (SL, 149);

Non cultivado. Ninguén sementou no meu peito o hálito do amor. Non cultivado. Ninguén sementou no meu peito o hálito do amor.

Aínda me queda a esperanza.

Aínda me queda a esperanza (TM, 104);

Gravador gravame gravátil gravatílografo gravadura gravar gravata gravativo. A proba de que non estou tola é esta. Repito: Gravador gravame gravátil gravatílografo gravadra gravar gravata gravativo (RB, 38, 67, 92, 117, 118, 119, 120);

unha historia con elevadas doses de fantasía, produto sen dúbida da tensión e das condicións infrahumanas coas que tivo que enfrontarse para sobrevivir (RB, 99, 110);

Repugnancia.

Repugnancia.

Exercicios de demagogia para sobrevivir.

[...].

Exercicios de demagogia para sobrevivir (A, 45).

O relato repetitivo pode chegar a se empregar tamén para remitir para un acontecemento anterior ou para recuperar o fío da narración logo dunha digresión:

para aclarar o que pretende dicir o Calderón toma como exemplo aquel vagabundo enfurecido que golpeaba de modo impenitente e violento a súa desprotexida cabeza contra unha parede perto do Sena berrando Fuches ti quen me roubou a botella, fuches ti, cabrón; e non fora el, como todos sabemos dende hai algún tempo, pero, retomando a fabúlea conclusión que se pretende, que pretende o Calderón, pois é el quen medita tal cousa, podemos considerar inadecuado o propósito do tal vagabundo enfurecido que golpeaba de modo impenitente e violento a súa desprotexida cabeza

contra unha parede perto do Sena berrando Fuches ti quen me roubou a botella, fuches ti, cabrón?
(SL, 74, 93).

Por outra banda, temos exemplos de relato iterativo en⁶⁵⁴:

Sáíron á rúa: Han de tomarte por tola. Aquí o único louco es ti, querido Silesio. Eu non estou tolo. Levamos case corenta anos falando do mesmo. Falas ti, eu estou ben. Tanto che custa ir ao psiquiatra? Ouh!, canallas, enredantes, mercadores do bálsamo de Fierabrás, rabinos da tropelía, urentes da vehemencia, gasificadores do entusiasmo, psiquiatros cabrónicos. Estoume fartando das túas excentricidades (XA, 136);

Alpeirar, almorzar, acudir á oficina, xantar, café, acudir á oficina, cear, durmir, comprar lotería cada semana, no bar do Orentino, sempre o mesmo billete: sete cero cero dous sete, fracción segunda, serie tres, número preciosísimo, case capicúa. Este era o ciclo que cumpría escrupulosamente Silesio Braun (XA, 210);

Caracán mercaba cada mañá unha ducia de rosas vermellas para agasallar á súa musa. Pola tarde merendaban na cafetería máis luxosa da Gran Vía: zume de laranxa, pastas e chocolate (EPF, 134);

Cremos que xa o dixo, pero vaino repetir: levántase ás tres da tarde, almorza catro madalenas e un café negro, en vaso, escoita os libros que le Cholo para el, costume que pensa abandonar por insalubre e cruel. Só na noite atopa conforto, alborexado no falar tenro dunha muller, de varias mulleres, que lle contan os seus andares tortuosos, de prostíbulo en prostíbulo (SL, 95);

estes estaban xuntos todo o día e toda a noite, comían na mesma mesa, durmían na mesma cama, levaban a mesma roupa, cantaban as mesmas cancións, soñaban os mesmos soños, e queríanse (SL, 213);

Mamá non sabe que agora escribo. Ninguén o sabe. Escribo. Sentei debaixo dun castiñeiro circular, inmenso. Escribo con bolígrafo, ou con lapis. Despois, na casa, nunha vella Olivetti Studio 45 golpeo o meu presente sen futuro. Caderno (TM, 19);

Papá queríame moito. Porque sabía que a soidade rabuñaba a miña alma de muller madura. El acariñábame, miraba por min, dábame os seus libros, contábame os seus inconfesables segredos (RB, 65);

⁶⁵⁴ Para ver máis exemplos de relato iterativo, consúltense as seguintes referencias: XA (37, 69, 293, 310, 353); SL (18, 21, 23, 24, 26, 33, 55-56, 57, 69, 78, 85, 91, 124, 146, 238, 257, 268, 293, 321, 327); TM (23, 29, 32, 33, 37, 48, 64, 71, 72, 98, 114, 140, 142, 164, 187, 214, 226, 250); RB (52, 54, 58, 71, 80, 111, 142, 144); E (18, 50, 96, 131, 174, 196, 210, 211, 214, 252, 264, 341).

Por alí camiñaban homes de alcurnia e bo peto con ansias carnais, coa lubricidade dunha serpe que cabalgaba os seus ollos augacentos. Fitaban especialmente cara ás mozas de saia e idade curtas, eu, por exemplo; sen embargo non podían disfrutar ese gozo todos os paseantes de aire despistado que entre as sete e as dez da noite corrían aquelas rúas, non, todos non, só aqueles que pagaban as copas caras do Hotel Venezia, tan lindo.

Tiña vintecatro anos e tres clientes fixos cos que me encontraba no mesmo lugar o mesmo día da semana. O martes con Claudio, bancario de profesión e viúvo de espírito, contemplador incesante das miñas desnudeces acompañando, a contemplación, con breves onanismos de alarido final inmenso. O mércores con Gesualdo, médico da vista que procuraba encontros pragmáticos coas regras da ortodoxia masculina vixilando a colocación dos amantes, el mais eu, e os avatares que o rito na súa opinión demandaba: luz tenue, palangana de porcelana situada a rentes da cama, carencia de profilácticos, lavado rápido dos órganos inmediatamente despois do último suspiro. O xoves con Vitorio, a quen todos chamaban respectuosamente don Vitorio, todos menos eu, que nunca gardei ese ridículo hábito do tratamento de cortesía, e menos con Vitorio, xuíz retirado que por riba de todo demandaba roupa interior negra, sofisticada, de seda a ser posible, con encaixes que rabuñasen os seus labios secos (RB, 122-123);

Así as cousas, só lle quedou resistir: escoitar o seu nome recortado cada mañá, realizar con entrega desmedida e suor e asfixia os labores da casa, atendela e compracela en todo o posible e imposible, entregarlle o salario completo, pedirlle cen pesos para poder tomar un café ou mercar un xornal, facer horas extras para que un cirurxián reputado operase o seu nariz (E, 48);

Cando eu escribía versos nos bares, cambiaba poemas por un bico nas meixelas ou pola mirada tentadora da moza que sentaba na primeira fila de butacas. Cobraba en copas, copas, máis copas, e algunha vez acudía á función un tanto bebido e, apoiado na farola da esquina, antes de entrar no salón, cantaba a Internacional. Puño en alto, saíndome a dor polos ollos, a dor confusa polos ollos tristes que soñaban, que te soñaban, a ti, sempre a ti (A, 252-253).

En síntese, podemos concluír que tamén do tratamento temporal da frecuencia se pode tirar certa rendibilidade estilística, como se desprende dos exemplos relacionados. Porén, os efectos conseguidos non son os mesmos en todos os casos. Así, comprobamos que a presenza de relatos repetitivos responde á propia loucura das personaxes, polo que contribúe de forma decisiva á materialización das súas desquiciadas e obsesivas personalidades, en canto que os relatos iterativos dan conta das mesmas obsesións dunha maneira moito máis atenuada.

4.5.2.2. AS ESTRATEXIAS PRAGMÁTICAS

A carón das estratexias narrativas, debemos falar tamén das pragmáticas, relacionadas

non co proceso de construción textual en si propio (aínda que é evidente que teñen de se implementar necesariamente por medio dun texto, quer dicir, ao longo dese proceso) mais co proceso de comunicación. Trátase fundamentalmente de estratexias que procuran diversos obxectivos, como a énfase, a organización ou a modalización da información; e do seu emprego derívanse tamén considerábeis efectos estilísticos, tal como veremos a seguir.

A. A ÉNFASE

Os recursos enfáticos de índole pragmática, como os de índole tipográfica (cf. § 4.1.2.A), procuran unha única finalidade: a de incidiren nun elemento determinado da mensaxe. Para iso, pódense implementar diferentes estratexias, que van desde a simple reduplicación ou repetición dos vocábulos que se pretenden destacar, até recursos relacionados coa orde de aparición da información na mensaxe.

Reduplicación vocabular

A reduplicación vocabular perfílase como o recurso máis sinxelo de enfatización, mais, na realidade, non está exenta de complexidade, na medida en que o autor debe ter claro en que momento implementar este recurso para tamén tirar del a maior rendibilidade estilística.

Cando a reduplicación fai referencia a unha característica que se quere destacar, atinxirá o adxectivo, e pode materializarse de dúas maneiras distintas. Así, por exemplo, é posíbel empregar o mesmo adxectivo para os distintos substantivos que conforman unha serie, resaltando a calidade expresada⁶⁵⁵ por medio da repetición do adxectivo, a desempeñar este tanto unha función nuclear como adxacente, tal como comprobamos reiteradamente nas obras que analizamos:

traxe **negro**, gravata **negra**, zapatos de charol **negros** (EPF, 19);

Por iso non teño teléfono na **aburrida** casa do meu **aburrido** agosto (RB, 50);

Politicamente **correcto**, socialmente **correcto**, repugnantemente **correcto**. E bobo. Porque un pode

⁶⁵⁵ Encontramos este mesmo recurso, con finalidade estilística, no relato de Xavier Queipo (2004) titulado “Soño laranxa (Relato dun soño acamado en cinco estratos diferentes)”: “No inicio todo era **laranxa**. **Laranxa** da textura da seda, coma un veo **laranxa** en todos os tons posibles do **laranxa**. Iso quero dicir: unha nube **laranxa**, un magma **laranxa**, un xel **laranxa**, unha sensación **laranxa**”.

ser **correcto** e ter a tentación da intelixencia (A, 205);

poño cara **fea** que, á súa vez, transforma o meu rostro **feo** nun mostroso **feo** rostro (A, 260).

Este recurso admite a posibilidade da duplicación do adxectivo a modificar un único substantivo⁶⁵⁶:

Pensan que estás **morta morta**, aínda que respire (RB, 34);

Que o amor é gravísimo hábito da neurona inmensa que repousa nos tecidos do corazón, **dolorosa, dolorosa** (UMOT, 121);

unha pluma correndo **lenta lenta** a túa pel de neno (TB, 86);

os teus dedos galopando **suaves suaves** o meu ventre (TB, 90).

O efecto intensificador aumentará en proporción directa ao número de veces que se repetir o vocábulo; ao mesmo tempo, tamén se incrementará a expresividade da secuencia e, deste modo, a rendibilidade estilística da repetición. En todo o caso, semella un recurso moito máis expresivo do punto de vista estilístico que o emprego do superlativo, quer analítico quer sintético:

Lisboa **amada**, outra vez, Lisboa **amada, amada, amada, amada** (SL, 156);

Por iso soportei dúas semanas **tristes, tristes, tristes**. Sen comer a penas, sen durmir apenas (TM, 23);

Tranquilo tranquilo tranquilo [...]. **Tranquilo, tranquilo**, dicía (TM, 38);

caracterizado por posuír un arqueadísimo pico, grosso, **longo longo longo**, de plumaxe xeralmente negra (TT, 68).

Un efecto semellante conséguese por medio da repetición do substantivo, a desempeñar este unha función tanto nuclear como adxacente:

(**Risas, risas, risas**) (SL, 28);

⁶⁵⁶ Cf. *Bovary*: “**tola tola**” (B, 74); “**linda linda**” (B, 133); “**feminina feminina**” (B, 219).

Cecais, pido perdón, o alcohol **coñac coñac** serve para acrecentar o sabor salgado da mágoa (RB, 38);

O peor: espertar e sentir **ganas ganas** moitas **ganas** indicibles incontables **ganas** de vomitar (TT, 78);

Aínda hai periodistas que teñen sangue de **periódico**, ollos de **periódico**, pulmón, corazón, alma de **periódico** (A, 184);

que presentan **xefes xefes xefes** (A, 202);

estación sur, **estación** tristeza, **estación** termo (A, 326).

En consonancia con Rodrigues Lapa (1984: 145), “a repetición do nome é un proceso estilístico que serve para exprimir, con alvoroço do sentimento, a cantidade ilimitada. O redobro da palabra é sinal de enerxía psíquica e encontra-se sobretudo nas línguas primitivas”. Porén, como comprobamos nos seguintes exemplos, a repetición tamén pode afectar o verbo, producindo igualmente interesantes efectos do punto de vista estilístico:

Un algodón de xelo que **perdura e perdura e perdura** (TM, 47);

pero un impulso interior **empuxa empuxa** ata que o aire consegue penetrar de novo os meus pulmóns inútiles (TB, 90);

chora chorando que **chora chora** (A, 105);

fuma fuma fuma, fuma no balcón da súa morada cando os pais xa dormen (A, 128);

A fama é a lebre que escapa **foxe foxe foxe** do galgo célere que ladra mentres **salta salta** na procura da súa presa (A, 206).

En xeral, parece claro que, no conxunto de obras que ocupa a nosa investigación, a repetición é un dos recursos habituais para plasmar o estado mental desquiciado dos distintos protagonistas. Para chegarmos a esa conclusión, baseámonos no principio de relevancia, pois, tal como sinalan Sperber e Wilson (1986: 220):

Within our framework, the task of the hearer faced with these utterances is to reconcile the fact that a certain expression has been repeated with the assumption that optimal relevance has been aimed at. Clearly, the extra linguistic processing effort incurred by the repetition must be outweighed by

some increase in contextual effects triggered by the repetition itself.

Desta maneira, non podemos pasar por alto o feito de que, se o autor fai o esforzo de repetir algo que, en xeral, sería desnecesario, sobre a base do principio de relevancia habería que pensar nalgunha outra razón que o levase a nos facer realizar, tamén a nós como lectores ou lectoras, o esforzo de asimilarmos a repetición; quer dicir, debemos preguntarnos por que é relevante esa repetición (xa que proposicionalmente é redundante) e que efectos produce no receptor. De feito, o normal, tal como sinala Fonseca (1992: 49), é que o emisor evite as repeticións:

na base da *pressuposição* de que o seu interlocutor dispõe de un certo número de informacións respeitantes à situación de comunicación, ao tema do discurso e ao mundo en xeral, em que ambos mergulham (e que, enquanto membros de uma mesma comunidade histórico-cultural, organizam cognitivamente de modo relativamente coincidente) [...], dispensa-se, para evitar redundâncias excessivas (eventualmente perturbadoras).

Necesariamente a repetición, a redundancia, ten de posuír algunha motivación oculta, se callar máis alá de efectos enfáticos, fundamentalmente en relación co estado mental dos protagonistas⁶⁵⁷.

Deslocamentos

Outro recurso relacionado coa énfase é o deslocamento, do tipo que for. Polo xeral, as mensaxes non marcadas comunicativamente seguen unha orde determinada (tema / rema) e a súa alteración vai producir no receptor a mudanza da atención dun elemento para outro, repercutindo, así mesmo, este deslocamento necesariamente no estilo textual. Porén, non existe un acordo a respecto da definición deste concepto. Antes polo contrario, as posicións son encontradas. Así, por unha parte, dun punto de vista estritamente funcional, os deslocamentos están en relación tanto cunha perspectiva oracional que pon en xogo un elemento base da comunicación (tema) e todo o que se di sobre este (rema), como tamén cunha perspectiva contextual que pon en xogo información coñecida (tema) e información nova (rema)⁶⁵⁸. Fronte a isto, encóntranse outros autores e autoras que manteñen a diferenza destes dous conceptos na súa posición na mensaxe, de forma que o tema iría

⁶⁵⁷ Neste sentido, paga a pena recordarmos as nosas hipóteses a respecto da repetición en relación coa cohesión textual (cf. § 4.5.1.1.A).

⁶⁵⁸ Jiménez Juliá (1986) realiza unha interesante análise destes conceptos desde diversas perspectivas, tanto conxuntas como individuais.

sempre á esquerda e o rema á dereita⁶⁵⁹.

Neste traballo partiremos da perspectiva funcional, elección que xustificamos con base en dous criterios. Por unha parte, debemos ter en conta que é certo que habitualmente o tema aparece en primeiro lugar, talvez precisamente debido a que se trata da información, dos datos coñecidos de que estamos a falar, e, a seguir, o rema, isto é, a información nova que engadimos a respecto dese elemento base⁶⁶⁰. Desde unha perspectiva estritamente informacional, probabelmente sexa neste razoamento que se encontra a xustificación para defender a definición destes conceptos en función da súa posición na mensaxe. Porén, o feito de que en todas as linguas (desde as máis restritivas canto á orde de aparición das funcións sintácticas, como o inglés e o alemán, até as que permiten unha maior liberdade, como o galego, o portugués e o español) se contemple a posibilidade de inverter a orde normal, lévanos a considerar que esta orde ten de posuír unha base funcional e non puramente organizativa, xa que nese caso sería imposible clasificarmos e analizarmos, desde unha perspectiva comunicativa, mudanzas de orde mínimas que implican algunha repercusión no estilo. Trataríase, pois, de considerarmos que un determinado elemento informativo (tema / rema, foco / dado, tópico / comentario) se desloca, habitualmente para ocupar o lugar inicial da mensaxe, aínda que non necesariamente, cunha finalidade estilística, ben relacionada cunha intención enfática (como adoita suceder), ben na procura de diversos efectos, fundamentais do punto de vista estilístico.

Desta maneira, poderíamos falar, por exemplo, de tematización, cando o rema, ou un elemento deste, se traslada para a posición inicial da mensaxe (a que habitualmente ocupa o tema), e rematización, cando o tema se desloca e pasa a ocupar un lugar dentro da información nova, quer dicir, do rema⁶⁶¹. É así que este fenómeno se revela como a maneira máis simple de deslocamento⁶⁶² da orde habitual dos constituíntes oracionais coa intención de destacar un especialmente, pois inclusive nas linguas en que non existe unha

⁶⁵⁹ Nesta liña encontraríanse autores como Halliday (1994), Jiménez Juliá (1986) ou Vilela e Koch (2001).

⁶⁶⁰ De feito, a maior frecuencia da orde tema / rema é o criterio fundamental para a súa consideración como a estrutura informativa non marcada.

⁶⁶¹ A existencia deste tipo de deslocamento só será posible de partirmos dunha base funcional. Polo contrario, carece de sentido falarmos de tematización / rematización se se considera que tema e rema manteñen sempre a mesma orde na mensaxe. Véxase neste sentido Vilela e Koch (2001).

⁶⁶² De feito, hai que ter en conta que moitos autores, como o propio Bally, empregaron o termo de “dislocation” para facer referencia ao fenómeno lingüístico do ámbito informativo que consistía no traslado de constituíntes oracionais para a esquerda ou para a dereita. Das dúas posibilidades do sentido do traslado, a primeira delas acabou consolidándose baixo a denominación de tematización.

orde estrita de aparición das funcións sintácticas, da mudanza da orde lóxica (suxeito + verbo + complementos) é posíbel tirar certa rendibilidade estilística, fundamentalmente con base na enfatización do elemento deslocado:

Nunca vira **eu** un día tan gris pola ventá do cuarto que daba ao sur (RB, 20).

Neste exemplo o elemento deslocado é o suxeito, que coincide co tema ou coa información coñecida, de forma que pasa de ocupar o primeiro lugar na mensaxe a ocupar outro dentro do rema ou da información nova. Así pois, pódese falar de rematización, aínda que, en todo o caso, o elemento que resulta destacado é o que, despois dese deslocamento, fica na posición inicial da mensaxe, quer dicir, a circunstancia temporal.

Noutro nivel, encontramos o concepto de topicalización, que pode presentar diversas acepcións⁶⁶³ no ámbito lingüístico, aínda que, como xa matizamos na introdución (cf. § 3.5.1.C), non debe ser empregado como sinónimo de “tematización”, por máis que en ocasións a situación do tópico ao inicio do enunciado poida inducir á confusión deste co tema, por ocuparen habitualmente o mesmo lugar; mais o tema en ningún caso pode ir separado do rema por unha pausa, como, con efecto, ocorre entre o tópico e o comentario. O tópico constitúe un grupo entoativo propio dotado de máis forza, de modo que forma parte das estruturas marcadas, tal como comprobamos nos seguintes exemplos:

Tetis, gústame (XA, 251);

Telémaco, gústame (XA, 251);

Cáprido, gústame (XA, 252);

Louca, chámanme na vila (RB, 17).

De todos os modos, é posíbel encontrarmos o tópico noutros lugares da mensaxe⁶⁶⁴:

⁶⁶³ Segundo Alcaraz Varó e Martínez Linares (1997: 569), entre as posíbeis acepcións referentes, máis en concreto, ao plano informativo, inclúen tanto a posibilidade de que se empregue para denominar o fenómeno que para nós é a tematización como tamén para a topicalización propiamente. Na realidade, a postura destes autores no seu traballo é simplemente a de dar conta da problemática terminolóxica que existe a este respecto.

⁶⁶⁴ Trátase dun recurso de extraordinaria presenza en *Ébora*, como comprobamos nos seguintes exemplos: “Acudía para certificar as súas sentencias, **o cura**, a un libriño” (E, 31); “Correu, **a muller**, e apertou o corpo da Señorita Pura” (E, 36); “**A vida**, alí ficaba espreguizándose aos seus pés” (E, 51); “Sen dúbida resultaba, **parreco**, unha palabra interesante” (E, 57); “Subiu ao cuarto, **Gaspar**, despois de pagarlle mil duros ao recepcionista” (E, 101); “Na igrexa, **o cura**, propoñalles un problema aos seus poucos alumnos e moitas alumnas” (E, 127); “cargando, **Libardino**, con aquela tripa inmensa” (E, 127); “e han de apalparse,

Están, **as palabras**, escritas nun vello periódico que leo na taberna de París (TM, 120);

Quería, **papá borracho lector teorizador de insólitas teóricas teorías**, que fose avogado: para mellorar o sino da familia: todos revisores ferroviarios (UMOT, 121);

Tivo problemas, **o meu pai dipsómano**, para inscribirme no rexistro (UMOT, 120);

Criouno, aloumiñouno: **a nai** (UMOT, 128);

Consistía, **o conciliábulo**, nunha partida de brisca acompañada de café con leite (E, 13);

Posúe, **Lázaro**, unha imaxinación pantagruélica (A, 73).

Todos estes exemplos diferéncianse do procedemento habitual de estrutura non marcada tema / rema en que o elemento deslocado vai situado entre pausas, o que fai que sobre el recaia unha enfatización aínda maior. Desta maneira os efectos estilísticos derivados do desllocamento aumentan de forma considerábel.

Alén diso, hai que reparar na existencia de locucións e expresións topicalizadoras, e mais noutros procedementos, como a reduplicación léxica ou recursos fóricos, que posúen unha grande rendibilidade estilística polos evidentes efectos expresivos que implica o seu emprego. Así, por unha parte, destacaremos o papel que na topicalización desempeñan algúns marcadores especializados, como “no tocante a”, “no que atinxe a”, “polo que respecta a”, “a propósito de”, “no que se refire a”, “canto a” etc., cuxa importancia do punto de vista estilístico recae unicamente no feito de axudaren a desllocar para o inicio do enunciado un constituínte oracional determinado, a respecto do cal o emisor quere chamar por algunha razón a atención do destinatario da mensaxe. Por outra, moito máis expresivos resultan os efectos que se conseguen por medio da topicalización por reduplicación léxica, particularmente frecuente na lingua coloquial e que consegue unha relevancia expresiva extraordinaria cando se traslada para a lingua literaria, mesmo cando a reduplicación se

os nenos, ben seguro, están na idade” (E, 132); “e ficaron para sempre, **as conxecturas**, no seu alterado entendemento” (E, 175); “Platicaba, **o anano**, do perigo que constituía para a nación” (E, 203); “a cambio da súa declaración, **a tunadela**, profesionalizou á súa filla no hospital provincial” (E, 232); “Moito máis miúdo e elegante, **o Seiko Quartz**, que eses monstros da posmodernidade lumínicos e altamente espectaculares” (E, 235); “por non ter, **el**, un amor xubiloso a quen cantarlle” (E, 285); “Pensaba, **o Guantanamera**, que todos nacemos cunha determinada predestinación” (E, 286); “E alí está aínda, **a pedra**, contemplando o paso do tempo” (E, 301). A elevada frecuencia deste recurso lévanos á súa consideración como máis un trazo de estilo particular do autor, dado que os seus efectos non só teñen a ver con necesidades enfáticas como tamén coa procura dun discurso entrecortado, sensación que se consegue, precisamente, por medio do desllocamento da orde non marcada dos elementos da mensaxe. Encontrámolo tamén en *Bovary*: “nunca entendeu, **Edelmiro**” (B, 222); “porque era alto, **o cura**” (B, 243); “Sabe, **o bispo**, que a súa vida foi un fracaso” (B, 187).

produce por medio dun proceso substitutivo. Así pois, cómpre sinalarmos, dun lado, aqueles casos de topicalización por reduplicación léxica⁶⁶⁵:

As pastillas, serán **as pastillas** (IS, 12);

Merda, mañá será **outra merda** (IS, 117);

Uxía, chamáballe **Uxía** (XA, 121);

E **aos comentaristas**, tamén había que prender **aos comentaristas** (XA, 271);

unha tila, quería só **unha tila** (XA, 327);

filántropo, serás **un filántropo** excelente (SL, 12);

Un pusilánime. Sempre fun **un pusilánime** (TT, 86);

Unha filla. Talvez tivemos **unha filla** (TT, 88);

O can, faltáballes **o can** (E, 145);

A esperanza. Deixádeme **a esperanza** (A, 12).

Doutro, un efecto semellante, aínda que considerabelmente menos enfático, desprenderíase da topicalización con reduplicación por proceso substitutivo⁶⁶⁶:

Horizontes, **iso** é o único que precisa a nosa esperanza (LL, 24);

O esquecemento, **ese** é o meu destino (XA, 174);

fracasar, **ese** é o destino do cineasta (XA, 231);

Saír fóra do tempo, **esa** foi sempre a arela grande do Pirata, eu (TM, 20);

⁶⁶⁵ Cf. Caneiro (B, 213): "**un desgraciado**, nacín **un desgraciado**".

⁶⁶⁶ No tocante á topicalización que implica procesos substitutivos, hai que sinalar que se acha estreitamente relacionada cos procedementos fóricos (anáfora e catáfora) de cohesión textual, cuxa función é, precisamente, evitar a reduplicación léxica que se daría no tipo de topicalización anteriormente comentado. Este recurso constátase tamén en *Bovary*: "E Lolito non **o** era. **Galán**" (B, 161); "Non **o** eran. **Perdedores**" (B, 194).

Ler moitos libros, ese foi o problema (TT, 88);

O mar, parolaba **del** entre lágrimas, botándoo de menos, melancólico (E, 79);

Entregou**lla, a bolsa**, a unha dama que paseaba (E, 94);

Auga, bebeu **unha pouca** (E, 340);

Idiota, sempre **o** fun (TB, 87);

Repugnancia, esa é a palabra (A, 23).

Aínda que a maioría dos autores (por exemplo, Hickey, 1989b) manteñen que o elemento topicalizado ten de facer, ou pode facer, referencia a algo coñecido polo receptor, nestes exemplos comprobamos que a información que se presenta topicalizada nalgún caso podería resultar nova para o destinatario; trataríase daquela dunha estrutura de foco / dado, o que sen dúbida nos fornece un maior aproveitamento estilístico. En todo o caso, e o que aquí se nos revela como realmente fundamental, existe un deslocamento da dereita para a esquerda, que, tal como sinala Hickey (1989b: 53), está utilizado

to signal this status, to distinguish it from the ‘new information’ to follow, to reinforce its contextual dependence, to identify or announce (and not simply to express) what is to be talked about in the following phrase and for other pragmatic effects which positively help the communicative process.

Porén, Hickey matiza que, logo dun inquérito entre especialistas na materia, este tipo de estruturas foi caracterizado como informal e propio da lingua oral, máis do que da lingua escrita. A este respecto, o investigador indica que “the reasons for their reactions are stylistic but the structure of the utterance is determined –apart from semantic considerations and grammatical rules– by pragmatic factors”⁶⁶⁷. En relación coa nosa investigación, parece doado aceptar a consideración dos especialistas enquisados, nomeadamente cando a procura dun estilo próximo á oralidade se adecúa perfectamente ás necesidades expresivas da maior parte das obras, en que son as propias personaxes as que toman a palabra. Desta maneira, conséguese unha maior verosimilitude, xa que parece percibirse menos a man do autor, como se, na realidade, estivesen a falar elas directamente. Alén diso, o predominio deste tipo de estruturas proporciónalle ao discurso unha particular sensación de se producir de maneira entrecortada, que se revela, na nosa opinión, moi

⁶⁶⁷ Sobre a relación deste tipo de deslocamento coa pragmática, resulta de interese o artigo de Silva Corvalán (1984) titulado, precisamente, “Topicalización y pragmática en español”.

axeitada para manifestar o estado mental das personaxes, por se tratar dunha elaborada materialización lingüística dun pensamento tamén entrecortado. Por esa razón, consideramos que deste tipo de estruturas non tería de se desprender necesariamente un empobrecemento lingüístico nin tampouco estilístico, como si parecen manter os especialistas preguntados por Hickey, que chegan a xulgar estas estruturas topicalizadas como “ugly”.

Por outra banda, hai que ter en conta que a topicalización non só se dá na marxe esquerda do enunciado, como vimos nos exemplos anteriores, senón que tamén é posíbel o deslocamento cara á dereita, como propón Law (2003). A este respecto, a investigadora sinala:

The Right-dislocated phrase is typically associated with a resumptive pronoun or clitic in the main clause. An intonational break is obligatorily required before the Right-dislocated phrase which often has a low and level pitch intonation. With respect to meaning, the Right-dislocated phrase is said to be either topic [...] or background.

A diferenza, do punto de vista informativo, parece radicar nestes casos no efecto conclusivo que semella desprenderse da secuencia, de xeito que, se na marxe esquerda o deslocamento podería ser considerado como un elemento empobrecedor do estilo discursivo por mor da reduplicación, na marxe dereita parece estar neutralizada:

Iso é o salientable dunha redacción de periódico: **as noticias** (A, 16):

Este é o grande problema dos soños, **que un nunca sabe como son en realidade** (A, 49).

Un outro concepto que cómpre termos en conta ao tratarmos as repercusións estilísticas dos deslocamentos, é o de foco (Freixeiro Mato, 2000: 693; 2003: 95). O “foco” aparece en correlación co “dado” e defínese como unha información destacada e situada ao inicio do enunciado, que exclúe a presenza do rema, mais que se distingue tanto do tema como do tópico, a pesar de coincidir na localización e na finalidade; do tema, pois, diferénciase por posuír unha maior tonificación, que costuma materializarse na escrita na mudanza da colocación normal dos clíticos, en canto que do tópico se distingue por non ir separado do resto do enunciado por pausa:

Todo llo debo á raposería do Inés para sortear os designios do cotián (IS, 26);

Porque ás veces, digo eu, creo, considero, a literatura é só unha idea. **Iso** me parece (SL, 49);

Ti me sobrevives (A, 316).

Como comprobamos nos exemplos anteriores, a expresividade deste tipo de estrutura informativa (foco / dado) non recae unicamente nela; neste sentido, a colocación anormal dos clíticos —en posición de próclise, cando o esperado sería a énclise, ao seren cláusulas simples non introducidas por calquera elemento susceptíbel de exixir a anteposición o pronome átono ao verbo— fornece, se callar, unha maior cota de expresividade.

B. PROGRESIÓN TEMÁTICA

O concepto de progresión temática fai referencia ao modo en que a información pode aparecer organizada no discurso. Trátase dun concepto estreitamente relacionado cos de tema e rema, entendidos necesariamente como información coñecida e información nova, para o cal é imprescindible un enfoque funcional. Precisamente da combinación das dúas perspectivas que implica este enfoque xorde a concepción de progresión temática⁶⁶⁸ enunciada por Daneš (1974), un dos representantes da escola funcionalista de Praga, que distingue, de feito, diferentes tipos: progresión con tema constante, con tema variábel (ou linear), con tema derivado, por subdivisión do rema e con salto temático.

En relación coa estilística, a progresión con tema constante e con tema variábel resulta absolutamente rendíbel e áchase estreitamente vinculada a outros recursos de repetición. Vexamos algún exemplo de tema constante, tanto máis expresivo na medida en que non se produce simultaneamente ningún procedemento de substitución que atenúe o seu carácter repetitivo⁶⁶⁹:

Odín é un perpetuo condenado á esperanza, **Odín** non se pode salvar (IS, 40);

Ela dixo que a chuvia ten dentes invisibles, dentes que bican [...]. **Ela** non me quería. **Ela** tocaba a guitarra e cantaba (TM, 23);

Ébora de neve esta tarde tamén. **Ébora** branca como as nubes que nas esquinas do horizonte rezan a súa ladaíña de xeo. **Ébora** lembrando talvez o capítulo dous do Xénese no que descubriu Mesíe Fona a razón da súa orixe. **Ébora** do paraíso. **Ébora** gris co tempo musitando paroles de amor en cada recuncho. **Ébora** de brétema e olvido, amada sempre, cubérculo das penas todas, do frugal

⁶⁶⁸ A respecto da progresión temática, pode verse tamén Bassols e Torrent (1997), Borreguero Zuloaga (2004), Iglesias *et al.* (2006) ou Koch (2004).

⁶⁶⁹ Cf. Caneiro (B, 15): “**Un político** é a quintaesencia do mal, da irresponsabilidade, do destalento e do sórdido desamparo neuronal. **Un político** é o espello da inhábil clarividencia ortopédica, prosopopeica e gravastática”.

desespero, da ruín melancolía, volver a ti, encontrarte sumida na indeleble ausencia do cotián e repetido (E, 261);

A avoa nunca tivo para min unha palabra máis alta que outra. **A avoa** aprendeume a escoitar, a dar os bos días a todo o mundo, a ser libre e non bicar os pés dos que máis poden. **A avoa** é a persoa máis digna que recordo [...]. **A avoa** tiña as mans suaves e acariñaba a miña cara cando eu sorría, ou cando tiraba o meu corpo no corredor da casa (A, 34).

O interese deste tipo de organización temática lévanos a recoller máis algúns exemplos, coa intención de darnos conta da súa repercusión estilística: “**Soult** atrapou a Moore nunha taberna de Pontevedra, **Soult** quixo matalo tan pronto como o viu pero non puido” (IS, 53); “**O contador**, experto na elaboración do *kitsch*, recréase na tarefa de confeccionar decorados, dramas, contradramas, humores varios. **O contador** é un ser ao que desprezo, por frívolo e pretencioso, por vomitivo” (IS, 148); “**Dalmara** de soños posibles. **Dalmara** de estrelas grises na noite da alma escura e mendaz. **Dalmara** reino. **Dalmara** de ollos de melancolía” (TM, 244); “**O carnicero** mirouno de esguello e non contestou [...]. **O carnicero** arruinara a súa existencia” (E, 17); “**A falta de amor** escribe novelas magnetofónicas. / **A falta de amor** provoca infortunio. / **A falta de amor** dicta leis e delincuencias. / **A falta de amor** é un andazo, unha incurable doenza, un traumatolóxico espanto [...]. / Eu son un asasino da falta de amor. / Detesto a falta de amor, coño” (A, 51); “**Lázaro Pin**, en troques, ten cara de exitosa novela. Creo que nunca o dixen. Non moi alto e esguío como un pau de choupo erecto crecido a carón do río aquel cantarino que tantas e tantas veces repite o seu eco de vagalume nos sucos da memoria, **Lázaro Pin**, lentes redondas de considerable tamaño montura negra creo non sei agora mesmo non recordo pero de deseño clásico, **Lázaro Pin**, ben afeitado con espuma Latoja e salpicado con masaxe picante e fresca como as uvas do mencer, nervioso, pelo curto moi curto, **Lázaro Pin**, botas vaqueiras valverdedelcamino varias veces tinguidas de negro para que non se noten demasiado os miles de quilómetros [...]. **Lázaro Pin** é o novelista do futuro, o que máis ha de vender. **Lázaro Pin**, o meu virtual representado” (A, 188); “**Os números** convertéronse na maior traxedia da miña existencia. / **Os números** non me deixan pensar en ti. / **Os números** son un invento de alguén que non nos quere, cariño” (A, 266); “**Ti** segues comigo. **Ti** vas a onde eu vou. **Ti** acompañarás os meus delirios na vila de Alma, que me quere como se quere a un pai, ou a un fraternísimo dador de consellos” (A, 290); etc.

Os efectos estilísticos derivados deste tipo de progresión temática teñen a ver, como é

obvio, coa repetición, a miúdo, do suxeito por coincidir con máis frecuencia co tema. Os procesos repetitivos, segundo xa mencionamos con anterioridade, serven para representar lingüisticamente as mentes desquiciadas e obsesionadas dos protagonistas, ás veces enfatizados polo paralelismo sintáctico das secuencias. Un efecto semellante é o resultante da progresión linear, na medida en que se trata dun procedemento moi semellante ao recurso da anadiplose ou concatenación, pois o elemento que nunha secuencia é o rema, aparece como tema a seguir. Vexamos un exemplo ilustrativo a este respecto:

É a mágoa. A mágoa téñoa situada entre as pálpebras e o estómago (A, 200).

Os restantes tipos de progresión temática posúen unha menor rendibilidade estilística na obra de X. C. Caneiro, polo que non os trataremos de maneira pormenorizada neste traballo.

B. OS ACTOS DE FALA

Foi John Austin en 1970 quen enunciou a Teoría dos Actos de Fala. De acordo con este investigador, os actos de fala constitúen a realización concreta dunha oración emitida por un falante concreto nunhas determinadas circunstancias. Desta maneira, chegaría a explicar que o propio acto de produción dun enunciado constitúe en si mesmo un acontecemento histórico, na medida en que supón a emisión dunha determinada mensaxe por parte dun emisor concreto a un destinatario tamén concreto e con referencia a unha situación histórica (Austin, 1975: 120-121). Alén diso, clasificou os actos de fala ou enunciados en locutivos, que, á vez, de acordo con Escandell Vidal (2003: 57), comprenderían tres tipos de actos diferentes, fónico, fático e rético (ou, noutras palabras, o proceso da pronuncia, os vocábulos en sentido estrito e o sentido do enunciado, respectivamente), e que serían propiamente aqueles actos de fala que serven para dicir algo; ilocutivos, aqueles que se utilizan para facer algo ao dicir (aconsellar, suxerir, ordenar, prometer); e perlocutivos, aqueles que, polo simple feito de os dicir, producen determinados efectos. De todos os modos, como sinala Escandell Vidal (2003: 58):

La distinción entre estos tipos de actos es sobre todo teórica, ya que los tres se realizan a la vez y simultaneamente: en cuanto decimos algo, lo estamos haciendo en un determinado sentido y estamos produciendo unos determinados efectos. Pero es interesante distinguirlos porque sus propiedades son diferentes: el acto locutivo posee significado; el acto ilocutivo posee fuerza; y el acto perlocutivo logra efectos.

Nunha obra literaria van concorrer todos os tipos de actos de fala, con predominio dos locutivos, na medida en que a maior parte dos textos son fundamentalmente narracións informativas:

Non quixen proseguir a exploración no espello. Saín á rúa e dirixinme á editorial. Era unha época de moito traballo. Un día tras outro preparando a edición daquel texto polifémico, xigantesco, que obrigadamente había de estar na rúa do multicolor mes da vendima: setembro, tempo de rabazas danzando na beira húmida da auga (EPF, 18);

Eu podería estudar os peixes se me dedicase plenamente á veterinaria ou á zooloxía. Perderme no azul da súa pel brillante. Tocar as guelras osixenadoras. Os peixes. Escusas. Non os amo. Non os soporto. Comía peixe por imperativo de Mamá. Sabor escaso insípido incoloro inodoro indíbil e mandonio con minúsculas. A ictiología é unha triste ciencia. Escribo isto no caderno mentres regreso a París. Demasiados días sen acariciar a pel engurrada de Mamá Pirata. Contareille mentiras. É a miña especialidade. Todo foi ben. Moi ben. Consulte os libros que tiña que consultar e xa estou preparado para volver á vida universitaria (TM, 110);

Mañá, querida, intentarei facelo mellor. Procurarei que as horas que marcan os reloxos todos do mundo pronuncien o teu nome gozoso entre cánticos e sonatas e campás de prata e nácara e peonías de luz e brillo. Mañá procurarei que as horas non lastimen a vida. Mañá pensarei en ti, outra vez. Outra. Mañá hei de quererte como agora te quero. Pecharei os ollos e verei neles o teu rostro, os teus olliños verdes, sempre os teus ollos verdes (A, 15).

Aínda que tamén é posíbel encontrarmos actos locutivos e perlocutivos, nomeadamente nos fragmentos onde se recorre ao estilo directo ou indirecto para reproducir as palabras das personaxes, pois que, na realidade, son interaccións ficticias que se producen de maneira idéntica ás reais⁶⁷⁰:

—Doctísimo e caro Inés, consideramos con orgullo aceptar a súa invitación e **prometemos**, polos poderes que nos outorga a coroa de Reis da pantalla, condición sine qua non sería factible tal promesa, **prometemos**, digo, recompensalo permitindo a entrada gratuíta ao salón que rexentamos, recompensa que facemos extensible ao ilustre poeta Nicolás Odín, autor prolífico pero nunca público ou macerado. Oscar dixit. (IS, 104);

pois foi Olvido, **xuro** e **perxuro** mil veces, a dama que pintou o pintor pintador de mulleres núas e vestidas (SL, 139);

⁶⁷⁰ Cf. Caneiro (B, 72): “**xuro, perxuro e proxuro**”.

Digo: cando deixamos de amar a vida, deixamos, tamén, de vivir (UMOT, 123);

Non entendín o que quería dicir, **conféssoo**, pero usei esa frase con denodado afán ata hoxe, e sempre me deu un excelente resultado (UMOT, 129);

Incluso moitas veces cheguei a pensar que no programa utilizado na Redacción había detectadores morais. **Xuro proxuro prometo** (A, 321).

Alén diso, e con base na división que Escandell Vidal establece entre elementos materiais (emisor, destinatario, mensaxe e contorno) e elementos relacionais (información pragmática, intención e relación social) da comunicación, hai que ter en conta que os actos de fala poden manifestarse de maneiras diferentes en función da actitude do emisor, de modo que sexa posíbel falarmos de actos enunciativos, interrogativos, exclamativos ou exhortativos. A maior parte dos actos predominantes nunha obra literaria narrativa será de carácter enunciativo, pois este xénero posúe como característica esencial a existencia dun narrador. Este relata os acontecementos que lles ocorren a unhas personaxes determinadas nun tempo e nun espazo concretos, tal como afirma Black (2006: 20): “Much fiction, like much ordinary language use, consists largely of representative speech acts; in particular, much of the narrator’s activity consists of representative speech acts”. Vexamos algúns exemplos:

Un matemático é un ideólogo ambiguo, dual. Matemático é o Ulises que todos levamos dentro, o Ulises que loita por volver á Ítaca de verdemar (non me poño triste, resisto) (IS, 70);

Elaborei varias teorías sobre a dama que baleiraba tres botellas de viño tinto cada día, ata que marchaba coa súa bolsa e coa súa ausencia. Unha tarde de outono, triste, sen que ninguén se decatase, puxo a súa cabeza sobre a vía mentres arribaba o tren do Norte (UMOT, 123);

Bicaches a Eva pensando que me bicabas a min, prometíche con ela, escoitaches a canción e os aplausos que brindaban polo voso futuro feliz. Eu, na casa. Preguntándome qué sería de vós. Contemplando un programa infame de televisión en qu moitas mulleres discutían sobre a existencia do punto G masculino nun mínimo reducidísimo concreto concomitante espacio situado nas proximidades prepuciais. Bobadas. Pero o seu ardor contaxiou a miña boca, o meu ventre, a miña pube intacta. Levei a man ás mamilas, deixei ir calidamente polo peito, pola boca, o dedo grandíño adiante atrás adiante atrás entre os meus dentes, saliva, beliscos, caricias furtivas entre as pernas procurando o gozo, que viña, quente, eléctrico percorrendo cada esquina do meu corpo. Pensaba en Dylan. E pensábame coas pernas abertas no asento de atrás do coche. Pensábate a ti, Eva, gritando como nunca antes o fixeras (TB, 88).

Polo contrario, outros modos de actos só (ou maioritariamente) aparecen, como ocurría cos actos de fala ilocutivos e perlocutivos, cando o narrador cede a palabra, ben directa, ben indirectamente, ás propias personaxes, segundo tamén nos confirma a mesma investigadora da Universidade de Edinburgo (Black, 2006: 20):

Expressive speech acts are those that reveal the speaker's attitude, such as congratulating, condoling, or expressing pleasure. They have a strongly interpersonal function. One may therefore expect to find more of them in the discourse of characters within fiction than in the narratorial voice, though they are found here too.

A seguir, sinalamos algúns exemplos de actos de fala expresivos:

—Colás, que vou facer? (IS, 71);

—Núbil amigo, Erea agarda por nós! Estiña a súa úlcera co elixir opalino do amor. Brindemos.

—Por Erea!

—E por Ana!

—E polo exterminio dos cabaleiros dourados!

—Arredemo!

—E pola nai que nos pariu! (IS, 127);

Apeteceríalle tomar unha tila? (XA, 124);

A nosa mellor noite, ¿verdade, Blandina? (TB, 89)

Alén diso é posíbel, e de feito así ocorre en ocasións nas obras de X. C. Caneiro, que as personaxes, nos seus soliloquios ou monólogos, formulen preguntas, exclamacións ou ordes que non van achar resposta na medida en que non existe un destinatario real para eses actos de fala e que mesmo poden non procurar, na realidade, ningunha resposta, como deberse unicamente a unha finalidade retórica ou estilística.

Así pois, e a seguirmos esta liña, centrarémonos agora na rendibilidade estilística dos actos de fala de carácter interrogativo. A intención fundamental deste tipo de enunciados é a de o emisor descubrir algunha información descoñecida. Neste sentido, é evidente, polas repercusións tan expresivas que posúe na entoación, que as denominadas interrogativas directas son as máis rendíbeis do punto de vista estilístico, mesmo tamén na escrita, aínda que se perda a riqueza de matices que podería proporcionarlle a realización oral, pois, a pesar diso, é necesario implementar unha serie de signos gráficos que pretenden

materializar no papel esa entoación. Porén, se prescindimos da rendibilidade estilística evidente que se deriva das particularidades entoativas e gráficas da realización escrita⁶⁷¹ deste tipo de actos de fala, encontramos un tipo de interrogacións que, do punto de vista da pragmática, son susceptíbeis de permitiren un extraordinario aproveitamento estilístico. Trátase das interrogacións retóricas, que se caracterizan por non responderen ao desexo de obter información que, en principio, orixina estes actos de fala. Debido a non procuraren resposta, convértense nun recurso exclusivamente estilístico. Por esta razón, son máis frecuentes en textos de carácter poético ou lírico, de modo que, en relación coa narrativa de X. C. Caneiro, podemos afirmar que aparecen máis habitualmente naquelas obras onde predomina o desenvolvemento dos sentimentos do protagonista que naquelas outras en que prevalece a acción⁶⁷²:

Non será que estamos mortos e todo isto resulta pura ficción mortal?, como saber da nosa existencia? (IS, 108);

acaso a morte pertence á vida? [...]. Segundo: se nos preocupase a morte verdadeiramente, perderíamos o tempo de xeito tan banal? (IS, 157);

Era vivir, vivir de novo... Pero, que é a vida? (LL, 24);

ti es o amor da miña vida, de cal?, de que?, de onde?, eu perdín a vida antes de empezar a vivir (LL, 75);

E se existise a felicidade? E se existise, que razón tería a miña morte? E se fose posible reencontrar o camiño despois dos cincuenta anos? E se abrir durase máis, máis, aínda máis? E se Mamá prefire a vida con Cirano que a morte co seu Neno? (TM, 238);

Outra vez a tristeza.

¿Miraches a lúa? Ten os teus olliños verdes, cariño. Lúa chea. Como o noso amor. E non podemos

⁶⁷¹ Este aspecto xa foi tratado pormenorizadamente na nosa análise (cf. § 4.1.2.B) e, pois que nos encontramos nun plano de estudo pragmático, dedicáronos agora ao estudo da interrogación exclusivamente do punto de vista comunicativo ou informativo.

⁶⁷² Pódense encontrar máis exemplos de interrogación retórica nas seguintes referencias: IS (27, 29, 79, 80, 98, 100, 108, 121, 122, 132, 141, 148, 150, 161, 172, 180, 188, 198, 223, 224, 227, 241, 242, 253, 256); XA (171, 183, 209, 290, 345, 351); TM (18, 24, 25, 67, 68, 73, 81, 97, 155, 167, 173, 189, 196, 202, 204, 213, 223, 227, 228, 230, 238, 239, 244); A (12, 15, 17, 18, 20, 22, 24, 25, 28, 34, 42, 44, 48, 51, 54, 57, 58, 61, 63, 70, 71, 73, 75, 77, 80, 85, 88, 89, 95, 96, 102, 104, 105, 116, 118, 120, 125, 129, 130, 141, 143, 147, 153, 160, 162, 163, 167, 170, 177, 180, 185, 188, 192, 196, 197, 204, 205, 208, 211, 212, 215, 224, 227, 228, 229, 232, 235, 236, 242, 245, 247, 248, 249, 258, 262, 264, 266, 268, 270, 271, 273, 274, 277, 279, 284, 295, 296, 297, 301, 302, 304, 309, 314, 325, 330, 333). Cf. Caneiro (B, 91): “O teléfono existía porque existía Hermelinda, de non ser así tiraría ao lixo, ¿para que o quería?”.

facer nada (A, 178);

Boas noites. Teño sono.

¿Para que coño bebo tanto? (A, 207).

En segundo lugar, referirémonos aos actos de fala de carácter exclamativo. O principal interese da exclamación retórica reside na súa absoluta expresividade, se cabe aínda maior que a da interrogación, pois, para alén de repercutir na prosodia, posúe a particularidade de representar emocións, mesmo cando non se enmarcan cos signos acostumados e o lector ou lectora debe realizar un esforzo adicional na súa interpretación, para que esta sexa relevante⁶⁷³:

curioso, o baleiro enche! (IS, 16-17);

Levábame un cuarto de século pero sempre me pareceu marabillosa: que xeito de mover os cadrís, que marmurio nas súas palabras, que desexo nos seus beizos (LL, 119);

Que animal! (TM, 153);

Que sabía ela da estabilidade da miña vida! (TM, 93);

¡Que candor! ¡Que ardura! ¡Que calor! ¡Que muller! É xusto recordala nesta hora (UMOT, 122);

Como este abril que todos agardamos e que, habitualmente, decepciona. ¡Maldita soidade! (A, 147);

¡Que lindo é vivir cando me vives, cando te vivo, raíña! (A, 210).

Un tipo especial de enunciado ou acto de fala exclamativo constitúeno as interxeccións⁶⁷⁴. A súa consideración como elemento gramatical é complexa e inclusive dubidosa, o que levou investigadores como Chaves de Melo (1979), Freixeiro Mato

⁶⁷³ Pódense encontrar máis exemplos de exclamación retórica nas seguintes referencias: IS (19, 67, 69, 77, 100, 104, 110, 124, 161, 172, 180, 210, 241); TM (17, 19, 21, 32, 40, 57, 63, 65, 70, 77, 78, 89, 90, 92, 93, 94, 97, 102, 103, 106, 107, 119, 121, 139, 147, 148, 150, 151, 160, 164, 167, 168, 169, 170, 173, 176, 178, 181, 182, 192, 193, 198, 201, 210, 211, 223, 225, 227, 229, 233, 239, 240, 241, 244, 245, 247, 250); A (14, 15, 18, 19, 25, 28, 37, 42, 47, 50, 56, 64, 66, 67, 70, 71, 75, 78, 79, 81, 96, 103, 104, 106, 115, 120, 122, 127, 128, 129, 139, 146, 153, 154, 156, 160, 162, 171, 180, 186, 196, 197, 204, 211, 215, 220, 230, 232, 242, 260, 261, 263, 264, 266, 273, 275, 276, 277, 281, 286, 288, 290, 294, 297, 300, 302, 304, 305, 306, 308, 311, 315, 329).

⁶⁷⁴ A respecto da interxección poden resultar de interese traballos como os de Ameka (1992), Burger (1980), Ehlich (1986), Fries (1991), García de Diego (1965), Makkai (1985) ou Sánchez Royo (1976).

(2000), Lapa (1984) ou Martins (1989) a non as incluíren nos seus estudos como palabras. Face a estes investigadores, Álvarez *et al.* (1995: 469) indican que se trata dunha “clase especial de palabras caracterizadas fronte ás demais pola súa forma, por unha distinta maneira de significar, por ser ambivalentes e por proferirse normalmente cunha entoación especial”, e engaden que

Dado que a finalidade da interxección é a expresión dunha emoción ou a apelación á atención ou ós sentimentos alleos, non se pode dicir que o seu xeito de significar sexa semellante ó das outras clases de palabras, mais isto non debe facer esquecer que a comunidade falante atribúe uns determinados valores, e non outros, a cada unha das interxeccións usadas.

A pesar de que a clasificación das interxeccións segue a lles xerar dificultades aos lingüistas, xa na gramática clásica achamos diverxencia de posturas arredor deste elemento; así, se os estudiosos gregos as clasificaron entre os adverbios, para os latinos pasaban a constituír unha parte da oración. A imposibilidade de definir con propiedade a interxección como clase de palabra en por si ou de encadrala noutra, levou a consolidar a súa consideración como un compoñente independente das linguas. A súa extraordinaria expresividade (na medida en que serve para dar conta de diferentes estados de ánimo) fai con que realmente mereza ocupar un lugar destacado nunha investigación estilística. Nese sentido, o ámbito da pragmática parece o máis adecuado para acoller o seu estudo.

A interxección, pois, aínda que polo xeral cun corpo fonético breve, ten un valor equivalente ao dunha oración enteira, está dotada de entoación propia e destinada a ser empregada exclusivamente en contextos exclamativos. Con independencia da súa consideración morfolóxica, que non é obxecto da nosa investigación, pode intuírse a rendibilidade estilística da interxección, tendo en conta estas características esenciais.

Achamos fundamentalmente interxeccións emocionais, que fornecen os textos dunha expresividade moi especial que por veces lles outorga un lirismo máis propio do xénero poético, en canto que noutras ocasións os efectos se aproximan a unha coloquialidade que parece procurar a complicidade do lector ou lectora ou reflectir a espontaneidade das interaccións comunicativas orais informais:

O champán as pastillas todo... **Ah!**... Si... (IS, 73);

Déixama ver... **ai!**, santiña das Mercedes, que cousiña máis linda! (SL, 67);

Aaahhh, náusea de vida (A, 108);

¡**Ai**, que linda linda é a vida!

Pero contigo. Só contigo, cariño.

Bob Dylan. ¿Recordas? Cambiamos, cambiamos de asunto.

¡**Alehop!** (A, 297).

Por último, cómpre chamarmos a atención para o feito de que, ao non estar presente o receptor no acto de fala escrito, a modalidade exhortativa ten unha menor presenza⁶⁷⁵, agás, segundo xa mencionamos, nos fragmentos en estilo directo⁶⁷⁶. Porén, igual que ocorría cos actos de fala interrogativos e exclamativos, encontramos esta modalidade noutras ocasións en que adquirirá unha maior rendibilidade estilística⁶⁷⁷. Así, por unha banda, acharemos en moitas das obras que o emisor (o protagonista, cando é narrador homo ou autodiexético) se dirixe ao lector ou lectora, finxindo que este tamén está presente, ou, polo menos, que hai alguén que vai recibir o escrito; a esa persoa van remitidas palabras de alento, de admiración e de agradecemento e, en xeral, todo o tipo de comentarios, facéndoa deste xeito participe das súas confesións e da súa loucura. O extremo desta posibilidade materialízase na presenza de respostas a cuestións inexistentes, precisamente porque o interlocutor non está presente nese momento, de forma que a personaxe se adianta e responde a preguntas nunca formuladas, mais imaxinadas, e que nós, como lectores e lectoras, podemos intuír tamén a través desas respostas. Por último, aínda a personaxe pode actuar como receptora das súas propias exhortacións, nun desdoubramento da personalidade que proporciona unha rendibilidade estilística extraordinaria. Por suposto, sexa como for, nos actos de fala exhortativos é fundamental a cortesía. Con efecto, esta mantense en todo o momento na “interacción” cos lectópatas, coa utilización de fórmulas e tratamento de cortesía:

Descubrirán **vostedes** cando, como, cando, como? Descubrirán **vostedes**, lectópatas, a galería do meu corazón fundida de xelo e inverno? (SL, 13).

Porén, non ocorre o mesmo cando o emisor se converte tamén en receptor:

⁶⁷⁵ Sobre os enunciados non declarativos véxase Wilson e Sperber (1988).

⁶⁷⁶ Neste sentido, Black (2006: 21) sinala: “Directives are essentially commands: again, these are more likely to be found within character to character discourse. Directives addressed to the reader occur rarely in the narrator’s voice, for the obvious reason that readers exist outside the communicative framework of the fiction”.

⁶⁷⁷ Este aspecto foi tratado de maneira máis pormenorizada baixo a epígrafe 4.5.2.1.B e, nomeadamente, nos apartados correspondentes ao estudo da persoa.

Non **chores, bobo** (A, 94).

En síntese, comprobamos por medio de todos os exemplos relacionados que, se ben a tipoloxía dos actos de fala apenas permite desenvolver rendibilidade estilística, non ocorre o mesmo coa súa modalización, nomeadamente no caso da interrogación (tanto máis canto a súa funcionalidade diminúe para se volver máis retórica) e da exclamación; ambas contribúen a dotar o texto de grande expresividade, tanto do punto de vista prosódico (sen outras repercusións na escrita máis do que as estritamente gráficas, non pouco considerábeis) como da implicación do emisor, pois que se trata de secuencias fortemente subxectivas.

5. CONCLUSIÓNS

Unha obra literaria, como obxecto artístico ou, se se preferir, como produto creativo

dunha persoa, debe levar, sexa voluntaria ou involuntariamente, a súa marca individual. Esa marca é o estilo. O estilo literario é susceptíbel de ser analizado desde múltiples perspectivas. Na nosa investigación, que pretendemos máis lingüística do que literaria, prevaleceu o enfoque gramatical, reparando dunha forma moi especial no concepto de rendibilidade estilística, na medida en que fai referencia precisamente á capacidade de os feitos gramaticais dunha lingua (neste caso o galego) repercutiren ou determinaren o estilo particular dun autor (neste caso X. C. Caneiro). A este respecto as obras escollidas como corpus sobre que traballamos demostran non só que, con efecto, esa rendibilidade estilística existe (só depende de cada autor ou autora botar man dela e no grao que considerar oportuno) como máis unha característica da lingua, mais tamén que ese proceso de descubrir a rendibilidade estilística dos feitos gramaticais pode chegar a se converter nun verdadeiro xogo e, desde logo, nunha arte.

De todos os modos, hai feitos de estilo que transcenden os límites da gramática oracional e que non quixemos desbotar deste traballo por posúen unha extraordinaria repercusión no estilo da narrativa de X. C. Caneiro. Por esa razón, somerxémonos tamén en ámbitos como a gramática textual, a pragmática ou as técnicas narrativas, pois achamos que neste conxunto de obras os trazos derivados da súa rendibilidade estilística estaban en consonancia cos trazos de carácter lingüístico e contribuían decididamente a conformar o estilo do autor.

5.1. CONCLUSIÓNS XERAIS

O estilo é, na nosa opinión, o aspecto máis importante dunha obra literaria, máis alá de cuestións temáticas (tramas fundamentalmente) e estratexias narrativas, segundo as propias personaxes da obra caneirana teñen manifestado: “teño que gardar a forma, é fundamental a forma para chegar a redactar unhas páxinas dignas” (TM, 32). Isto é así por varias razóns. En primeiro lugar, porque na literariedade (na especial utilización do estilo) reside a esencia da lingua literaria, o que a distingue da lingua común. En segundo lugar, porque os temas veñen dados pola realidade, ou pola fantasía, e poden resultar máis ou menos creativos e elaborados, mais non posúen a posibilidade de seren a manifestación artística individual dun autor ou autora (a arte non reside nos temas, mais no modo de os tratar e as tramas, sen estilo, son puro guión cinematográfico no mellor dos casos). En terceiro lugar, porque as estratexias narrativas aparecen necesariamente en todo o texto pertencente a este xénero, de forma máis ou menos innovadora, mais sen a capacidade de caracterizaren e individualizaren por si soas o estilo particular de quen escribe. Polo contrario, as obras

narrativas de X. C. Caneiro poden ser identificadas como exclusivamente súas tendo en conta unicamente a exploración da rendibilidade estilística da lingua.

A importancia contrastada do aproveitamento dos feitos lingüísticos na creación do estilo, así como a importancia do propio estilo —na calidade de elemento intrínseco— na definición da obra literaria é a primeira conclusión xeral da nosa investigación. En relación con isto, non queremos deixar de salientar o papel de X. C. Caneiro na historia da nosa literatura nin de reflexionarmos sobre a repercusión que a súa obra debería ter no ámbito literario do país, na medida en que se converteu nun xogador soñador de palabras que, xogo a xogo, soño a soño, fai das súas novelas e relatos obras de arte nada comúns no noso sistema literario.

A segunda conclusión xeral que se pode extraer da nosa investigación ten a ver tamén coa rendibilidade estilística, e, en particular, coas diversas maneiras en que esta se desenvolve en cada aspecto lingüístico concreto. Unha vez analizadas de forma pormenorizada e desde as múltiples perspectivas posíbeis as obras que compoñen o corpus exemplario da nosa investigación, podemos confirmar que absolutamente todos os fenómenos gramaticais son susceptíbeis de funcionaren como elementos de creación de estilo e que depende da vontade estilística e da creatividade de cada autor ou autora tirarlles a máxima rendibilidade. Neste sentido, X. C. Caneiro é capaz de materializar no texto literario a potencial rendibilidade estilística implícita en cada estrutura lingüística, aínda que, en principio, algunhas se presenten como asépticas de máis para chegaren a desenvolver calquera tipo de efecto no estilo; así, non é tarefa habitual converter o xénero ou o número nun recurso estilístico, mais exemplo tras exemplo, debagando un conxunto de novelas magníficas —nomeadamente do punto de vista estilístico, por constituír o cerne da nosa investigación—, comprobamos que en todos os niveis da lingua reside certa potencialidade expresiva. Desde os máis estraños usos do xénero e do número, inclusive en contra de toda a lóxica gramatical, até unha excesiva profusión de nomes substantivos e adxectivos en todas as combinacións imaxinábeis, usos especiais de tempos e modos verbais, repeticións, puntuación agramatical e ilóxica que responde ás desquiciadas personalidades de todas as personaxes protagonistas, incríbeis formacións de palabras, metáforas impensábeis e sensualmente evocadoras, enumeracións de sinónimos e antónimos, antíteses, transcripción libre de estranxeirismos, onomatopeas, o recurso á etimoloxía, xogos de palabras etc., todo é posíbel na narrativa de X. C. Caneiro e nada está exento de crear estilo. Desde logo, a preocupación lingüística do autor é sempre evidente, mais, agora que concluímos a nosa investigación, ficamos tamén coa sensación de o autor

estar permanentemente a xogar coa lingua, de desfrutar co aspecto lúdico da creación lingüística, de se recrear e saborear (nun sentido estrañamente literal) cada palabra escollida, cada palabra inventada, cada figura trópica.

A terceira conclusión xeral está estreitamente relacionada coa anterior, pois moitos dos trazos estilísticos que caracterizan a lingua literaria de X. C. Caneiro non responden unicamente a unha motivación estética; polo contrario, tal como se comprobou en múltiples ocasións, o estilo —nomeadamente a súa faceta máis lúdica— desempeña na configuración da personalidade dos protagonistas un papel primordial, se callar moito máis importante do que os aspectos habituais, como os pensamentos ou os comportamentos de cada un ao longo da trama. De certo, as reflexións das personaxes, a través de incontábeis monólogos interiores e en conversas coas persoas que os rodean, centran as novelas de X. C. Caneiro do punto de vista argumental e de aí que se veña falando do enfeblecemento da trama en favor do desenvolvemento psicolóxico das personaxes. Porén, na realidade, é case exclusivamente por medio da lingua que se manifesta a súa loucura. Neste caso, se é certo que se parte da sentenza “a arte pola arte” —hai unha vontade explícita por parte do autor de experimentar, de crear, de xogar coa lingua, coa preocupación estética como máxima motivación, relegando a importancia do contido a un plano inferior—, non se pode dicir que a creación artística resulte baleira de significado, como, polo contrario, que, ao final, a pesar desa preocupación estética prioritaria, esta repercute positiva e decisivamente no contido das novelas.

Tamén suxeríamos a posibilidade de chegarmos, por medio da lectura comparativa de certas obras e autores, a falar de estruturas estilísticas, unha vez confirmado que distintos autores empregaban idénticas estruturas lingüísticas con idénticas repercusións estilísticas. Neste sentido, podemos afirmar que na nosa literatura X. C. Caneiro, pola profusión de mostras existentes nas súas obras, é unha figura senlleira cando menos do punto de vista estilístico. Por outra parte, esta análise comparativa parece situar este autor á altura dos clásicos universais, con quen moitas veces achamos paralelismos ou semellanzas interesantes no tocante ao estilo.

5.2. CONCLUSIÓNS ESPECÍFICAS

As conclusións que agrupamos baixo a denominación de específicas fan referencia aos distintos ámbitos desenvolvidos ao longo da investigación. Debido á diversidade temática que esta abranxe revelábasenos realmente imprescindible elaborarmos as conclusións de maneira independente.

Por un lado, realizaremos unha reflexión recompilatoria acerca da rendibilidade estilística da lingua, pois, como xa salientamos nalgunha outra ocasión, a nosa intención era estudar o estilo desde unha perspectiva lingüística, a pesar de que, ao traballarmos con textos literarios, en ocasións tivemos de nos somerxer tamén no ámbito da literatura. Alén diso, trataremos de bosquejar unha clasificación dos feitos e estruturas estilísticas en función da súa relación a respecto da norma.

Por outro, reflexionaremos tamén sobre aqueles aspectos non estritamente lingüísticos, mais susceptíbeis de repercutiren na configuración do estilo. Así, dedicaremoslles senllas epígrafes aos recursos tipográficos e ás estratexias narrativas.

Finalmente, exporemos unhas conclusións globais a respecto do discurso literario de X. C. Caneiro que contribúan a sintetizar o xa perfilado en epígrafes previas.

5.2.1. A RENDIBILIDADE ESTILÍSTICA DA LINGUA

Baixo esta epígrafe, pretendemos dar conta dos feitos relacionados estritamente coa lingua, de forma que faremos referencia aos ámbitos da fonética, da semántica, da morfoloxía e da sintaxe. No tocante á gramática textual, achámonos coa dificultade de moitos dos seus elementos non seren de carácter lingüístico, mais extralingüístico, polo que a decisión neste sentido foi a de relegarmos momentaneamente as reflexións sobre os aspectos que trascenden o ámbito da lingua para o retormarmos, máis tarde, en relación coas estratexias narrativas.

Comezaremos, pois, pola fonoloxía, seguindo a orde establecida na nosa análise. Neste ámbito achamos múltiples fenómenos susceptíbeis de desenvolveren rendibilidade estilística. A súa finalidade é diversa, aínda que relacionada. Así, podemos falar de fenómenos cuxa finalidade é evocar sensacións ou contidos simbólicos, como a aliteración e o fonosimbolismo, e doutros que pretenden recrear sons da realidade extralingüística, como a onomatopea que, aliás, non está exenta, a depender da frecuencia ou da adecuación, de producir efectos humorísticos. Por súa parte, os recursos de repetición, como a anáfora e a epífora ou a anominación, posúen unha finalidade puramente lúdica ou expresiva, en ocasións, tamén, na procura da sátira.

No tocante ao ámbito da semántica, salientaremos, en primeiro lugar, a rendibilidade estilística da sinonimia, que reside na posibilidade de enriquecermos lexicalmente un texto e evitarmos a repetición vocabular. A escolla dos sinónimos, especialmente cando o abano é amplo, denotará as preferencias do autor ou autora por determinados vocábulos ou as necesidades expresivas das personaxes. A antonimia, polo contrario, ofrécenos a

posibilidade dun interesante xogo de contrastes, máis ou menos acentuado segundo se tratar ou non de antónimos totais ou parciais.

Por outra parte, os campos lexicais e as relacións de inclusión son recursos moi semellantes ou moi relacionados, na medida en que é precisamente dentro dos campos lexicais onde se establecerán este tipo de relacións. A rendibilidade estilística ten a ver, basicamente, coa coherencia e coa cohesión textuais, pois a presenza dos campos lexicais é un procedemento cohesivo fundamental para a coherencia do texto. De todos os modos, tamén pode ocorrer que o campo semántico funcione como un instrumento estilístico por si propio, en estreita relación coas enumeracións, para dar conta de maneira minuciosa da realidade extralingüística. Aliás, a explicitación do termo hiperónimo do campo semántico, para alén de deixar patente as relacións de inclusión existentes entre os termos, posúe diferentes efectos segundo o lugar que ocuparen na secuencia: explicativo ao inicio e conclusivo ou globalizador ao final.

A homonimia e a polisemia posúen rendibilidade estilística na medida en que sexan utilizadas con fins lúdicos, por medio de xogos de palabras, ambiguos ou non, mais sempre dotados dunha considerábel expresividade, maior canto máis sorprendente.

Por último, aínda cómpre facermos referencia aos procedementos de formación lexical. De modo xeral, unha boa parte da súa extraordinaria rendibilidade estilística reside na capacidade de enriqueceren o caudal lexical dunha lingua, dando conta do dominio que o autor ou autora posúe dela. Por outro lado, os efectos específicos de cada recurso fan con que nos achemos ante un dos ámbitos máis interesantes en relación co estilo.

Así, no tocante á derivación, hai que destacar basicamente o seu impacto no lector ou lectora, maior canto menos frecuente for o uso do derivado na lingua. Nese sentido, achamos que os casos máis significativos son os adxectivos creados para substituíren frases preposicionais; os derivados formados a partir de bases inusuais; as formas neolóxicas que substitúen outras consolidadas polo uso e a tradición; e as formas con sufixación superflua que non achega contido, mais unicamente expresividade. Alén diso, non podemos esquecer o caso do sufixo *-iño*, fundamentalmente pola afectividade derivada do seu emprego. Outra das posibilidades estilísticas da derivación, especialmente a sufixación, mais tamén a prefixación, reside na recursividade, de xeito que a expresividade aumenta a maior número de sufixos e prefixos (nomeadamente valorativos) acrecentados á base. Todos estes feitos, cando concorreren en cantidade suficiente, identificarán de maneira clara o estilo particular dun autor ou autora.

No ámbito da morfoloxía, estableceremos a rendibilidade estilística en relación coas

categorías gramaticais, segundo fixemos tamén ao longo da análise. No tocante aos nomes, denominación baixo que incluimos substantivos e adxectivos, deterémonos, en primeiro lugar, nas características esenciais de xénero e número. A súa rendibilidade estilística é limitada, na medida en que se trata de aspectos inherentes ao substantivo e por concordancia no adxectivo, mais en caso ningún de escolla libre. Con todo, precisamente por iso, son moi salientábeis aqueles exemplos en que xénero e número se empregan con fins expresivos ou estilísticos.

O xénero permite posibilidades tan interesantes como a dupla flexión nos substantivos variábeis, recurso fundamental na construción dun discurso politicamente correcto, en contra da idea tradicional de o masculino ser o xénero non marcado da oposición e, por esa razón, poder abranxer tamén os individuos femininos. Obviamente, isto pode empregarse tamén con finalidade paródica.

Alén diso, é posíbel acharmos a flexión de substantivos de xénero único. Isto, ao ir en contra da norma lingüística, producirá inevitábeis efectos estilísticos que causarán a sorpresa, o riso e mesmo o estupor no lector ou lectora. Os matices poden ir desde o despectivo e o burlesco até o humorístico en xeral.

A dupla flexión de número é moito menos rendíbel, aínda que destacan especialmente os casos en que o singular e o plural do mesmo vocábulo implican distintos significados, os matices especiais derivados dos plurais dos substantivos incontábeis e dos antropónimos, e o xenitivo bíblico, que parece contribuír ao estilo dotándoo de reminiscencias dun sabor arcaico e, se callar, profético.

En xeral, diremos que o predominio nominal (adxectivos e substantivos) proporciona ao texto estatismo, fronte á categoría verbal, que achega a acción e o movemento. Por esa razón, son as clases predominantes nas descrições, en canto que os verbos constitúen o eixo da narración, porque, para alén da acción, tamén expresan número, persoa, tempo e modo (narrador, actantes e tempo).

Os substantivos propios, tanto topónimos como antropónimos, contribúen de maneira definitiva para a consecución de verosimilitude, na medida en que localizan espacialmente e individualizan, dous factores que repercuten na credibilidade discursiva. No tocante aos substantivos comúns, o seu predominio fornece multitude de conceptos, concretos ou abstractos, que dan conta tanto da realidade material como espiritual ou do pensamento. A maior rendibilidade estilística tírase de secuencias enumerativas, dado que é precisamente neste contexto particular onde mellor se percibe a verdadeira esencia dos substantivos comúns.

Os adxectivos, en xeral, son fornecedores das características dos substantivos, polo que contribúen para a plasticidade do texto. A súa utilización debe ser coidadosa, ao se tratar dun elemento accesorio na construción textual (agás no caso da descrición) e a súa rendibilidade estilística reside, por unha parte, na simple presenza, alén da colocación a respecto do substantivo, e, por outra, e de maneira moito máis expresiva, a determinadas colocacións a respecto do substantivo que contraveñen a posición establecida pola norma lingüística. Trátase da posposición dos adxectivos valorativos e das secuencias formulaicas, e da anteposición dos relacionais. Desta maneira conséguese maior expresividade e, alén diso, a mudanza de matices, de forma que a subxectividade propia dos valorativos se converte en obxectividade, en canto que a obxectividade propia dos relacionais adquire unha forte resonancia subxectiva. Por súa parte, as expresións formulaicas en que o adxectivo vai anteposto (en contra de toda a lóxica) desprenden unha grande expresividade cando o adxectivo é devolto ao lugar que normalmente lle correspondería; esta expresividade depende fundamentalmente do impacto que produce no lector ou lectora a ruptura dunha estrutura consolidada polo uso e pola tradición.

A gradación, característica definidora do adxectivo, é fornecedora de grande expresividade pola súa capacidade para indicar, sobre todo, o grao superlativo do trazo que o adxectivo lle atribúe ao substantivo. Aliás, cómpre salientarmos que a escolla das formas sintéticas implica un rexistro máis culto do que as analíticas e, delas, *-érrimo*, sufixo intensificador restrito a unhas poucas formas, posúe un carácter máis culto do que *-ísimo*. A rendibilidade estilística será extraordinaria cando se aplicar *-érrimo* a calquera base adxectival, xa que, por unha parte, lle fornecerá un carácter culto impropio, mais, á vez, impactará coa tradición lingüística que coñece o lector ou lectora. Porén, cómpre termos igualmente en conta que a gradación atinxirá considerábeis cotas de expresividade cando se apuxer a categorías gramaticais non habituais, como os substantivos. Neste caso, a expresividade deriva da infrecuencia —o que pode chegar a producir inclusive efectos humorísticos—, mais fundamentalmente da imposibilidade de graduar conceptos e, mesmo, antropónimos, cuxa vulneración bate de fronte cos coñecementos lingüísticos de calquera lector ou lectora.

No tocante aos verbos, xa sinalamos en liñas previas que, face á categoría nominal, esta caracterízase en esencia pola acción, aínda que tamén fornece información relacionada con número e persoa (suxeito) e con modo e tempo. En primeiro lugar, en relación coa simple presenza dos morfemas característicos desta categoría, cómpre salientarmos que a flexión múltipla de calquera deles proporciona secuencias de extraordinaria rendibilidade

estilística na medida en que fai concorrer varios suxeitos e distintos tempos, o que sen dúbida significa o enriquecemento textual. En segundo lugar, falaremos de forma individualizada da rendibilidade de cada morfema. Canto ao morfema numeropersonal cómpre salientarmos que a súa presenza fai prescindíbel, e mesmo redundante, a do pronome suxeito. Unicamente en certos tempos a ausencia do MNP da P1 e da P3 producen formas sincréticas e, por tanto, ambiguas, que exixen un pronome suxeito explícito para desfaceren a ambigüidade. Por esa razón, é difícil encadrarmos os usos especiais da persoa (tradicionalmente baixo o estudo dos pronomes persoais) nunha categoría concreta, pois atinxe tanto o verbo como o pronome (formas tónicas rectas), se ben é evidente que nunha cláusula a forma pronominal funcionaría como un simple reforzo de MNP do verbo, que sería, propiamente, o que estaría a indicar na realidade o suxeito da acción.

Canto ao morfema modotemporal, cómpre separarmos o modo e o tempo. Así, no tocante ao modo diremos que, en xeral, existe unha clara distinción entre o indicativo (empregado para expresar a realidade) e o subxuntivo (empregado para expresar a irrealidade: desexos, pregarías etc.); en canto que o imperativo se utiliza para a función exhortativa (ordenar, prohibir, pedir, rogar etc.). O subxuntivo e o imperativo están estreitamente relacionados, na medida en que, por unha parte, as ordes negativas se expresan en subxuntivo, o mesmo que a fórmula de cortesía, e a expresión subordinada da orde faise tamén por medio do subxuntivo, dado que é o modo habitual neste tipo de construción sintáctica. No tocante ao tempo, a rendibilidade estilística reside fundamentalmente na multiplicidade de valores que expresa cada tempo verbal. Porén, non debemos esquecer por iso que a importancia dos tempos verbais nunha narración recae na súa capacidade para situaren cronoloxicamente a acción, non só unicamente en relación co momento da escrita como tamén con outros acontecementos. De feito, a correlación do momento da escrita co momento dos feitos narrados dá lugar, como vimos na epígrafe 4.5.2.1.C, a distintos tipos de narración.

As formas nominais ou amodotemporais son tamén susceptíbeis de desenvolveren rendibilidade estilística. Esta terá relación, no tocante ao infinitivo, coa expresión da esencia, da abstracción, polo que a súa substantivación será considerabelmente sorprendente, en especial cando implicar a presenza do sufixo flexivo de número. No tocante ao participio, o seu maior aproveitamento reside na súa semellanza co adxectivo, mais, sobre todo, nas construcións clausais introducidas por unha destas formas, que parecen remitir para o ablativo absoluto latino. Por último, a presenza de formas xerundiais

fornece a impresión de prolongación da acción, tanto pola configuración fónica do seu morfema característico como pola propia significación aspectual de acción en proceso.

As perífrases verbais posúen rendibilidade estilística, pois permiten, por unha parte, a escolla entre estas formas analíticas e as formas sintéticas da conxugación verbal, moito máis concisas, e, por outra parte, pola riqueza extraordinaria de matices que achegan face ás formas simples do verbo.

No tocante aos pronomes, ocuparémonos en primeiro lugar dos persoais. Tal como xa sinalamos ao falarmos do verbo, os pronomes persoais tónicos rectos (función suxeito) con frecuencia son redundantes, polo que a súa presenza resulta moi expresiva nos casos en que non se produce ambigüidade no MNP do verbo. Alén diso, en ocasións tamén se pode derivar da súa presenza unha clara oposición persoal que, como é obvio, repercutirá necesariamente no estilo do texto. Igualmente debemos sinalar os usos especiais (igualmente mencionados en relación co verbo). Os efectos estilísticos son diferentes en cada caso; así, o plural de modestia procura atenuar a relevancia do suxeito individual, o mesmo que, dalgunha maneira, tamén a utilización de “un” por P1, xa que pretende ocultar, invisibilizar, o suxeito en P1 baixo a impersonalidade dunha P3 indefinida; no entanto, pódese implicar solidariamente o receptor coa mensaxe do emisor por medio da P2 en lugar da P1. Aliás, as formas de cortesía fornécenlle ao texto un carácter máis formal.

Por súa parte, as formas átonas non posúen tanta rendibilidade estilística, pois na maior parte das ocasións a colocación antes ou despois do verbo está clara e estritamente regulada por un ou varios factores inexorábeis. Aínda así, en determinadas perífrases e complexos verbais construídos cunha forma auxiliada en infinitivo existen diversas posibilidades de colocación do clítico, o que repercute positivamente na súa rendibilidade estilística. Alén diso, é posíbel que nunha secuencia disxuntiva (cunha cláusula afirmativa e outra negativa) co mesmo verbo concorra o mesmo pronome enclítico e proclítico, aínda atendendo ás regras de colocación. Tamén non se poden desbotar xogos baseados na colocación do pronome que impliquen diferentes significados. A súa expresividade fica fóra de toda a dúbida.

No tocante aos pronomes identificadores, un dos aspectos máis rendíbeis do punto de vista do estilo é a oposición pronome identificador definido / indefinido, con repercusións na cohesión do texto (procedementos anafóricos e catafóricos). Alén diso, cómpre destacarmos a ausencia do artigo, con que se consegue un estilo telegramático próximo ao estilo sintético dos titulares de noticias ou aos anuncios clasificados que aparecen nos

xornais.

Os pronomes cuantificadores definidos, por súa parte, repercuten na verosimilitude, pois tratan de cuantificar de maneira exacta a realidade extralingüística. No entanto, a rendibilidade estilística dos indefinidos e dos absolutos parece recaer en colocacións non habituais a respecto do substantivo. Isto mesmo pode atribuírse aos posesivos e aos demostrativos.

Por outra banda, no que atinxe aos adverbios, debemos salientar que a súa presenza nun fragmento fornece información adicional a respecto das circunstancias que rodean a acción do verbo. Do punto de vista do contido, esta información pode ser variadísima (dúbida, modo, lugar, tempo, realce, cantidade etc.), polo que coa presenza dos adverbios se consegue enriquecer a semántica do texto. Alén diso, hai que chamar a atención para os procesos de formación de adverbios, tanto a inmovilización do adxectivo no masculino singular como, especialmente, por medio do sufixo *-mente* engadido a unha base adxectival en feminino singular, que se revela como o procedemento máis rendíbel. En secuencias de adverbios de modo existirán, pois, múltiples posibilidades combinatorias, máis canto maior for o número de adverbios postos en xogo. Desde logo, a escolla dunhas combinacións ou doutras vai marcar o estilo do autor ou autora, nomeadamente no caso de se contraviren as normas que rexen estes procesos de formación adverbial; neste sentido, resultarán extraordinariamente expresivas as formas derivadas, por exemplo, de substantivos (tanto comúns como propios) e inclusive de sintagmas completos.

Menos rendíbeis do punto de vista estilístico son outras clases de palabras invariábeis, como as preposicións e as conxuncións, salvo polo feito da recursividade, unha característica da lingua que, na nosa opinión, dá conta da súa riqueza, cando menos a nivel sintáctico. Grazas a esta característica podemos falar de estilos sintéticos ou analíticos, sinxelos e fluídos ou barrocos, e mesmo poden combinarse nos textos narrativos con distintas finalidades, fundamentalmente a de influír no ritmo discursivo.

De todos os modos, tamén non podemos esquecer outras posibilidades estilísticas salientábeis, como a ausencia das preposicións (nun estilo próximo aos anuncios por palabras ou aos informes policiais) ou a utilización incorrecta (dequeísmo, por exemplo) das conxuncións con fins satírico-burlescos. Como é obvio, trátase de recursos pouco frecuentes, mais moi expresivos, polo que cómpre térmolos en conta igualmente, xa que, na realidade, forman parte da potencialidade estilística destas categorías gramaticais.

No tocante á sintaxe, un dos fenómenos máis salientábeis é a recursividade, xa mencionada, con repercusións no ritmo discursivo, que se ralentiza, tanto se se trata de

recursividade preposicional como conxuntiva. Aliás, a posibilidade de escolla entre diversas estruturas sintácticas para a función de modificación repercute no estilo nunha dupla vertente. Por unha parte, é posíbel que un autor ou autora mostre preferencia por unha forma concreta de modificación; por outra, as potenciais combinacións nun texto van enriquecer a nivel sintáctico de modo considerábel. Alén diso, cómpre chamarmos a atención para outros casos, moi interesantes, como a alternancia ou a substitución de frases preposicionais por formas adxectivas desubstantivais que vulneran as normas tradicionais de formación vocabular, segundo vimos ao estudarmos a rendibilidade estilística dos procesos derivativos. Porén, a sintaxe fornece aínda outros modos posíbeis de aproveitamento no estilo. Así, a modificación de estruturas sintácticas (mudanza do complemento tipo, transitivización etc.), o que produce un efecto impactante no lector ou lectora.

Do punto de vista textual, revisaremos aquí unicamente os aspectos estritamente relacionados coa lingua. De todos os modos, cómpre salientarmos que os elementos textuais —os procedementos para a consecución das propiedades necesarias e definitivas do texto—, aínda que susceptíbeis de desenvolveren algún tipo de rendibilidade estilística, son menos impactantes que algunhas das posibilidades que nos ofrecen potencialmente ámbitos como a fonética, a morfosintaxe ou a semántica, segundo levamos visto até o momento. Aliás, temos que ter tamén en conta que a rendibilidade estilística destes procesos apenas foi estudada, polo que todas as afirmacións que aquí establecemos neste sentido deberán ser contrastadas en posteriores investigacións.

Moitos dos procesos de coherencia e cohesión, como o emprego de campos semánticos ou a sinonimia, xa se analizaron previamente e a súa rendibilidade no tocante ao estilo ficou fóra de toda a dúbida. Outros son a repetición e a elipse.

A puntuación é un aspecto a que habitualmente non se concede atención, mais posúe unha extraordinaria rendibilidade estilística. Os signos (punto, punto e vírgula, dous puntos, vírgula) introducen distintos tipos de pausas que inflúen, en primeiro lugar, na prosodia, mais tamén no ritmo discursivo e aínda son susceptíbeis de daren lugar a outro tipo de efectos.

Así, o punto introduce unha pausa relativamente longa e actúa a nivel macroestrutural, pois o habitual, o normativo, é que separe cláusulas dentro do parágrafo (punto e seguido) e os parágrafos entre si (punto e á parte). Por iso chama a atención e convértese en trazo de estilo individual cando separa microestruturas, como poden ser cláusulas subordinadas a respecto da principal, cláusulas de relativo a respecto do seu antecedente e inclusive os

complementos dunha cláusula. Desde logo, a rendibilidade estilística que se desprende destes usos sen dúbida é extraordinaria, favorecendo unha escrita fragmentaria e un ritmo fluído e áxil.

Os dous puntos introducen, igualmente, un estilo entrecortado e rápido. En ocasións, o seu uso pode implicar a marca dunha elipse, en canto que outras veces funciona como elemento presentador dunha enumeración, dunha conclusión ou, simplemente, unha explicación.

O punto e vírgula é semellante ao do punto e seguido e a escolla dun ou outro debe responder, seguramente, a unha cuestión estilística, xa que, dalgunha maneira, dá a impresión de que o punto e seguido (polo uso da maiúscula a seguir, con toda a probabilidade) implica unha separación maior.

Por último, resulta de enorme interese a vírgula, na medida en que permite, de forma moito máis sutil, un uso máis libre do que os demais signos, polo que responderá así á subxectividade do autor ou autora e converterase nun trazo particular do seu estilo discursivo. De feito, inclusive sería posíbel experimentarmos distintas colocacións das vírgulas na mesma secuencia e este xogo caracterizaría de maneira inconfundíbel o estilo persoal de quen escribe.

En xeral, pódese dicir que os signos de puntuación, ao permitiren certa liberdade no seu uso, servirán para reflectir mesmo o ánimo, o estado psicolóxico ou mental ou a personalidade dos protagonistas, na liña de pensamento de Spitzer. É así que a súa importancia vai alén da súa funcionalidade como organizadores textuais, o que os converte en elementos susceptíbeis de desenvolveren rendibilidade estilística e aínda de caracterizaren de maneira inequívoca o estilo dun autor ou autora.

Alén destes signos, tamén cómpre facermos referencia aos chamados signos de puntuación non lóxica. Trátase dos travesóns e parénteses, que se empregan para incluír información adicional explicativa. A súa frecuencia nun texto producirá un estilo entrecortado ou fragmentario e mesmo pode chegar a xerar unha sensación de discurso caótico —a cantidade excesiva de incisos acabará diluíndo o sentido xeral do texto— acorde a un ánimo exaltado ou unha mente enferma ou obsesiva, nunha lectura estilística psicolóxica seguindo Spitzer.

En relación coa cohesión non debemos pasar por alto o emprego de pronomes ordinais e outro tipo de marcadores non discursivos (puntos ou trazos) que procuran a orde e a unidade do texto. Obviamente, estes marcadores non adoitan aparecer en textos literarios, mais unicamente nos explicativos ou expositivos; de aí, precisamente, que na literatura

adquiran unha expresividade máis relacionada co impacto visual que provocará a súa presenza nos receptores do que coa súa capacidade como organizadores textuais.

No tocante á situacionalidade, en especial no que atinxe ao código, sinalaremos a extraordinaria rendibilidade estilística do rexistro culto. A simple presenza nun texto de vocábulos considerados cultos (apenas evolucionados a respecto do étimo latino de procedencia) convértese nun trazo do estilo particular dun autor ou autora, nomeadamente cando existe unha corrente literaria importante nas últimas xeracións, como é a urbana ou underground, que procura unha linguaxe directa e da rúa que foxe, consciente ou inconscientemente, dos cultismos. É evidente que para isto ser así, a cantidade de cultismos debe ser significativa, pois, no caso contrario, só se poderá falar de aparición esporádica, mais non constituirá un trazo de estilo. Neste sentido, o latín fornece un corpus de casos rendíbeis do punto de vista estilístico para o que queremos chamar a atención. Por unha parte, o propio proceso evolutivo pode chegar a desenvolver algunha rendibilidade, caso de xogarmos con dobretes e tripletes (cultismos / semicultismos / patrimoniais). Alén diso, a creatividade dun autor ou autora pode dar lugar á invención de cultismos, o que, por unha banda, caracterizará con rotundidade o seu estilo e, por outra, será indesligábel dunha interpretación irónica ou humorística. Outra forma de aproveitamento do latín encóntrase na propia explicación etimolóxica, na presenza de latinismos e de pretensos latinismos, así como de neocompostos, que permiten unha grande posibilidade de experimentación por parte do autor ou autora.

En xeral, no tocante aos estranxeirismos, cómpre sinalarmos que todos os manuais e gramáticas sinalan que a súa utilización só é lexítima cando non substitúan un vocábulo da lingua propia. Porén, é posíbel interpretarmos a súa presenza en textos literarios como un desexo de universalizar a nosa lingua e a nosa literatura, segundo ocorreu cos membros da Xeración Nós, que empregaron os estranxeirismos como unha marca inconfundíbel do seu cosmopolitismo ou coa intención de procuraren outros efectos, como a recreación de certas reminiscencias culturais ou de modernidade, ou os efectos irónico-burlescos que en ocasións agroman nalgúns textos. A este respecto, aínda debemos indicar que a potencial rendibilidade estilística dos estranxeirismos pode residir tamén na súa grafía. Algúns deles xa se escriben adaptados á súa realización fonolóxica, mais outros poden supor innovacións neste sentido, coas conseguíntes repercusións no estilo.

Por último, habería aínda que falar das interxeccións. A pesar de que existen dúbidas acerca da súa categoría gramatical, a súa expresividade é incuestionábel, precisamente porque, palabras ou enunciados, conteñen significados fortemente emotivos que non se

poden deixar pasar desapercibidos nunha reflexión sobre a rendibilidade estilística.

5.2.2. CLASIFICACIÓN DOS FEITOS E ESTRUTURAS ESTILÍSTICAS

De acordo co expresado na epígrafe referente aos obxectivos (cf. § 1.1) desta investigación, a nosa finalidade principal era sistematizarmos e estudarmos pormenorizadamente todos os trazos lingüísticos con efectos estilísticos que se perciben xa desde a primeira lectura dos textos de X. C. Caneiro, coa intención de descubriremos e establecermos a rendibilidade estilística de cada elemento implicado. Unha vez realizado ese traballo con todo o rigor e exhaustividade de que fomos capaces, chegamos á conclusión de que os elementos implicados no estilo poden ser de dous tipos en función da súa frecuencia: feitos estilísticos, cando posúen unha aparición esporádica ou illada, e estruturas estilísticas, cando a súa aparición é reiterada. As estruturas estilísticas constitúen en por si verdadeiros trazos de estilo, en canto que os feitos estilísticos contribúen a conformalo, mais por si propios non son determinantes.

Alén diso, tamén observamos que nin feitos estilísticos nin estruturas estilísticas funcionaban sempre da mesma maneira. Logo de analizarmos en profundidade este corpus de obras, podemos chegar a distinguir, en función da súa relación coa norma, varios tipos de feitos e estruturas estilísticas que inflúen de maneira diversa nos efectos conseguidos, establecéndose unha escala gradativa de tres niveis.

En primeiro lugar, existe unha cantidade de feitos e estruturas de estilo “comúns” —ou normais, na medida en que non se afastan da norma—, aqueles que habitualmente se encontran, ou poden encontrarse, en calquera autor ou autora; corresponderíanse co que Bally denominara, en termos xerais, usos afectivos da lingua. A súa repercusión no estilo depende fundamentalmente do aspecto cuantitativo e, aínda así, os efectos que se desprenden destes feitos estilísticos resultan moi atenuados en comparación cos outros.

Seguindo unha orde ascendente, no segundo nivel estarían aqueles feitos e estruturas que poderíamos denominar “desviacións”, pois escapan dos límites da norma por non se tratar de solucións habituais para os utentes da lingua. Por esta razón son pouco frecuentes como recursos estilísticos de uso xeral, o que leva a constituír a súa presenza reiterada unha característica propia e inequívoca do estilo deste autor concreto. Canto aos efectos que se desprenden da súa utilización destaca a contribución decisiva na configuración da personalidade dos protagonistas, na medida en que só persoas moi peculiares poden dar conta, na súa lingua ordinaria, de tal cantidade deste tipo de recursos.

Por último, habería que distinguir aínda outros feitos e estruturas, moito menos

frecuentes, que poderíamos denominar “transgresións”, xa que estarían constituídos por usos totalmente anómalos e agramaticais da lingua. Os efectos derivados destes usos estarían en estreita relación coa loucura das personaxes, mais, polo seu emprego limitado, constitúen máis ben pinceladas concretas que axudan a acentuar os trazos característicos das personaxes.

As conclusións específicas xirarán en torno a estes tres conceptos: feitos e estruturas comúns, desviacións e transgresións.

A. FEITOS E ESTRUTURAS ESTILÍSTICAS COMÚNS

Segundo acabamos de explicar, baixo a denominación de feitos e estruturas estilísticas comúns agruparemos todos aqueles recursos e fenómenos lingüísticos que respectan a norma do código empregado. A súa rendibilidade estilística reside fundamentalmente tanto na expresividade como na afectividade. Nas obras de X. C. Caneiro acadan unha importancia considerábel, a pesar de se tratar de feitos que con frecuencia aparecen noutros autores e autoras e que, por tanto, non producen efectos sorprendentes no lector ou lectora, pois a súa elevada presenza pode chegar a resultar abafante e, desde logo, moi eficaz non só dun punto de vista estritamente estético, como tamén da configuración das personaxes.

No nivel gráfico-fónico cómpre destacarmos recursos estilísticos que, aínda permitidos pola norma, caracterizan fundamentalmente o xénero poético e teñen unha presenza máis esporádica na narrativa (véxase § 4.2). Nese sentido pode producirse, pois, certa sorpresa no receptor, aínda que tal efecto non se debe tanto ao propio feito lingüístico como a cuestións de carácter pragmático relacionadas co seu uso convencional. Trataríase de xogos rítmicos conseguidos por medio da acentuación, onomatopeas, aliteración, anáforas e epíforas, rima e eco, anominacións, paronoma-sias etc., en ocasións de maneira explicitamente intencionada por parte das personaxes, como demostra este exemplo extraído dun dos relatos de X. C. Caneiro, en que o protagonista reflexiona a este respecto: “Lembro que pronunciei a palabra “traxedia” con auténtica fruición, deténdome en cada unha das súas sílabas, saboreándoas, gustando delas na miña boca aberta a praceres varios e ilustres. Detinme sobre todo na vibración do erre e na palatalización do xe, ¡que marabilla!” (UMOT, 129). A súa alta concorrencia nas obras estudadas dótaas dunha expresividade e dunha musicalidade extraordinarias, un aspecto absolutamente prioritario para o autor, alén de contribuíren a perfilar a loucura das personaxes, enfatizada por outros recursos de carácter gráfico, como as reticencias.

No plano léxico-semántico habería que destacar, en primeiro lugar, a rendibilidade

estilística dos campos lexicais (véxase § 4.3.1.1.A). Aínda que, segundo destacamos na epígrafe correspondente do capítulo IV, outros autores e autoras empregaron os campos lexicais con finalidade estilística, a rendibilidade en X. C. Caneiro reside na cantidade de exemplos e, alén diso, resulta acrecentada na medida en que contribúe a dar conta das obsesións das personaxes. Por outra banda, outros recursos interesantes son os xogos que se establecen entre parellas de opostos, as relacións de inclusión, a sinonimia, a polisemia e a homonimia (véxase § 4.3.1.1.B). A súa rendibilidade estilística reside, sobre todo, igual que no caso anterior, na súa constante aparición, con que se consegue tamén enriquecer o texto do punto de vista lexical, mais nunha medida pouco habitual, que demostra, dalgunha maneira, a preocupación do autor pola lingua. No tocante aos recursos de derivación (véxase § 4.3.1.2.A), tanto a sufixación (diminutivos e aumentativos) como a prefixación apreciativas contribúen a dotar os textos dunha grande afectividade.

No nivel morfolóxico, en relación coa clase nominal (véxase § 4.3.2.1), hai que falar da rendibilidade estilística que reside na flexión, xenérica e numérica, de substantivos e adxectivos; nese sentido, a presenza da dupla flexión produce diversos efectos, entre os cales a intención humorística é un dos máis salientábeis. A rendibilidade estilística dos substantivos (véxase § 4.3.2.1.A) neste grao da escala está relacionada con aspectos como o predominio e enumeración dos substantivos comúns, que proporcionan maior concreción e estatismo ao texto en que aparecen, en canto que a presenza de antropónimos e topónimos ten a ver coa verosmellanza, xa que fan referencia ás personaxes, ben protagonistas, ben secundarias, así como aos lugares en que transcorren as súas vidas, mais tamén dan conta do universo cultural tanto do autor como das propias personaxes; alén diso, chama especialmente a atención o emprego de traducións e hipocorísticos nos antropónimos referentes a personaxes históricas ou, en xeral, de coñecemento público, na medida en que, se ben dun punto de vista estritamente lingüístico non se transgride ningunha norma, si se vulneran do punto de vista pragmático. No tocante aos adxectivos (véxase § 4.3.2.1.B), destaca o feito de ralentizaren tamén o ritmo discursivo, caracterizados polo seu marcado estatismo, en canto que a súa extraordinaria presenza é máis unha mostra do dominio lingüístico do autor, pois habitualmente a adxectivación é un recurso perigoso se non se fai un uso adecuado del; neste caso, o exceso de adxectivos interpretámolo como brillantez e, desde logo, como máis outra proba da loucura das personaxes, que, como o autor, viven obsesionadas pola lingua e, dun modo moi especial, polos adxectivos. En relación con esta categoría gramatical, hai que destacar así mesmo a gradación polo carácter intensificador que achega. A transcategorización tamén posúe

rendibilidade estilística, especialmente por poder dar lugar a interesantes secuencias ambiguas.

No tocante aos pronomes (véxase § 4.3.2.2), cómpre destacarmos os usos enfáticos dos persoais, en canto que a respecto dos posesivos, demostrativos e identificadores, un dos aspectos máis rendíbeis do punto de vista estilístico é a súa colocación, pois con frecuencia, aínda que sempre dentro dos límites da norma, se opta polas posicións marcadas. Alén diso, tamén hai que facer referencia á importancia dos cuantificadores definidos en relación coa procura da verosemellanza.

A rendibilidade estilística dos verbos (véxase § 4.3.2.3) ten a ver sobre todo co seu predominio, que produce secuencias discursivamente áxiles por mor da carga semántica de acción inherente á propia categoría gramatical. Porén, tamén hai que destacar certa presenza de dupla flexión numeropersonal e modotemporal que produce interesantes efectos estilísticos, na medida en que se materializa a obsesión das personaxes pola minuciosidade. Aliás, as formas infinitas do verbo tamén son susceptíbeis de desenvolveren rendibilidade estilística neste nivel, especialmente determinada pola súa presenza excesiva, con diferentes efectos a depender de cada forma concreta (véxase § 4.3.2.3.C); paga a pena, desde logo, destacarmos o uso do xerundio, cuxa reiteración produce unha curiosa sensación de prolongación das accións, como se houbese unha vontade de as saborear, de as padalear, ou, en definitiva, de se deleitar na súa recreación.

Por último, no tocante ás categorías invariábeis, cómpre destacarmos, sobre todo, as repeticións e certas substantivacións (véxase § 4.3.2.4). As repeticións, porén, non producen sempre os mesmos efectos; no caso dos adverbios, a reduplicación fornece unha intensificación da circunstancia, en canto que, no caso das conxuncións, nos encontramos ante un recurso clásico, como é a polisíndeto.

No nivel sintáctico, hai que sinalar, en primeiro lugar, a riqueza estrutural dos textos, que se manifesta, entre outros aspectos, na multiplicidade formal que presenta a modificación, con independencia da unidade sintáctica que constituía o núcleo, por medio de frases preposicionais, cláusulas de relativo, de xerundio e de participio e aposicións (véxase § 4.4.1.2 e 4.4.1.3); como unha característica propia do autor, dentro da aposición cómpre destacarmos unha particular estrutura que denominamos aposición cognata e que está relacionada co recurso poético da concatenación ou anadiplose. Unha outra característica de X. C. Caneiro, no que atinxe á sintaxe, é a utilización de palabras e frases como enunciados (véxase § 4.4.2.A), cuxos efectos estilísticos teñen a ver coa personalidade dos protagonistas, na medida en que contribúen a conformaren un discurso

entrecortado que se adecúa perfectamente ao propio discorrer dos seus pensamentos. Na mesma liña encóntranse outros recursos como a acumulación de cláusulas dominadas e os paralelismos (véxase § 4.4.2.B e 4.4.3).

No nivel textual, destacaremos especialmente a rendibilidade estilística que se pode tirar de recursos habituais como os elementos cohesivos, entre os que hai que destacar a elipse, a repetición, a referencia e a puntuación (véxase § 4.5.1.1.A). A elipse, que en moitas ocasións se materializa por medio do emprego dos dous puntos, contribúe a acrecentar a sensación de discurso entrecortado a que faciamos alusión anteriormente, en canto que a repetición e a referencia están relacionados coa obsesión das personaxes por incidiren unha e outra vez en todo o que din e pensan; a puntuación, por último, aínda axustándose á utilización que prescribe a norma, pode achegar tamén grande expresividade, especialmente no que se refire ao uso da vírgula e dos signos de puntuación non lóxicos que permiten introducir no texto información adicional, o que dalgunha maneira tamén reflicte o estado mental das personaxes. Precisamente neste sentido cómpre salientarmos as reflexións do protagonista de *Talvez melancolía* en relación cos efectos estilísticos que poden conseguirse por medio da puntuación: “Chámanme o Pirata (Se escribo moitos puntos parece que viaxo nun barco, nunha mar brava, bogando na cúspide de ondas xigantes, inmensas, punto, abaixo, punto, arriba, punto punto punto) (As comas son outra cousa, trélicas, continuas, musicais, rápidas, corre, corre, corre, sen gardagullas que deteña o paso das palabras, lixeiras, tenues, dúctiles, amadas, palabras amadas, aínda non falei delas, son como azucre, ou como limón e mel e arandos e xenzá, palabras amadas, mastigar, tragar, engulir as palabras, dixerilas, entre comas, mentres o tren camiña, trenea, tren, tren)” (TM, 32).

Da mesma maneira, tamén do emprego dos signos de puntuación non lóxicos é posíbel tirar aproveitamento estilístico (véxase § 4.5.5.1.A), e tamén a este respecto reflexionan en ocasións as distintas personaxes: “Probablemente sexa o meu nome o máis difícil de explicar (A pesar de que toda a miña vida é un suceso longo, inexplicable). E as parénteses. E os dous puntos. E as maiúsculas. Elas, eles, acompañáronme nas moitas cartas que escribín e nas vicisitudes máis sobresalientes desta triunfante existencia septuaxenaria” (UMOT, 119). De feito, as parénteses semellan provocar nestas desequilibradas personaxes unha especial atracción, como parece suxerir a seguinte reflexión de Nicolás Odín: “Por certo, decatáronse da miña afección polas parénteses? As parénteses son o circunloquio da literatura” (IS, 17).

No tocante ao rexistro, caracterízase por unha presenza cuantitativamente moi

importante de léxico culto. Aínda que o habitual é que nos textos literarios se escolla por sistema este rexistro, cómpre destacarmos que a concorrencia de cultismos e semicultismos (véxase § 2.2.4), e en ocasións —menos numerosas, mais igualmente considerábeis para chegaren a orixinar un trazo de estilo— os xogos de dobretes (véxase § 4.5.5.1.B), diferencian a lingua empregada por X. C. Caneiro.

Por último, a intertextualidade, unha das propiedades esenciais do texto, é un aspecto fundamental do estilo narrativo deste autor, aínda que en certa maneira transcende xa o plano propiamente lingüístico para se inserir no da comunicación (véxase § 4.5.5.1.C). En todo o caso, paga a pena destacarmos a súa rendibilidade estilística, na medida en que cada exemplo de intertextualidade que achamos nas páxinas das novelas de X. C. Caneiro contribúe a conformar a personalidade dos protagonistas, dándonos a coñecer moitas das súas obsesións, nomeadamente as literarias. Desta maneira, á polifonía conseguida pola presenza de diferentes voces narradoras engádese a polifonía derivada da intertextualidade, na medida en que se trata dalgunha maneira de lles dar voz, directa ou indirectamente, a múltiples personaxes.

B. FEITOS E ESTRUTURAS ESTILÍSTICAS DESVIACIONAIS

Baixo esta denominación agruparemos todos aqueles feitos e estruturas estilísticas que se caracterizan por se desviaren da norma, mais que se axustan ao sistema do código. Ao constituíren desvíos, a súa expresividade aumenta de forma considerábel, tanto pola súa orixinalidade como polo efecto de sorpresa que causará no lector ou lectora. Pola mesma razón, son feitos estilísticos que non aparecen en todos os autores e autoras, xa que depende da propia capacidade creadora de cadaquén e mais da súa vontade innovadora do punto de vista lingüístico e estilístico, preocupación que, desde logo, condiciona e determina toda a creación literaria de X. C. Caneiro.

No plano gráfico e neste nivel da escala gradativa, achamos recursos como a utilización das maiúsculas (véxase § 4.1.1.C) con finalidade enfática e outros como a variación do tamaño e o deseño da fonte base (véxase § 4.1.2.A), a cuxo respecto teñen reflexionado as propias personaxes das novelas: “Levo tempo intranquilo, preso de neurolepses continuadas. Ás veces divírteme esborranchar as páxinas do caderno escribindo frases catavínicas; fago iso só por ver se o meu organismo toma acougo, repousa. Hai algúns días que, cun rotulador e un patrón caligráfico, escangallei as tapas verdosas do caderno. O patrón emprégoo a miúdo, encántame cambiar os tipos de letra cando sufro incontrolables accesos emocionais. Estou nervioso, creo que se nota cando

escribo, a búsola do cerebro non me funciona correctamente, síntoo” (IS, 179). Nesta reflexión de Nicolás Odín fica patente, aliás, que por parte das personaxes existe plena consciencia de estaren a manifestar os seus diversos estados mentais a través da escrita, o que, dalgún modo, parece confirmar as nosas hipóteses.

Por outra parte, a rendibilidade estilística destes recursos enfáticos non reside só na súa capacidade para destacaren de forma especial algunha secuencia como, fundamentalmente, na sorpresa que produce encontralos nun texto literario, cando son habituais noutras tipoloxías, como os textos expositivos ou xornalísticos. Por esa razón, a súa presenza, cualitativa e cuantitativamente suficiente para chegar a ser considerado trazo de estilo, constitúe máis unha mostra da mente enferma das personaxes, segundo se desprende das súas propias reflexións.

Outro aspecto fundamental neste sentido é a disposición tipográfica (véxase § 4.1.2.C), especialmente no que atinxe á disposición do texto na páxina, onde encontramos exemplos realmente salientábeis, desde aqueles que lle confiren á prosa un aspecto máis achegado á poesía até aqueles outros en que a escrita anárquica responde claramente a un estado mental anormal, consecuencia da inxesta de alcohol e diversas substancias medicinais ou da propia loucura das personaxes.

No nivel léxico-semántico encontramos quizais as características máis identificadoras do estilo de X. C. Caneiro. No tocante aos procedementos derivativos (véxase § 4.3.1.2.A), cómpre falarmos, en primeiro lugar, da sufixación apreciativa e, en especial, dos efectos humorísticos que se desprenden do emprego de diminutivos casteláns (*aventurillas, noveletas, Jesusito, canarito, cariñito*). Porén, é na sufixación nocional onde se encontran os maiores logros creativos do autor. Neste sentido hai que falar dunha innovación absoluta, onde se reflicte a súa obsesión pola lingua, que toman como característica propia as personaxes. Encontramos unha variedade extraordinaria de procesos, desde a formación de neoloxismos (verbos desubstantivais absolutamente sorprendentes, adxectivos que substitúen frases preposicionais, creación de adverbios modais a partir de categorías gramaticais que, por norma, non o permitirían etc.) até a mudanza dos sufixos habituais ou o xogo coa sufixación superflua, todo o cal se converte non só nun trazo do estilo particular do autor, como tamén nunha clara manifestación da personalidade dos protagonistas. No que atinxe á formación lexical, cómpre destacarmos, na mesma liña, o proceso de composición (véxase § 4.3.1.2.B), que produce interesantes resultados tanto do punto de vista estilístico como do da configuración das personaxes.

Nun sentido máis especificamente semántico, habería que falar de recursos estilísticos

clásicos, como metáforas, comparacións, personificacións, sinestesias, metonimias e pleonasmos (véxase § 4.3.1.1.B). Todos eles constitúen desviacións da norma na medida en que a súa interpretación exige unha lectura non literal, mais figurada. Porén, hai que ter en conta que, para seren incluídas neste nivel, deben responder a relacións semánticas máis ou menos convencionais. Neste sentido, podemos afirmar que nas obras estudadas hai numerosos exemplos deste tipo de “insolidariedades” lexicais, mais o que resulta absolutamente revelador do punto de vista estilístico é un outro tipo, moito máis frecuente e máis identificador do estilo persoal de X. C. Caneiro, que traspasa os límites das convencións semánticas estabelecidas, e que, por tanto, cumpriría incluírmos dentro dos feitos estilísticos transgresores.

No plano morfolóxico, convén destacarmos fundamentalmente a categoría nominal (véxase § 4.3.2.1), pois é nela que se producen as desviacións da norma con maiores efectos estilísticos. Así, debemos chamar a atención para a flexión numérica, que proporciona interesantes resultados cando se aplicar a substantivos de carácter abstracto, dotándoos dunha maior afectividade ou, se cadra, dunha maior poeticidade. O mesmo ocorre coa dupla flexión xenérica de certos substantivos, que se converte en por si nun verdadeiro xogo estilístico, non tanto polos efectos que se puideren derivar da utilización do xénero marcado, como pola propia concorrencia de ambos. Na mesma liña áchanse outros fenómenos, como as colocacións anómalas dos diferentes tipos de adxectivos e a aplicación de características propias desta categoría gramatical a outras, por exemplo a gradación, que desta maneira aparece tamén en substantivos, verbos e adverbios, con evidentes repercusións no estilo. A este respecto habería que mencionar de forma específica o caso do sufixo *-érrimo* non só polo seu carácter moito máis culto do que *-ísimo*, como sobre todo porque dunha aparición restrita a un número limitado de adxectivos se estende a todos os demais (*saguérrimo*, *perfectérrimo*, *tristérrimo*). No tocante a outras categorías gramaticais, como os pronomes persoais e os verbos (véxase § 4.3.2.2.A e § 4.3.2.3), a rendibilidade estilística neste nivel da escala gradativa reside nos seus usos especiais.

No plano sintáctico, destaca o fenómeno da transitivización (véxase § 4.4.1.1) que se manifesta en diferentes graos, desde o máis habitual CD cognato até construcións máis sorprendentes con mudanza do complemento tipo.

No plano textual, canto ao código empregado, debemos chamar a atención para a invención de vocábulos cultos, semicultos e patrimoniais por medio da aplicación das regras lóxicas da evolución fonética, o que produce resultados moi interesantes (véxase §

4.5.1.1.C). O mesmo cabe dicir do frecuente recurso á explicación etimolóxica, que, con efecto, acaba tamén por se converter en máis un trazo estilístico do autor e máis unha característica fundamental das personaxes; da neocomposición e dos estranxeirismos (véxase § 4.5.1.2.A), que non só posúen importancia polo que supoñen de alternancia de código como tamén pola particular grafía con que aparecen, que é outra boa mostra do estado mental dos protagonistas; en todo o caso, aínda que noutros contextos a presenza de estranxeirismos é rexeitábel na medida en que substitúen vocábulos propios, nas obras de X. C. Caneiro posúen unha alta rendibilidade estilística (*futin, wonderful, froidiano, sefiní*).

C. FEITOS E ESTRUTURAS ESTILÍSTICAS TRANSGRESORAS

Baixo esta denominación agruparemos feitos e estruturas de estilo que vulneran a norma de forma extrema, polo que non poden contemplarse nin aceptarse se non é, precisamente, como trazos de estilo non do autor, mais das personaxes, na medida en que son, claramente, manifestación da súa loucura.

No plano gráfico-fónico cabe darmos conta do xogo estilístico que se establece por medio de recursos como o deletreo e o silabeo e o alongamento vocálico, que son mostra tamén do estado mental dos protagonistas. No tocante ao aspecto gráfico destaca a presenza consciente e voluntaria de faltas de ortografía, a cuxo respecto en ocasións se manifestan as personaxes, erros ou mudanzas de acentuación, uso simbólico e/ou anárquico de minúsculas e maiúsculas, a grafía da denominación dos signos de puntuación no canto do signo en si propio, e a ausencia de separación entre palabras.

No plano léxico-semántico, hai que destacar especialmente o invento de vocábulos, unha das afeccións preferidas das personaxes, como elas propias recoñecen en reiteradas ocasións: “Dedicaba o tempo ás palabras, para non aburrirme. Nunca me arrepentín [...]. Cartas onde escribía palabras invisibles imposibles, onde destrozaba a sintaxe para sentirme importante, dominadora, capaz de posuír un anaco de mundo que só a min parecía pertencer. Hoxe non deixo de facelo. Non, non, escribir non, non podoo. Pero teño un espacio inmenso, verde, no medio da miña cabeza. Alí anoto as palabras. Para sobrevivir. Para sobrevivir, repito” (TB, 87)⁶⁷⁸. Así como tamén a extraordinaria presenza de

⁶⁷⁸ Consideramos de interese dar conta aquí dalgunhas das reflexións que a respecto da invención vocabular realizan as personaxes. Así: “Só odia a miña propensión ás palabras, este defecto de inventurizar e xogar con elas para sentirme viva” (TB, 86); “Ela tomouna coma se fose o presente máis valioso que Fortuna puidese ofrecerlle naquela hora. O azar, foi o azar, o magnífico azar quen posibilitara aquel encontro marabilloso e salvador. Así se sentía, salvada. Acudiu con Arístides a unha cafetaría. Outra cafetaría. Distinta daquela que propiciara o seu primeiro enfado serio da mañá. Sentaron. O camareiro parecía máis educado que o outro, marmitúlico, como ela berrara.

metáforas e outros recursos estilísticos de carácter semántico (véxase § 4.3.1.1.B) que vulneran todas as convencións ao respecto e que responden a motivacións fortemente subxectivas e a escuras asociacións significativas que se producen nas mentes enfermas das personaxes, dando lugar, por tanto, a resultados de grande beleza que impactan no lector ou lectora, mais de difícil interpretación para calquera que non sexa un dos protagonistas, ou o autor que os fai falar, debido á súa hermética connotación.

No plano morfo-sintáctico, no que atinxe á categoría nominal (véxase § 4.3.2.1.A), encontramos interesantísimos exemplos na flexión xenérica de substantivos invariábeis (sexan sincréticos, epícenos ou de xénero único) e na flexión numérica de substantivos *singularia tanta*, en ambos os casos cun claro efecto humorístico. Alén disto, hai que ter en conta a importancia destes desvíos da norma a respecto da configuración da personalidade dos protagonistas. Noutras ocasións, son as ausencias (de artigos [véxase § 4.3.2.2.C] ou de preposicións [véxase § 4.3.2.4.C]) as que implican os efectos estilísticos, aproximando a linguaxe das personaxes a unha estética telegramática que tamén resulta moi adecuada como manifestación da súa loucura. No que atinxe especificamente á sintaxe, o aspecto máis salientábel constitúeo a ruptura das estruturas por medio dunha puntuación anómala. Este fenómeno estaría en consonancia co xa comentado do tratamento da palabra e da frase como enunciados (véxase § 4.4.2), aínda que desta volta nos encontramos nun caso extremo de discurso entrecortado que pode repercutir tamén na coherencia do discurso.

—Marmitúlico —repetiu a palabra, entre risas.

Arístides, alleo ao soliloquio, tiña os ollos acendidos de curiosidade. Ela, aclaratoria, engade:

—Nada, nada, ocorréuseme esta mañá. Marmitúlico. Debín ler esa palabra nalgunha parte e solteina, así, de súpeto..., coma se saíse do meu estómago.

—¡Marabilla, marabilla! —exclamou Arístides Rocamora—. ¡Marabilla, marabilla!, vexo que vostede é afeccionada á arte da labia, o dominio da voz, o reino dos morfemas e fonemas e semantemas e demais emas que enaltecen a voz do ser humano.

—¿Que di vostede, Arístides? Eu ignoro todo iso, o meu é a literatura. Ocorréuseme a palabra, simplemente. No noso interior, no subconsciente, perviven sensacións, gustos, inclinacións e tamén palabras. Os morfemas e esas cousas dos lingüistas son asuntos innecesarios para os letraferidos, os lectópatas, os amorosos lacaios das novelas. A gramática e a novela son inimigos irrenconciliables, igual que algunhas palabras e os dicionarios. ¿Acaso non viu vostede como hai palabras que se negan a atopar o seu sitio entre as páxinas das enciclopedias que vostede vende? ¿Acaso non viu como algunhas queren saír voando, irse ás nubes, a soñarse doutra forma e noutro lugar? Arístides, as palabras son a única república onde reina a liberdade. Dixen.

—As palabras aniñan en todas partes, Hermelinda, eu collecciono palabras. Xunto voces para que poidan formar un elixir capaz de aliviar todos os pesares do ser humano, por iso vendo enciclopedias: porque as enciclopedias son como analxésicos. As enciclopedias quitan a dor se un chega a crer nos seus poderes.

—Vostede está realmente tolo, señor Arístides.

—Por vostede, querida.

Arístides Rocamora espertou en Hermelinda os seus instintos de imaxinación, algo que herdara por vía xenética do seu pai e que, co tempo, incrementara grazas á lectura de numerosas novelas⁷ (B, 19).

No plano textual, a puntuación é o aspecto máis relevante neste nivel da escala gradativa. A ausencia de puntuación (véxase § 4.5.1.1.A), relativamente frecuente na maioría das obras estudadas, implica en ocasións a incoherencia, normal, por outra parte, en personaxes cunhas características mentais tan particulares.

5.2.3. RELACIÓN ENTRE AS ESTRATEXIAS NARRATIVAS E O ESTILO

Aínda que, segundo xa comentamos noutras ocasións, a nosa prioridade era realizarmos un estudo lingüístico-estilístico das obras narrativas de X. C. Caneiro, dada a repercusión que as estratexias narrativas, pertencentes basicamente ao ámbito literario, posúen na configuración do estilo do autor, decidimos abranxer tamén este ámbito na nosa investigación. Porén, a dificultade de encadramos a análise destes elementos dentro dela foi considerábel, xa que parecía evidente a existencia de certos problemas para os estudarmos baixo as disciplinas lingüísticas tratadas, a pesar de algúns aspectos primordiais se manifestaren por medio de feitos lingüísticos. Por esta razón é que nos pareceu oportuno recorrer á distinción entre discurso e texto, que na actualidade non todos os investigadores e investigadoras continúan a manter, segundo vimos na epígrafe correspondente. Con todo, só desa maneira era posíbel que estes elementos ficasen inseridos con relativa coherencia no noso estudo. Así pois, decidimos incluír baixo a epígrafe referente ao texto aqueles feitos de escolla inconscientes na comunicación e baixo a epígrafe referente ao discurso aqueloutros máis conscientes e característicos do xénero narrativo. De todos os modos, segundo mencionamos máis arriba, tamén dedicaremos neste apartado un espazo a aqueloutros elementos propiamente textuais que, por non gardaren relación tan directa coa lingua, non parecían cadrar nas conclusións específicas relativas á rendibilidade estilística e si, polo contrario, aquí, xa que están en certa medida relacionados coas estratexias narrativas.

Do punto de vista dos elementos narrativos, podemos afirmar, en xeral, que tradicionalmente existiron unhas convencións moi ríxidas a respecto do tratamento que estes aspectos debían recibir no texto narrativo e que podían variar en maior ou menor medida, entre os distintos movementos ou escolas literarias. Neste sentido, no primeiro terzo do século XX a aparición das vangardas marcou de maneira definitiva a concepción da literatura, especialmente a poesía, mais tamén a narrativa. Nomes como James Joyce, Kafka ou John dos Passos introduciron daquela extraordinarias e significativas innovacións na concepción decimonónica da novela que aínda imperaba nesa altura. Décadas despois, en torno a 1950, surxiría o Nouveau Roman que trataba de consolidar, de modo

absolutamente revolucionario, algunhas das rupturistas características apuntadas polos autores mencionados no primeiro terzo do século. No noso territorio, a imitación do Nouveau Roman francés emerxería en 1954 —data da publicación de *Nasce un árbore*, de Gonzalo Rodríguez Mourullo—, a denominada Nova Narrativa Galega, un conxunto de mozos narradores que se rebelaban contra as imposicións tradicionais do xénero que practicaban. As características máis destacadas e comúns a todos eles eran, entre outras, o predominio do monólogo interior, polo que o narrador se presenta maioritariamente baixo a P1 e se centra na súa propia introspección, ou, en ocasións, o multiperspectivismo, con varios narradores que contan o que ven; o protagonista costuma estar desarraigado (desvinculado da súa historia persoal) e decote abafado pola súa propia consciencia ou por circunstancias descoñecidas; o espazo faise, en xeral, indeterminado e intanxíbel, e, en todo o caso, adquire unha significación simbólica; e prodúcese a ruptura entre tempo do discurso e tempo do relato, quer dicir, a linearidade temporal desaparece.

Este achegamento superficial á mudanza da concepción dos elementos esenciais do xénero narrativo é suficiente para demostrar que, con efecto, posúen repercusións no estilo literario (desde logo, nun sentido global de escola ou movemento) e, alén diso, que moitas das variábeis que nun momento determinado significaron unha auténtica revolución no ámbito literario continúan a se utilizar na procura dunha narrativa orixinal e experimental; e é neste sentido que poden chegar a caracterizar de maneira individual o discurso.

5.2.4. O DISCURSO LITERARIO DE X. C. CANEIRO

Segundo xa tracexamos brevemente na epígrafe referente ás conclusións xerais (véxase § 5.1.), achámonos ante un discurso literario cuxa caracterización é complexa, mais que nos somerxe nun universo moi particular, cheo de fantasías, e soños, e xogos, non só do punto de vista do contido, mais, o que é máis sorprendente, tamén da forma, segundo fomos desvelando ao longo destas páxinas. En relación co subtítulo do traballo —“A rendibilidade da lingua, o xogo das palabras e outras artes na creación do estilo literario”— fiaremos agora a caracterización xeral do estilo de X. C. Caneiro.

En primeiro lugar, no tocante á rendibilidade da lingua na configuración do estilo literario, cómpre sinalarmos que se trata dun aspecto fundamental que X. C. Caneiro explota de maneira constante e sorprendente en todas as súas obras, tanto dentro dos límites da norma, como, en ocasións, a ultrapasalos. En todo o caso, o que parece estar detrás diso é unha decidida preocupación ou vocación estética. Por esa razón, a lingua de X. C. Caneiro caracterízase esencialmente pola beleza. Sen dúbida, achámonos ante un

concepto difícil de explicar en termos obxectivos, mais trataremos de facelo en función de varios eixos fundamentais: a sonoridade, en concreto a eufonía, que se procura con independencia do significado; a connotación, quer dicir, a elección de vocábulos especialmente suxestivos e evocadores (aplicábel tamén ás figuras trópicas); a melodía e o ritmo, que perseguen materializar o desexo do autor de facer música, sobre todo por medio da acentuación e da puntuación; e a creatividade, pois X. C. Caneiro gusta de explorar e explotar todas as posibilidades que a lingua ofrece.

A dificultade que entraña a aventura da procura da beleza, así entendida, é facilmente imaxinábel e só poderá ser superada con suceso se se posúe un coñecemento da lingua que lle permita ao autor ou autora mergullarse nas súas profundidades máis descoñecidas, tal como, con efecto, ocorre no caso de X. C. Caneiro. Isto explica tamén o seu carácter intencionadamente culto e, desde logo, a presenza do latín de diversas maneiras (dobretes, tripletes, vocábulos latinos, explicacións etimolóxicas, declinación de vocábulos etc.), que, en todo o caso, non están exentas dunha importante compoñente lúdica.

En segundo lugar, no tocante ao xogo das palabras, expresión que empregan ocasionalmente as personaxes, debemos destacar o sentido lúdico que a lingua adquire nas mans destas (xa que son elas propias que manifestan e fan referencia expresa a isto ao longo das obras) e nas do autor que, segundo xa mencionamos, concede unha importancia decisiva e caracterizadora do seu estilo á preocupación estética, ao aspecto máis artístico da literatura, entendida como obxecto de delectación, especialmente do punto de vista da forma (quer dicir, da lingua), que centra a nosa atención neste traballo. Aliás, queremos salientar que este xogo das palabras non é o mesmo que un xogo de palabras (referente, por exemplo, a casos de parónimos, homónimos ou palabras polisémicas), senón que se trata dun concepto global que se pode aplicar a calquera aspecto lingüístico sempre que na súa utilización resida, dalgunha maneira e en maior ou menor medida, esa vontade lúdica. É así que o xogo das palabras fai referencia aos casos máis puramente lúdicos de moitos dos casos analizados a respecto da rendibilidade estilística, se ben é certo que dificilmente encontraremos algún aspecto que estea exento realmente desa vontade de xogo que impregna a totalidade das obras narrativas de X. C. Caneiro.

Unha das máis significativas manifestacións desta vontade lúdica constitúea sen dúbida a ironía que atravesa as obras de X. C. Caneiro e que se desprende de forma máis ou menos sutil de xogos —como a introdución do latín, de estranxeirismos (en especial por mor da súa grafía adaptada á fonética nos casos non consolidados polo uso) ou da alternancia de códigos, por citarmos só algúns dos máis salientábeis. Aliás, todos os feitos

estilísticos que se producen a causa da transgresión da norma lingüística son responsábeis da procura de efectos humorísticos, que fan que todas estas novelas e relatos, aínda que do punto de vista do contido nos presentan individuos fracasados, infortunados, tristes e, en xeral, loucos (excepto contadas excepcións), deixen no lector ou lectora unha inevitábel sensación amábel que acha nestes efectos a única explicación posíbel. Alén diso, as personaxes, complexas e, en ocasións, incomprensíbeis (debido á súa loucura), resultan finalmente entrañábeis e encantadoras precisamente pola capacidade catártica que encontran na linguaxe e que aos lectores e lectoras nos presentan de modo sorprendente, impactante e divertido.

Por último, haberá que explicar o que entendemos por “outras artes”. Neste ambiguo concepto conflúen, de maneira premeditada, dous significados: por unha parte, o de “estratexia” e, por outra, o de “manifestación artística”, pois, como ficou patente, todas as estratexias estilísticas de que bota man X. C. Caneiro achan plena xustificación na súa vontade expresa da procura da arte no texto literario. Baixo esta denominación, pois, incluiremos aspectos dificilmente encadrábeis dentro do estudo da lingua, mais que son igualmente importantes á hora da configuración do estilo literario. Trataríase, xa que logo, de elementos como a intertextualidade e a polifonía, a intratextualidade, a estrutura, a voz narradora ou a intercalación de planos temporais.

O desenvolvemento da espacialización é mínimo, se ben a localización da trama argumental en Dalmara (maioritariamente, aínda que pode aparecer baixo outras denominacións, como Ébora, Bakarne ou París) é definitoria das novelas deste autor. Isto é así porque se trata de obras que priorizan de modo absoluto a manifestación da mente (en toda a súa complexidade) das personaxes. Trátase de novelas de acción interior, psicolóxicas, e talvez en relación con isto sexa que as formulacións estilísticas de Spitzer se nos antollan neste momento tan acaídas para explicarmos a aparición, a confluencia, dunha cantidade extraordinaria de feitos lingüísticos inusuais, impactantes, que dan conta da loucura das personaxes.

Alén diso, o predominio da acción interior repercute, ralentizándoo, no ritmo discursivo. Ao final da lectura destas novelas resúltanos difícil explicar propiamente o seu argumento, porque os feitos, os acontecementos, son contados e, en todo o caso, pouco relevantes. O realmente importante é o que ocorre no interior das personaxes, que se nos presenta (porque así o exige a propia estrutura da novela) baixo a forma do monólogo interior en múltiples ocasións e o que fai, tamén, que o autor recorra preferentemente á P1 e ficcionalice estes pensamentos baixo a forma de diarios, memorias ou reflexións

persoais, en que as personaxes toman a palabra para deixaren voar os seus pensamentos. Á vez, a escolla destas formas serve para explicar a presenza da narración simultánea, xa que, ao remitiren para o propio momento da escrita, é fácil que as personaxes se sitúen tamén neste plano temporal. De todos os modos, non se pode dicir con rigor que sexa unha característica constante ao longo da narrativa de X. C. Caneiro. De feito, constátase unha clara vontade de experimentación, tanto do punto de vista da estrutura como da voz narradora ou da perspectiva. Porén, cómpre salientarmos unha serie de aspectos en relación con estes factores.

Así, no tocante ao tratamento do tempo (con independencia de a narración ser simultánea, intercalada ou ulterior) chamaremos a atención para os deslocamentos. Se é certo que o recurso ás analepses e prolepses é un trazo habitual na narrativa moderna, que foxe do desenvolvemento cronolóxico linear, en X. C. Caneiro os saltos temporais non parecen responder unicamente ao seu desexo de experimentar, como, aliás, á necesidade de materializar a loucura das personaxes. Desde logo, queremos chamar a atención para este feito por ser claramente identificador do estilo particular do autor, fronte a outros compañeiros e compañeiras de xeración que o empregan, máis ben e de forma exclusiva, como sinal de modernidade. De todos os modos, segundo sinalamos na epígrafe anterior (véxase § 5.2.3), estes trazos costuman características xerais dos grupos, máis do que propiamente dos individuos.

Idéntica motivación se acharía após a mestura de diversas voces narradoras a alternaren no mesmo texto ou a intercalación de distintas perspectivas e, segundo sinalamos na epígrafe 4.5.1.1.A da nosa análise, as maiores repercusións estilísticas produciríanse cando estas mudanzas ocorren de forma abrupta, sen puntos de inflexión que puidesen permitir ou favorecer o salto.

Por outra parte, a vontade experimentadora tamén se manifesta na estrutura, mesmo cando esta non responde á necesidade de a personaxe analizar por escrito os seus pensamentos. Neste sentido, paga a pena sinalar que, de forma ben significativa, existe por parte de X. C. Caneiro certa preferencia polas estruturas duplas ou bipolares, como as que encontramos en SL, E, RB e XA. Desta forma, sería posíbel falarmos de simetría, unha simetría que, dun modo totalmente diferente, achamos tamén en B, no sentido de que as dúas partes en que se divide conteñen exactamente o mesmo número de capítulos, catorce, e practicamente, nun exercicio extremo de precisión, o mesmo número de páxinas.

Así pois, consideramos que a experimentación técnica e a construción dun macrotexto ben delimitado, segundo vimos na análise (véxase § 4.5.1.1.C), se converten nos trazos

máis reveladores e individualizadores do estilo literario de X. C. Caneiro. Este, guiado por unha preocupación estética que atravesa todas as novelas e relatos e que non nega, senón que defende publicamente —así o fixo, por exemplo, na comunicación que presentou en novembro de 2007 durante as I Xornadas de Lingua e Usos organizadas pola Universidade da Coruña (Caneiro: 2007)— vai, porén, alén da coñecida sentenza da “arte pola arte”, segundo en ocasións lle teñen reprochado os seus detractores e detractoras, que non souberon apreciar o que sen dúbida é un dos seus maiores méritos: conseguir, por medio de multiplicidade de feitos lingüísticos, dentro e fóra dos límites da norma, que o seu estilo literario, para alén de ser caracteristicamente persoal e individualizador, se poña tamén ao servizo do contido, converténdose igualmente no estilo dunhas personaxes que materializan a súa loucura e obsesións por medio de recursos estritamente lingüísticos, sen perder de vista en ningún momento a beleza e a culturalidade que lle son propias.

Así pois, a pesar de que en ocasións se teña dito de X. C. Caneiro que a súa pretensa preocupación pola lingua é pura petulancia, baleira por completo de significado, e que a complexidade estrutural das súas novelas carece de sentido pois acaba por se perder na nada, na realidade son dous elementos fundamentais do punto de vista do contido das novelas. Polo contrario, sen esa obsesión pola lingua, os protagonistas resultarían privados da manifestación máis importante da súa personalidade e, por outra banda, a asunción de estratexias narrativas convencionais resultaría incoherente con eles. Ou, por o dicirmos doutra maneira, o estilo preséntase como o elo de unión entre a forma (a estética) e o contido. Deste modo, tal como afirmara Spitzer no seu momento, demostraríase que lingua e literatura acadan a máxima fusión desde un enfoque estilístico.

5.3. VALORACIÓN E PERSPECTIVAS

Ao finalizarmos este traballo de investigación, coidamos ter conseguido un duplo obxectivo que nos parece fundamental en relación co estado previo da arte.

En primeiro lugar, semella ficar demostrado, tal como se sinalou na epígrafe correspondente ás conclusións, que todos os ámbitos da lingua son susceptíbeis de desenvolveren rendibilidade estilística. Segundo vimos, desde os máis simples usos afectivos ou expresivos até os máis complexos, todos os feitos lingüísticos procuran efectos estreitamente relacionados coa necesidade, por parte do autor, de dar conta e materializar lingüisticamente a loucura (en distintos graos) das súas personaxes.

Ao longo de toda a investigación intentamos analizar até os aspectos menores e aparentemente máis insignificantes do punto de vista estilístico, coa intención de que o

noso traballo resultase ser, finalmente, un estudo o máis completo posíbel arredor da rendibilidade estilística da lingua, xa que se trata dun aspecto pouco desenvolvido no noso ámbito lingüístico. Por esa razón, na epígrafe correspondente ás conclusións quixemos reflexionar con certa profundidade sobre este concepto, polo que realizamos un compendio de todos os feitos lingüísticos susceptíbeis de desenvolveren efectos estilísticos de maneira necesariamente exclusiva. Polo mesmo motivo, realizamos tamén a distinción entre feitos e estruturas estilísticas e unha clasificación de ambos en función do cumprimento da norma, pois a súa potencial expresividade dependerá en boa medida dese factor. Só así conseguiremos realmente proporcionar un estudo lingüístico que se poida converter nunha sólida base de cara a futuras investigacións no ámbito da estilística.

En segundo lugar, non podemos esquecer, a pesar de todo o exposto, que o que vimos de realizar é unha análise lingüístico-estilística da obra narrativa dun dos nosos autores actuais máis representativos, X. C. Caneiro. Desta forma, fornecemos para a bibliografía de carácter estritamente literario do noso ámbito lingüístico un novo traballo a respecto do estilo dun autor. A maior novidade neste sentido áchase no feito de o autor escollido pertencer á época contemporánea, pois é habitual que este tipo de traballos estea restrinxido a autores ou autoras que xa non se encontran en activo, pois o estudo do estilo dunha obra aínda por concluír implica que os resultados da investigación non poderán ser definitivos e que deberán revisarse cada certo tempo, na medida en que se trata dun aspecto que pode mudar considerabelmente dunha obra a outra como consecuencia de diversas circunstancias e nomeadamente pola experimentación con que os representantes das xeracións literarias contemporáneas parecen desfrutar nas súas creacións.

En todo o caso, de acordo co exposto na epígrafe referente ao estado da arte, é posíbel acharmos breves recensións realizadas con motivo da publicación das obras destes autores e autoras máis novas. Así ocorría, con efecto, coa obra de X. C. Caneiro. Ao longo da nosa investigación achamos numerosos artigos e recensións a respecto das súas novelas, algunhas con interesantes opinións en relación co seu estilo. No traballo que agora presentamos tratamos de proporcionar unha visión ampla, que atinxe todos os aspectos da lingua, pormenorizada, xa que tenta profundar na análise de todos eles e fornece unha cantidade de exemplos considerábel, e global, na medida en que abranxe toda a obra narrativa deste autor, publicada e mesmo inédita no momento de escribirmos estas liñas — é o caso, xa comentado, d'*A vida nova de Madame Bovary*. O noso traballo constitúe, ou pretende constituír así, unha análise lingüístico-estilística da narrativa caneirana feita con todo o rigor e profundidade de que fomos capaces. Desta maneira, fica ben descrito o

particular estilo deste autor verinés e, á vez, é posíbel observarmos o modo en que a lingua se pón ao servizo do estilo e da configuración das personaxes.

A partir de aquí, ábrenos un interesante abano de posibilidades investigadoras, principalmente porque, como xa salientamos, nos achamos ante unha obra inconclusa. De feito, temos coñecemento da existencia de máis dúas novelas inéditas, cuxa análise seguramente contribuirá a confirmar moitas das hipóteses que expuxemos ao longo destas páxinas, e inclusive a acrecentar outros aspectos menos desenvolvidos nas novelas anteriores. Desde logo, esperaremos a súa publicación para somerxernos nunha nova investigación que contribuirá a completar e/ou modificar esta.

Do mesmo xeito, non se pode esquecer o labor xornalístico deste autor, pois tamén nese ámbito achamos un interesante campo de traballo para futuras investigacións, xa que, cunha simple observación superficial das súas colaboracións en xornais, podemos intuír, salvando as distancias, un estilo moi semellante ao que se encontra nas novelas. Desta maneira, moitas das claves estilísticas que barallamos ao longo da nosa investigación poderían servir de base para a análise desoutros textos.

Por outra parte, unha análise semellante podería aplicarse tamén á obra doutros autores ou autoras. Aínda que é posíbel que non todos nos proporcionen tal corpus de exemplos, sen dúbida os nosos estudos literarios resultarán enriquecidos se comezamos a realizar análises, fundamental mais non exclusivamente lingüístico-estilísticas, da obra dos creadores e creadoras máis novas, pois a bibliografía existente, aínda que fornece información individualizada das figuras máis relevantes de cada xeración, pode resultar de interese para o público xeral ou inclusive para o ámbito da docencia, mais insuficiente para o desenvolvemento da investigación lingüístico-literaria dunha cultura con vocación de normalidade.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Adrados, F. R. (1971): "Subclases de palabras, campos semánticos y acepciones", *Revista de la Sociedad Española de Lingüística*, 1, 2, 325-354.
- AFA (1999): "Caneiro gaña o 'García Barros'", *O Correo Galego*, 19/VI/1999.
- Aguar, S. (2000): "Reflections", *Diario 16*, 8/VI/2000.
- Águila, E. (2000): "Las enumeraciones borgeanas (o algunas notas para leer la 'diversa entonación' de la narración de El Aleph en la obra de J. L. Borges y algunas consecuencias que de allí se derivan)", *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 14, Universidad de Chile: <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/14/txleaguila.html>.
- Aiam, M. (1992): "Xosé Carlos Caneiro: A mirada do escéptico", *Magazine*, 6.
- Alazraki, J. (1968): *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (Madrid: Gredos).
- Alcaraz Varó, E. e Martínez Linares, M^a A. (1997): *Diccionario de lingüística moderna* (Barcelona: Ariel).
- Alcoba Rubio, S. (1987): "Los parasintéticos: constituyentes y estructura léxica", *Revista de la Sociedad Española de Lingüística*, 17, 2, 245-267.
- Alf (1992): "Me repugna la literatura light", *Faro de Vigo*, 15/XI/1992.
- Allen, J. H. D. (1942): *Portuguese Word-Formation with Suffixes*, *Language*, 18, 1, 51-62.
- Alonso, A. (1942): *El modernismo en 'La gloria de don Ramiro'* (Buenos Aires: Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires).
- Alonso, A (1969): *Materia y forma en poesía* (Madrid: Gredos).
- Alonso, A (1982): "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", *Estudios*

- Lingüísticos. Temas españoles* (Madrid: Gredos), 195-229.
- Alonso, D. (1971): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (Madrid: Gredos).
- Alonso Girgado, L. (1990): *O relato breve, escolma dunha década (1980-1990)* (Vigo: Galaxia).
- Alonso, E. e López-Casanova, A. (1982): *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual* (Valencia: Bello).
- Alvar Ezquerra, M. (1993): *La formación de palabras en español* (Madrid: Arco).
- Álvarez Blanco, R. (1983): “O artigo en galego. Morfoloxía”, *Verba*, 10, 169-182.
- Álvarez Blanco, R. et al. (1995 [1986]): *Gramática galega* (Vigo: Galaxia).
- Álvarez Blanco, R. (1996): “Posición do pronome átono en construcións de infinitivo e xerundio”, *Verba*, 23, 11-35.
- Álvarez Blanco, R. (1997): “O complemento de solidariedade: a complicidade entre os interlocutores”, en B. Fernández Salgado (ed.), *Actas do IV Congreso Internacional de Estudos Galegos (Universidade de Oxford, 26-28 de setembro 1994)*, Vol. 1 (Oxford: Centro de Estudos Galegos), 37-53.
- Álvarez Blanco, R. e Xove, X. (2002): *Gramática da lingua galega* (Vigo: Galaxia).
- Ameka, F. (1992): “Interjections: The universal yet neglected part of speech”, *Journal of Pragmatics*, 18, 101-118.
- Anderson Imbert, E. (1948): *El arte de la prosa en Juan Montalvo* (México: El Colegio).
- Anónimo, X. C. (1992): “Estou pola erótica do texto”, *Novidades Xerais* (Vigo: Xerais).
- Anónimo, X. C. (1993a): “O infortunio da soidade, Premio Xerais de Novela”, *Atlántico Diario*, 9/I/1993.
- Anónimo (1997): “Monterrei, o suave blues da fronteira”, *La Voz de Galicia*, 2/XI/1997.
- Anónimo (1998): “Entrevista”, *La Voz de Galicia*, 29/III/1998.
- Anónimo (2000a): “Caneiro, a arte contra a dictadura do simplismo”, *O Correo Galego*, 9/III/2000.
- Anónimo (2000b): “Quero ser algo máis que un escritor decorativo”, *La Voz de Galicia*, 23/III/2000.
- Anónimo (2000c): “Libros...”, *Tabeirós Terra*, V/2000.
- Anónimo (2000d): “Confío na industria do libro”, *La Voz de Galicia*, 7/XII/2000.
- Anónimo (2001): “O romanticismo de Xosé Carlos Caneiro en ‘Triloxía dos tristes’”: http://www.elcorreogallego.es/periodico/20011220/revista_das_letras/n77527.asp.
- Apresjan, J. D. (1974): “Regular polysemy”, *Linguistics*, 142, 5-32.

- Arca, O. P. (1999a): “Detesto as novelas-magnetófono que contan exactamente o que sucede”, *La Voz de Galicia*, 11/XII/1999.
- Arca, O. P. (1999b): “O escritor debe ser un ser comprometido”, *La Voz de Galicia*, 14/XII/1999.
- Aristóteles (1964): *Arte poética* (Lisboa: Guimarães Editora).
- Aronoff, M. (1976): *Word Formation in Generative Grammar* (Cambridge-Mass: MIT Press).
- Asaka, T. (1991): “El uso del ‘pronome de solidariedade’”, *Estudios Lingüísticos Hispánicos*, 6, 15-34.
- Asher, N. e Lascarides, A. (2001): “The semantics and pragmatics of metaphor”, en P. Bouillon e F. Busa (eds.), *The Language of Word Meaning* (Cambridge: C.U.P.), 262-289.
- Atorresi, A. et al. (1998): *Texteando* (Buenos Aires: Aique).
- Aullón de Haro, P. (2005): “Teoría del poema en prosa”, *Quimera*, 262: <http://www.revistas culturales.com/articulos/43/quimera/424/1/teoria-del-poe-ma-en-prosa.html>.
- Austin, J. (1975): *Ensayos filosóficos* (Madrid: Revista de Occidente).
- Azaustre Galiana, A. e Casas Rigall, J. (1994): *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo*, *Lalia*, 5.
- Babarro González, X. (1993): “Os artigos *o* e *el*”, *A Freita*, 3, 9-12.
- Bach, K. (1994): “Conversational implicature”, *Mind and Language*, 9, (London: Blackwell Publishing), 124-162.
- Bakhtine, M. (1986): *Speech Genres and Other Late Essays* (Austin: University of Texas Press).
- Ballart, P. (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* (Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema).
- Bally, C.. (1951): *Traité de stylistique française* (París: Klincksieck).
- Bally, C. (1965): *Le langage et la vie* (Geneve: Librairie Droz).
- Banegas Saorín, M. (2005): “Aposición sintagmática: por una descripción conjunta de los sustantivos y adjetivos apuestos”, *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 10: <http://www.um.es/tonos> digital.
- Barnatan, M. R. (1976): *Jorge Luis Borges* (Madrid: Júcar).
- Barroso, H. (1994): *O Aspecto Verbal Perifrástico em Português Contemporâneo. Visão*

- funcional/sincrónica* (Porto: Porto Editora).
- Barthes, R. (1970): *S/Z* (París: Seuil).
- Barthes, R. (1980): “Linguística e literatura”, en R. Barthes (coord.), *Linguística e literatura* (Lisboa: Edições 70).
- Basanta, Á. (1998): “Un xogo de apócrifos / Xosé Carlos Caneiro”, *ABC literario*, 27/III/1998.
- Basanta, Á. (2001): “La rosa de Borges”, *El Cultural-El Mundo*, 9-15/V/2001.
- Bassols, M. e Torrent, A. M. (1997): *Modelos textuales. Teoría y práctica* (Barcelona: Eumo-Octaedro).
- Beaugrande, R. de (1984), *Text Production. Toward a Science of Composition* (Norwood: Ablex).
- Beaugrande, R. de (1997): “The Story of Discourse Analysis”, en T. A. Dijk (ed.), *Discourse as Structures and Processes* (London: Sage), 35-62.
- Beaugrande, R. de, e Dressler, W.U. (1981): *Introduction to Text Linguistics* (London e New York: Longman).
- Beniers, E. (1977): “La derivación de sustantivos a partir de participios”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, 2, 316-331.
- Benito Lobo, J. A. (1992): *La puntuación: usos y funciones* (Madrid: Edinumen).
- Berasaluze, G. (1998): “Xosé Carlos Caneiro: ‘Literaturentazat irain bat diren liburak saritzen dira askotan’”, *Egunkaria*, 4/IV/1998.
- Bermúdez, M^a. T. (1998): “Xohán Casal na Nova Narrativa Galega”, *Actas das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*, Vol. 1 (Santiago: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades), 379-386.
- Bernárdez, C. et al. (2001): *Literatura galega do século XX* (Vigo: A Nosa Terra).
- Bex, T. (1996): *Variety in Written English. Text in Society: Society in Texts* (London: Routledge).
- Black, E. (2006): *Pragmatic Stylistics* (Edinburgh: Edinburgh University Press).
- Blakemore, D. (1987): *Semantic constraints on relevance* (Oxford : Basil Blackwell).
- Blakemore, D. (1989): “Linguistic form and pragmatic interpretation: the explicit and the implicit”, en L. Hickey (ed.): *The Pragmatics of Style* (London / New York: Routledge), 28-51.
- Blakemore, D. (1992): *Understanding Utterances* (Oxford: Blackwell Publishers).
- Blakemore, D. (2002): *Relevance and Linguistic Meaning: The Semantics and Pragmatics of Discourse Connectives* (Cambridge: C.U.P).

- Blanco García, C. (1991): *Literatura galega da muller* (Vigo: Xerais).
- Blanco Rivas, M. (2000): “Unha novela de personaxes extremos”, *Faro de Vigo*, 10/VI/2000.
- Blanco Rodríguez, L. (1993): “Sobre la parasíntesis en español”, *Verba*, 12, 425-432.
- Bloomfield, L. (1979): *Language* (London: Allen & Unwin).
- Bonilla, J. (2000): “Xosé Carlos Caneiro, el mago”: <http://www.elmundo.es/elmundo-libro/2000/04/03/anticuario/983818815.html>.
- Borreguero Zuloaga, M. (2004): *La progresión temática en el nivel textual: algunos problemas pendientes*: <http://www3.unileon.es/dp/dfh/LG/Bhtml>.
- Brandão, R. de Oliveira (1989): *As figuras de linguagem* (São Paulo: Ática).
- Brea, M. (1991): “Aproximación ó estudio das palabras compostas”, en M. Brea e F. Fernández Rei (coords.), *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Vol. 1 (Santiago: Universidade de Santiago de Compostela), 77-100.
- Bühler, K. (1967 [1934]): *Teoría del lenguaje* (Madrid: Revista de Occidente).
- Burger, H. (1980): “Interjektionen”, en H. Sitta (ed.), *Ansätze zu einer pragmatischen Sprachgeschichte* (Tübingen: Max Niemeyer), 53-69.
- Bustos Tovar, J. J. de (1974): *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval* (Madrid: Real Academia Española).
- Calviño, I. (1992): “O infortunio da soidade de Xosé Carlos Caneiro”, *O Correo Galego*, 4/II/1992, *Revista das Letras*, 23.
- Câmara, Jr., J. M. (1959): *Princípios de Lingüística Geral* (Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica).
- Câmara, Jr., J. M. (1978): *Contribuição à Estilística Portuguesa* (Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico).
- Câmara, Jr., J. M. (1982): *Estrutura da Língua Portuguesa* (Petrópolis: Editora Vozes).
- Camba Sanmartín, X. (1996): “A Nova Narrativa”, en *Historia da literatura galega*, Vol. 5 (Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega / A Nosa Terra).
- Caneiro Pérez, X. C. (1990): *O buscador de nada. Crónicas do desencanto* (Verín: Asociación Cultural Monterrei).
- Caneiro Pérez, X. C. et al. (1993b): *Antoloxía da literatura galega* (Verín: ECCA).
- Caneiro Pérez, X. C. et al. (1993c): *Letras Galegas* (Verín: ECCA).
- Caneiro Pérez, X. C. et al. (1995): *Unha semana e media de teatro* (Ourense: Balea Branca).

- Caneiro Pérez, X. C. (1996): “A Narrativa galega actual: reflexión nocturna dun periférico”, *Alborada*, setembro 1996, 17-18.
- Caneiro Pérez, X. C. (2001): “A Manuel María, pai e irmán”, en A. Blanco Torrado (coord.), *Manuel María* (Lugo: Ophiusa), 631.
- Caneiro Pérez, X. C. (2002): “O destino da Literatura e a Literatura como destino”: http://bvg.udc.es/indice_paxinas.jsp.
- Caneiro Pérez, X. C. (2003): *Jorge Luis Borges* (Madrid: Espasa).
- Caneiro Pérez, X. C. (2004): “Eu digo non”, *O Cambedo da Raia, 1946: solidariedade galego-portuguesa silenciada* (Ourense: Asociación de Amigos da República), 11.
- Caneiro Pérez, X. C. (2006a): *De bar en bar. Para abrazarte escribo* (Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas).
- Caneiro Pérez, X. C. (2006b): *Os dominios de Caín* (Vigo: Galaxia).
- Caneiro Pérez, X. C. (2006c): “O destino da literatura”, *La Voz de Galicia*, 26/VIII/2006.
- Caneiro Pérez, X. C. (2006d): “Temos que recuperar a esperanza”, en A. Domínguez e B. Ramos, *Volverlles a palabra: homenaxe aos represaliados do franquismo* (Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas), 35.
- Caneiro Pérez, X. C. (2007): “Sectarios... e riquiños”, *La Voz de Galicia*, 28/X/2007.
- Caneiro Pérez, X. C. (2008): “A negación do arquetipo (A escrita: función social e agonía”, en X. R. Freixeiro Mato *et al.* (eds.), *Actas das IV Xornadas sobre Lingua e Usos. Lingua e Comunicación* (A Coruña: Universidade da Coruña).
- Caneiro Pérez, X. C. (2008): “Guerracivilismo”, *La Voz de Galicia*, 15/IV/2008.
- Caño, X. M del (2007): “Un escritor sen conciencia crítica, arrimado ó poder, é un escritor falso”, *Faro de Vigo*, 25/XI/07.
- Carballo Calero, R. (1979 [1966]): *Gramática elemental del gallego común* (Vigo: Galaxia).
- Carballo Calero, R. (1981 [1963]): *Historia da literatura galega contemporánea* (Vigo: Galaxia).
- Carreras, F. *et al.* (2005): *Relaciones morfoléxicas prefijales para el procesamiento del lenguaje natural* (Madrid: Miletto).
- Carvalho Calero, R. (1987): “A posíçom dos clíticos em galego-português”, *Agália*, 12, 421-426.
- Carston, R. (1995): “Quantity maxims and generalized implicature”, *Lingua*, 96, 213-244.
- Carston, R. (2000): *Explicature and semantics*, *UCL Working Papers in Linguistics*, 12: <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/PUB/WPL/uclwpl.html>.

- Carvalho, J. G. Herculano de (1979): *Teoria da Linguagem*, Vol. I (Coimbra: Atlântida Editora).
- Casal González, César (2002): “Gran alento”, *Crítica e autores II* (A Coruña: *La Voz de Galicia*), 649-650.
- Casal González, C. (2004): “Caneiro logra con la obra ‘Ámote’ el mismo calor que los versos de Neruda”, *La Voz de Galicia*, 14/I/2004.
- Casal González, C. (2008): “Nesta novela reinvéntome como escritor”, *La Voz de Galicia*, 19/IV/2008.
- Cassirer, E. (1975): “On the place of stylistics”, en H. Ringbom, *Style and Text* (Stockholm: Sprakförlaget Skriptor), 27-48.
- Castaño, Y. (1995): *Elevar as pálpebras* (A Coruña: Espiral Maior).
- Castro Erroteta, X. M^a. (1998): “Estado permanente de fracaso”, *A Nosa Terra*, 26/II/1998.
- Catach, N. (1994): *La punctuation* (Paris: Presses Universitaires de France).
- Ceia, C. (2005): *E-Dicionário de termos literários*: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>.
- Chapman, R. (1989): “The reader as listener: dialect and relationships in *The Mayor of Casterbridge*”, en L. Hickey (ed.), *The Pragmatics of Style* (London / New York: Routledge), 403-404.
- Chafe, W. (1987a): *What good is punctuation* (Berkeley and Pittsburg: Center for the Study of Writing).
- Chafe, W. (1987b): *Punctuation and the prosody of written language* (Berkeley and Pittsburg: Center for the Study of Writing).
- Ching, L. (1964/1973): “Sobre a formação de palavras com prefixos em português actual”, *Boletim de Filologia*, 22, 3-100.
- Chloupek, J. e Nekvapil, J. (eds.) (1993): *Studies in Functional Stylistics* (Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company).
- Ci, J. (1987): “Synonymy and polysemy”, *Lingua*, 72, 4, 315-331.
- Cid Fernández, E. (1998): “Caneiro”, *La Voz de Galicia*, 14/IV/1998.
- Cid Fernández, E. (2000): “Talvez Caneiro”, *A Nosa Terra*, 23/III/2000.
- Cidrás Escáneo, F. A. (1991): “As construcións pronominais en galego. proposta de clasificación e caracterización”, en M. Brea / F. Fernández Rei (coords.): *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Vol. 1 (Santiago de Compostela: Universidade de Santiago), 101-125.
- Contreras, H. (1978): *El orden de palabras en español* (Amsterdam: North Holland).
- Corrales Zumbado, M. I. (1971): “Aplicación de la teoría de conjuntos a la semántica

- estructural”, *Revista de la Sociedad Española de Lingüística*, 1, 2, 355-359.
- Corrales Zumbado, C. (1991): “El estudio de los campos semánticos”, *Revista de Filología*, 10, 79-93.
- Cortázar, J. (1984): *Rayuela* (Barcelona: Seix Barral).
- Coseriu, E. (1969): *Teoría del lenguaje y lingüística general* (Madrid: Gredos).
- Coseriu, E. (1975): “Vers une typologie des champs lexicaux”, *Cahiers de Lexicologie*, 27, 30-52.
- Coseriu, E. (1987): *Gramática, semántica, universales. Estudios de lingüística funcional* (Madrid: Gredos).
- Coseriu, E. (1991): *Principios de semántica estructural* (Madrid: Gredos).
- Costa Casas, X. X. et al. (1988): *Nova gramática para a aprendizaxe da lingua* (A Coruña: Vía Láctea).
- Couselo, X. (1998): “Ningún país pode ter ós intelectuais ó servicio do poder”, *El Ideal Gallego*, 10/V/1998.
- Coutinho, M^a. A. (2003): *Texto(s) e competência textual* (Lisboa: FCG-FCT).
- Coutinho, M^a. A. (2004-2005): “Sobre organizadores textuais”: <http://www.fcqh.unl.pt/cadeiras/texto/Sobre%20OTs.pdf>
- Craddock, J. R. (1965): “A Critique of Recent Studies in Romance Diminutives”, *Romance Philology*, 19, 2, 286-325.
- Cressot, M. (1971): *Le Style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique* (Paris: Presses Universitaires de France).
- Croce, B. (1926): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística literaria. Teoría e historia de la estética* (Madrid: Francisco Beltrán Librería Española y Extranjera).
- Daneš, F. (1974): “Functional Sentence Perspective and the Organization of the Text”, en F. Daneš (ed.), *Papers on Functional Sentence Perspective* (Praga: The Hague), 106-128.
- Davidson, D. (1990): *De la verdad y de la interpretación. Fundamentales contribuciones a la filosofía del lenguaje* (Barcelona: Gedisa).
- Dieste, R. (1981): *Antre a terra e o ceo. Prosas de mocidade 1925-1927* (Sada: Edición do Castro).
- Ehlich, K. (1986): *Interjektionen* (Tübingen: Max Niemeyer).
- Endruschat, A. (1995): “Acerca da colocação dos pronomes clíticos no português de

- angolanos e moçambicanos, sua problemática no contexto dos diferentes registos e na aquisição da linguagem”, en M. F. Viegas Brauer-Figueiredo (coord.): *Actas do IV Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de Setembro de 1993)* (Lisboa-Porto-Coimbra: LIDEL), 95-102.
- Enkwist, N. E. e Leppiniemi, G. (1989): “Anticipation and disappointment: an experiment in protocolled reading of Auden’s ‘Gare du Midi’”, en L. Hickey (ed.): *The Pragmatics of Style* (London / New York: Routledge), 191-207.
- Enkwist, N. E. *et al.* (1964): *Linguistics and Style. On defining style: an essay in applied linguistics. An approach to the study of style* (London: Oxford University Press).
- Enkwist, N. E. (1973): *Linguistic Stylistics* (The Hague: Mouton).
- Enríquez, X. M. (2000a): “Unha ilusoria fortaleza”, *Guía dos Libros Novos*, 20, xullo-agosto 2000, 21.
- Enríquez, X. M. (2000b): “Unha lectura estimulante”, *Guía dos Libros Novos*.
- Enríquez, X. M. (2001): “Ebanistería idiomática”, *Guía dos Libros Novos*, 26, febreiro 2001, 21.
- Escandell Vidal, M^a. V. (1994): “La noción de estilo en la Teoría de la Relevancia”, en E. Dehenin e H. Haverkate (eds.): *Lingüística y estilística de textos, Foro Hispánico*, 8 (Amsterdam / Atlanta: Rodopi), 55-64.
- Escandell Vidal, M^a. V. (2003): *Introducción a la pragmática* (Barcelona: Ariel).
- Escarpenter, J. (1992): *Cómo puntuar correctamente* (Madrid: Playor).
- Estévez, A. (2000): “O meu camiño nos premios xa rematou”, *A Nosa Terra*, 5/X/2000.
- Eyré Val, X. M. (1997): “Atrévome a dicir”, *A Nosa Terra*, 13/XI/1997.
- Eyré Val, X. M. (1998): “E digo máis”, *A Nosa Terra*, 8/I/1998.
- Eyré Val, X. M. (1999a): “Preciosa novela exemplar”, *A Nosa Terra*, 22/VII/1999.
- Eyré Val, X. M. (1999b): “O home que quería ser feliz”, *A Nosa Terra*, 16/XII/1999.
- Eyré Val, X. M. (2000a): “Unha excelente colleita literaria”, *A Nosa Terra*, 10/II/2000.
- Eyré Val, X. M. (2000b): “Vivo dentro de ti, Melancolia”, *A Nosa Terra*, 11/V/2000.
- Eyré Val, X. M. (2001a): “Magna novela”, *A Nosa Terra*, 18/I/2001.
- Eyré Val, X. M. (2001b): “Do infortúnio á felicidade. O clube Dalmara”, *A Nosa Terra*, 1/III/2001.
- Eyré Val, X. M. (2001c): “A falta de ti, muller amada”, *A Nosa Terra*, 13-19/XII/2001.
- Eyré Val, X. M. (2002): “Un regalo para o mundo”, *Crítica e autores II* (A Coruña: *La Voz de Galicia*), 651-652.
- Eyré Val, X. M. (2004): “O xornalista namorado. Un novo Caneiro na procura da

felicidade”, *A Nosa Terra*, 9-14/I/2004.

- Faginas, S. (2006): “Os dominios de Caín. Do inconformismo á petulancia”, *La Voz de Galicia*, 26/VIII/2006.
- Faginas, S. (2008): “Resucitar á arte da vida”, *La Voz de Galicia*, 19/IV/2008.
- Fairclough, N. (1995): *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language* (London: Longman).
- Fairclough, N. e Wodak, R. (1998): “Critical Discourse Analysis”, en T. A. van Dijk (ed.), *Discourse as Social Interaction* (London: Sage), 258-284.
- Faraco, C. A. (1979): “Considerações sobre a nominalização em português”, *Revista Letras*, 28, 110-128.
- Fayol, M. e Abdi, H. (1990): “Punctuation et connecteurs”, en M. Charolles *et al.*, *Le discours. Représentations et interprétations* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy), 167-180.
- Felú Arquiola, E. (2003): *Morfología derivativa y semántica léxica: la prefijación de auto-, co- e inter-* (Madrid: Ed. de la Universidad Autónoma de Madrid).
- Fernán Vello, M. A. (1998): “Xosé Carlos Caneiro e a novela”, *O Correo Galego*, 23/IV/1998.
- Fernández Naval, F. X (s. d.): “Seguro melancolía”, *4Gatos*.
- Fernández Salgado, B. *et al.* (1993): *Diccionario de dúbidas da lingua galega* (Vigo: Galaxia).
- Fernández Salgado, B. e Monteagudo Romero, H. (1995): “Do galego literario ó galego común. O proceso de estandarización na época contemporánea”, en H. Monteagudo (ed.), *Estudios de sociolingüística galega. Sobre a norma do galego culto* (Vigo: Galaxia), 99-176.
- Fernández Teixeira, M. M^a. (1999): “Talvez melancolía (Carta aberta a Xosé Carlos Caneiro)”, *El Correo Gallego*, 7/XII/1999.
- Fernández Teixeira, M. M^a. (2001): *Obra poética completa I (1950-1979)* (A Coruña: Espiral Maior).
- Ferreiro, M. (1999): *Gramática histórica galega I* (Santiago: Laivento).
- Ferreiro, M. (1999): *Gramática histórica galega II* (Santiago: Laivento).
- Figueras, C. (1999): “La semántica procedimental de la puntuación”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 12: [http://www.ucm.es/info/especulo/numero 12/puntuac.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero%2012/puntuac.html).
- Figuroa, A. (1988): *Diglosia e texto* (Vigo: Xerais).

- Fonseca, J. (1992): *Linguística e Texto / Discurso. Teoría, Descripción, Aplicación* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa - Ministério de Educação).
- Forcadela, M. (1993): *Manual e escolma da Nova Narrativa Galega* (Santiago: Sotelo Blanco).
- Franco, C. (1992): “Xosé Carlos Caneiro: Os escritores están mansos”, *La Voz de Galicia*, 17/XII/1992.
- Franco, C. (2003): “Caneiro reclama unha literatura dos sentimentos en *Ámote*”, *La Voz de Galicia*, 5/XII/2003.
- Freixeiro Mato, X. R. (1996): *Os diminutivos en galego* (Vigo: A Nosa Terra).
- Freixeiro Mato, X. R. (1998): *Gramática da lingua galega. Fonética e fonoloxía* (Vigo: A Nosa Terra).
- Freixeiro Mato, X. R. (1999): *Gramática da lingua galega. Semántica* (Vigo: A Nosa Terra).
- Freixeiro Mato, X. R. (2000): *Gramática da lingua galega. Morfosintaxe* (Vigo: A Nosa Terra).
- Freixeiro Mato, X. R. (2003): *Gramática da lingua galega. Gramática do texto* (Vigo: A Nosa Terra).
- Freixeiro Mato, X. R. (2007): *Cucou o cuco cuqueiro. Lingua e estilo na obra de Manuel María* (Lugo: Fundación Caixa Galicia).
- Freixeiro Mato, X. R. et al. (2005): *A lingua literaria galega no século XIX* (A Coruña: Universidade da Coruña).
- Fries, N. (1991): “Zur Grammatik von Interjektionen”, en E. Feldenbusch (ed.), *Neue Frage der Linguistik* (Tübingen: Max Niemeyer), 283-295.
- Fuente González, M. Á. de la (2003): “Dos puntos después de enumeración? Normativa y realidad ortográficas”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 25 (Madrid: Universidad Complutense de Madrid): http://www.ucm.es/especulo/numero25/2_puntos.html.
- Fuente González, M. Á. de la (2005a): “La coordinación en inciso”, *Espéculo*, 29 (Madrid: Universidad Complutense de Madrid): <http://www.ucm.es/especulo/numero29/doubles.html>.
- Fuente González, M. Á. de la (2005b): “El penúltimo punto de un texto como recurso enfático”, *Tabanque*, 19, 243-260.
- Fuente González, M. Á. de la (2005c): “Puntuación y estilística de lo que / lo cual”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 30 (Madrid: Universidad Complutense de

- Madrid): <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/loque.html>.
- Fuente González, M. Á. de la (2006a): “La adición en inciso: sus formas y puntuación”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 32, Madrid: Universidad Complutense de Madrid): <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/adicion.html>.
- Fuente González, M. Á. de la (2006b): “El oscuro sino de ‘si no’: puntuación de una elíptica”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 34 (Madrid: Universidad Complutense de Madrid): <http://www.ucm.es/especulo/numero34/sino.html>.
- García, J. M. (1998): “A saúde literaria dun país non debe repousar somentes nas feiras”, *La Voz de Galicia*, 5/VI/1998.
- García, J. M. (2000): “Caneiro gañou o primeiro Premio Risco de Literatura Fantástica”, *La Voz de Galicia*, 5/III/2000.
- García, R. (1997): “Quero facer literatura, non libros de usar e tirar”, *La Voz de Galicia*, 4/XI/1997.
- García Bayón, C. (1993): “La mujer es el ángel salvador”, *La Voz de Galicia*, 10/I/1993.
- García de Diego, V. (1965): *Diccionario de voces naturales* (Madrid: Aguilar).
- García Izquierdo, I. (1998): *Mecanismos de cohesión textual. Los conectores ilativos en español* (Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I).
- García Negroni, M^a. M. e Tordesil, M. (2001): *La enunciación en la lengua: de la deixis a la polifonía* (Madrid: Gredos).
- García Nieto, R. (2004): “Virginia Woolf. Caso clínico”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 94: <http://www.asoc-aen.es/aAW/web/cas/publicaciones/index.jsp>.
- Garrido, J. (1998): “Operadores epistémicos y conectores contextuales”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 10 (Madrid: Universidad Complutense de Madrid): <http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/operador.html>.
- Gaspar, S. (1993): “O infortunio do premio Xerais de novela”, *La Voz de Galicia*, 21/I/1993.
- Gaspar, S. (1995): “A narración excéntrica (1985-1995)”, *Grial*, 127, Vigo, 317-332.
- Gaspar, S. (2000): “A novela desde 1975”, en D. Villanueva (coord.), *A literatura desde 1936 ata hoxe: narrativa e traducción* (A Coruña: Hércules de Ediciones), 152-213.
- Geckeler, H. (1976): *Semántica estructural y teoría del campo léxico* (Madrid: Gredos).
- Genette, G. (1971): “Langage poétique, poétique du langage”, *Information sur les Sciences Sociales – Social Sciences Information*, VII, 2 (Paris: Conseil International des

Sciences Sociales – International Social Sciences Council), 72-89.

Genette, G. (1972): *Figures III* (París: Seuil).

Genette, G. (1982): *Palimpsestes* (París: Seuil).

Genette, G. (2004): *Métalepse. De la figure à la fiction* (París: Seuil).

Gibbs, R. e Moise, J. (1997): “Pragmatics in understanding what is said”, *Cognition*, 62 (Amsterdam: Elsevier), 51-74.

Gil, M. (1998): “Entrevista a Caneiro”, *La Voz de Galicia*, 5/XI/1998.

Gil, M. (1999): "Entrevista a Xosé C. Caneiro", *La Voz de Galicia*, 24/V/1999.

Gómez Alonso, J. C. (2002): *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario* (Murcia: Universidad de Murcia).

Gonçalves, M. F. (1995): “O ‘artigo’ e ‘as partes do discurso’ na antiga gramaticografia portuguesa”, en M. F. Viegas Brauer-Figueiredo (coord.), *Actas do IV Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de Setembro de 1993)* (Lisboa-Porto-Coimbra: LIDEL), 117-129.

González, H. (2005): *Elas e o paraugas totalizador. Escritoras, xénero e nación* (Vigo: Xerais).

González Fernández, I. (1978): *Sufijos nominales en el gallego actual*, Anexo 11 de *Verba*, (Santiago: Universidade de Santiago de Compostela).

González-Millán, X. (1991): *Álvaro Cunqueiro e Merlín e familia* (Vigo: Galaxia).

González-Millán, X. (1994): *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)* (Vigo: Xerais).

González-Millán, X. (1996): *A narrativa galega actual (1975-1984). Unha historia social* (Vigo: Xerais).

González Refoxo, M. A. e Rábade Castiñeira, X. C. (1995): *E non chegou a ser palabra... Afixos léxicos. Sufixación e prefixación lexical* (A Coruña: Asociación Socio-Pedagóxica Galega / A Nosa Terra).

Gradín Barcia, T. (2000): “Deixo as portas abertas para outros”, *Faro de Vigo*, 14/X/2000.

Graham, B. (1994): “Relevance theory and speech acts”, en S. L. Tsohatzidis (ed.), *Foundations of the Speech Acts Theory: Philosophical and Linguistic Perspectives* (London: Routledge), 292-311.

Grice, H. P. (1961): “The causal theory of perception”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volume 35 (London: Blackwell Publishing), 121-152.

Grice, H. P. (1989): *Studies in the Ways of Words* (Cambridge: Harvard University Press).

Guilbert, L. (1976): *La créativité lexicale* (Paris: Librairie Larousse).

- Guiraud, P. (1978): *La Stylistique* (Paris: Klincksieck).
- Guiraud, P. (1980): *Essais de Stylistique* (Paris: Klincksieck).
- Guzmán, F. (1982): “Los dos lenguajes de Virginia Woolf”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 389: http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?tipobusqueda=CODIGO&clave_revista=387.
- Halliday, M. A. K. (1994): *An Introduction to Functional Grammar* (London: Longman).
- Halliday, M. A. K. e Hassan, R. (1976): *Cohesion in English* (London: Longman).
- Happé, F. (1993): “Communicative competence and theory of mind in autism: A test of relevance theory”, *Cognition*, 48 (Amsterdam: Elsevier), 101-119.
- Hasselrot, B. (1957): *Études sur la formation diminutive dans les langues romanes* (Uppsala: Lundequistska).
- Hatim, B. e Mason, I. (1990): *Discourse and the Translator* (London: Longman).
- Hatim, B. e Mason, I. (1997): *The Translator as Communicator* (London: Routledge).
- Hatzfeld, H. (1975): *Estudios de estilística* (Barcelona: Planeta).
- Hatzfeld, H. (2002): *Estudos sobre o barroco* (São Paulo: Perspectiva).
- Hendricks, W. O. (1976): *Grammars of Style and Styles of Grammar* (Amsterdam: North Holland).
- Hermida, C. (1989): “Contribución ó estudio do artigo. A súa función”, *Verba*, 16, 117-134.
- Hermida, M. (2002): “Un macondo arraiano”, *Crítica e autores II*, (A Coruña *La Voz de Galicia*), 650-651.
- Hickey, L. (1987): *Curso de pragmaestilística* (Madrid: Coloquio).
- Hickey, L. (1989a): “Introduction”, en L. Hickey (ed.), *The Pragmatics of Style* (London / New York: Routledge).
- Hickey, L. (1989b): “The style of topicalization, how formal is it?”, L. Hickey (ed.): *The Pragmatics of Style* (London / New York: Routledge), 52-70.
- Hjelmslev, L. (1972 [1939]): “Nota sobre las oposiciones suprimibles”, en *Ensayos lingüísticos* (Madrid: Gredos).
- Hobbs, J. e Kehler, A. (1997): “A theory of parallelism and the case of VP ellipsis”, *ACL-97*, 394-401.
- Hockett, Ch. (1971): *Curso de lingüística moderna* (Buenos Aires: Eudeba).
- Holub, R. C. (1984): *Reception Theory. A Critical Introduction* (London: Methuen).

- Huete, C. (1998): “O peor é a mediocridade”, *La Voz de Galicia*, 24/V/1998.
- Huidobro, V. (1931): *Altazor o el viaje en paracaídas* (Madrid: Compañía Iberoamericana de Publicaciones): http://es.wikipedia.org/wiki/Vicente_Huidobro.
- Humboldt, W. von (1990): *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad* (Barcelona / Madrid: Anthropos – Ministerio de Educación y Ciencia).
- Humboldt, W. von (1991): *Escritos sobre el lenguaje* (Barcelona: Península).
- Iglesias, M. (2001): “Ébora é unha novela de lector, para gozar”, *Novidades Xerais*, 41 (Vigo: Xerais).
- Iglesias Hernández, T. *et al.* (2006): “El tratamiento a la progresión temática y a la coherencia en la construcción de textos”, *Revista Científico-Pedagógica Mendive*, 15.
- Iglesias, Ó. (2008): “Síntome o ‘patito feo’ da literatura galega”, *El País*, 23/V/2008.
- ILG / RAG (1982): *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego* (Santiago / A Coruña: ILG / RAG)
- ILG / RAG (1995): *Normas ortográficas e morfolóxicas do idioma galego* (Vigo: ILG / RAG).
- ILG / RAG (2003): *As normas ortográficas e morfolóxicas da lingua galega. Actualización, complementos e desviacións* (Vigo: Do Cumio).
- Ingarden, R. (1979): *A obra de arte literária* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian).
- Irby, J. E. (1968): *Encuentro con Borges* (Buenos Aires: Galerna).
- Iser, W. (1980): “The Reading Process: A Phenomenological Approach”, en J. P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism from Formalism to Post-Structuralism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press), 50-69.
- Jakobson, R. (1958): “Linguistics and Poetics”, en T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language* (Cambridge – Massachusetts: The M. I. T. Press), 350-377.
- Jakobson, R. (1975): *Ensayos de lingüística general* (Barcelona: Seix Barral).
- Jaureguizar, S. (2006): “A literatura e o algo”, *Cabaret Voltaire*: <http://cabaretvoltaire.canalblog.com/archives/2006/01/09/1203088.html>.
- Jiménez Juliá, T. (1986): *Aproximación al estudio de las funciones informativas* (Málaga: Librería Ágora).
- Justo Gil, M. (1990), *Fundamentos del análisis semántico* (Santiago de Compostela:

Universidade de Santiago de Compostela).

- Kasher, A. (1976): “Conversational maxims and rationality”, *Language in Focus: Foundations, Methods and Systems* (Dordrecht: Reidel), 197-216.
- Kempson, R. e Cormack, A. (1982): “Ambiguity and quantification”, *Linguistics and Philosophy*, 4 (Providence, RI, USA: Brown University), 259-310.
- Kleiber, G. e Tamba, I. (1990): “L’hyponymie revisitée: inclusion et hiérarchie”, *Langages*, 98, 7-32.
- Koch, I. G. Villaça (1989a): *A coesão textual* (São Paulo: Contexto).
- Koch, I. G. Villaça (1989b): *Texto e coerência* (São Paulo: Cortez).
- Koch, I. G. Villaça (2004): *Introdução à Lingüística Textual* (São Paulo: Martins Fontes).
- Koch, I. G. Villaça (2006): *Desvendando os segredos do texto* (São Paulo: Cortez).
- Koch, I. G. Villaça (2007): *Intertextualidade. Diálogos possíveis* (São Paulo: Cortez).
- Kortazar, J. (2002): “Literatura e xogo”, *Boletín Galego de Literatura*, 28, 31-65.
- Kristeva, J. (1966): “Word, dialogue and novel”, en T. Moi (ed.), *The Kristeva Reader* (New York: Columbia University Press), 34-61.
- Kristeva, J. (1974): *La révolution du langage poétique* (Paris: 1974).
- Lamizet, B. (1975): “Recherches pour une théorie de la description sémantique. Pour une approche formelle de la synonymie lexicographique”, *Cahiers de Lexicologie*, 26, 15-46.
- Lang, M. F. (1992): *Formación de palabras en español. Morfología derivativa productiva en el léxico moderno* (Madrid: Cátedra).
- Langdon, R. et al. (2002): “Understanding minds and understanding communicated meanings in schizophrenia”, *Mind & Language*, 17, (London: Blackwell Publishing), 68-104.
- Lapa, M. Rodrigues (1984 [1959]): *Estilística da Língua Portuguesa* (Coimbra: Coimbra Editora).
- Lapesa, R. (1975): “La colocación del calificativo en español”, en *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez Moniño* (Madrid: Castalia), 329-345.
- Law, A. (2003): “Right-Dislocation in Cantonese as a focus-marking device”, *UCL Working Papers in Linguistics*, 15: <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/PUB/WPL/uclwpl.html>.
- Lázaro Mora, F. A. (1976): “Los derivados sustantivos con –ete / -eta”, *Boletín de la Real*

Academia Española, 61, 48 e ss.

- Lea, B. (1992): “Eu son da estirpe dos que resisten”, *La Región*, 9/XI/1992.
- Leech, G. N. (1966): “Linguistics and the figures of rhetoric”, en R. Fowler (ed.): *Essays on Style and Language* (London: Routledge & Kegan Paul), 135-156.
- Lemke, J. L. (1985): *Traslating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint* (Assen: Van Gorcum).
- Lerat, P. (1990): “L’hyperonymie dans la structuration des terminologies”, *Langages*, 98, 79-86.
- Levinson, S. (2000): *Presumptive Meanings: The Theory of Generalized Conversational Implicature* (Cambridge: MIT Press).
- Lezcano, A. (s. d.): “A Caneiro Cheo”, s. l.
- Lezcano, A. (2000): “Metal”, *La Voz de Galicia*, 7/X/2000.
- Lobo Antunes, A. (1992): *A ordem natural das coisas* (Lisboa: Dom Quixote).
- López, A. (2000): “Experimentación en Galicia”, *O Correo Galego*, 15/VI/2000, *Revista das Letras*.
- López, T. (1999): “Arredor da Nova Narrativa”, *A Trabe de Ouro*, 37, 37-58.
- López Casanova, A. (1994): *El texto poético. Teoría y metodología* (Salamanca: Ediciones Colegio de España).
- López Martínez, M^a. S. (1993): *O complemento directo con preposición a en galego*, Anexo 36 de *Verba*, (Santiago: Universidade de Santiago de Compostela).
- López Martínez, M^a Sol (1994): “Unha aproximación descritiva ó uso da preposición a co complemento directo en galego e castelán”, *Cadernos de Lingua*, 9, 111-129.
- Loureiro, R. (2000): “A literatura é un destino”, *La Voz de Galicia*, 15/XII/2000.
- Losada Goya, J. M. (1991): “La poética del multilingüismo en Víctor Hugo”, *Lenguaje y Textos*, 6-7 (A Coruña: UDC), 75-98.
- Luis Gamallo, M^a. (2000): “A narrativa galega dos noventa, cara á consolidación dunha nova novela”, *Boletín Galego de Literatura*, 24.
- Lyons, J. (1980): *Semântica I* (Lisboa: Presença / Martins Fontes).
- M. J. A. (2000): “Xosé Carlos Caneiro: A rosa de Borges quitará el sueño al lector”, *Faro de Vigo*, 10/VI/2000.
- Maingueneau, D. (1987): *Nouvelles Tendances en Analyse du Discours* (París: Hachette).
- Makkai, A. (1985): “Where do interjections come from?”, en A. Makkai e M. Melby (eds.), *Linguistics and Philosophy: Essays in Honor of Rulon S. Wells* (Amsterdam:

- Benjamins), 445-472.
- Mallo, A. (1997): “Entrevista a Caneiro”, *O Correo Galego*, 19/XI/1997.
- Mallo, A. (2000): “O estilo, marca do autor”, *O Correo Galego*, 23/III/2000.
- March, K. N. (1984): “El bilingüismo literario y la verosimilitud”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 13, (Madrid: Universidad Complutense), 195-202.
- Marouzeau, J. (1965): *Traité de Stylistique française* (Paris: Masson et cie.).
- Marouzeau, J. (1970): *Traité de Stylistique latine* (Paris: Les Belles Lettres).
- Martí Sánchez, M. (2003): *Construcción e interpretación de discursos y enunciados: los marcadores* (Madrid: Edinumen).
- Martin, R. (1976): *Inférence, antonymie et paraphrase. Elements pour une théorie sémantique* (Paris: Klincksieck).
- Martín Fernández, M^a. I. (1990): “En torno a la polisemia y la homonimia”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 13, 193-206.
- Martinet, A. (1976): *Conceitos Fundamentais da Linguística* (Lisboa: Presença / Livraria Martins Fonseca).
- Martínez Bouzas, F. (2000): “Gustos”, *O Correo Galego*, 24/II/2000, *Revista das Letras*.
- Martínez Bouzas, F. (2001): “Soñadores da felicidade”, http://www.elcorreogallego.es/periodico/libros/noticias/5_12lib1.htm.
- Martínez Bouzas, F. (2004): “Ámote, Ámote”, *Faro de Vigo*, 12/II/2004.
- Martínez García, F. (1990): *Sobre el lirismo* (León: Secretariado de Publicaciones - Universidad de León).
- Martins, N. Sant’Anna (1989): *Introdução à Estilística* (São Paulo: T.A. Queiroz).
- Mateus, M. H. et al. (1994): *Gramática da Língua Portuguesa* (Lisboa: Caminho).
- Matsui, T. (1998): “Pragmatic criteria for reference assignment: A relevance-theoretic account of the acceptability of bridging”, *Pragmatics and Cognition*, 6 (Amsterdam: John Benjamins), 47-97.
- Matsui, T. (2000): *Bridging and Relevance* (Amsterdam: Benjamins).
- Mead, G. H. (1992): *Mind, self and society: from the standpoint of a social behaviorist* (Chicago: University of Chicago Press).
- Melo, G. Chaves de (1979): *Ensaio de Estilística da Língua Portuguesa* (Albufeira: Poseidón).
- Mendes Oliveira, S. (s. d.): “Prefixação: um caso de derivação ou de composição??: <http://www.utp.br/eletras/ea/eletras8/texto/Artigo3.doc>.
- Méndez Ferrín, X. L. (2007): “Contra o Himno Galego”, *Faro de Vigo*, 11/VI/2007.

- Metri, R. (2004): “Virginia Woolf o el espejo refulgente del lenguaje”, *El Otro Mensual, Tierra*, 34: <http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/tierra34rmd01.htm>.
- Moreno de Alba, J. G. (1977): “Sobre formación de palabras en español”, *Anuario de Letras*, 15, 69-94.
- Mounin, G. (1970): *Introdução à Lingüística* (Lisboa: Iniciativas Editoriais).
- Moure Espiño, M^a do C. (2007): “Un país no diván do psicoanalista”, *Vieiros*, 3/V/2007: <http://www.vieiros.com/opinions/opinion/60/un-pais-no-divan-do-psicoanalista>.
- Moure Pereiro, T. (2005): *A palabra das fillas de Eva* (Vigo: Galaxia).
- Moure Pereiro, T. (2006): *Herba moura* (Vigo: Xerais).
- Murry, J. M. (1965): *The Problem of Style* (London: Oxford University Press).
- Náñez Fernández, E. (1973): *El diminutivo. Historia y funciones en el español clásico y moderno* (Madrid: Gredos).
- Navaza Blanco, G. (2002): “Causa común”: http://bvg.udc.es/indice_paxinas.jsp?id_obra=caco&id_edicion=caco&cabecera=%3Causa_comun.
- Naville, P. (1970): *La psicología del comportamiento: el behaviorismo de Watson* (Madrid: Guadarrama).
- Nicolás Rodríguez, R. (1999): “¿Novela pretenciosamente insufrible?”, *La Voz de Galicia*.
- Nicolle, S. e Clark, B. (1999): “Experimental pragmatics and what is said. A response to Gibbs and Moise”, *Cognition*, 69 (Amsterdam: Elsevier), 337-354.
- Noguerol, J. (1992): “Poeta a la sombra de la frontera”, *La Región*, 14/XI/1992.
- Noh, E. (1998): “Echo questions: Metarepresentations and pragmatic enrichment”, *Linguistics and Philosophy*, 21 (Providence, RI, USA: Brown University), 603-628.
- Noh, E. (2000): *Metarepresentation: A Relevance-Theory Approach* (Amsterdam: Benjamins).
- Noia Campos, M^a C. (1992a): *A Nova Narrativa Galega* (Vigo: Galaxia).
- Noia Campos, M^a C. (1992b): *Palabra de muller* (Vigo: Xerais).
- Noia, S. (2000): “A arte literaria é un intento de conquistar a dificultade”, *El Correo Gallego*, 9/III/2000.
- Noveck, I. et al. (2001): “The costs and benefits of metaphor”, *Metaphor and Symbol*, 16 (Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates), 10-121.
- Nunberg, G. (1990): *The Linguistics of punctuation* (Menlo Park, California: CSLI).
- Nunes, A. M. B. (2002/2003): “A reutilização da prefixação em Mia Couto”, *RUA-2. Revista de Letras da Universidade de Aveiro*, 19-20.

- Okamoto, S. (2006): "Perception of Hiniku and Oseji: How Hyperbole and Orthographically Deviant Styles Influence Irony-Related Perceptions in the Japanese Language", *Discourse Processes*, Vol. 41, Issue 1, 25-50.
- Papafragou, A. (2002): "Mindreading and verbal communication", *Mind & Language*, 17, 55-67.
- Parret, H. (1993): *The Aesthetics of Communication. Pragmatics and Beyond* (Dordrecht / Boston / London: Kluwer Academic Publishers).
- Parodi Sweis, G. e Núñez Lagos, P. (1999): "En búsqueda de un modelo cognitivo / textual para la evaluación del texto escrito", en M^a. C. Martínez (coord.), *Comprensión y producción de textos académicos: expositivos y argumentativos* (Cali: Escuela de Ciencias del Lenguaje, Universidad del Valle), 83-115.
- Paz Gago, J. M^a. (1993): *La estilística* (Madrid: Síntesis).
- Pêcheux, M. (1982): *Language, Semantics and Ideology: Stating the Obvious* (London / Basingstoke: Macmillan).
- Pérez Miguel, L. (2000): "Espasa lanza una triple apuesta literaria", *El Mundo*, 30/III/2000.
- Pérez Reverte, A. (2005a): "Reyes Magos y Magas": http://www.capitanalatriste.com/escritor.html?s=patentecorso/pc_02ene05.
- Pérez Reverte, A. (2005b): "Las miembras y los miembros": http://www.capitanalatriste.com/escritor.html?s=patentecorso/pc_21ago05.
- Pérez Reverte, A. (2006): "Aceituneros y aceituneras": http://www.capitanalatriste.com/escritor.html?s=patentecorso/pc_17dic06.
- Piel, J. M. (1940a): "A formação dos substantivos abstractos em português", *Biblos*, 16, 209-237.
- Piel, J. M. (1940b): "A formação dos nomes de lugares e de instrumentos em português", *Boletim de Filologia*, 7, 1-2, 31-47.
- Pilkington, A. (2000): *Poetic Effects: A Relevance Theory Perspective* (Amsterdam: Benjamins).
- Ponte Far, X. A. (2001): "Unha aldea máxica", *La Voz de Galicia*, 8/III/2001.
- Porto Dapena, X. A. (1968): "Estudo morfo-semántico do apreciativo galego. ¿O sufixo – iño, diminutivo garimoso?", *Grial*, 22, 412-424.
- Portolés, J. (2004): "Estudios de Lengua y Pragmática", en M^a. MARQUES *et al.* (orgs.):

- Práticas de Investigação em Análise Linguística do Discurso. Actas do II Encontro Internacional de Análise Linguística do Discurso*, (Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos), 137-161.
- Porzig, W. (1931): “Die Leistung der Abstrakta in der Sprache”, *Blaetten fuer Deutsche Philosophie. Zeitschrift der Deutschen Philosophischen Gesellschaft*, 4, 66-77.
- Pousa, L. (1997): “Quizais o meu pecado sexa amar demasiado a literatura”, *El Ideal Gallego*, 19/11/1997.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1988): *Teoría del lenguaje literario* (Madrid: Cátedra).
- Prieto Alonso, D. (1986a): *Prosodie et syntaxe. La position des clitiqes en galicien-portuguais* (Groningen: Imprimerie Regenboog Stichting).
- Prieto Alonso, D. (1986b): “Movimentos dos clíticos em galego-português”, en *Actas do I Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza (Ourense, 1984)* (A Coruña: AGAL), 357-366.
- Puñal Rama, A. B. (2000): “Un mundo fronteirizo”, *Tempos Novos*, 42, 62-65.
- Queipo, X. (2001): “Dos inventarios de Adán (imprescindible ler en voz alta)”, *Dorna*, 27, 55-57.
- Queipo, X. (2004): “Soño laranxa (Relato dun soño acamado en cinco estratos diferentes”:http://bvg.udc.es/ficha_obra.jsp?id=Sola%28Rdu1&alias=Xavier+Queipo&.
- Queizán, M. X. (1979): “A Nova Narrativa Galega ou a loita contra o sentimentalismo”, *Grial*, 63, 67-80.
- Quezada, I. (2000): “Virginia Woolf: la melancólica pasajera del vicio absurdo”:
<http://www.herrerros.com.ar/melanco/woolf.htm>.
- Rachlin, H. (1983): *Introducción al conductismo moderno* (Madrid: Debate).
- Redondo Goicoechea, A. (1995): *Manual de análisis de literatura narrativa: la polifonía textual* (Madrid: Siglo XXI).
- Rego Nieto, M. (2003): “Ámote”, *La Voz de Galicia*, 12/XII/2003.
- Requeixo, A. (2002): “Amores en ruínas”, *Tempos Novos*, 66.
- Reyes, G. (1984): *Polifonía textual: la citación en el relato literario* (Madrid: Gredos).
- Riffaterre, M. (1971): *Estilística estrutural* (São Paulo: Cultrix).
- Rincón Castellanos, C. A. (s. d.): “La cohesión y la coherencia”, <http://es.geocities.com/unexpoha/unexpo/CohesionyCoherencia.doc>.

- Rio-Torto, G. M. (1992): “Para uma teoria da formação de palavras em português: análise dos locativos não-deverbais”, en R. Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas (Universidade de Santiago de Compostela, 1989)*, Vol. 5 (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza), 869-891.
- Risco, V. (1997 [1928]): *O porco de pé* (Vigo: Galaxia).
- Rivas, M. (1995): “A lingua das bolboretas”, *¿Que me queres, amor?* (Vigo: Galaxia).
- Rivas, M. (2007): “Habeas Corpus para Galicia”, *El País*, 26/X/2007: <http://www.elpais.com/articulo/Galicia/Habeas/corpus/Galicia/elpepuespgal/20071026.html>.
- Rivas, M. (2008a): “O escritor que foi cazar leóns a Escocia”, *El País*, 11/IV/2008.
- Rivas, M. (2008b): “Respuesta de Manuel Rivas”, *El País*, 24/V/2008.
- Rodríguez, Á. (2003): “Un creador de antiheroes”, *O Sil*, XII/2003.
- Rodríguez, S. (2004): “Hai que escribir desde a loucura”, *Faro de Vigo*, 22/I/2004.
- Rodríguez, V. (2000): “La literatura es la última barricada contra la estupidez”, *El Mundo*, 1/V/2000.
- Rodríguez, V. (2001): “Cómo escribir ‘bajo la dictadura del simplismo’”, *El Mundo*, 8/I/2001.
- Rodríguez, X. M. (2002): “Sigo defendendo a literatura que intenta construír novas linguaxes”, *Crítica e autores II* (A Coruña: *La Voz de Galicia*), 652-656.
- Rodríguez Fer, C. (1989): *Poesía galega. Crítica e metodoloxía* (Vigo: Xerais).
- Rodríguez Fer, C. (1991): *Arte literaria. Catálogo, descripción e teoría crítica para a comprensión e comentario dos textos* (Vigo: Xerais).
- Rodríguez Ponce, M^a. I. (2002): *La prefijación apreciativa en español* (Cáceres: Universidad de Extremadura).
- Rojo, G. (1974): *Perífrasis verbales en el gallego actual*, Anexo 2 de *Verba* (Santiago: Universidade de Santiago de Compostela).
- Rojo, G. (1983): *Aspectos básicos de sintaxis funcional* (Málaga: Ágora).
- Rojo, G. e Jiménez Juliá, T. (1989): *Fundamentos del análisis sintáctico funcional* (Santiago: Universidad de Santiago de Compostela).
- Romea Castro, M^a. C. (1991): “*La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa y *Si te dicen que caí* de J. Marsé. Voces polifónicas de la adolescencia urbana”, *Lenguaje y Textos*, 6-7 (A Coruña: Universidade da Coruña), 109-120.
- Rosa, M. C. e Vivalva, A. (1988): “A produtividade na regra de formación de palabras”, en *Actas do 3º Encontro da Associação Portuguesa de Linguística (Lisboa, 1987)*, 363-378.

- Rosetti, A. (1974): *Introdução à Fonética* (Lisboa: Publicações Europa-América).
- Rúa, X. L. (1997): “Entrevista a Xosé Carlos Caneiro”, *Faro de Vigo*, 12/I/1997.
- Salgueiro, J. B. (1997): “Xosé Carlos Caneiro”, *Faro de Vigo*, 18/V/1997.
- Salvador, G. (1989/90): “Las solidaridades lexemáticas”, *Revista de Filología*, 8/9, 339-365.
- Sánchez Rei, X. M. (1999): *O fidalgo e o teatro. Tres textos dramáticos de Ramón Otero Pedrayo* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor / Universidade da Coruña).
- Sánchez Rei, X. M. (2002a): “Sobre a deíxe e os pronomes demostrativos”, *Revista Galega de Filoloxía*, 3, 167-198.
- Sánchez Rei, X. M. (2002b): *Os pronomes demostrativos: do latín ao galego contemporáneo*, *Revista Galega de Filoloxía*, Monografía 1.
- Sánchez Rei, X. M. (2006): “Expresividade, estilística e deíxe arredor dalgunhas construcións con pronomes demostrativos en galego”, *Diacrítica. Ciências da Linguagem*, 20/1, 71-104.
- Sánchez Royo, M. J. (1976): *La interjección en la lengua castellana contemporánea* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid).
- Sande, M. G. (1999): “Xosé Carlos Caneiro apuesta por la pervivencia de la literatura como arte”, *La Voz de Galicia*, 12/XII/1999.
- Sandig, B. (1986): *Stilistik der deutschen Sprache* (Berlín: Gruyter).
- Sanmartín Rei, G. (2002a): *Os (pre)textos galegos (1863-1936)* (Compostela: Sotelo Blanco).
- Sanmartín Rei, G. (2002b): *Lendo nas marxes. Lingua e compromiso nos paratextos (1863-1936)* (A Coruña: Espiral Maior).
- Sanmartín Rei, G. et al. (2007a): *Criterios para o uso da lingua* (A Coruña: Universidade da Coruña).
- Sanmartín Rei, G. et al. (2007b): *Sobre a calidade da nosa lingua* (A Coruña: Universidade da Coruña).
- Santamarina, A. (1974): *El verbo gallego*, Anexo 4 de *Verba*, (Santiago: Universidade de Santiago de Compostela).
- Saussure, F. de (1989): *Cours de linguistique générale* (Wiesbaden: Otto Harrassowitz).
- Seara, T. e Bermúdez, T. (2000): “A narrativa breve a partir de 1975”, en D. Villanueva, D. (coord.), *A literatura desde 1936 ata hoxe: narrativa e traducción* (A Coruña:

- Hércules de Ediciones), 216-279.
- Selting, M. (1989): "Speech styles in conversation as an interactive achievement", en L. Hickey (ed.), *The Pragmatics of Style* (London / New York: Routledge), 106-132.
- Signo, N. (1993): "Entrevista a Xosé Carlos Caneiro", *La Región*, 29/VIII/1993.
- Silva, A. Soares da (1992): "Homonímia e polissemia: Análise e teoría do campo léxico", en R. Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románica*, Vol. 2 (A Coruña: Fundación Barrié de la Maza), 256-287.
- Silva, X. C. (1992): "Entrevista a Xosé Carlos Caneiro", *A Nosa Terra*, Vigo.
- Silva, V. M. de Aguiar e (1986 [1975]): *Teoria da literatura* (Coimbra: Livraria Almedina).
- Silva Corvalán, C. (1984): "Topicalización y pragmática en español", *Revista de la Sociedad Española de Lingüística*, 14: <http://www.uned.es/sel/revista.html>.
- Silva Corvalán, C. (1989): "The pragmastylistics of hypothetical discourse", en L. Hickey (ed.), *The Pragmatics of Style* (London / New York: Routledge), 87-105.
- Silva Domínguez, C. (1993): "A combinatoria do posesivo na frase nominal", *Cadernos de Lingua*, 8, 135-155.
- Silva Domínguez, C. (1996): "É meu amigo / é o meu amigo / é amigo meu", *Cadernos de Lingua*, 14, 5-20.
- Skorge, S. (1956/1957, 1958): "Os sufixos diminutivos em português", *Boletim de Filologia*, 16 e 17, 50-90 e 20-53.
- Sola, A. (1999): "Un premio es el paso más corto entre Verín y la literatura", *Faro de Vigo*, 19/VI/1999.
- Sola, A. (2000): "Ébora é unha novela feliz", *Faro de Vigo*, 1/X/2000.
- Solá, J. e Pujol, J. M. (1989): *Tractat de puntuació* (Barcelona: Columna Edicions).
- Solá, J. e Pujol, J. M. (1995): *Ortotipografía: manual de l'autoeditor: el dissenyador gràfic* (Barcelona: Columna Edicions).
- Sperber, D. (2000): "Metarepresentation in an evolutionary perspective", en D. Sperber (ed.) *Metarepresentations. A multidisciplinary perspective* (London: Oxford University Press), 117-137.
- Sperber, D. e Wilson, D. (1986): *Relevance Communication and Cognition* (Oxford: Basil Blackwell).
- Sperber, D. e Wilson, D. (1987a): "Précis of Relevance", *Behavioral and Brain Sciences*, 10 (New York: Cambridge University Press), 697-710.
- Sperber, D. e Wilson, D. (1987b): "Presumptions of relevance", *Behavioral and Brain*

- Sciences*, 10 (New York: Cambridge University Press), 736-754.
- Sperber, D. e Wilson, D. (1990): "Rhetoric and relevance", en D. Bender e J. Wellbery (eds.), *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice* (Stanford: Stanford University Press).
- Sperber, D. e Wilson, D. (1998): "Irony and relevance: A reply to Seto, Hamamoto and Yamanashi", en R. Carston e S. Uchida (eds.), *Relevance Theory. Applications and Implications* (Amsterdam: Benjamins), 140-155.
- Sperber, D. e Wilson, D. (2004): "La teoría de la Relevancia", *Revista de Investigación Lingüística*, Vol. VII: http://dialnet.unirioja.es/servlet/-revista-?Tipobusqueda=CODIGO clave_revista=1852.
- Spillner, B. (1979): *Lingüística y literatura. Investigación del estilo, retórica, lingüística del texto* (Madrid: Gredos).
- Spitzer, L. (1928): *Stilstudien* (München: Max Hueber).
- Spitzer, L. (1945): *La enumeración caótica en la poesía moderna* (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires).
- Spitzer, L. (1948): *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics* (New Jersey: Princeton University).
- Spitzer, L. (1980): *Estilo y estructura en la literatura española* (Barcelona: Crítica).
- Sucasas, X. (1962): "A Lingua i os libros: María Xosé Queizán na Nova Narrativa Galega", *Vieiros*, 3.
- Tannen, D. (1984): *Conversational Style, Analyzing Talk Among Friends* (Norwood: Ablex).
- Todorov, T. (1968): *Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme?* (Paris: Seuil).
- Todorov, T. (coord.) (1970): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores).
- Todorov, T. (1981): *Mikhail Bakhtine et le principe dialogique, suivi de Écrits du cercle de Bakhtine* (Paris: Seuil).
- Toro, F. de (2003): "Roa Bastos, Borges, Derrida: escritura y deconstrucción", *Alter Texto. Revista del Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana*, 1, Vol. 1: <http://www.via.mx/campus/publicaciones/alter-texto/pdf/detoro.pdf>.
- Trubetzkoy, N. S. (1976): *Principios de fonología* (Madrid: Cincel).
- Tudela, O. (2000): "A nosa literatura ten poder e ten que seguir cara a adiante", *Eco*, 114, novembro 2000, 66-67.

- Turner, G. W. (1989): “Sharing, shaping, showing: the deep uses of language”, en L. Hickey (ed.), *The Pragmatics of Style* (London / New York: Routledge), 15-27.
- Ullmann, S. (1964a): *Language and style* (Oxford: Basil Blackwell).
- Ullmann, S. (1964b): *Style in the French Novel* (New York: Barnes & Noble).
- Ullmann, S. (1977): *Semântica. Uma Introdução à Ciencia do Significado* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian).
- Uña Álvarez, X. L. de (1990): “Introductio”, *O buscador de nada. Crónicas do desencanto* (Verín: Asociación Cultural Monterrei).
- Uspenski, Boris A. (1968): “Les problèmes sémiotiques du style à la lumière de la linguistique”, *Information sur les Sciences Sociales – Social Sciences Information*, VII, 1 (Paris: Conseil International des Sciences Sociales – International Social Sciences Council), 123-140.
- Valcárcel, M. (1999): “A literatura entendida como reto”, *O Correo Galego*, 30/VII/1999.
- Valcárcel, X. (1999): “Os séculos da lúa”, *El Ideal Gallego*, 27/VI/1999.
- Vázquez, F. (2001): “Juan José Arreola: el poeta en prosa”, *Ciberayllu*:http://www.andes.missouri.edu/Andes/Especiales/FV_Arreola.html.
- Vázquez Cuesta, P. e Mendes da Luz, M.A. (1971): *Gramática Portuguesa* (Madrid: Gredos).
- Vázquez Pita, A. (2000): “Caneiro en castelán”, *La Voz de Galicia*, 25/IV/2000.
- Vega-Moreno, R. (2003): “Relevance Theory and the construction of idiom meaning”, *UCL Working Papers in Linguistics*, 15: <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/PUB/WPL/uclwpl.html>.
- Vélez Latorre, X. M. (1992): “O infortunio da soidade, de Xosé Carlos Caneiro: Erótica e reflexión”, *Novidades Xerais* (Vigo: Xerais).
- Ventura, J. (s.d.): “Amor para náufragos”, *Guía dos Libros Novos*.
- Vicente, M. G. (2004): “O amor como sentido de salvación”, *Diario de Pontevedra*, 18/I/2004, Pontevedra.
- Vilavedra, D. (1989): “Ás voltas coa Nova Narrativa Galega”, *Dorna*, 15, 83-86.
- Vilavedra, D. (1992): “A esmorga, un exemplo da rendabilidade da polifonía como estratexia enunciativa nas literaturas minorizadas”, *Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (A Coruña: Universidade da Coruña), 421-434.
- Vilavedra, D. (1993): “Carta de Dolores Vilavedra a Marilar”, *O Correo Galego, Revista*

das Letras, 22.

- Vilavedra, D. (1994): *Análise da polifonía na novela galega: variabilidade diacrónica dos emissores textuais* (Santiago: Universidade de Santiago de Compostela).
- Vilavedra, D. (1995a): *Manual e escolma do relato galego* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco).
- Vilavedra, D. (coord.) (1995b): *Diccionario da Literatura Galega. Autores* (Vigo: Galaxia).
- Vilavedra, D. (1997): “Un xogo de apócrifos”, *Grial*, 136, 667-669.
- Vilavedra, D. (1999): *Historia da literatura galega* (Vigo: Galaxia).
- Vilavedra, D. (2005): “Autores e literatura en Galicia”, *25 anos coa cultura galega. Vinte e cinco perspectivas para o século XXI* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco).
- Vilela, M. (1979): *Estruturas Léxicas do Português* (Lisboa: Livraria Almedina).
- Vilela, M. (1982): “A antonímia como relação semântica lexical”, *Biblos*, 58, 45-74.
- Vilela, M. (1984): “Contribuição para o estudo das solidariedades lexicais”, *Boletim de Filologia*, 29, 319-353.
- Vilela, M. (1994a): *Estudos de Lexicologia do Português* (Lisboa: Livraria Almedina).
- Vilela, M. (1994b): “Português: Formação de palavras”, en G. Holtus *et al.* (eds.), *Lexicon der Romanischen Linguistik, Max Niemeyer, Tübingen, VI/2 (Galegisch, Portugiesisch)*.
- Vilela, M. (s. d.): “A formação de palavras: componente independente ou apenas subcomponente”: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2532.pdf>.
- Vilela, M. e Koch, I. Villaça. (2001): *Gramática da Língua Portuguesa* (Coimbra: Livraria Almedina).
- Vossler, K. (1940): *Filosofía del lenguaje. Ensayos* (Madrid: Publicaciones de la Revista Española de Filología).
- Warren, A. e Wellek, R. (1986): *Theory of Literature* (New York : Harcourt, Brace & World).
- Whiten, Andrew (ed.) (1991): *Natural Theories of Mind. Evolution, Development and Simulation of Everyday Mindreading* (Oxford, Blackwell).
- Whiten, A. (2000): “Metarepresentation in linguistic communication”, en D. Sperber (ed.), *Metarepresentations. A multidisciplinary perspective* (London: Oxford University Press), 411-448.
- Wilson, D. (1995): “Is there a maxim of truthfulness?”, *UCL Working Papers in*

Linguistics, 7: <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/PUB/WPL/uclwpl.html>.

Wilson, D. (2000): "Metarepresentation in linguistic communication", en D. Sperber (ed.), *Metarepresentations* (Oxford: Oxford University Press), 411-448.

Wilson, D. e Sperber, D. (1981): "On Grice's theory of conversation", en P. Werth (ed.), *Conversation and Discourse* (London: Croom Helm).

Wilson, D. e Sperber, D. (1988): "Mood and the analysis of non-declarative sentences", en J. Moravcsik e C. Taylor (eds.), *Human Agency: Language, Duty and Value* (Stanford: Stanford University Press).

Wilson, D. e Sperber, D. (1998): "Pragmatics and time", en R. Carston e S. Uchida (eds.), *Relevance Theory. Applications and Implications* (Amsterdam: Benjamins).

Wilson, D. e Sperber, D. (2002): "Truthfulness and relevance", *Mind*, 111 (Oxford: Oxford University Press).

Woolf, V. (2004 [1931]): *As ondas* (Vigo: Galaxia).

X. G. G. (1993): "Un manifesto narrativo", *A Nosa Terra*, 11/II/1993.

X. G. G. (2007): "Caneiro, a forma e a trama", *A Nosa Terra*, 22-28/III/2007.

X. M. R. (2001): "Escribo con total liberdade", *La Voz de Galicia*, 12/I/2001.

Yllera, A. (1974): *Estilística, poética y semiótica literaria* (Madrid: Alianza Universidad).

Zuluaga Ospina, A. (1970): "Las funciones del diminutivo en español", *Thesaurus*, 25, 1.

Zuriff, G. E. (1985): *Behaviorism, a conceptual reconstruction* (New York: Columbia University Press).

7. APÉNDICES

7.1. APÉNDICE I: ONOMATOPEAS

xuntos, como irmáns, membros dunha igrexa e **bla bla bla**, demo, diaño (XA, 109);

(é a primeira vez que o chamo así en toda a miña vida, gústame como soa, repitan comigo, lectópatas, Sebastian Sebastiano Bach, secuencia fraternalmente fermosa, bela, **tantantan tantantantan tan**, dean golpes nunha plataforma cercana, Veña!, **tantantan tantantantan tan**, outra vez aburridos cómplices nictálopes, **tantantan tantantantan tan** [...]) (XA, 159);

ou **tiquetaque, tiquetaque**, como un reloxo que marcaba os ritmos da súa vida (E, 106);

¿Era **tan** enguruñado como dicides?, ¿cantaba **tan** ben?, ¿a súa nai engoumábao **tanto**? **Tan tan tan**, semellas un tambor africano anunciando conflito bélico de postín, querido bailador (E, 347);

As ganas de abrir a fiestra do sétimo piso e **pío pío pío** guindarme ao baleiro (A, 25);

como un reloxo **tique taque tique taque** que intenta gardar un ritmo determinado para marcar as pautas do existir (A, 60);

Ou o cáliz de Neruda que sempre repite a miña cabeza, **tris tras tris tras** (A, 84);

entre o graznar **pío pío** dos paxaros **pío pío pío** (A, 95);

e o silencio roto polas teclas **tac tac tac** (A, 149);

tecla a tecla, golpe a golpe, **tac tac tac tac** (A, 196).

7.2. APÉNDICE II: ANÁFORA

Probablemente o mesmo corpo magro que me acompañou ao longo desta vida **infame**, e **infausta** (EPF, 19),

na súa **inedible mesura**, na delicada melancolía do seu ruído (EPF, 36);

o suficiente para non morrer de **inánica inanición inémica** (EPF, 36);

é **immoral** —**ilegal, ilexítimo, iético**— sortear á Morte (EPF, 74);

que non deteñen o seu paso, **incólume, indomable, inxente** (TT, 13);

que a vida non pode disimular o seu carácter **prístino e primixenio** (TT, 22);

Non pode facer nada con el. Está aí. **Impenitente. Impertérito. Inamovible**, como o camerino no que acaba de entrar: pálido (TT, 38);

E as outras, esas que nunca se ven, as **invisibles, intocables, insufribles** (TT, 54);

tantas que vexo nesta **ingrávida impoluta inturneada** hora (TT, 65);

produce efectos **insospeitables** ou **insospeitados, inesperables** (TT, 75);

Demencia **intermitente**, alzheimer **incipiente imprudente indecente inclemente**, loucura propia da miña idade (TT, 88);

pulsei mal as técolas **teleféricas telefónicas teléficas**, mal, moi mal (A, 121);

este pescozo que hoxe me tortura cunha **infundada** e **innecesaria** dor **intermitente** (A, 155);

Individuos indivisibles infelices inhóspitos que non teñen debidamente incorporadas ao seu cerebro (A, 165);

a película das miñas **románticas e rutilantes e roídas** ínfulas amatorias (A, 168);

Dabondo tiven coas minutas **teleféricas telefónicas teletétricas** que o banco incluso rexeitaba por pensar que tal excesiva cantidade non podía ser real (A, 176);

Nos últimos tempos os xornais convertéronse en **propagadores e propagandistas** dos seus propios imperios (A, 184);

todos os anos da túa **inútil impenitente impía** existencia de borracho (A, 191);

o amor **imposible, invisible, inasible**, tan enorme (A, 222);

7.3. APÉNDICE III: EPÍFORA

proído infecto que habita no lábil adentro dos **seres e enseres** e outros animais (SL, 12);

e as súas curvículas **esencias e decencias e indecencias** (A, 45);

Un autor de célebre e cupídea imaxe: alto, benformado, mirada clara, sorriso **amable afable agradable insondable** (A, 76);

non ves que nos queremos por riba de calquera tempo, espacio, lugar, prole, **descendencia, ascendencia, militancia, impotencia, observancia, dilixencia, paciencia, licenza, indecencia**, amo as palabras rematadas en ancia ou encia, unha inclinación, nada máis que unha inclinación, en cambio non me gustan as palabras rematadas en or, como **tractor ou horror** (A, 331).

7.4. APÉNDICE IV: ANOMINACIÓN

e coidase cando a bronquiteaguda **danzaba danzas** macabras no seu peito (XA, 283);

Dixéronlle nesta xornada funesta, no despacho dun alto **gobernador** do **ingobernable** mundo da comedia (XA, 360);

nunca utilizou en beneficio propio a **popularísima popularidade** que acadou (SL, 288);

Todo iso dixo o meu pai para acrecentar e **animar** o meu **desanimado ánimo** esta tarde, cando se levantou (SL, 310);

Para **enterrar** a voz dos **enterradores** que anuncian día a día cada día a morte da novela [...]. (TM, 54);

O seu pastoso **empalagoso empalago** (TM, 57);

Resultaría moito máis alentador escoitar esa cuña nos espazos radiofónicos ou no **hipnótico** televisor que **hipnotiza** as mentes e corazóns rendidos dos homes e mulleres (TM, 88);

E o Pirata vendedor de botas altas debe penetralos para cumprir o seu **soño soñado soñadísimo** en noites enteiras (TM, 94);

A pesar de ser **inmensamente inmenso inmensísimo**, todo se sabe (TM, 102);

Creo que todos os bares merecen unha **loable louvanza** (TM, 108);

curastes para sempre os **disturbios e perturbados** sons (RB, 117);

cando conferenciabas sobre **literaturas e literatos** nas universidades (RB, 121);

un **pintor** que **pintaba** mulleres con rosas amarelas entre as mans (TT, 24);

deseñado por **deseñador** de altísima costura (TT, 28);

Eu non tiña que buscar nada no fondo do meu **desespero**. Eu non estaba **desesperado** (TT, 47);

Ela, sen embargo, amaba a palabra **elucubrar**, a **elucubración** (TT, 48);

Un tren, nós somos como un tren, con **maquinista, máquina**, vagón de cola, vagón restaurante (TT, 54);

Louco. Confuso. Loucura. Confusión. Oitenta anos (TT, 89);

O meu Libardino é fillo do defunto marido desta que vos fala. Ti non estás casada, berrou coa cabeza gacha unha das vellas **beatíficas beatas** que poboaban Ébora (E, 33);

capaz de que o Vaticano accedese á vida conxugal dos seus aliados **sacerdotables e sacerdotados** (E, 76);

que pensaba comer o mundo apoiándose na política **libérrima liberal** defendida polo seu proxenitor (E, 224);

Quererte como un **soño. Soñador** (A, 12);

os **gritos** que non debo **gritar** (A, 14);

Son un home **divertido. Divirto** a uns e a outros a pesar desta misantropía feroz que me roe a diario (A, 14);

Se penso en ti póñome **melancólico. Melancolía**, verea de xistra por onde corren xubilosos os inquedos paxaros que na memoria permanecen (A, 16);

Barroquismo innecesario o que envolve o parágrafo anterior. O **barroco** pertence ao mundo do fáustico (A, 16);

comidas abundantes e moito colesterol **colesterol colesterolín** (A, 20);

O deber dun **bebedor** de Cardú é continuar **bebendo** Cardú (A, 22);

Louca louquiña louca (A, 22);

Son un **iluso**. Só as **ilusións** me sobreviven (A, 24);

por recordar os **conxuntos e subconxuntos** que con xiz de cores o mestre pintaba no encerado (A, 24);

Só coñece o **amor** aquel que **ama** durante un tempo sen ningún tipo de esperanza e finalmente, algunha vez, é recoñecido pola súa **amada** ou **amado** (A, 25);

para o goce e deleite dos **soñadores** todos que o **soñamos** (A, 26);

os **marxinados** continúan poboando os arrabaldos da **marxinación** e os **débiles** perseveran na súa **debilidade** (A, 40);

Malditos **patriotas**. Malditas **patrias** (A, 44);

cando publicabas no xornal columnas de **opinión** nas que non **opinabas** nada (A, 59);

a principesca hamletiana **dúbida** que me **dubida** (A, 96);

cantando cancións prohibidas, rebeldes (A, 102);

Espías varios **espían** como nas películas de **espías** os amoríos da parella (A, 103);

conxénere de tantos **conxéneres** que non precisan complicar a existencia coas coitas (A, 118);

¡que **marabilla marabillosa** arte futeboleira! (A, 127);

Brancaneves **cociña cociñando** (A, 132);

A **chuvia chovéndonos** aos dous de nenos (A, 146);

lágrimas **corre correndo** a súa cara (A, 157);

Permíteme, de todas formas, presumir de **rebelde** e ofrecerche a **rebeldía** como norma de conduta (A, 160);

Pero podo **xogar** á perfección **o xogo** das palabras (A, 166);

cantándome a canción esa italiana que non entendo (A, 178);

vicioso de todos os **vicios** (A, 183);

Estaba **triste**. A **tristeza** é unha das múltiples variantes da nostalxia (A, 216);

O sol está **espindo** o teu corpo **espido** (A, 217);

que conta **sucesotes** que **suceden** a xente aventureira (A, 220),

os teus ollíños verdes **cantándome cancións** de amor que sempre son mentira (A, 223);

meu **soñador** que tanto me **soñabas** (A, 225);

roupa **deseñada** por **deseñadores** que ganan a vida (A, 226);

venturosos **mortos** de **morte** canalla (A, 233);

vivan unha **vida** moito menos infeliz (A, 234);

outra **invención** para poder **reinventar** a muller dos ollos verdes (A, 250);

E hoxe teño querencia por pensarte así, **vestida** de **vestido** a xogo co día, melancólico (A, 261);

estas ganas de **morrer** cando ti estás **morta** (A, 305);

tan necesitado de **vivir** outras **vidas** no medio das palabras (A, 305);

Regresando á realidade da que partín hai mil anos. **Regresar** á realidade para morrer (A, 313);

un mínimo número de **suicidados** (A, 314);

as mentiras que **repiten** os boleros **repetidos** (A, 326).

7.5. APÉNDICE V: PARONOMASIA

porque a arte é **renuncia**, sempre é **renuncia** –e **denuncia**, algunha vez, non sempre (XA, 152);

costume á que foi **adicta** e **adepa** (SL, 64);

Carlos II estaba enfermo de **amor**, de **amar** (SL, 83);

nos centros onde profesores **lúcidos** e **lucidos** falaricaban da arte (SL, 213);

Ebrio e non **híbrido** [...]. Está híbrido, señor axente, dixen (TM, 43);

(**Impresa-empresa**: afinidade atroz e preocupante) (TM, 129);
Este deambular incerto dos anos que nos **corren** (Quería poñer dos anos que nos **corroen**) (TM, 167);

Fatálica e **fálica** diferéncianse por un “ta” mínimo (TM, 225);

Non poñas esa cara retorcidamente **estática**, ou **estética**, o teu problema físico resulta “estraño” para os médicos (RB, 33);

que me permite este mes **canicular** e **cunicular** (RB, 46);

se a miña paixón non lle proporcionase obxectos de valor para a súa **delicuescencia** (**delicuentescencia**, quería escribir) (RB, 65);

de redactar un informe **pericial policial** (RB, 82);

O sol **apunta** detrás da néboa mesta que cobre o cincento inicio do día. O sol **amputa** a néboa mesta que cobre o cincento inicio do día (RB, 95);

nesta frase **condensa** e **condena** a realidade transcendente daquelas vintecatro horas (RB, 99);

o noso estómago **raído roído** (RB, 115);

Corremos o risco de confundir **autor** e **actor** en moitas ocasións da nosa vida (TT, 40);

Somos historia, non son o mesmo **escoria** e **historia**, aínda que a súa similitude fonética poida empuxar ao erro a un pancracio coma vostede (E, 394);

para que alentase coa súa presenza as **filas** e **fillas** e **fillos** e **afiliados** e **afillados** do seu partido (E, 416);

O ridículo que sentimos os **ebóricos ebúrneos eborenses** –o pintor de cadaleitos intentaba abraiar á súa namorada con palabras, obxectos lingüais de amor e gozo, repeticións, paronomasias– (E, 507);

porque a literatura **aparece** (**perece**) sepultada (A, 73);

que non saiba propoñer situacións dignas de aplauso por parte do **lectorado** ou **electorado** (A, 76);

a que nunca deba **faltarme**, **fallarme**, ti (A, 79);

As páxinas buscadas que os buscadores **instigan** e **investigan** (A, 124);

o volume das miñas arquivoltarias construcións **cánidas** ou **caninas** (A, 154);

para golpear con **temor** e **tremor** as letras (A, 135);

Artérica, **artúrica**, adxectivos magnos (A, 172);

Un sol que aloumiña lenta **pausada pesadamente** cada un dos meus poros xubilados (A, 207);

para seguir **existindo** (**desistindo**, debería dicir [...]) (A, 212);

esa enfermidade da que non consigo **liberarme librarne** voar voar (A, 240);

cos teus labios prendidos entre tres ou catro lágrimas que me caen, que me **corren**, que me **corroen** (A, 313);

Xa o escribín algunha vez nestes noites que me **definen**, que me **defenden** do mundo (A, 325).

7.5. APÉNDICE V: SOLIDARIEDADES LEXICAIS

7.5.1. METÁFORA

California, lugar onde a muruxa crece envolta en **mordazas de sal** (XA, 236);

Mamá, cando ri, ten un **chafariz de ceo branco inserido nos labios** (TM, 50);

Madrid viste **poutas de cristal que saben a limón amargo e soidade** [...]. **A noite en París**, sen embargo, **sabe a laranxa e amorodo**. E a pedra. **As noites** do meu país **saben a pedra e améndoas** (TM, 85);

A liberdade tiña o sabor do café con leite que mamá me daba de almorzo, cando eu era feliz na vila soñando un home deitado que tapaba os ollos. **A liberdade sabe a café con leite e nordés frío lambendo o rostro** (RB, 81);

donda de pexego e queixo fino (RB, 116);

con todas aquelas **flores que sabían a liberdade e malvís e xeo de laranxa e menta** (E, 122);

mentres a súa irmá peiteaba lentamente os seus **cabelos de millo e luz** (E, 133);

a nosa **alma repleta de futuros azuis e de paporroibos cantores** anunciando melodías inmortais (E, 150);

E o alcohol pousou mil andoriñas, voando, polos interiores recipientes que os tres tiñan abertos entre peito e lombo, necesitados, espaciosos, libertarios (E, 192);

porque o amor verdadeiro sempre ten un alto prezo para aquelas e aqueles que perseguen **o seu ronsel de vidro e camelia** (E, 218);

Díxoo cos ollos, os mesmos que non puideron resistir o ímpeto poderoso das bágoas, precipitadas como **regatos de seda** polas súas **meixelas de lúa** (E, 303);

Que repitan todos os coros celestes **esta singular perorata iridescente de mar e lúa** (A, 15);

a noite é simplemente un pano onde escribo os teus versos, os que ti dictas, cariño, amor, amor (A, 28);

Por iso mordo as **uñaas, que son os teus ollos**, verdes, amor, verdes. E sei que as **luvas do silencio**, interrompidas só polo ruído das teclas, abren unha fenda nas **aristas ebrias do meu corazón** (A, 28);

os teus **olliños de musgo** (A, 164);

Miña carapuchiña de abril neste bátratro de chuvia (A, 170);

mentres **a noite rebenta en flores que son as túas mans** (A, 179);

como se **o teito da lúa caera cos seus ganchos de coral branco por riba dos meus ollos** (A, 199);

que só miran o sol cando **a noite da heroína** pousa os seus gramos de paz entre as veas (A, 206);

A nostalxia apenas a deixa respirar cando apreta con luvas de coiro a súa **gorxa de feble estramonio azul** (A, 216);

Paseando pola praia do noroeste onde o **sol deitou xa o seu recendo de laranxa xigante** (FI, 56).

7.5.2. PERSONIFICACIÓN

Doce horas ao día, fronte a fronte coa máquina que musicaba coas teclas, golpe a golpe, a **melodía infeliz** dun mundo inane (XA, 21);

É mellor vivir contigo, oficinista de nove a dúas e de catro a oito, escrava do **vil metal** (XA, 69);

Non podía liberarse dese **amor** que o consumía, non pode fuxir das súas **gadoupas de mel**, quérea (XA, 112);

Silesio Braun regresou ao parque, sentou no mesmo banco e deixou, contento, que **o pasado instalase as súas poutas de algodón** no medio dos invernos (XA, 121);

Cecais **a loucura lambe coa súa lingua** de cristal a nosa alma (XA, 147);

Fuxiu espavorecida, como se **un pauffero aceiral bicase** as súas coxas (XA, 147);

Imaxinou muruxas, violas, paugrigoñños coa flor de maio, margaridas, **rudas crecendo clandestinas sobre o asfalto** (XA, 180);

Observo na lomba do castelo **os ollos cálidos da noite** (XA, 198);

Coñezo a Baudelaire, coñezo ao Dante, era un borracho coma nós, un metílico poeta do suburbio, do inferno, da noite enlamada de **estrelas asasinas** (XA, 204);

Intuía que talvez **a tristura, cando alonga o manto, precisa silencio para poder fuxir**, de novo, lonxe (EPF, 86);

O orballo, lambendo coa súa lingua a terra, trae envolta no seu frío a imaxe exacta da mamá... (RB, 19);

a lingua do gozo refregando a nosa pel (RB, 28);

Collín un vaso de auga e mentres a billa **exudaba o líquido inodoro** (RB, 44);

sentada no balcón do seu pazo **lambía coa súa lingua os brillantes irisados destellos do astro** (RB, 78);

Anda a **tristura rabuñando a miña alma con bisturís de cristal e lume** (RB, 89);

naquel mediodía de sol queimando **a pel da terra** (RB, 106);

A **realidade ten ollos** cor de azafrán (A, 19);

a globalización, esa palabra funesta, **amosa os seus dentes** de pólvora e cicuta (A, 23);

do meu **pesar azul lambendo a noite** sen estrelas (A, 71);

seixos que agardan na praia os seus bicos de mar (A, 155);

Que a **dor crava ás veces os seus dentes de vidro nas entrañas**, e apreta, e non solta, pero as **feridas viaxan furtivas** e sen billete no tren azul do gozo (A, 161);

Non me importa que **abril pinte de gris e chuvia o asfalto** (A, 167);

As ilusións son o gume dunha navalla barbeira pola que **camiñan os meus ollos** (A, 168);

O mencer ten labios de espuma entre as súas horas (A, 180);

limando os seus días cos **dentes da desidia** (A, 243);

Talvez para que **a inspiración bicase o meu alento férido de amor literario** (A, 272).

7.5.3. COMPARACIÓN⁶⁷⁹

e levantou a súa voz, **a súa vida, como un cristal cortante**, impetuoso, digno (LL, 112);

Caeu coma chumbo (LL, 131);

voou coma un paxaro (LL, 132);

Ela consólame e aloumíñame cando ve **as bágoas da decepción transitando como un coitelo afiado polo meu adentro** (EPF, 18);

era un blues, triste, lento, **fermoso como unha tarde de sol en Fisterra** (EPF, 26);

metílico coñac que **regas o meu interior furtivo como as ondas immaculadas e nacarinas da música** (EPF, 28);

lene como o bruar tépedo das follas nos carballos (EPF, 36);

engulir como anaconda a rata do desconsolo (EPF, 37);

doce como as uvas que desfán o seu líquido no padal seco (EPF, 38);

a intimidade que **caera, como unha folla outonal**, do seu corpo (EPF, 79);

Profundas como o mar, dicía ela (RB, 19);

xigante como un abismo (RB, 37);

exudaba o líquido inodoro, **tan insípido como a vida**, biqueina placidamente (RB, 44);

mesta como a néboa que podo morder nesta hora (RB, 63);

non toquei xamais **a súa pel tersa como o algodón** que esvara miles de metros de superficie petalal de encarnadas papoulas primaverinas (RB, 67);

Os **fractais desfeitos como gallas dunha xesta**, un tras outro, **continuos, como a senrazón e as súas curvas** (RB, 67);

⁶⁷⁹ Poden consultarse máis exemplos de comparación nas seguintes referencias: XA (13, 47, 53, 63, 64, 70, 108, 122, 153, 157, 162, 164, 170, 186, 196, 204, 231, 239, 242, 250, 253, 255, 259, 266, 271, 275, 301, 303, 309, 311, 324, 327); SL (11, 16, 20, 26, 197, 237, 241, 255).

disipado como se unha nube instalase a súa néboa pesada no centro do meu cerebro (RB, 72);

a súa **pube negra como anduriñas** golsando no ceo o seu voar de látigo (RB, 73);

pálida como a flor da cerdeira (RB, 121);

Perder a memoria, como o último fío de luz que agacha o seu cordel no horizonte (UMOT, 133);

Ou a morte, como unha rosa amarela (UMOT, 133);

Como o sol que toca no horizonte a auga azul (FI, 50);

e a **auga penetraba nos meus poros como se fose o alento invisible das ninfas benévolas** que habitan as recondideces do universo (FI, 59);

a lúa pousaba **bicos como algodóns** que o aire traía envoltos entre as pálpebras dos seus ollos (FI, 60);

Estou cansa. **Fatigada. Como un Sísifo con forma de muller** que elevou mil veces mil a pedra ao cumo da montaña inicua. **Ou como as cariátides que soportan o peso do tempo. Ou como un titán que desafía aos deuses** para que o pisen dunha vez por todas, para que te pisen, Rosalía, a ti, a min (FI, 62);

Negras como os soños perdidos nalgún lugar da infancia (FI, 63).

7.6. APÉNDICE VI: RELACIÓNS DE OPOSICIÓN

A discusión sobre da **conveniencia ou inconveniencia** da literatura opto por non transcribila (IS, 47);

existencia ou inexistencia de seres supremos, amores e humores non correspondidos (IS, 183);

A nosa existencia resulta tan **breve** e, contrariamente, tan **extensa**, que non podemos transitar por ela carentes de anhelos (IS, 79);

cada papel, pensaba Colás, é o **principio** ou o **final** de todo, por iso ten tanta importancia escribir nun lado ou noutro. As vidas, aínda que nos pese, **comezan e rematan** nas marxes estrictas dun folio (IS, 132);

Mirei o retrato e a punto estiven de **chorar**: ela **ría**, coma sempre, allea ao meu inevitable desespero (LL, 29);

HC pensaba que non había **ganadores** nin **perdedores** (LL, 124);

Subiu as escaleiras convencido e contento, seguro de que a **morte** non podía ser peor que a súa **vida**, triste (XA, 23);

para dicirlle que escribira aquela chea de papeis pensando nela, para asegurarlle que a seguía amando, máis que **nada**, máis que **todo** (XA, 24);

Foille **complicado** encontrar emprego, máis **fácil** tería sido continuar como funcionario do Estado escribir, impartir clases que versaban sobre sucesos, decesos e excesos da humanidade: Historia (XA, 80);

Retardaba o sufrir e sabía que nesa demora viaxaban fragmentos da súa felicidade, composta de **gozo** e **padecer**, a partes iguais probablemente (XA, 182);

A beleza repousa na raia que separa o **caos** e a tediosa **uniformidade**, a **proporción** e a **desmesura**, a **orde** e a **senrazón** que estraga o entendemento habitual (XA, 253);

Quérote como quere a **morte** á **vida** (EPF, 50);

Logo de tirapuxas e discusións terribles encol da **conveniencia ou inconveniencia** da viaxe (EPF, 69);

para complicar a vida **dos mortais e dos inmortais** (EPF, 75);

lugar onde Inglaterra **facía e desfacía** sen reparar noutras cuestións (SL, 103);

el, adolescente que imaxinaba un tálamo inmenso onde **querer e desquerer** á señora altiva (TT, 19);

As mesmas que recuperaron a súa alma e foron capaces de introducila nun corpo **novo**. O corpo dun **vello** (RB, 16);

a que dicta a sentenza sobre o **vivo** e o **inerte** (RB, 34);

Mamá mais eu **malvivimos malmorremos** coa misérrima pensión de papá (RB, 38);

unha canción de amor que os Deuses permiten para que as almas poidan bailar contentas no **inferno**, ou no **paraíso** (RB, 58);

á rosa de Borges situada na estrada que vai ao **ceo**, ao **inferno**, que máis dá (RB, 60);

A **morte** perfecta debe acontecer despois de ter pensada, de maneira minuciosa, a **vida** (RB, 75);

Decembro disturba co seu frío o meu **vivir**, ou a miña **morte** (RB, 89);

permitirá ser visitado sen arrebatarse **descendencia** aos **proxenitores** e **paternidade** ás **descendencias** (RB, 100);

Debín cortarlle o dedo indicador con aquela mordiscada infantil **pero despiadada** (RB, 102);

escoitando a **bravura** daquela area que aos poucos foi tornando a súa **ira, docemente** (RB, 104);

non puidese contemplar o teu **perfecto** salto ao baleiro e a ligadura do adival, **perfecta**, apretando o teu **imperfecto** pescozo (RB, 134);

un individuo de bata **branca**, e cabelo **branco**, e alma **branca**, un médico avivado de mágoas, cego, de lentes **negros** (SL, 11);

porque o **exceso** ou o **defecto** encáranos equivocadamente diante da vida [...], que todo o outro, o que **sobra** ou **falta**, é carga para o ser humano (SL, 94);

as ideas, non son nin deixan de ser **boas ou malas ou óptimas ou pésimas ou negras ou brancas**, senón polo efecto producido, que este si é susceptible de **bondade ou maldade, de fortuna ou desventura** (SL, 259);

O Purísima é un **bo** tipo, pero un **mal** médico (TM, 38);

non estaría nada mal conquistar o corazón de todas as mulleres de Ébora, **guapas e feas, torpes e sabidas, altas e baixas, louras e mouras** (E, 245-246);

Mañá hei de quererte como **agora** te quero (A, 15);

A estupidez é a **virtude ou defecto** con maior potencialidade de desenvolvemento ou crecemento (A, 17);

Nun periódico de dimensións considerables os periodistas de **peche e inicio**, por dicir algo, rara vez coinciden (A, 19);

antes, agora menos, porque todo o que se coñece acaba por adulterarse (A, 22);

a cantidade de peso **ganado ou perdido** (A, 37);

Onte. Hoxe é outro **día**. Ou outra **noite** (A, 40);

compoñer con palabras as melodías que **ceos e infernos** demandan para a súa perpetuación (A, 61);

As bacterias bronquíticas para Lázaro Pin son **negras**. Debe, o doente, imaxinar millóns e millóns de bacterias **brancas** (A, 63);

para sentirme acompañado por seres e enseres vexetais minerais **morfos e amorfos visibles e invisibles** que poboan o lívido universo (A, 65);

en multitude de garitos hipocráticos que abundan nas nosas cidades: **privados, públicos** mutualistas multinativos (A, 68);

ou dos que procuran razóns para a **morte** e para a **vida** (A, 69);

e ama **arriba abaixo desama ama** o teu corpo de feroz madrépora encarnada de todas as marés (A, 77);

Para todo, menos para o **esquecemento**. Ou para o **recordo** (A, 114);

Alfa e omega dun mesmo azar que nos ha de xuntar lonxe moi lonxe (A, 118);

Afirmar que despois da **fin** camiña sempre o **principio** (A, 142);

aquí ou no **ceo**, ou no **inferno**, amor (A, 143);

algún dos inconfesables **vicios** ou **virtudes** que me perfilan entre o gremio con esta deshixienizada cualificación (A, 144);

Nacemos para **morrer** (A, 146);

Nin as **penas** nin as **alegrías** valen nada cando un non ten con quen compartilas (A, 147);

unha vez soñei que me dicías que o único modo de ser estar ou parecer **equilibrado** era **desequilibrarse** constantemente: na **alegría**, na **tristeza** (A, 165);

como nós **amamos e odiamos** a soidade que nos tocou en **graza ou en desgraza** (A, 166);

división **de honra** contraponse a división **sen honra: deshonrosa, deshonrada** (A, 173);

aseguran que van **casar** ou que van **divorciarse** (A, 174);

Cando **ganas**, cando **perdes** (A, 190);

Chegar á fama constitúe unha das grandes motivacións dos **días** e das **noites** todas (A, 205);

“**En positivo**” quere dicir que **o negativo**, por moi real que sexa, non existe (A, 206);

situacións con **inicio** e **final** feliz (A, 213);

Se **choras, perdes**. Se **gozas, ganas** (A, 215);

que **aparece e desaparece** da miña vida como unha ilusión (A, 221);

o mundo sempre foi así, **ricos e pobres**, uns **arriba** e outros por **baixo** (A, 227);

Para **subir** ás nubes e **baixar** ao fondo máis fondo de todos os abismos (A, 231);

de todos os amores **posibles e imposibles** (A, 250);

e como son un desastre **fago e desfago** o que quero (A, 254);

Quero **morrer** canso de **vivir**, de **vivirme**, non queda outra alternativa (A, 260);

A gloria non é posible cando un está habitado pola **memoria**, ou polo **olvido**, que na fin veñen ser a mesma e única cousa (A, 270).

7.7. APÉNDICE VII: RELACIÓNS DE INCLUSIÓN

Unha morea de seixos fica aos pés de Erea, todos eles pintados de cores diversas, **amarelas, laranxas, escarlatas, violetas** (IS, 141);

Xuventude nun alpendre torturado por **parafusos, tenaces, arames, madeiras, ferralla, cravos, martelos**, soidade: inventor de inútiles inventos (XA, 105);

Sor, amada Sor [...] dígame se non estaríamos mellor observando os paraños poboados de **castiñeiros** e **carballos**, de **verbenas** e **toneiras**, de **bidos** e papoulas e **camelios**, aloumiñándonos lentamente, amándonos (XA, 148);

Pecharei os ollos e verei neles o teu rostro, os teus oliños verdes, sempre os teus ollos verdes. ¿Ou son marróns, negros, azuis? (A, 15);

Os teus oliños grandes mirándome, como se rezasen unha oración de orquídeas para facerme feliz, un rezo de nísscaros, acacias, dulcamaras e torvisco (A, 18);

deixar de **cear**, ou de **comer**, ou de **almorzar** (A, 37);

paxaros aves reiseñores dos que a avoa me falaba hai anos (A, 46);

Deste pésimo transitar entre sabres e espadas ameazantes: cancro, infarto, hepatite, inanición, síndrome de inmunodeficiencia adquirida, tumor, tumor, maldito cabrón tumor, embolia, neumonía apíca mata a centos miles de perosas en Asia Europa América, trombose (A, 147);

Os bidos arrogantes, e os choupos, e os amieiros delgados como suspiros contemplaban o meu corpo cenquilar e filoinfártico (A, 157);

guisan e asan e grellan delicadamente as súas superficies trituradas polo machete (A, 191);

nas poutas dos **falcóns aguías voitres negros vermellos brancos** (A, 233);

e un rostro sen forma colgado nos fíos **vermellos verdes malvas** do arco da vella (A, 244);

dun ramo de **rosas lirios orquídeas** que esvaran na marmaña dunha luz fina branda triste (A, 291);

o fondo de ti **negro rubio roxo** breve (A, 302);

mentres ela con cara de **nereida ninfa nájade** amor escoita as miñas melodías (A, 312).

7.8. APÉNDICE VIII: SINONIMIA

Escoito palpar a voz da conciencia e miro tras a xanela caer a sarabia en alfinetes esguízaros, continuados, e o **ruído**, o **balbordo** maxestoso da apocalipse (IS, 50);

Solución **inviabile, utópica, impracticable** (IS, 78);

É un **frustrado**, un **fracasado**, un tipo **sen éxito** (EPF, 10);

Unha ansia irreprimible empuxábame á **liorta** e, ás veces, ao **enfrentamento físico** (EPF, 16);

cando a calor asfixia e ela non está, **serena, impasible, tranquila**, sentada ao seu carón (EPF, 23);

os personaxes declaran unha e outra vez paixón **eterna, perdurable, inmortal** (EPF, 23);

cohabitarse de maneira menos violenta, **afables, amables, soportables** (EPF, 26-27);

aínda que só sexa iso, **respirar, tomar aire** (EPF, 29);

pero deses conceptáculos **soberbios e petulantes** prefiro non falar (EPF, 29);

e a sensación de posuír **peso, consistencia, substancia** (EPF, 30);

pero eu quero facer algo realmente **fermoso, alto, divino**, comprendes Iotabebach? (EPF, 31);

apártate de aquí, **marcha, lisca**, estás na miña habitación (EPF, 32);

habitado por **ninfas e náíades** inimaxinables (EPF, 36);

e habías de parecer **oufano, vaidoso, pérfido, arrogante**, como se a cousa non fose contigo (EPF, 37);

non quero poñerme **romántico** en exceso, nin **brando**, nin **lastimeiro**, estou farto do **choro**, da **bágoa**, da **queixa**, sabes que eu non son deses (EPF, 37);

e posuidor de críticas **encomiables, laudatorias** (EPF, 42);

o **peche e remate** dunha obra de arte, exacto, eles deixaron inacabadas todas as súas melodías (EPF, 45);

Viuno chegar, **maxestoso, imponente**, lento (EPF, 50);

os seus cerebros **lúgubres, sombríos, desérticos** (EPF, 51);

son Heloísa, **maga, bruxa, meiga** e outras lindezas que prefiro calar (EPF, 52);

o único real, certo, é imposible de **distinguir**, de ser **investigado, procurado, perseguido** polos conductos da razón (EPF, 52);

Seguiría xubilado, **improductivo, inútil**, marxinal, só, absolutamente só (EPF, 55);

Xa vai sendo hora de que vostede deguste o prebe grato da **rebeldía** e da **insumisión** (EPF, 68);

regresemos a Alat e Braun, Silesio, **falaricadores, dialogantes** (EPF, 71);

Este, **listísimo agudísimo saguérrimo espelido**, apresouna na súa casa e non a deixou saír (EPF, 73);

Imposible, as xentes precisan ser **dirixidas, ordenadas, controladas** (EPF, 75);

O amor, ás veces, vólvenos **présbitas, cegos** (EPF, 80);

que estas cousas, pensaba, só poden suceder nos **avernos**, no transmundo, lugares frecuentados por **almas** e **espíritos**, por **esencias** e **fantasmas** (EPF, 81);

circular, sinuoso, curvo, redondo, esférico como un balón de dous metros de diámetro (EPF, 81);

Cando tiveron nas súas mans as flores anteditas ambos sentiron unha docísimas sensación de **acougo**, de **paz** (EPF, 83);

se lle digo que farei sempre o que ela **ordene e mande e dispoña** (EPF, 86);

O necesario era non quedarse **quieto, inmóbil** (EPF, 87);

De todas maneiras as **mortes** por olvido, contrariamente aos **óbitos** por navallada (EPF, 87);

Na porta parounos o organizador das simultáneas, un millonario calvo e **graxento, orondo, adiposo** (LL, 42);

A beleza oculta o carácter **agresivo, violento, brutal** da condición humana (LL, 44);

Teresa **odiaba** os medicamentos [...], **repudiaba** a violencia, **rexeitaba** os sensacionalismos (LL, 47);

Para Lupe o tempo era o único que tiña sentido, o único implacable, **eterno, inmutable** (LL, 103);

(Informe segundo: **Hesitante: indecisa, incerta, vacilante, irresoluta**, é dicir: **dubitativa**) (SL, 15);

comece a exercer a nobre arte do amor carnal, filantrópica, entendida como galano dos **carentes** de **afecto**, dos **faltos** de **agarimo**, dos privados de candor (SL, 20);

todo son **hipóteses, conxecturas, prognósticos, previsións** que chegan ou non chegan a facerse realidade (SL, 27);

Non quero reflexionar sobre o **hipotético** ou **probable** ou **suposto** (RB, 16);

escribe (perdón, **redacta**) (RB, 20);

xunto cos meus **líquidos e purés e papas** diversas (RB, 29);

Itero, reitero, repetitivo (RB, 33);

Cada vez son máis intensas as voces que escoito nesta casa **enorme, xigante** como un abismo (RB, 37);

Cabaleiro ocupado nas pequenas **infidelidades, mínimas deslealdades**, que me permite este mes (RB, 46);

un burato en medio do **cotián e habitual**, un pozo **de paz, de calma** (RB, 50);

que argumenta de maneira **vaga e imprecisa** sobre as causas do deterioro das relacións con Marrocos por culpa do peixe (RB, 50);

vendeu polo módico prezo de mil miserables **pesetas mil, diñeiro, vil metal, papel metal** que apreta a gorxa dos que queren respirar e non poden (RB, 53);

somos **homoxéneos homologados normais iguais indiferenciados** (RB, 53);

palicando con ela, coa súa **mudez**, co seu **silencio**, léndolle o conto (RB, 63);

A verdade é iso que aparece na **pel dos nosos soños**. Para coñecer a verdade debemos, previamente, ser capaces de distinguir a **superficie onírica** das nosas vidas (RB, 69);

Gozaba cada segundo, gozaba incluso os **adversarios e inimigos**, parte intrínseca do decorrer do ser humano. Un dos peores foi o meu irmán policía, empeñado sempre en tornar o meu existir en **traxedia e desventura** (RB, 79);

Unha vida pródiga de **manxares e ambrosías e praceres cárnicos** de ponderada lentitude (RB, 83);

A civilización defínese polo seu grao de incompreensión cara aos asuntos **importantes, relevantes e insubstituíbles**, do decorrer humano (RB, 83);

A civilización pode perder séculos enteiros preocupándose polas novas tecnoloxías da comunicación e, a pesar das certezas, aparecerá insensible diante dos **gritos alaridos ouveos** das árbores que choran as ausencias de corazóns e frechas esculpidas na súa superficie, ou os **alalás** queixados dos paxaros, ou o **ruído** das rosas, as mesmas que Borges vía tralo óbito, cando abren os seus brazos para recoller o alento do sol e do aire (RB, 83);

A vida e a morte **relaciónanse, mestúranse, interséctanse** unha na outra (RB, 95);

atende con parágrafos longos ao superfluo e **esquece** ou **trivializa, menospreza**, o realmente importante do asunto (RB, 99);

tan **distinguidos e relevantes** (RB, 100);

O certo, o que desexo subliñar nesta hora, é que nunca fun cómplice de **ficcións e fantasías e quimeras e imposibilidades**. E moitísimo menos se elas, as **quimeras fantasías ficcións**, teñen algo que ver co vintenoventa de abril (RB, 103);

Aos deuses, hai que dicilo, sempre lle agradaron de forma desmedida os **agoiros e vaticinios** e, para sentirse seguros de si mesmos, inventaron os **prognosticadores** para amargar o existir aos que por obra da continxencia caesen nas súas redes (RB, 108);

os seus **padeceres e sufrires** por estar atada a un fado terrible (RB, 111);

e **vilancicos panxoliñas cantigas de reis** de porta en porta (RB, 115);

perturbados sons da miña **doente enferma macilenta murcha** cabeciña de muller (RB, 117);

único home que **obtivo conseguiu conquistou** a ebria eternidade (RB, 117);

Inventaina para poñer nome á túa ocupación favorita: **embustes e imposturas** (RB, 128);

A felicidade **recomeza, reinicia** o seu breve percorrido de verme pequeno (RB, 144);

Ela murmurou algo parecido a **imbécil**, lentamente. **Imbécil, estúpido**, ou algún calificativo para expresar repudio cara a aquel home de sesenta anos (TT, 13);

Cabalgadas de cervos **galopando pisando esmagando** (TT, 44);

O sistema ten aos seus súbditos, nós, absolutamente **mastigados succionados dixeridos** (TT, 57);

aliméntase de froitas e de pequenos animais, **inquietao, rebuldeiro, movedizo** (TT, 69);

resultaba **necesario urxente peremptorio** (TT, 77);

Profilácticos: defensivos, preservativos, previsoires (A, 15);

que **posúe almacena garda acumula** o ser humano (A, 17);

non permitindo nin sequera que a respiración **circule mova trastorne infunda** o meu sangue arteria a arteria (A, 18);

non cambiar, ser **fiel, leal**, lealísimo, coño (A, 22);

Linda, bonita (A, 22);

Claudia, **demente. Louca** louquiña louca (A, 22);

ou da baba que os pseudoartistas vomitan nos diarios a favor dos que **mandan e gobernan e ordenan** (A, 23);

O **sucedáneo** conquistou o mundo. A **suplantación**, a **adulteración**, a **mentira** (A, 23);

Andrómenas fruslerías bagatelas (A, 25);

A bruxa da boa sorte que vai trocar por fin o curso da realidade, tan **gris**, tan **cincenta, sucia** (A, 26);

para o **goce e deleite** dos soñadores (A, 26);

para encontrar **nada, o cero** (A, 27);

Un **psicópata**. Chamábase Bloom, como o **louco obsesivo louco delirante obsceno**, aquel protagonista da gran novela de James Joyce (A, 30);

Outras **asociacións ou sociedades** factibles (A, 31);

Algo imposible para aquelas ou aqueles que **reflexionan pensan meditan especulan** co interior dos seus desexos e inclinacións (A, 31);

Un xesto que indicaba **sono, durmir, descanso**, cousas así (A, 32);

Os dous foron grandes **esmorgantes, vividores, golfos** en sentido estrito, coma min (A, 34);

dos grandes **empresarios e homes de finanzas** da cidade (A, 35);

O ramo de rosas foi o indicio máis claro para aqueles que sospeitaban, na miña misteriosa persoa, os efluvios certos da **loucura** e do **desequilibrio** (A, 36);

sei que vou **morrer dun ataque ao corazón**. Un **infarto miocárdial** repentino que en poucos minutos vai **levar o meu corpo pesadísimo ao alén** (A, 38);

o imbécil do **picapreitos avogado** (A, 39);

ou **enorme inxente demoledora** cantidade triglicérica en sangue (A, 40);

Non creo que se forme ningún tipo de **trombo ou partícula adipósica** que poida **obturar ou obstruír** unha **vea ou arteria** principal (A, 42);

Violencia que **minora minimiza miniaturiza roe tritura** a capacidade do ser humano para equivocarse (A, 44);

Alina Mecerreyes, xornalista, ¿sabes que cando repaso o periódico cada noite poño especial **interese e atención nos artigos e reportaxes** asinados por ti? (A, 48);

Grito, falo, proclamo esta bandeira con inusual ardor (A, 49);

Agrádame verme convertido nun **literato**, nun **autor**, nun “algo” semellante (A, 54);

Aínda me quedan trinta anos [...] para deleitarme a corpo de rei cos moitos **praceres e gozos** que a vida me ofrece (A, 57);

Os grandes amores están sempre **ocultos**. Son **invisibles**. Non poden verse mirarse observarse (A, 59);

E Cortázar pasou en ocasións por ser un autor **pretencioso**, de escritura **petulante, soberbio**... (A, 60);

Para **contar e relatar** estamos nós, os xornalistas (A, 61);

para que me receitase unha **pomada ou unguento ou untura** ou similar para aplacar os **fortes irresistibles inamables** picores (A, 62);

abundan as que el denomina **psicolóxicas ou frenolépticas** (A, 63);

Non son un ser **inmovilizado, sedente, inmutable** (A, 64);

Desculpas aos mortos que morreron por culpa da **melancolía** ou da **tristura** que, ao cabo, veñen ser unha soa e mesma cousa (A, 64);

con inmaculada presenza **albina branca** azul clara ou similar (A, 68);

un roído cámbrico rasgado, **unha picazón, un comecome** (A, 72);

Falaba dos novelistas, **tipos** de novelistas, **clases**, **xerarquías**, **cortes**, **contubernios**, **especies** (A, 75);

Un autor de célebre e cupídea imaxe: alto, benformado, mirada clara, sorriso **amable afable agradable** insondable (A, 76);

Píntote, debuxo os teus ollos verdes (A, 79);

correr, **dedo a dedo**, **dixitalmente** pola pálida superficie destes plásticos minúsculos que redactan mensaxes de amor (A, 81);

Gracias, Jesusito, por facer de min un home **adepto e adicto** á paixón, ao entusiasmo (A, 81);

Por favor, señorita, acaban de darlle un sobre con **pasta**. ¿Un sobre con que?, preguntou ela. Con **diñeiro**, señorita, con diñeiro, dixen eu (A, 87);

por riba dos escaparates de quioscos e publiciterías e librerías e **garitos e tendas e locais** dispostos en rúas concorridas (A, 92);

Palabra e marabilla son substantivos **contrarios**, irremediabilmente **antónimos** (A, 104);

Velaquí o **obxectivo** a perseguir. O **fin**. O **propósito** que alimenta o meu interior (A, 104);

Ninguén precisa o meu afecto, nin a miña presenza, nin palabras **inventadas neoloxizadas** recuperadas do baleiro para desandar os días (A, 112);

Cáeme ben ese cabrón **soberbio petulante orgulloso** que vende por miles e miles de miles as súas novelas de aventuras (A, 117);

recolle agora o froito da súa **teimosía**, do seu **empeño** (A, 118);

a súa espada **cortante ferinte lacerante** (A, 119);

quen a **pronuncia ou escribe ou profire** (A, 123);

Eu, que paso o calvario dos meus días na procura de **estima e caricias e afecto** que non arriban ás praias do meu desespero (A, 123);

converteuse por arte de maxia no maior **eloxio ditirambo loa** (A, 130);

entre **vítore e bravo bravo bravo** dos compañeiros e compañeiras (A, 130);

un irreductible sedutor implacable sen sorte nos **negocios traballo profesión sen éxito pobre fracasado** (A, 133);

coa súa **gallardía**, coa súa **afouteza**, co seu decidido afán **xusticeiro paladín hoplita augusto** (A, 133-134);

Cariño **fiel infiel leal desleal** que non estás (A, 139);

A decepción de cando en vez transfórmase en **cefaleas** intensas. Eu mido a magnitude dos meus fracasos pola grandeza das **cefalaxias** que sufro con frecuencia (A, 141);

significa que ti mais eu imos querernos **eterna perdurable infinitamente** (A, 145);

Sen putas, o meu mundo non tería sentido e o faraón, **xuro perxuro prometo**, estaría morto dende hai miles de anos (A, 152);

Petulancia. Soberbia de individuo que non gastou tempo na crianza de fillos ou no coidado de casa ou nos amores de muller de corpo enteiro (A, 163);

Paro. Deteño as mans (A, 166);

que entregaba con asiduidade ás **diversas diferentes varias** damas (A, 168);

Que non podo estar tan **atado** a ti, tan **cosido**, tan **dominado**, amor (A, 169);

exclusivamente intereses **comerciais mercadurais** hipoláticos (A, 184);

os que buscan o outro lado da realidade, **causas**, conflitos, **razóns** (A, 184);

por disturbios e **agresividade e violencia** moita violencia (A, 186);

En realidade detesto todos os tipos de **tenrurismo e afectismo e melífera** semántica (A, 189);

A sociedade resulta **humillante, perversa, ruín** (A, 192);

profeso **fins, termos, límites, ultimidades** (A, 194);

E moito menos por culpa dun **miocárdico** ataque **infartal** (A, 195);

Aníbal namorado do mesmo **fermoso belísimo lindo** corpo (A, 198);

Estimo amo admiro a todos os encantados da terra (A, 201);

e futuro resolto **coitado pobriño pobre** home que treme diante do metal (A, 207);

Pénsote mentres **reflexiono medito pondérome** en dúas palabras que cercan a miña vida, que me cercan, bélicas (A, 208);

o por que, a razón e causa primixenia dos seres humanos e do pensamento (A, 208);

Eu amosaba **contrariedade, molesto, enfadado** (A, 209);

o **verdadeiro auténtico** insubornable existir (A, 213);

Fundidos. Amalgamados (A, 214);

para que existan outros neste mundo **noctámbulo nocturno nictálope** (A, 217);

Agora vou anotar nun caderno os detalles exactos da conversación: **temas asuntos argumentacións escusas tramas sucesos aconteceres**, como o gladiador (A, 220);

eles que **pronuncian discursean dictan** empoltronados na butaca da categórica apoética inspiración (A, 226);

orixe fonte inicio da civilización (A, 227);

Paréntese **inmensa infinita interminable**. Paréntese **eterna**, como a morte (A, 227);

Dicía, antes, que non podó pasar xornadas **múltiples varias** con ganas de chorar (A, 234);

tiña fame moita e **comeu enguliu tragou** o tomate quente e a leituga (A, 239);

Hoxe, **ousado intrépido atrevido**, mentres agardaba [...] topei coa sección de necrolóxicas (A, 248);

Estoume volvendo **tolo. Louco**. Irrecuperable (A, 252);

foi capaz de **borrar eliminar descalabrar quebrantar** os demais soños (A, 255);

O del, iracundo, vólvese **vermellón rubio ensanguentado** (A, 262);

Practico estas cousas **relatorias narrativas argumentais** para exercitarme no hábito da paixón, do entusiasmo (A, 264);

Un **terrible tremendo magno** problema psiquiátrico (A, 266);

Os camións, en Alemaña, circulan con **elevada alta** velocidade (A, 270);

Calafríos, arreguizos constantes (A, 272);

Fichado [...]. Controlado. Identificado (A, 279);

tan **cambiante mutable** mudo (A, 287);

A soidade é unha hipérbole na miña vida, mellor, unha **protuberante enorme desmesurada** extensión que pertence ao meu corpo (A, 287);

Non son **definitivos, eternos, perdurables** (A, 296);

Cesaraugusto **amigo amado queridiño** poeta que con lanterna ilumina as butacas todas do cine mudo do ceo (A, 303);

A vida tamén está **condensada resumida amalgamada contraída** no cuquear do moucho que chega nesta hora aos meus oídos de cardiópata (A, 308);

Problema **hereditario xenético familiar** (A, 308);

amos señores do universo (A, 314);

que marchases á estación do paraíso onde te **secuestrei roubei**, de nena, entre árbores (A, 318);

que **levan arrastran empuxan** (A, 326);

Só cultivar **hortalizas verduras** verdes vexetais verdes verdes **legúmines** verdísimos, como os teus ollos, plantar árbores de todas as cores, camiñar (A, 335);

pero as túas maneiras formas hábitos traizoáronte (FI, 53);

Comida **devorada mastigada dixerida** polos peixes peixiños de cores (FI, 55);

chego á conclusión fatal **final terminal última** (FI, 56);

non dubidaría nin sequera un instante en **dicirles contarles revelarles** a verdade (FI, 56);

Só quería afirmar este facticio **innatural artificioso** sofisma mentres camiño (FI, 58).

7.9. APÉNDICE IX: SUFIXACIÓN APRECIATIVA

Nicolás Baltasar Odín Erreprima Pingallo Pirata Monterrei, coa cabeza entre as mans, **calcadiño** agromo de Rodin, pensa no primeiro aniversario do seu diario (IS, 192);

Ou, para dicilo como el o dicía: **Rosiña** (LL, 20);

danzando cos seus **olliños** de mel claro a pantalla de mar azul sucada por barcos piratas (XA, 182);

Por suposto, as rosas non soportan a súa fermosura e pasan toda a noite choromicando. **Pobriñas** (XA, 193);

(Non coñece o melodramático final do acomodador, **coitadiño**.) (TM, 37);

Abstemio provén, digo eu, que non bebo nada nada **nadiña** digo eu que provén de temulentus, ou sexa, borracho, pero en latín (TM, 43);

Acaba de chegar este pensamento á miña **cabeciña** (TM, 163);

Bica os meus labios amargos, deputado, dixeches movendo con delicada ironía seductora os teus **olliños** azuis (RB, 54);

papaíño triste e borracho (RB, 92);

perturbados sons da miña doente enferma macilenta murcha **cabeciña** de muller (RB, 117);

Xilgamés, **coitadiño**, segue a ser un débil mortal (RB, 117);

E agora, por moito que estivese noutro corpo, mira, mira, **ruliña**, xa non sería o mesmo, espero que me comprendas (RB, 118);

zapatíños altos de tacón picudo, xoguetóns (RB, 123);

Ti, cos teus **olliños** azuis e o teu pelo de caracol encrespado no vento nordés (TT, 84);

Por nada, **curiña**, son cousas da miña frenopática e alcohólica personalidade, estou preso e cativo do fastío e

da desidia (E, 77);

bicar os teus **olliños** de mar (A, 12);

Quérote, **ruliña** (A, 12);

Esta **botelliña** que aínda non encontrou ningún dos profilácticos que traban no periódico (A, 15);

a voz do seu **filliño**, cativo (A, 21);

nenos mortos de barriga inchada con moscas revoando as súas **cabeciñas** infelices (A, 23);

Non rías de min, **bobita** (A, 39);

non ten por que pasarche nada, nada **nadiña** (A, 41);

Imaxes de praias inmensas corren pola miña **cabeciña** (A, 41);

arredou a súa presenza do meu **corpiño** cenquilar (A, 42);

cando imaxino que me miras cos ollos **baixiños** (A, 46);

Morena, **baixiña**, lizgaira (A, 47);

o teu **corpiño** pequeno e rápido (A, 48);

un **anaquiño** de erotismo (A, 74);

Lázaro Pin, **coitadiño**, si (A, 76);

Alina, **coitadiña**, non posúe máis de tres neuronas que funcionen de forma correcta (A, 87);

asinando créditos bancarios para poder pagar o **pisiño** (A, 95);

Coma ti, meu **garabullíño**, miña nena (A, 110);

con algunha lágrima traidora que ameazaba a túa **cariña** (A, 143);

coas mans **xuntiñas** levantadas cara a ti (A, 152);

un **coelliño** de goma sae do peto da miña ilusión (A, 170);

Ben, vou cambiar de asunto e prometer que non marcarei máis o tal **numeriño** (A, 176);

como un **buratiño** do ceo (A, 178);

E ti, nada, **caladiño**, coma sempre, non sexa que te molestes, **Jesusito** (A, 179);

Deus Deus **Deusiño** que estás no ceo (FI, 50).

7.10. APÉNDICE X: SUFIXACIÓN NOCIONAL

fuxía á súa cova **saponácea** (LL, 19);

dicirche os soños que aprendín a forza de contar **atlánticas** estrelas (LL, 45);

e berros **climénicos** de tristura (LL, 45);

Sen embargo poucos coñecen a historia, **mistérica**, que recentemente descubrín e que relato tal como chegou aos meus oídos (LL, 80);

pode vostede exercer de pintor, de pintora, e debuxar o artefacto **volátil** (LL, 131);

misántropo, fracasado, con úlcera, propenso ao exceso, inútil, **escribidor** dunha inacabable novela (XA, 59);

Outro exemplo: dama depresiva observa conductas estrañas no seu esposo, recendo a colonia **putiférica**, falta de caricias, carencia de libido, irascibilidade, en definitiva, perda de hábitos matrimoniais correctos (XA, 143);

capaces de abandonar no momento que o desexen os seus hábitos **cocaínicos** (XA, 160);

Escoita o ruxir dunhas chaves, o son de dous metais que se xuntan, amorosos, un deles, a chave, penetra lixeira na pechadura media hora antes aberta **ganzualmente** por Silesio (XA, 162);

música, mestre Mateo, música **bolérica**, xa me convencín de que seguir os dous é imposible (XA, 186);

Talvez está morta, obitada, fenecida por brusco ataque **miocardiano** (XA, 236);

Aí estaba, litio, **litínica** claridade (XA, 273);

Era precisa unha grande dose de perplexidade para manterse na tanxente de todos os sucesos, aconteceres e

móviles que estimulan as ansias dos homínidos, das **mulléridas**, de todos (XA, 325);

(A Sor Berta entregareille un bico **facial** tenro e consumido de amor [...]) (XA, 358);

Como se pode ir de maldito pola vida despois de ser “recoñecido” con **imprémicos** premios! (EPF, 10);

(Caneiro, canalla, cacofónico e **carpetovetónico** son) (EPF, 10);

e pastillas **extásicas** envoltas coidadosamente con papel albal (EPF, 17);

pero a miña conspicua intelixencia de seguida lle outorgou similar causa a esta alteración **capital** (ou sexa: da cabeza) (EPF, 17);

debía urxentemente abandonar as saídas **sabáticas** e, de paso, o alcohol (EPF, 17);

mirar como se reconcilian publicamente a través das seiscentas vintecinco liñas **televisonarias** (EPF, 20);

nos aleiróns dos edificios **aluminósicos** (EPF, 25);

encende a caixa **televisonaria** (EPF, 25);

os problemas de fígado quedaron esquecidos no **courel** da memoria (EPF, 27);

para sobrevivir na serba **urbal** (EPF, 28);

de facer literatura, **putificada** literatura (EPF, 29);

estimular o sentido **voitral** dos seres humanos (EPF, 29);

creo que esa é a **vociferata** que máis odio (EPF, 33);

talvez soñes cunha princesa **saxofónica** que arrede de ti os malos fantasmas (EPF, 35);

ou nas novelas **lauríticas** (EPF, 44);

está agardando pola miña **seráfica** persoa (EPF, 50);

e gozaba do cheiro opaco, **lupínico**, que navega o aire grato do ferrocarril (EPF, 51);

que as pílulas e inxeccións e supositorios **balísticos** (EPF, 54);

Outra solución: crear unha Universidade móbil. **Trénica** (EPF, 55);

Pero o sangue da ferida **testicular** (EPF, 65);

Os **ulísicos** rin. **Canalláceos**. Isto é todo (EPF, 71);

Un pouco chispas dedicáronse á **védica** arte das cántigas populares e recoñecidas (EPF, 82);

punteado por varias operacións cirúrxicas (EPF, 85);

que agora se dirixen á praia **rial**, de río, iluminada baixo unha laranxa xigante (SL, 144);

Desexa vostede muller de ollos **herbóleos** bailar comigo? (SL, 155);

movendo o tronco con **gomosa** aparencia, e xirando as pólas con gracia **virxínica** (SL, 211);

Convencinme de que ela non me quería cando un tipo de metro noventa e varios quilos de músculo, **bovídeo**, golpeou con estilado profesional **boxístico** gancho de esquerda o meu rostro (TM, 23);

verbo feroz, **capitálico**, **chicaguiano** (TM, 29);

como comentei a un axente **traficano** que detivo o coche do Purísima unha noite de borracheira (TM, 43);

Abandona a mágoa sepultada baixo mil quilos de pedra **cuarzal** (TM, 128);

servicios especiais para persoas con problemas **impoténticos** (TM, 163);

o mesmo que converteu en prolífico e exitoso escritor **novetista** a Bernal (RB, 20);

Únicas habitantes, corpóreas, **matéricas**, destas paredes frías, xélidas, baleiras de imaxes (RB, 22);

cando a mamá deliraba coas súas apreciacións empíricas ou **fenomenolóxicas** arredor dos asuntos máis dispares e inverosímiles (RB, 23);

Itero, reitero, **repetífico** (RB, 33);

Collíate como se foses o máis grande tesouro que soñar puidera o pirata Flint, e os príncipes das Mil e Unha Noites, e Nerón, e Marco Polo **viaxador** dos mares de Oriente, e todos os corsarios que este mundo canalla procreou con imaxinativo afán (RB, 36);

Literática fantástica, soa ben (RB, 40);

probablemente viviu algo semellante na súa **militárica** xuventude (RB, 41);

verbo que pode **vocabularizarse** definidamente (RB, 53);

nin **claseabas** (RB, 53);

chamar a atención de quen lese os teus **liríficos** e inxenuos textos (RB, 55);

incluso a casa, que nos pertencía unicamente naquel **calórico** mes fatuo (RB, 63);

non toquei xamais a súa pel tersa como o algodón que esvara miles de metros de superficie **petalal** de encarnadas papoulas **primaverinas** (RB, 66);

eu, raro, **onirificaba** a miña corta idade entre o lombo dun home que tapaba os ollos e tiña as pernas tesas, curioso (RB, 69);

leites con bonecos nos seus **tetrabráulicos** cartóns (RB, 73);

morreu mirando as rosas amarelas que séculos despois Jorge Luis Borges Saavedra pintaba minuciosamente nos seus perfectos cadros **escriturais** (RB, 74-75);

A gloria dos perdedores, velaquí o título da próxima película de **cinético** director **procurante** de filmes (RB, 90);

Podería dicir que vivir resulta **crucífera** andrómena, que todo é morte (RB, 95);

o sol alumeará **lantérnico** (RB, 95);

Eu si comentei, dende a miña inocencia **novenaria**, que non entendía o que a area de Atacama quería expresar falando da existencia e outras frivolidades (RB, 105);

Inocente vinteoito do nadal de reis magos e piñeiros con **colóricas** bolas penduradas das súas perennes gallas (RB, 115);

ou a súa **funílica** alma (RB, 116);

porque tiña nome de heroe de **aventúrica** novela (RB, 117);

Mediculíticos doutores do afecto (RB, 118);

gozadas en matinais **literatúricas** sesións (RB, 120);

próximo a ser iniciado en **lectúrica** terapia no cuarto (RB, 120);

arquitectar, verbo propio da túa eximia creatividade! (RB, 122);

Ese foi o punto **cenítico** do meu disgusto (RB, 131);

entre as **arterias** (productoras de arte, como o seu nome indica) (TT, 28);

Converteuse, en poucos días, nun perito **galénico** (TT, 16);

por relacionar o tamaño do meu nariz co tamaño do apéndice **píquico** do americano paxaro (TT, 68);

Cabrónidos insultadores de miña anxelical faz (TT, 69);

que me convoca alicaído diante da máquina **escritora** que vai coleccionar as miñas ruínas (TT, 69);

Librearse: dependencia dos libros, perderse nas súas entrañas, pensar que a vida real está escrita en follas de apodrecida celulosa e non nas aristas do ceo (TT, 70);

de **arqueoloxizar** unha razón (TT, 71);

problemeaba con pericia (TT, 73);

desta cadeira de rodas que **mobiliza** cortesmente os meus ósos (TT, 77);

As cerdeiras colocadas por tras da igrexa que el rexentaba de modo marcial e **crapulario**. Crápula (TT, 88);

o interior do corpo vaporoso e **lipídico** (UMOT, 122);

na miña pel adolescente e **granulítica** (UMOT, 122);

o revisor máis xove dos **ferrocálicos** anais (UMOT, 125);

Dos servicios **internéticos** que ofertan sedutoras e lúbricas imaxes (A, 13);

avogado de causas enormes preitos litixios e outras **dereititudes** (A, 17);

este é un sintagma obtuso que debe ser **foneticado** cunha pausa intermedia (A, 17);

enchido de seiva **terral** (A, 21);

Eles están casados, **matrimoniados**, con fillos (A, 27);

Unha tecla abonda para **invisibilizar** o escrito (A, 32);

avogado prestixioso que resolve as fiscalidades e litixencias e **lexislatúricos** económicos conflitos (A, 35);

O ramo de rosas foi o indicio máis claro para aqueles que sospeitaban, na miña **mistérica** persoa, os efluvios certos da loucura e do desequilibrio (A, 36);

horas de interminable ardente sexo **pelicual** (A, 36);

e que recriminasen os meus **tabáquicos** hábitos (A, 38);

co que estás **matrimoniada** (A, 39);

e amidona con faraónica e **amenófica** constancia (A, 40);

Hoxe xurdiu unha noticia de última hora: **demisiónica** declaración de importante goberamental ministro. [...]. Un **absoluticio** desastre profesional (A, 40);

o teu sistema **nervional** periférico e intrínseco (A, 41);

e as súas **curvículas** esencias e decencias e indecencias (A, 46);

que podían **proxeniturar** unha prole altamente defectuosa (A, 53);

entregado constantemente ao cambio **caracteral** (A, 53);

Entrar na miña páxina é entrar nun mundo altamente nocivo, contaminado, **vermitural** (A, 54);

da **nadería** que habita o meu interior proceloso (A, 54);

e dirixo as miñas ansias entre as **circuitais** arterias da nostalgia (A, 54);

Por iso mentimos cando pretendemos sincerarnos **escrituralmente** (A, 55);

Acepto que un teña que morrer de **infartal** disposición (A, 56);

Se ameí tanto, con **férrico** entusiasmo, sen importarme que dixeran non (A, 58);

Agora, na Redacción, todos me coñecen por tal **nílico** alcume (A, 59);

Velaquí un excelso definir das argucias dos **noveladores** e as súas novelas (A, 61);

Infeciónome cunha facilidade sorprendente (A, 61);

por riba do meu corpo **cenquílico** (A, 62);

As bacterias **bronquíticas** para Lázaro Pin son negras (A, 63);

dor **extremidal** (A, 64);

vertidas nestas páxinas **noctabulares** (A, 64);

afogado, fundido, **titanicicado** (A, 65);

turisteando polo meu interior (A, 67);

aos idiotas **televisionarios** que gritan (A, 70);

emprega métodos psicolóxicos para enfrontarse coas calamidades **saudíticas** (A, 72);

Aquí, sen min, todos sofren irredimibles ataques **estrésicos** (A, 72);

que reportan sólidos beneficios ás empresas **libreteadoras** (A, 74);

as **presentadoras** palabras do guapísimo Lázaro Pin (A, 81);

que me protexan do infarto e de abrumadoras cantidades **colesterólicas** en sangue (A, 82);

O punto seguido é unha bomba de nitróxeno dentro dunha **prosal** páxina (A, 86);

quero abanearme nos **sansónicos** brazos do ordenador (A, 86);

resulta produto da xenética **parenteral, familiarico** (A, 87);

Mercar as revistas de modas literarias artísticas **esculturais arquitectúricas** pictóricas (A, 89);

por culpa do meu **orbicular** corpo craso (A, 89);

depositaban o seu saber **economical** por riba dos escaparates (A, 92);

e **publiciterías** e librerías (A, 92);

produtos con formato **revistal** ou **periodical** ou similar (A, 92);

adeuada para a circulación pulmonar, e **corazonal**, e arterial, e **venérica** (A, 94);

a principesca **hamletiana** dúbida (A, 96);

son eu, así, gordo, **focal** (A, 98);

fose unha **pallasal** broma de circo (A, 99);

rindo cos seus dentes **tabacais** (A, 99);

Ti fas isto, **periodisquetear**, por distraerme minimamente (A, 100);

Despedir, verbo **teodolítico** (A, 102);

no principio **paxinal** desta noite (A, 104);

e, despois, **infártico**, morrer (A, 105);

Alma é fermosa, encantadora, dunha beleza turxente e **mistérica** (A, 110);

¿hai algún mandamento que prohíba a **bebeduría** e demais? (A, 112);

Ninguén precisa o meu afecto, nin a miña presenza, nin palabras inventadas **neoloxizadas** recuperadas do baleiro para desandar os días (A, 112);

achegámonos o máis posible aos modos de alimentación **plantarios**, de plantas, e tamén ás disciplinas artísticas (A, 116);

outros idean táboas de salvación para que as súas **pensamenturas** (A, 116);

e deixe caer o meu corpo **protubérico** no asfalto (A, 121);

Non encontrei solución posible ao meu deletérico estado **preocupativo** e vital (A, 122);

crear unha escusa que puidera **valorificarme** diante do novelista gladiador (A, 123);

El, dedicado a **ficcionar** para encontrarse (A, 125);

Ela con moño **imperdible** na súa **mínica** cabeciña oval (A, 126);

Véxoa moitas veces desocupada con artiluxios **revísticos** nas súas mans longas (A, 129);

na súa tranquilísima morada **chalética** (A, 131);

encantadísima de **morbear** cos padeceres (A, 134);

interneteamos con Australia para saber que Australia existe (A, 135);

E os antitérmicos **paracetamólicos** (A, 138);

deposita unha **toneláxica** carga (A, 145);

musculéricos mulatos con descomunais e erectos **entrepernais** instrumentos cárnicos (A, 149);

e **obitaba** ás súas vítimas con morfina (A, 153);

en **multicolórico** papel de regalo (A, 154);

algunha vaca branca e negra pastando **herbeando** alimentando os seus catro estómagos (A, 157);

cando manduca e **dixestiona** os alimentos (A, 158);

asegurar a pervivencia do que redacto a diario, **a noiteario**, debera dicir (acabo de crear unha gran voz que os dicionarios deberán incluír nas súas entradas, noiteario: relación do que sucede cada noite no cerebro enfermo do que escribe) (A, 163);

¿como se chama ese recurso estilístico, o mesmo que intentei **practicar** unhas liñas máis arriba? (A, 163);

O faraón é un grande **memorador** de instantes inservibles: a vida, por exemplo (A, 164);

células **pensativas** que todas e todos debemos posuír (A, 165);

Esquecín que os aparellos **telefoníacos** son capaces de almacenar o número das chamadas (A, 167);

sen beber, sen coitear, sen pensar, sen **tabaquearme**, sen facer nada absolutamente nada do que me reconforta (A, 169);

na **asfáltica** capa de ozono do día a día (A, 171);

presenta unha singular e sen par oferta **libral** (A, 171);

sentín o alivio do vencedor dunha cruel batalla **cleopátrica** (A, 171);

é fundamental para determinar a posibilidade embólica ou **infartitiva** do ser humano (A, 172);

vai de vacacións, **trenea, avionea** (A, 175);

dedicarse a tarefas docentes ou **oficinarias** e non ao periodismo (A, 175);

seguro que se ilusionarían coas miñas cento vinte fotografías **exipcianísimas** (A, 178);

inclinando o brazo para inxerir un grolo **carduítico** que me alivie a mágoa (A, 181);

aliteración **dadora** de altísimos goces estéticos (A, 181);

ao volume **hiperrealista** do meu corpo **circulíneo** (A, 181);

e que a invitou a pasar uns días na súa casa **da costa**, casa **costeira** (A, 183);

ten como **brillantino diamantal** espello o espazo que habitan decenas e decenas de periodistas (A, 183);

Porque non quero mesturar a súa candidez coas miñas **memoranzas** de depravación **internética** (A, 186);

Alívame a túa sinatura en entrevistas e artigos e **cultúricas** reportaxes (A, 187);

Non debe haber moitas mulleres **maridadas** con profesionais da **carniduría** que ostenten unha certa presteza emocional, rigor de espírito, claripresenza (A, 191);

no programa máis **audiementado** precisamente por facer da idiocia a súa bandeira (A, 192);

E que cada lustro avanza máis a onda terrible, **atílica**, da idiotez (A, 192);

a patria auténtica dos descerebrados, famosos, cantantos, cantantas, casadillos e casadillas, **divorcinos**, **almarecenses**, **hermanautas** (A, 192);

E moito menos por culpa dun **miocárdico** ataque **infartal** (A, 195);

que se trataba dos meus coqueteos con internet e coas súas páxinas **pornorámicas** (A, 203);

amoso un **caracteroma** pleno de comunicatividade (A, 203);

Algúns converteron o meu corpo na súa **atracción** favorita (atracción: acto ou efecto dun furto ou roubo con intimidación, ou sen ela) (A, 204);

metal **acérico** escuro (A, 207);

Camiseta, para expresalo con maior corrección **sufinesca**. Repugnancia: acabo de procrear unha das palabras máis horrisonas da neoloxía: **sufinesca**, **libremedeus** da tentación de utilizar outra vez outra este indeseable adxectivo de matiz grave e sibilante fricativa formación fonética (A, 208);

tres pementos fritos con **olívico** aceite (A, 210);

Xuño, **solidade**: efecto caloroso exercido polo astro rei sobe a plataforma circular terráquea: definición magna (A, 211);

A non ser que o novelista dedique os seus esforzos a **historietear** situacións con inicio e final feliz, coma ti, gladiador, tan mediocre, tan poucacousa (A, 213);

delatan o seu interior amplo, e **ourívico**, como as areas de Exipto (A, 217);

os pterodáctilos que controlan e **granirmanean** os fíos do sistema (A, 218);

Odín boi de cornos **curvilácticos** (A, 218);

len por capricho **mercadural**, ou sexa, caprichos do mercado (A, 220);

para perfilar o futuro destas **memoracións** de xubilado (A, 221);

Decateime de que as dúas últimas sesións estiven **nafragueando** (A, 222);

tan enorme como as ganas de **algodonearme** entre os teus brazos (A, 222);

ata fundirme no deterioro máis **carduriano** ou **carduriense** (A, 224);

E sei que en calquera das miñas **ebriedades** vou morrer (A, 224);

Solubinilidade, **horrorrosa** palabra (A, 228);

poden suceder marabillas diversas e **diverticulares** (A, 228);

penetrou na **intérnica** institución (A, 229);

De inmediato debo rematar a tarefa da meditatio longa rectilínea **corcúbila** perversa (A, 231);

Rapídeo debo abandonar a petaca de Cardú (A, 231);

pero tamén poden morrer os **automobilísticos correosos**, os obreiros **construtivos**, os profesores fartos **nérvicos estrésicos** pola idiocia crecente do seu alumnado, os **tabaqueados**, os **gaseados** (A, 232);

A escritura vén de resolver os meus **deprimitorios** problemas (A, 252);

só un home coma ti pode **plenificar** os desexos dun inútil (A, 256);

E que a arte é unha palabra **emputecida** polos malos tempos (A, 257);

e que os artistas escribiron pintaron **musiquearon** só para permanecer (A, 257);

o avogado prestixioso que resolve as fiscalidades e **litixencias** e **lexislatúricos** económicos conflitos dos grandes empresarios e homes de finanzas da cidade (A, 261);

e por este motivo bombardean e **misilean** e esas cousas tristes (A, 273);

tipo John Wayne nos momentos tardíos do seu **actoral** existir (A, 280);

Repitan, fantasmas, comigo, esta secuencia **salvífica** que **gloriará** os nosos corazóns decaídos, vamos, vamos (A, 282);

Os **diaristas** escriben para deixar gravadas as súas impresións (A, 283);

que me levou ao **hospitalicio** lugar lívido (A, 283);

Gracias a estas reflexións **noctambulares** (A, 284);

e incandescente sorriso **diluvial** (A, 285);

escribindo palabras inexactas suburbiais **inventurizadas** que galopan como cabalos o adentro místico **cardurino** do faraón (A, 285);

Non nos **lagrimearemos** máis (A, 309);

con exceso de **palabristica** tenrura e unha certa proclividade ao vicio (A, 312);

adulteran con **capitálica** ferocidade (A, 314);

acaba **paragrafeando** palabras que nada teñen que ver coa súa intención primeira (A, 319);

en contra do que afirman todas as **laboratóricas** análises clínicas (A, 320);

para comprarlles **vestidurais** galanos para ela e tabaco do bo para el (A, 321);

Un xeito de **emputecer** a propia vida sen necesidade (A, 322);

na lúa que **pratea** o ceo e me chora (A, 324);

a confusión ou **multisemización** dos adxectivos responde á dualidade (FI, 56).

7.11. APÉNDICE XI: PREFIXACIÓN

REFLEXIÓN POSVALIUNAR: Precisamos morrer para descubrir a beleza da vida, esa é a peor das nosas traxedias. A peor (IS, 135);

lixeiro de reflexos **antiagresión** (EPF, 39);

residía no adentro de tres flores **incontrables** (EPF, 83);

Borges clamará por papá dende o seu particular e **invisitado** olimpo celeste (RB, 95);

Algún día terei que explicarme tanta e tanta **incordura** (RB, 34);

os sentimentos profundos ou **improfundos** que perduran nun recanto dos nosos poros (RB, 75);

Feita a reflexiva recapitulación dirixo as miñas flácidas pernas **inmusculadas** ao cuarto da proxenitora (RB, 120);

O pan [...] serve para incrementar todas as capacidades **lóxicas** e **relóxicas**, espertadoras, da nosa intelixencia (TT, 17);

É dicir, non debía ter **presentación** ou **representación** posible (TT, 40);

como gran emoción que nos debuxa e **crea e recrea** (TT, 66);

O verbo “librearse” ten angustiando a miña **desvida** (TT, 71);

douscentos amores incontables e **incorrespondidos** (A, 38);

o deterioro físico da **insaúde** (A, 43);

e que por isto ti podes facer o que desexes, ir, vir, pensar, **despensar**, crer ou non crer o que eles, eles, mandan (A, 44);

homes e mulleres que beben e ateigan coa súa **impresenza** as novelas (A, 53);

inviciosa, non frecuentadora de malos hábitos coma min (A, 55);

Sei que es baixiña e **improporcionada**, que o teu cabelo negro negro é produto dunha tinta onde desfacer a **incalidez** da soidade (A, 70);

solipsistas vocacionais entregados ás **desartes literaturais** (A, 74);

Que o **destalento** te vence (A, 85);

Claudia é un ser **adnatural**, tanxente, dispar (A, 102);

un contacta cada noite coas noticias que chegan de aquí e de alá, terreas e **interreas** (A, 115);

¿Como escribir poemas sendo un home feliz tranquilo equilibrado **innecesitado** de psiquiatras que diagnostiquen hipocondrías neuroses fobias e **asociedades** no seu interior partido? (A, 116-117);

para que a admiración non morrese co meu corpo tímido e infeliz, **inadmirado** (A, 134);

Sen moza, **desmatrimonioado**, solitario, namorado de mulleres que nunca me fixeron o máis mínimo caso (A, 159);

o marido da veciña que me **desalivia** (A, 173);

A lectura é, aínda, unha barricada que nos defende das modas e modismos e modais dos novos medios e das novas tecnoloxías e das novas **aculturas** (A, 192);

que os axuden na formación da súa **descultura** (A, 195);

pode arrimarse á **desfortuna** (A, 196);

da historia da **imbenevolencia** ebria dos meus días (A, 224).

7.12 APÉNDICE XII: COMPOSICIÓN E AGLUTINACIÓN

Unha tarde de agosto, paseando pola Gran Vía, de casualidade, **porquesí**, descubriu o meu segredo (LL, 48);

darlles un mitin aos galegos de **Novaiorque** (LL, 58);

Despois inxuriei gravemente aos contertulios dun programa radiofónico con aroma a naftalina e **caralsol e vivespaña** (EPF, 15);

por arrincarlle a orela dunha mordiscada a un **niñoquivo** que bailaba música lata na pista dunha discoteca de moda (EPF, 16);

penapenitapena, a ledicia da vida de norteños (EPF, 26);

Iso, dicía, mantiña a raia, no seu xusto lugar, as ansias **homicídicosuicidas** (EPF, 52);

unha tenrura desmedida no rostro **uniocular** do Cíclope (EPF, 87);

As palabras dos **psiquicocráticos** galenos, nunca poderei olvidalas (RB, 37);

Talvez destas páxinas tantas veces lidas sacou el a imaxinación precisa para redactar, **golpetecla a golpetecla**, os poucos contos que constitúen o froito todo da súa vocación (RB, 64);

como a **sotobarba** de señor medieval (TT, 26);

Laura Prim, filla de Adelino Prim, foi sen dúbida o grande amor da miña **casesecular** existencia (TT, 67);

Laura Prim, filla de Adelino Prim, foi sen dúbida o grande amor da miña **casesecular** existencia (TT, 67);

Co tempo aprendín que a carencia de **malosmodos** (TT, 74);

sobre todo se porta un nariz descomunálico, **tucatucán** (TT, 77);

e outros **musicófonos** acompañantes das miñas soidades e infortunios nesta habitación (TT, 86);

¿Dirás que un periodista **vinteanos maiorcatí** [...]? (A, 17);

e correr ao teléfono que tarda **nonseicantos** minutos en posibilitar a voz do seu filliño (A, 21);

coño, **putavida**, non volveron (A, 21);

o presidente dos **estadosunidosdeamérica** (A, 30);

ordenador **findedición** amante (A, 42);

na que un avogado das xentes **altasfinanzas** asume un papel decisivo como organizador (A, 58);

Dende outubro a abril, outono primavera, apañño administro adxunto acollo unha **bronquiteaguda** por mes (A, 61);

díxeno así, **todoxunto** (A, 62);

quero non sentir o aroma **imbecilantibiótico** no lugar onde depositen o meu corpo (A, 71);

Un autor de célebre e cupídea imaxe: alto, **benformado**, mirada clara, sorriso amable afable agradable insondable (A, 76);

se fago iso, **libremedeus**, darei unha nova dimensión á miña vida decadente (A, 111);

Non sei que facer. Vou chamar a César Augusto. **Cesaraugusto**, son eu, Ulises (A, 111);

Para ser feliz hai que ser un badulaque **nompensante** (A, 111);

da novela dun **perdoavidas** que ten os dentes sempre afiados (A, 117);

servidor eficientísimo do que **vuesamercé** mande (A, 118);

a súa **malaeducación** (A, 119);

y te vas a enterar, **hijoputa** (A, 120);

que obsequia o seu **amadecasa** vivir con cintas e máis cintas amatorias e folclóricas (A, 126);

Mañá, **deusmediante**, regresaremos (A, 138);

Líbremedeus, líbreme (A, 151);

entre os grandes prolíficos e **bempagados** seres do oficio (A, 184);

botas vaqueiras **valverdelcamino** varias veces tinguidas de negro (A, 188);

como os rebeldes e libertarios indios de **Tourosentado** (A, 189);

toda a súa vida colgada dun perdedor tan irrelevante, tan **poucacousa**, tan melancólico e bebedor (A, 195);

Sor Inés. Nunca poderá esquecerla. **Sorinés** (A, 230);

guapetes de **quitaepón** (A, 233);

e cos pantalóns **bencolocados** e disposto a enfrontarse ao infortunio de ter que laborar para un patrón rico gordo **puroenboca** que o trata como servo da gleba (A, 245);

¿Como era posible que unha mente tan obtusa como aquela pretendese inculcar os hábitos das dúbidas e fes e certezas e caridades e esperanzas e enigmas e **sampablo sanmateo sanlucas sanmarcos** a aquelas perdidas princesas sen conto e sen príncipe onde poder instalar as súas bocas? (A, 247);

o redactor **malnovelista**, que devecía por alcanzar o éxito literario (A, 251);

Cesaraugusto afirma (efe): Faraón (efe), eu non penso na morte (creo que os efes todos de todas as palabras outorgan á pronunciación, ou ao pensamento, unha vital enerxía; os efes resultan vitamínicos, enerxéticos, poderosos). Cando falamos, efe, sobre este asunto repite con frecuencia, efe, unha frase, efe (A, 251);

Talvez ese **noncorrespondido** amor axude á súa prosa (A, 254);

porque o transformei conforme aos meus intereses **eticoestéticos** (A, 254);

Claudia pintora **enpazdescanse** (A, 270);

os solitarios en idade avanzada e con **maisqueprobables** síntomas de física incapacidade (A, 275);

Pero non se trata dun **senfreo** amor carnal (A, 287);

Cecais deberan engadir ese adxectivo nos magnos dicionarios dos reais con maiúscula academias: **casefeliz**, **casefelices** (A, 295);

coleccionando traxes poses cosméticas **caritadebueno** corrección favores políticos fotografías a toda cor na portada (A, 314).

7.13. APÉNDICE XIII: PREDOMINIO DE SUBSTANTIVOS

No **xeo** da **soidade** un **vello** de setenta **anos** fita cara ás **sobreiras** que protexen da **choiva** aos **pardais**. Nas **cornixas** da **igreja**, sen embargo, refúxianse as **pombas** que **minutos** antes buscaban ávidas, famentas, as **migas** arreboladas no **chan** do **parque** polos poucos que sacaban do **peto anacos** de **pan**, **miolos**, **bolsas** que contiñan as **rafas** sobrantes do **xantar**. **Silesio Braun** observa atentamente os **movementos** dos **paxaros** e reitera, como nun **ritual**, o **xesto** que leva as súas **mans** ata a **cara**: talvez para espertar, talvez para limpar **bágoas** traidoras, talvez para sentir que aínda non morrera, aínda (XA, 124);

Despois de múltiples **visitas** á **casa** das **víctimas** decidimos denunciar diante do **xuíz** a **situación** de ambas. Cando fomos buscalas para encargarlle o seu **coidado** a **institucións** especializadas encontramos o **incendio** e os dous **cadáveres**. Tamén encontramos unha **caixa** metálica que contiña unha **cinta** magnetofónica... (RB, 12);

Nunca vira eu un **día** tan gris pola **ventá** do **cuarto** que daba ao **sur**, onde unha **cerdeira** perdía xa as **follas** anunciando a **outonía** e a **parra** contiña varios **acios** dunha **uva** mala que **ano** tras **ano** ían comendo os **gatos** (RB, 20);

Cando esa **recuperación** aconteceu, a **mamá** comezou a usar un **vocabulario** que nunca lle fora propio, a falar de **Borges** sen telo lido, dos **mitos** e **deuses** e **heroes**, de **metafísicas** e **pentahémimeras** e **anagrifos**, a contar os **segredos** de todas as **sibilas**, a explicitar as **causas** das **rotacións** dos **astros** ao redor do **sol**, os seus **tempos** e **medidas** e **imperfeccións**, todas derivadas da **influencia** que a **lúa** exerce sobre as **materias** que o **ceo** pendura da súa **bóveda** infinita. Falaba e falaba sen cesar, principalmente do **autor** arxentino que escribira, dicía ela, que despois da **morta** as **almas** encontran **rosas** amarelas que alivian a **eternidade** e os seus **mundos** (RB, 20-21);

Non esperaba nin sequera unha nova **vida**, a **transmigración** da miña **alma**, a **reencarnación**, a **metempsicose** sobrenatural que me xuntase con outras **almas** vagadoras no **lombo** dun **can** ou dunha **vaca**, esas que tanto amaba, os **ollos** das **vacas**, grandes como o **mundo**, como o **burato** que todos debemos ter nun **lugar** do **adentro**, ese **burato** por onde foxe, célere, a **vida** (RB, 84);

Viñeron varias **veces** nestes últimos **meses** que residín en **Pompeia**, con **coches** de **Policía** e **ambulancia** e **homes** de **traxe** con **carpetas** e **maletíns** para certificar o meu **estado** de acelerada **senrazón**, viñeron capturar ao reputado **ladrón** de **arte** (RB, 84);

Iria, a **muller**, a **casa**. E as **rosas** de **Borges** procuradas por **papá** para regresar á **inmortalidade**. El, metido no **corpo** do vello **actor**, vaga polas **paraxes** escuras e polas **baiucas** de **cervexa** barata e polos **xardíns** dos **pazos** con profesionalísimo ecoloxista **xardineiro** e polos **ventos** do **avión** brillante que nos parte o **ceo**, vaga, el, **papá**, procurando esas **rosas** que o devolvan ao **mundo** do que partiu. O **mundo** do **eterno** (RB, 90);

Ningún dos **turistas** que visitaban a **zona** percibiu a **desaparición** da **nena**, que só vestía unha **camisa** e un **pantalón**. Foron os **pais** quen avisaron ás **autoridades**, pero a **caída** da **noite** suspendeu a **búsqueda**. Segundo as **forzas** de **seguridade**, nun **deserto** onde os **termómetros** marcan **graos** baixo cero pola **noite**, a **pequena** moi cansada, decidiu protexerse do **frío** e fixo un **burato** no **chan** cubríndose con **matogueira** e **area**. Como a **nena** é moi espilida, guiouse pola **ubicación** do **volcán** Licancabur e [...], pouco antes do **mediodía** conseguiu encontrar as primeiras **casoupas** de **poboación** onde os **habitantes** avisaron urxentemente á **Policía**, agregaron estas **fontes** (RB, 98-99);

Ela contábame unha **historia** aburrída e chea de **bolboretas** convertidas en **príncipes** e **coellos** que falan coas **nubes** e **árbores** que abren as súas **gallas** para tragar **ovellas**, unha **historia** destas que lle contan os **pais** aos **nenos** coa **escusa** de que o seu **entendemento** pode soportar o incalculable (RB, 102);

As **sectas**, as **conspiracións** sacras, as **loxias** de diferente **composición** e **ideoloxía**, os **cultos** de **ultratumba**, os expertos **vaticinadores**, todos estes **conglomerados** perseguen unha única **finalidade**: o **diñeiro**, as **finanzas**, a **posibilidade** de chiscar os **dedos** e facer caer a **Bolsa** de Wall Street e conducir ao **suicidio** a miles de **persoas**, no 1929, por exemplo (RB, 127);

O seu **alcume** proviña da **cor** morena da súa **pel**, único **dato** coñecido de certo polos seus **achegados**. Polo demais todos descoñecían os seus **antecedentes** e **afeccións**, a súa **nacencia**, **idade**, **inclinacións**, **procedencia**, **familia**, **ubicación**, incluso o seu **nome** real que, evidentemente, non debía coincidir con ese do que presumía: **Ciro**. Alcumado o Negro porque a súa **pel** soportou o **sol** das **guerras** crueis, esas que só poden librarse no **corazón** (RB, 143);

A **falta** de **amor** é un **andazo**, unha incurable **doenza**, un traumatolóxico **espanto**, unha **condena**, un **disturbio** do **corazón**, un **improperio**, unha **misística** de Chicago, un **lebrél** insignificante, un **martirio**, unha

dor impenitente, un **verso** que non existe, un **rigor** mortis, un **capote** de **cravos** (A, 50);

soñar con ela, os seus **ollos** verdes, o seu **corpo** pendular pedíndome **caricias**, **bicos**, **tenrura**, **cancións de amor**, como **boleros**, e **versos** de **Neruda** (A, 59).

7.14. APÉNDICE XIV: SERIES DE SUBSTANTIVOS

unha sensación de baleiro encheu **os seus ollos, e boca, e ventre** (LL, 16);

Ela choraba pero ninguén soubo por que o facía: **pena, pesar, arrepentimento?** (LL, 27);

as figuras espaxéronse polo chan: **alfís, cabalos, torres, peóns**, mesturábanse de xeito desordenado (LL, 49);

Ela recollía **lirios** —tamén **margaridas, rosas, papoulas**—, el paseaba a cadeira empuxado pola enfermeira (LL, 65);

Tiña que suceder, tiña que aceptar a **realidade**, coas súas **mágoas** e **medos**, chea de **soles** amarelos, **lúas** de **prata, telexornal, ríos** que van ao **mar, lotería, partidos** de **fútbol, heroína** de singular **pureza, soles** de **telexornal, lúas no mar, lotería** de singular **pureza** (LL, 74);

que non acumulaba **títulos, nin diñeiro, nin ascensos** consecutivos na farisaica escala social (LL, 97);

Contoume tamén da súa tristura e malafada, dos seus anxeios de fuxir das torturas diarias: **o güisqui, o chocolate, os insultos, baldreu, pelouro, goldracha, pelexo, pendón, coira, o güisqui, baldreu, pelouro, goldracha, pelexo, pendón, coira, o chocolate** (LL, 102);

HC xogaba comigo a ser **rei** de astros, **poeta, velliño, pallaso, viaxeiro** (LL, 122);

Pasodobres, tangos, merengue caribeño, muiñeiras (XA, 104);

Deixou de ser ela mesma para disfrazarse cos sete panos **da cordura e do mercado e dos lectores e da corrección e da mansedume e da tradición e da facilidade** (XA, 119);

Iso ten que ver co teu rostro, os nomes deben reflectir os enigmas **da faciana**, os misterios **dos ollos, dos labios, da boca, das fazulas, das pálpebras, dos dentes** (XA, 121);

Ela púxose triste, estaba farta de oír na súa boca as mesmas palabras, **estudiar, cultura, sabedoría, aprender, preparación, cultura, historia, carreira, cultura, aprender, coñecementos, estudar, intelectual, cultura** (XA, 122);

polas historias de **amor ou odio ou intriga ou aventura**, polas historias sen historia, pola vida (XA, 209);

De novo a rúa: **xente, coches, asfalto, buguinas, colectores de lixo, sinais de tráfico, policía**s (XA, 270);

Despois inxuriei gravemente aos contertulios dun programa radiofónico con aroma **a naftalina e caralsol e vivespaña** (EPF, 15);

Cada día levantábame con maior **ánimo e carácter e decisión** (EPF, 16);

esa terra que a dicir dos xornais ten problemas graves de **ozono e política e intransixencia e fame e superpoboación** (EPF, 26);

con bolsas brancas cheas de **pan e leite e sémola** secular e **carne** adulterada con selo de calidade e **peixe** conxelado e fresco e abatido no medio dunha guerra oculta no mar e **deterxente e pita** para facer nutritivos caldos (EPF, 28);

e os nenos que berran, **buguinas, martelos, paciporcas** que quedaron aplanadas nun caderno de xuventude (EPF, 28);

por iso non me fai demasiado dano o alcohol que introduzo no **estómago, duodeno, píloro, hiato, páncreas** (EPF, 30);

talvez soñes con **lúpulos, peonias, nenúfares, álbiras, esmaltinas, bergamotas, cardas** (EPF, 35);

que arredasen **a pena, a soidade, o desamor**, todas as malas fortunas que non nos deixan respirar (EPF, 36);

que articule palabras que denoten a miña secular e irremediable **dor, a desesperanza, o desencanto** que revoa cada palabra (EPF, 37);

meu saxo, ter **éxito, fama, louvores e agasallos, felicitacións, parabéns, telegramas** de políticos prestixiosos nunca corruptos e sempre atentos ao protocolo e outras fruslerías, **ramos** de rosas vermellas enviados dende remotas paraxes, **invitacións** a festas e banquetes onde só se admita a xente de alcurnia e de contrastada opinión racional, **entrevistas** en diversos medios de comunicación, **radio, prensa, televisión, maquillaxe, luces, cámara, acción**, empezamos (EPF, 37-38);

Sería un bo xeito de aliviar **lumbalxias, traumas diversos, gripes, reumas, infeccións respiratorias, problemas gastrointestinais** (EPF, 54);

e abaneaba o seu corpo entre murmurios de **lúpulos, peonias, malvavisco, flores** invisibles que cegaban a

súa mágoa de perdedor (EPF, 55);

acompañado por **deusas e nereidas e circes** (EPF, 64);

contemplando un verxel inaudito de **herbas e árbores e flores, pervincas, dulcamaras, bidos, sabinas, olmeiras, centinodias, carballos** de follas azuis coma o ceo (EPF, 69);

Heracles, outro crudelísimo individuo que despois de moitas **falcatruadas e desvaríos e asasinatos e despoixos**, foi parar alí (EPF, 79);

Por riba da mesa ágapes variados e abundantes: **faisáns, patos, caviars, champañas** (EPF, 82);

que xogaban **en parques e con videoxogos última xeración e bicicletas sen rodas e balóns e bonecas e preguntas de trivial** (EPF, 84);

Embuligáronse coa marmaña que o alcohol inza nas **arterias e veas e vasos capilares e vísceras e glándulas e células** (EPF, 87);

A Silesio non lle importaban **as medidas, nin as cores vivas ou apagadas, nin o sutil debuxo, nin o equilibrio, nin a composición, nin os trazos** (XA, 289);

acouguen a súa ansiedade e afoguen en **carne e agarimo e dozura e sentemor e tenrura e candor** as súas penas (SL, 91);

Solidariedade. Liberdade. Democracia. Xustiza (TM, 35);

Chégame intacta nesta hora, no mencer de decembro, coa rosada deitada por riba das **liriquias e estrugas e codesos...** (RB, 19);

Esas rosas, segundo a mamá, podían traer de novo ao lugar dos vivos ao home que a encheu de amor e **atención e coidados e tenrura** (RB, 21);

as **reunións e espectáculos e tertulias** dos monarcas xonios (RB, 24);

deixou de falar da **Élide e dos ríos Alfeo e Cladeo e de Agamenón e Troia e Aquiles** (RB, 25);

porque así o quixeron **os anxos e arcanxos e coros celestiais** que anuncian a trabe fonda do destino amiañando a nosa vida (RB, 34);

velaquí a gran razón da **inconsistencia e tortura e desazón** da nosa vida (RB, 35);

A voz de Borges sentenciando con ironía a realidade e as súas ficcións, as criaturas que recolleu no seu libro dos seres imaxinarios: **o paxaro que causa a chuvia, o basilisco, o centauro, os antílopes de seis patas, os gnomos, o hipogrifo** (RB, 37);

Borges e as súas historias de **eternidade e inquietude e dúbidas e apocrifilia** (RB, 39);

coidar unha horta con moitos **tomates e leitugas e fabas e ervellos**, almorzar café e pan elaborado polas miñas mans expertas (RB, 52);

que cravan as súas uñas en calquera ser humano que non comparta os seus **critérios e andanzas e sociais inclinacións e tendencias** acordes coa modernidade e o curso álxido dos tempos, non opinar, non pensar (RB, 52);

Lenta, irada, morna, colérica, poalla, marmaña, saraiba, chuvia, unha canción de amor que os Deuses permiten (RB, 58);

A bondade do monxe convértese en **lascivia e perversión e inicuidade** (RB, 64);

Os seres imaxinarios, os mitos, os mortos que falan, **as maldicións e agoiros, as fábulas, as resurreccións, os pasos** que escoitamos no baleiro, **as sereas** que nos atrapan cos seus contos, **as lendas**, todo, absolutamente todo garda unha certa relación co mundo, con nós (RB, 65-66);

chocolates e zumes diversos, **cereais** última xeración [...], **leites** con bonecos [...], **tostas, mermeladas, azucres** consistentes e morenos (RB, 73);

ou talvez sufriu un **ataque cardíaco** de tanto correr, ou unha **lipotimia**, ou un **esvaecemento** propio dos nervios aos que foi sometido no estrondo da amada Pompeia (RB, 74);

calquera **artiluxio, instrumento ou materia** que non se descompuxese co paso do tempo, **ósos, dentes, próteses metálicas, arracadas de prata, ourivería** diversa, por exemplo (RB, 77);

Resultaba evidente que como **profesor, arquivador, historiador, opositor**, posuía escasez de recursos na memoria para completar unha vida digna e unha morte honrosa (RB, 80);

Non empreguei **gumes de navalla** que cortasen as miñas veas, **nin ácidos ou pílulas asasinas, nin fusil** apoiado na miña boca, **nin revólver** apuntando ás tempas fráxiles baixo cabelo branco de vello e coas engurras propias dos anos (RB, 84);

ou era un papel no que eu voaba por riba de todos **os mares preciosos, e nubes e castelos e ríos e campos e**

cores do mundo (RB, 105);

cando conferenciabas sobre literaturas e literatos nas **universidades e salóns e librerías e academias** (RB, 121);

E ese adxectivo empuxábate a percorrer as **tabernas e prostíbulos e clubs de alterne e bares** (RB, 121);

que pagasen **a pensión, e os libros e roupas e zapatos** (RB, 123);

en lugar da divindade das **súas mazairas e cantos e brancura na pel e hábito negro e Adorámoste, Pai Noso, polo sinal da santa cruz, amén** (RB, 123);

sodomía, profanación de sepulcros, cultos zoofílicos, proxenitismo... (RB, 126);

distinguido público composto maioritariamente por colegas de profesión: **docentes, conferenciantes, críticos, eséxetas, hermeneutas** da literatura (RB, 130);

os sonidos que poboan este mundo imperfecto e doloroso, **fonemas e signos e símbolos** (RB, 133);

Observaba coa imaxinación **a fraga e os camiños e os pintasilbos inquietos e as campas** de mimosa e **a pedra** viva do castelo pousado (TT, 11);

A beleza envolta en murmurios de silencio ou paxaros recitando poemas de amor, en recendos de **queiroga e carballos e estrugas e negrillo**, en músicas de Bach musitando caladamente a balada do gozo, en tempo detido, en clamor, a beleza (TT, 11);

lambendo con ansia **as súas uñas e falanxes e xemas** (TT, 19);

que lle enviaba **flores e notas, e libros** de poemas, **e novelas** inmortais, **e debuxos** de rosas, rosas que debían ser amarelas (TT, 21);

ou a Abraham Lincoln **deputado presidente antiescravista** morto por un actor no teatro de Washington (TT, 24);

entre a **aorta e aurículas e sangues e músculos** que o conforman (TT, 28);

Por iso procuraron **periodistas e programas** de televisión e **emisoras** de radio e **tertulianos** que falasen nas súas repetidas tertulias do pobre pintor (TT, 30);

a **inmortalidade** talvez, ou a **calma**, ou a **utopía** de ser feliz, ou a **vida** por fin (TT, 33);

escoitando os chíos dos **paxaros**, das **lavercas e xílgaros e merlos** (TT, 33);

Distinguir o nome de **ministros e conselleiros e presidentes** (TT, 43);

Búscame no fondo do teu desespero, agardo por ti, onde a soidade reina entre **ceos e cores e verde e paxaros** (TT, 47);

proclama unha nova xornada plena de **codesos e dulcamaras e agradabilísimas clavelinas** (TT, 65);

e a aquiescencia da **avoa tías primas sobriñas e demais familia** sobre a miñas orixes non abondaban (TT, 76);

en oligofrénico combate repleto de **asasinatos paseos bombas avións** alemáns runrún voando o ceo (TT, 76);

dar gracias por sempre e en todo lugar ao **Señor Padre Santo Deus Todopoderoso e Eterno** (TT, 77);

as **dinamitas e balas e mísiles** e lorquianas **granadas** (TT, 78);

Diaños con **tridente e rabo e caldeiras de lume fervendo e burbullas moitas burbullas** que agroman [...], queimando (TT, 80);

Aínda teño no peito a sensación aquela de miles de arañas ou formigas apalpando as miñas **costelas e farinxes e glotes e pulmóns** (TT, 87);

Que lle debemos moito aos nosos animais, **porcos, pitas, eguas, cabalos, mulas, burras, porcos, bois e vacas, paxaros, cunículos, leporinos, ratos, gatos, xatos, cans, cadelas** e todos os que habitan ao noso carón (E, 459);

Ora un milpés, ora un cabaliño do demo, ora a **barbantesa, lesmas, abáboros, escaravellos, saltóns, gurgullos** (E, 500);

incautos que habitan o arrabaldo **dos soños e das promesas... e da esperanza** (A, 12);

entre **cánticos e sonatas e campás de prata e nácara e peonías** de luz e brillo (A, 15);

¡**Aleluia, gloria, albricias e venturas!** (A, 15);

é capaz de disertar adecuadamente sobre **a súa xénese e desenvolvemento e emoción e transitividade** (A,

17);

como se rezasen unha oración de **orquídeas** para facerme feliz, un rezo de **níscaros, acacias, dulcamaras e torvisco** (A, 18);

proclaman en diversos **foros estancias lugares** de copeteo comedido (A, 19);

Xogabamos de nenos **ao truque, ao botebote, ás escondidas** (A, 22);

Por iso vive retirada sementando **leitugas e tomates e mazás** que facilitan a función pulmonar (A, 24);

Aínda non descubriron, **os científicos os xornalistas os futurólogos as sibilas os profetas**, un alimento que facilite as funcións da alma (A, 24);

Os cínicos son aqueles que fomentan **a inxustiza a desigualdade o desalento a desesperanza** e non senten ningún tipo de vergoña por facer tal cousa (A, 24);

Os cínicos son os que gaban aos **mandadores e potentados e poderosos** (A, 24);

envolve os seus xemidos no estertor gozoso dun motel barato e con recendo **a pube, a ingua, a suor e desodorizante, a varondandy e chanel** caducado (A, 27);

Con internet é máis difícil **a derrota** perpetua e irrecuperable, **a morte, o deterioro** desbaratador, **o encono** ruín do infortunio (A, 28-29);

para dar a coñecer os teus **delirios e improntas e sensabores** (A, 29);

plena de **semas e contrasemas e fonemas** invérderes (A, 32);

coas súas **corruptelas** e ilegais **financiacións e demisións e suicidios e produto** interior bruto alicaído e **economía** que non levanta e **depresión** (A, 32);

A señora do avogado prestixioso que resolve as **fiscalidades e litixencias e** lexislatúricos económicos **conflitos** dos grandes empresarios e homes de finanzas da cidade (A, 35);

para sufragar **copas botellas horas** de interminable ardente sexo pelicular (A, 36);

A **avoa, a xuventude, a universidade, o periódico**, douscentos **amores** incontables e incorrespondidos, as piadosas **burlas** dos conxéneres, a **soidade** (A, 38);

En breve estarán aquí **administrativos**, despois os **periodistas, redactores xefes, xefes de seccións, reporteiros**, e ti (A, 39);

apoloxizando o ferro frío das **cadeas e ergástulas e escravitudes** (A, 44);

para perseverar no **erro** ou na **ignominia** ou na **imprecación** ou no **esconxuro** ou no **delito** ou na **perversión** (A, 45);

Defender a **disidencia, a discrepancia, a discusión, a insubmisión, a rebeldía** (A, 45);

Son **un residuo. Un deseñador** de páxinas, **un revisor** de erros, **un xornalista** fin de edición, **un pobre home** ao que só lle queda agardar a morte (A, 45);

Os **bares, a noite, os lupanares, pubes discotecas musicotecas comunicotecas cafetos tabernas** están plenos de individuos e individuos desaforados porque no mundo falta... ¡falta amor! (A, 50);

Non, non me falta, cariño, sempre estás ti, aquí, ao meu lado, **uva sabuguiño codeso** (A, 51);

Princesas **queridísimas, lindas lindísimas, lirios, rosas, chuchameles** verdescentes do meu cavilar enfermo (A, 51);

e ateigan coa súa impresenza **as novelas e teleseries e teledocumentos e películas varias e variadas series negras** (A, 53);

Nin contador de **sucesos ou deportes ou sociedades ou culturas**, como en épocas pretéritas no xornal (A, 54);

Leo demasiados **teletipos, páxinas de xornais, páxinas web, páxinas de selección de noticias, páxinas de sociedade consumo televisión radio nacional internacional sucesos cultura espectáculos comunicación deportes economía Bolsa axenda o tempo a lotería**... un exceso (A, 55);

Precisan outro **aire**, outras **voces**, o **éxito**, a **presenza** física virtuosa... (A, 59);

comentas [...] a miña decidida **misantropía e insania e obnubilencia** (A, 60);

Tiven que recordarlle que grandes personaxes da actual sociedade son coñecidos polos seus nomes artísticos: **futbolistas actores actrices pintores escritores políticos, médicos** incluso (A, 62);

O noso físico precisa momentos de carga: **gripe, lixeiras molestias** respiratorias, **obturación ou constrición** de determinados condutos vivíficos do ser humano (**pulmóns, bronquios, nariz, oídos, farinxe, larinxe**,

etcétera), **canseira** atroz, **dor** extremidal, **musculalxias e osealxias e cefalalxias**... (A, 64);

na procura do **antipirético miorrelaxante antiséptico analxésico** que alivie o seu momentáneo enfermo existir (A, 68);

Igual que **a intelixencia, o amor, a caridade, o odio, a hipocrisía, o cinismo, o sadismo, a solidariedade e outras virtudes e desvirtudes** que cercan a vida dos humanos (A, 68);

choran emocionados cando a **mamá papá noivo marido esposa** acode a velos á televisión (A, 70);

o **resto** son miudezas, o **montante** económico, a **proxección, a posibilidade** de vivir do que sempre soñei, os **libros, miudezas**, o importante é chegar a miles de lectores (A, 74);

acaríciame de noite mentres **as rosas e érbedos e mimosas** abrazan a súa humidade ao rocío (A, 79);

que me levante **serotoninas e noradrenalinas e feromonas** e cousas así (A, 80);

Voz, ollos, corpo, cabelo, sorriso... (A, 81);

Inventando rosas no **deserto tedio baixío lodo turbio suplicio** de cada día (A, 83);

e non puiden ser **horizonte estrela rosa mar revolución risa bolboreta** (A, 83);

cronista de **atracos asasinatos drogadiccións drogodependencias tráfico e contratráfico e accidentes e tramas** (A, 88);

e eu tivese que controlar **os movementos e acenos e porte e altura** das modelos (A, 90);

por riba dos escaparates de **quioscos e publiciterías e librerías e garitos e tendas e locais** dispostos en rúas concorridas (A, 92);

encamiñadas por **autoestradas pistas de aterraxe calzadas congostras vieiros vías mares marés** accesibles, incluso **felices**, moi felices (A, 98);

A primavera que recende a **mazá e lirio e malvavisco** (A, 104);

A corrección aniquila co seu pálido rostro mortecino **as ansias e a poesía e a arte e o candor** (A, 104);

finalmente, ha de vencer ao imperio **da mercadotecnia, da cibernética, cosmética pasarela exhibición imaxe, da cronoloxización** da existencia: **a rapidez, o destempo, a velocidade** dos cines (A, 107);

os bidos que crecen altivos a carón do río maino que lentamente esvara no val, **as flores, os animais, cans vacas galiñas, un boi** con suaves cornos longos (A, 108);

acudir **á oficina á obra ao despacho á rúa á cociña** facer as camas (A, 113);

ou os berros dun home que afiaba **coitelos navallas tesouras**, que arranxaba paraugas (A, 113);

¿Como escribir poemas sendo un home **feliz tranquilo equilibrado innecesitado** de psiquiatras que diagnostiquen **hipocondrías neuroses fobias e sociedades** no seu interior partido? (A, 116-117);

unha **palabra inventada invérdere estríxidos abruños cardariscente** que fale de min á posteridade (A, 117);

os que non acadan **as cimas e famas e luces do éxito academias premios medallas** (A, 117);

ganou o afecto de todas e todos, **críticos, académicos, suplementos, xentes** de letras, **sabios** e menos sabios, **revistas** culturais, **oficinistas, médicos, carteiros, cartarios**, solitarias **damas** procelosas de prozac, **alpinistas, submarinistas, traficantes** de algodón, **autores** serie negra (A, 123);

das substancias e recendos matadores das **aves e xatos e años e porcinos seres** asasinados (A, 126);

ou como Brancaneves cociña cociñando **sopa garavanzos cárnicos guisos natillas albóndegas torta de mazá** para os sete ananos que traballan de sol a sol (A, 132);

Unha traxedia a miña disposición ás **gripes, farinxites, amigdalites, bronquites**, etcétera etcétera (A, 138);

bicos caricias suspiros gozo de colcha negra e Jesusito mirándote, cariño (A, 141);

Intuír que pasarán os malos **presaxios e angustias e medos e temores** imprescindibles que morden a miña alma (Alma, miña Alma) (A, 142);

Deste pésimo transitar entres sabres e espadas ameazantes: **cancro, infarto, hepatite, inanición, síndrome de inmunodeficiencia adquirida, tumor, tumor**, maldito cabrón **tumor, embolia, neumonía atípica [...], trombose** (A, 147);

O tabaco pode provocar **tumores, asfixias, infartos** (A, 151);

A **xesta**, o **piorno**, os **piñeiros**, as **estrugas** picadoras, un **negrillo** perdido no medio da fraga, **pinsapo, macela, moreiras, mirtos, acacias** (A, 157);

Quero que a miña cinza sexa depositada entre o alimento dos animais, **as vacas, as galiñas, os porcinos bacoriños** saborosos e gratos (A, 158);

e as teclas cantican versos entre **liras silvas hendecasílabos** de amor (A, 165);

Debía existir un tribunal encargado do control e da penalización rigorosa das **esperanzas, utopías, expectativas** (A, 170);

un pouco de **diversión**, uns minutos de **alegría, distracción, pracer, caricias, cousas** así que fun aprendendo coa pericia do uso (A, 177);

envoltas en seda negra sobre **camas colchas sabas** de puntos azuis (A, 180);

O esencial do amor é que falas do ser amado cando falas **da señora** da limpeza, **do mar, das nubes, da chuvia, de abril, de Cardú, ou da mostaza** que saca flores nun recanto da primavera (A, 182);

e afirmo tal entre parénteses porque eu non entendo de literatura nin dos seus **ismos construtivismos receptividades semióticas procesos diacronías**, nin falta que me fai (A, 185);

Alíviame a túa sinatura en **entrevistas e artigos e cultúricas reportaxes** (A, 187);

Si, rei, meu rei, xa sei que estás farto das **mentiras, das noticias, das reportaxes, dos titulares e titulares e máis titulares** (A, 195);

figuras, rombos cadrados círculos cubos cubos... un virus... un virus... merda de ordenadores (A, 196);

Xebra, bóla de neve, aderno, margarida, herba de San Xoán, flor do cuco, caravel, rosa, amor, amor (A, 197);

Entón volves sentir ese **candor fulgor entusiasmo** (A, 201);

Ou nas novelas, esas **navallas tanques de pólvora pistolas cristais** que cortan a vida (A, 201);

bancario oficinista con varios **fillos muller mater amantísima e futuro resolto** (A, 207);

Non debera existir asunto máis preponderante para a **historiografía bibliografía epistemoloxía filosófica** que a especulación en torno ao amor e o encanto (A, 208);

e sobe a **febre e dor** de cabeza **mucosidade abundante calafríos arrepíos dor** muscular **malestar**

xeneralizado (A, 210);

músicos con guitarra eléctrica interpretando boleros, **tambores e frautas e clarinetes e violíns** que roen o aire de calina (A, 212);

que me leva ao rural de **flores e papoulas** encarnadísimas e **piñeiros e carballos e freixos** delicados como a primavera que remata (A, 212);

A miña realidade, dicía, nada ten que ver coa realidade dos **televisores periódicos medios comunicativos silícicos e internéticos** (A, 212);

cun **pneumático cadeas cravos esforzo** e varios **toros** de madeira (A, 218);

a súa casa de seis **ventás e porta** de castiñeiro e **alpendre e cortello** con dous porcos (A, 218);

e o corazón dos seres humanos se medía en emoción e non en **cantidade, prezo, profesión, currículo, lugar, como onde canto por que** (A, 220);

Os contiños de **meigas, magos, bruxas e casiñas** de chocolate (A, 220);

só **incongruencias petulancias fruslerías** (A, 224);

entre as alumnas daquel **feminino cuartel hospital cárcere peñón educativo** (A, 230);

a liberdade cabalgando no lombo de **tanques tanquetas avións** supersónicos **bombas balas** balas (A, 233);

que adornan coa súa presenza **vodas celebracións discotecas banquetes e outras feiras** do libro do existir (A, 233);

Preocuparse menos polas **meteoroloxías e climas e inicios de noites días ciclos lunares alternancias** cósmicas **chuvias** de estrelas **astrolabios e astroloxías**, asuntos favoritos, estes, dos diversos gobernos celestes (A, 241);

coas vereas de **silvas e amorodos e musgo e couselo** (A, 246);

(**fame inxustiza desigualdade roubos atracos asasinatos persecucións** etcétera) (A, 247);

está plena de **virtudes distraccións serenatas amores árbores bolboretas almas** (A, 250);

¿Ves os **lirios papoulas soles** de Van Gogh en medio dunha **canción sonata partitura cantata poema?** (A,

258);

Debo acudir ao paraíso, ao seu paraíso de **nostalxia e fentos e chuchameles doces e codesos e infindas margaridas** que lamben os seus soños (A, 268);

Así, en inmenso, con **pinceis e lúpulo e estragón e rosas** (A, 274);

Os diaristas escriben para deixar gravadas **as súas impresións, os sucesos** acontecidos ás súas persoas máis ou menos eximias, **reflexións, aconteceres, intuicións, crenzas, desatinos** (A, 283);

Importan **as harmonías e dislates melódicos e idas e chegadas, arribadas, mastros e popas** onde os dicionarios perden soltura e razón (A, 294);

mentres me gritas a unha columna de **sonatas pianos violíns estampa pentagramas** de luces sobre o teu corpo (A, 294);

que me palpita neste recóndito territorio de **meigas e ríos e carrasca e lavándula** (A, 295);

que todo continúa aínda que non trague a ración diaria de **noticias, opinións, columnas, televisivas programacións, editoriais, insultos e menosprezos** e candescentes **loas** a amiguetes, acólitos e próximos (A, 297);

sen ela, carecería de razón **a súa elegancia, os seus comités e reunións e sufraxios e declaracións e programas** (A, 300);

rodeado de **paxaros e estrugas e afecto** (A, 307);

coleccionando **traxes poses cosméticas caritadebueno corrección favores políticos fotografías** a toda cor na portada (A, 314);

Valen produtos de consumo de calquera índole ou material: **comida, bebida, roupa, zapato, xoiería, accesorios, complementos** (A, 316);

entre o aire que acaricia, **sobreiras, visgo, cervúa, xunca, freixos** que pronuncian as letras do teu nome (A, 335);

somos actos de fe, **sentimentos emocións constancias inconsistencias cantidades** (FI, 51);

para xustificar as propias **frustracións e escravitudes e cadeas e lazos e alxemas** que nos condenan (FI, 53).

7.15. APÉNDICE XV: ANTROPÓNIMOS

Nicolás Odín Pingallo Erreprima mira as estrelas e séntese irremediabilmente só, vencido, tan separado de R que non logra conciliar o sono dende hai anos (IS, 40);

El, **Adán**; ela, **Eva**; eu, **Job** aturando os designios do Altísimo (IS, 47);

Querería eu ser **Penélope** aura ilustrísima de cabelos negros (IS, 48);

Corría o un de xuño de 1809, antes os franceses, ao mando de **Soult**, tiñan penetrado no territorio na captura do inglés **Moore**, xefe das forzas británicas. Co Mariscal **Ney**, vesgo e patexo, o país queda baixo dominio francés (IS, 52);

Kant, **Chirico** e **Tomás**, o santo, facían exercicios de vida de alta complexidade (IS, 69);

Soñarse Quijote a cabalo de Rocinante, disfrazarse de pallaso calquera día do ano, sentirse con **Joyce** un artista adolescente, perderse polos camiños de **Swann**, nos infernos do **Dante** (IS, 75);

Non digas tonterías, **Salomé**, filla do irmán de **Herodes** e **Herodías**, a malnacida (IS, 85);

Profecto cidadán **Nicolás Odín Pingallo Erreprima Pirata**, permítame colocar no seu peito o talabarte da gloria (IS, 100);

Durmindo, ela dorme como as raíñas; como **Ava Gardner**, como o canto do ouriol na gaiola dun corazón de amor rendido (IS, 124);

O MANUSCRITO posteriormente relata a profanación do sartego de Nínive, o roubo da xoia, a fuxida cara a outras terras, a aparición dos profetas, a perda da xoia, a loita entre o tataraneto de **Teglatfalazar** e **Isaías**, a xenealoxía de **Xosé** o carpinteiro... (IS, 137);

Eu, **Nicolás Baltasar Odín Erreprima Pingallo Pirata**, escribo poemas de amor e por amor, simplemente (IS, 151);

Aquí estou, síntome un home novo, **Neptuno** que xorde baril entre as augas turbias do inverno, da chuvía que esborrexe nos tellados (IS, 155);

Manolete morreu ás cinco da tarde (IS, 167);

non me coñece a min a min **Nicolás Baltasar Odín Erreprima Pingallo Pirata Monterrei** o poeta neurótico con nai enferma da cabeza (IS, 175);

Nese mesmo momento **Rhett Butler** bicou a **Scarlett O'Hara** (IS, 210);

Reparemos no paradoxo **Einstein-Podolsky-Rosen** para explicar os motivos que me levan, unha vez máis, a repousar a miña pena no teteiro de Olivetti (IS, 215);

Aquela noite un escaravello grande, inmenso, achegouse á habitación onde **Rosa** durmía (LL, 16);

O escaravello sabía que en calquera momento Adelino Prim podía aparecer, podía derrotalo coa súa espada de **Capitán Trueno** (LL, 17);

as mesmas mans que **Bette Davis** (LL, 19);

vello como eu mesmo: **Odiseo** (LL, 24);

Este tribunal condena a **Ernesto Flores Gándara** (LL, 24);

por homicidio cometido en la persona de **Ignacio Suárez Martín** (LL, 24);

Penélope bordaba mentres o mundo seguía o seu curso (LL, 24);

tirando octavillas contra **Franco** (LL, 25);

Cando **Cuevas Abadín** saíu do cárcere, Flores Gándara estábao esperando (LL, 27);

Eu quería a **Elisa**, claro que a quería, só ela foi capaz de entenderme (LL, 30);

proxectaban “Mama Roma”, de **Passolini** (LL, 30);

Sabela era parva, ela foi a primeira (LL, 36);

Evaristo Rúa aseguraba que a oferta e a demanda son a base da economía (LL, 36);

Regaleille música de **Bach**, de **Rossini**, de **Albinoni**, de **Schubert** (LL, 37);

A primeiras horas desta mañá apareceu o cadáver de **Cosme Rodríguez Santos**, de corenta e sete anos de idade (LL, 38);

Andrea sabía que nada pagaba a pena e por iso ensinome a querela (LL, 39);

Sabela, María, Carme, Teresa, Josephine, Laura... (LL, 40);

Por medio de **Plácido**, chamado **Guerrripaz** pola súa afección ás obras de **Tolstoi** (viaxou recentemente a Moscú convencido de que o gran **Liev Nikoláievich Tolstoi** aínda estaba vivo) (LL, 41);

Luisiño era o único fillo dos **Marqueses do Terrón** (LL, 44);

Quevedo foi o máis grande (LL, 44);

cecais irrepitible, **Neptuno**, teño ganas de estar en ti (LL, 45);

e noites onde **Deméter** cegaba a luz (LL, 45);

Regalarche o meu corazón, **Epopeo** (LL, 45);

polo menos esa parte que garda aloumiños de **Acamas** (LL, 45);

Cibeles escribiu fantasía (LL, 45);

Déixame, permíteme tantas ganas de estar en ti, **Eros** (LL, 45);

Permíteme, **Glauco**, aínda que só sexa por un momento (LL, 45);

Acteón era un xove cazador que viu a **Diana** bañándose espida e namorouse dela de contado. Segundo a versión de **Ovidio** (Metamorfose, III, 138-252) as ninfas achegáronse á deusa (LL, 45);

Amaltea: cabra que criou a **Zeus**, un dos seus cornos foi o chamado corno da abundancia. **Sileno**: pai nutricional, educador e fiel compañeiro de **Dionisos**, fillo de **Hermes** (LL, 46);

Soaba a música de **Rimsky Korsakov. Scherezade**, op. 35, **Müncher Symphoniker Orchestra**. Director, **Albert Lizzio**. Violín, **Hermann Schneider** (LL, 47);

O barco de **Simbad** estrágase contra os penedos da costa; suite rematada (LL, 48);

Nicolai Rimsky Korsakov non coñecía a **Bob Dylan** (LL, 48);

Horacio viviu en Ourense [...]; chamábanlle o **Careco**, aínda que os nenos lle tiñan o alcume de **Cereixo** (LL, 55);

Chámase **Xosefa**, pero para min é **Melibea** (LL, 60);

Xa o dicía o **Arcipreste de Hita** (LL, 60);

Maximiliano I, descendencia. Que lle importaba a ela Maximiliano, a Revolución Francesa ou o gordo de **Henrique VIII**. A ela o que realmente lle interesaba era escribir, escribir contos, escribilos e lelos paseniñamente no oído de **Ravel** (LL, 65);

Escoitaba a **George Benson** antes de escribir (LL, 69);

Estaba disposto cando o húmido murmurio de **Roberta Flack** chegou aos seus oídos (LL, 69);

Alexandre, Felipe, Félix, Xenaro, Marcial, Silvano e Vidal. Non eran xogadores de fútbol —**Basora César Kubala Moreno e Manchón**—, eran os sete fillos de **Santa Felicitas** (LL, 70);

Se non fose por **Concha** seguro que xa tería abandonado ás árbores (LL, 72);

Viveiros Luís Requejo ten bonsais á súa disposición (LL, 73);

Chamábanlle **Dolores**, pero na boca dos que a coñecían o seu nome cobraba máis amplo significado: **Dolores “A Morte”** (LL, 79);

Entón **Ramón Vázquez e Martínez-Medeiros**, tamén chamado **Caracán**, acadou con forza o meu brazo e comezou a saloucar (LL, 83);

Alí Caracán deixou a súa maleta e tamén parte do seu corazón nas pálpebras de **Matildita**, a filla dos donos da hospedaxe (LL, 84);

que non sabía de intereses, letras, bonos, inversións, ministros, **Franco, Lola Flores, Eleuterio Sánchez El Lute, Masiel** cantando o Lalalá, **Tàpies, Severo Ochoa, El Caudillo, Juan Carlos** proclamado príncipe, **Urtain, Matías Prats, touros, Fraga Iribarne** en Palomares, **Amancio, Gento**, Hala Madrid (LL, 96-97);

aínda sobresaí da terra a sepultura de **Maximino Pardo Variñas**, o bo de Maximino (LL, 93);

Lupe desempeñaba o oficio que din máis vello da terra: puta (LL, 101);

o único que eu quero saber refírese a **Luís e Ignacio Etxebarri** (LL, 105);

Carmela Vijande non era de Verín (LL, 109);

HC é o mellor dos meus amigos (LL, 119);

Todo foi un camiño de rosas ata que coñecín a **Genoveva**, a profesora de “Lengua Española” (LL, 119);

Para min **Adolfo Reina Dávila** naceu na mesma Portugal (LL, 126);

chegou ao país no que residía **Gustav Heinrich Svirten** (LL, 131);

agás o conto escrito integramente por min (“**Sam Bogart**, por suposto”), que aparecerá pechando o volume (XA, 13);

onde **Marlene Dietrich** moveu o seu corpo pendular con frecuencia, visitado a miúdo pola gran **Greta Garbo**, encontraba tamén repouso e agarimo (XA, 19);

Bos días, señora **Ana** (XA, 29);

señora **Hortensina**, ninguén sabe tantos remedios (XA, 29);

e de **Federico Barbavermella** [...], e do castelo de Wartburg, lugar onde se hospedou **Isabel de Hungría**, logo **Santa Isabel**, antes de casar con **Luís IV de Turinxia** [...], e da igrexa de San Xurxo, [...], templo que sostivo no seu púlpito o falar convulso de **Lutero** o día tres de maio de 1521, logo da Dieta de Worms, incumprindo o mandado de **Carlos V** que o obrigaba a non predicar (XA, 30-31);

A **Johann Christoph** e **Xoán Ambrosio** acolleunos un tío de Erfurt ao quedaren orfos. **Xoán Ambrosio** casou coa media irmá do tío, **María Elisabeth Lämmerhirt** (XA, 34);

Herminio fala tamén de **Elías Herda**, director da tal agrupación canora (XA, 45);

Hoxe díxome que **Xoán Ambrosio**, ao morrer **María Elisabeth**, casou cunha muller chamada **Bárbara Margarita**, viúva en dúas ocasións (XA, 46);

Marujita, a miña irmá, non cría estas cousas (XA, 48);

Con **Eleonor Desmier d'Olbreuse**, verbigracia, muller do soberano [...]. Ritornato: na escola de Lüneburg reservada aos nobres, a Ritterakademie, traballaba **Thomas de la Selle**, que trouxera de Francia a música de **Lully**. [...] viaxa habitualmente a Hamburgo par perderse no delicado organear de **Jan Reinken** e, sobre todo, non deixa de acudir a Celle, o Versailles alemán, para participar dos concertos organizados polo duque (XA, 56);

Entón, dona **Claudina**, proclive ás interminables conversas, comezaba o relatorio das andanzas e malventuras de Don **Firmino Francisco Pedralaxe**, o pai de **Sara** (XA, 60);

Helena era a muller de **Menelao** e naceu dun ovo. Dun ovo? Si, demo, un ovo xerado por **Leda**, a muller de **Tíndaro**. [...] **Akados**, un ateniense servil, contoulles que Helena estaba prisioneira na fortaleza de Afidna [...].

Paris, o fillo de **Príamo**, rei de Troia, namoradoísimo, raptou a Helena durante unha ausencia de Menelao [...].

Cando morreu Paris, Helena casou, obrigada, co seu irmán: **Deífobe** [...]. Pero non todo foi felicidade: **Megapentes** e **Nicóstrato**, fillos naturais de Menelao, expulsárona da cidade cando seu pai morreu e ela, furtiva, refuxiouse en Rodas (XA, 70- 71);

Coñecéronse nunha conferencia de **Escarré** á que ela asistía coa súa nai, a finais de abril do ano 1963, pouco despois da execución de **Julián Grimau**, o comunista que tiña na voz o alento inconfundible da esperanza. Matouno **Franco** (XA, 90);

Marta, miña Marta (XA, 100);

Corenta viaxes en tren, sería un bo título para unha película de **Glenn Ford**, quería dicir John, **John Ford** (Glenn Ford, **Rita Hayworth**, Gilda, magnífica. O seu verdadeiro nome era **Margarita Carmen Cansino**, morreu hai seis ou sete anos. Matouna Alzheimer) (XA, 103);

Despois da presentación do invento en Madrid. Eran outros tempos. E **Marcelino**, que sería del? **Amancio, Velázquez, Puskas, Diestéfano, Gento. Basora, César, Kubala, Moreno e Manchón** (XA, 103);

Leva quince anos naquel lugar, dende que ela morreu, ela, **Gloria**, a muller que cantaba con voz marabillosa doces cancións (XA, 111);

Uxía, chamáballe Uxía. Nunca soubo o seu nome verdadeiro (XA, 121);

A letra, contrastada cos exames aportados polo profesor **Mariano Padua Pardo**, correspondía a unha alumna de latín e grego con brillante expediente (XA,137);

Ti es **Billie Holiday**, ti es **Lester Young**. Gústame o título deste conto. Tamén me gusta o jazz. Choro de emoción. Desculpen (XA, 139);

Gilgamesh deixou roubar a planta da inmortalidade, aí comezaron os nosos problemas. E quen a roubou? Unha serpe (XA, 145);

Por iso casaches con **Ana Madalena Wilcke**, por iso fuxes a Leipzig: o lugar máis fermoso para morrer (XA,168);

Federico, o camareiro [...], acudiu presuroso (XA, 170);

Cos magos literarios que escribían devotamente historias imposibles: **Charles Robert Maturin** con **Melmoth** fuxindo desesperado, o nariz libertario do infausto **Kovaliov** creado por **Gogol**, os misterios de **Algernon Blackwood**, **Matthew G. Lewis** e o seu monxe lascivo, **Poe**, **Bulgakov**, **Meyrink**, **Henry James**, tantos, tantos (XA, 177);

Aquela noite, na sesión das once, proxectaban *O home tranquilo*, de **Ford: John Wayne**, boxeador que despois de matar a contrincante feroz foxe cara a Irlanda, verde Irlanda, irmá querida, onde cae nos brazos tenros e acolledores de **Maureen O'Hara** [...].

De todos os xeitos o mellor Wayne que coñecía era, sen dúbida, o **Tom** de *O home que matou a Liberty Valance*, con **James Stewart** no papel de político prestixioso que regresa á vila e lembra os tempos nos que era un avogado novo, inexperto, ávido de xustiza (XA, 180);

Tamén amou a **Hitchcock**, pero non podía soportar a prepotencia das súas películas: eran perfectas (XA, 181);

Hammurabi era un tipo listo, Babilonia foi o único paraíso (XA, 194);

gracias á súa aparición non bebo e estou aquí para invitalos a todas e a todos, homes e mulleres dadivosos con **Baco**, estou aquí para obrígalos a deixar dunha vez por todas e para sempre os líquidos infectos que inchan de pólipos amargos os seus adentros (XA, 201);

Bernabé movía o ombro dereito continuamente (XA, 203);

Falou: Ave, borrachas, ave, borrachos. Ave, **Beatriz** (XA, 204);

Os próximos días traballarei nun conto que fala dun tal **Joseph Kafka** (XA, 209);

Nada disto lle importaba demasiado, el devecía porque chegase a hora de **Federico Gallo** e *Esta es su vida*, o programa no que se repasaba a biografía de personaxes relevantes, egrexios (XA, 211);

Estaba tamén **Deodato**, profesor de físico portentoso (XA, 220);

Durán tiña o don de encrespar os ánimos de Silesio (XA, 221);

Dáme un bico **Xopenjauer**. Toma, **Matajari** fuxidía (XA, 223);

Salve, **Cleopatra**, raíña de Exipto, última **Ptolomea**, concubina de **César**, nai de **Ptolomeo Cesarión**, esposa de **Marco Antonio** (XA, 224);

Se algunha vez escribira un libro decente [...], se algunha vez escribira un libro decente anotaría na súa primeira páxina os versos de **Seamus**. Ou talvez a sentenza de Adolfo, **Adolfo Bioy Casares**: Mi vocación es el llanto y el suicidio (XA, 229);

a súa muller, **Dona Carme**, esperpéntico personaxe (XA, 231);

Pero estas miudezas non podía contarllas a **Lola** (XA, 242);

Pero isto xa o anotei noutras páxinas do meu diario de prisión. Como Mao. **Mao Tsetún**. O comunista (XA, 247);

Penélope, compracida [...], proseguiu (XA, 251);

nin as conversas cun tal **Colón** que quería chegar ás Indias aforrando traxecto (XA, 260);

Fernando, o Católico, pai de catro fillas e un fillo, a saber: **Isabel**, que casou primeiro con **Afonso de Portugal** e posteriormente co seu irmán, co irmán de Afonso, ou sexa, **Manuel**; morta Isabel, Manuel casa con **María**, filla tamén dos **Reis Católicos**; **Xoán**, outro dos rebentos Católicos, casa con **Margarida**, filla do emperador **Maximiliano**, irmá de **Felipe o Feroso**, marido da nosa **Xoana**; e queda unha filla, **Catarina**, que casa con **Arturo**, príncipe de Gales e posteriormente co seu irmán menor, **Henrique, Oitavo**, o Gordo (XA, 264);

Dende que morreu Isabel, ou Sabela, como vos queirades, Fernando casa con **Xermana de Foix**, unha muller que ten ciumes do espectro da anterior esposa do rei (XA, 264);

Non podía agardar por máis tempo unha resposta satisfactoria de **Olga** (XA, 277);

o público para el carece de existencia **Wilde** míster Wilde e **Daniel** outra vez a miña arte non ten vocación de estupefaciente ou de narcótico (XA, 268);

motivo aproveitado na historia da pintura por outros grandes que gozaban do seu favor: **Tiziano, Tintoretto, Caravaggio, Tiépolo, Ribera** (XA, 288);

Xacob, o fillo de **Isaac** que lle cambiou ao seu irmán **Esauí**, un pouco aparvado, a primoxenitura por un prato de lentellas foi chamado **Israel** (o que loita contra Deus) e del descendem as famosísimas e multicitadas doce tribos, froito dos doce fillos que tivo das súas dúas mulleres: **Lía e Raquel** (XA, 288);

Sacaba o casete do bolso e nun aparello que mercara había anos, portátil e minúsculo, escoitaba a **Tchaikovski**, o lago dos cisnes, suite do ballet, op. 20 (XA, 291);

A **Elisa** coñeceuna hai dez anos (XA, 297);

Alí coñeceu a **Pilara**, que a penas falaba (XA, 307);

A primeira cabina que encontrou botaba lume: osol, en xullo, encolerízase particularmente coas cabinas telefónicas, locais pechados expostos continuamente aos raios de **Atón**, de **Horus**, de **Ra**, divindades exipcias querídisimas polo gran Silesio Braun (XA, 325);

mirando o balcón de **María Victoria**, escuro, desconsolado (XA, 352);

Marchara de alí cando ela casou con **Belisario Morán**, o industrial máis poderoso da comarca. (XA, 352);

O carteiro pediu un cubalibre (o carteiro admiraba a **Fidel Castro**, era un comunista vocacional), míster Braun demandou unha tila (XA, 355);

Galicia terra húnica —de hunos, **Atila** (EPF, 9);

Claro, ninguén le a ese tal **Caneiro**. Son **Odín**, **Nicolás Odín**, un dos seus personaxes (ás veces chámame **Adelino Prim**, ou **Silesio Braun**, ou **Desiderio Sánchez Mir**, ou de calquera outro xeito, depende da cantidade de alcohol que inxerise na noite de autos; pero sempre son eu, o gran Odín, altísimo) (EPF, 9-10);

tocando a gaita na patria perdida de **Cortázar e Joyce e Borges e Rulfo e Petrarca** (EPF, 10);

Dédalo agarda por min. E **Teseo**. Canallas (EPF, 20);

Eu, o fillo bastardo de **Pasifae**, muller de **Minos**. A namorada daquel boi branco que **Poseidón** lle deu ao rei (EPF, 20);

Bach, por exemplo, tampouco, nin **Charlie Parker**, nin **Duke**, nin unha ópera terrible de **Wagner**, paciencia (EPF, 25);

para decorar con música meliflua esas arcas das moitas **Pandoras e Ulises** naufragados nas redes quelíceras dos mercados (EPF, 28);

e o coñac con nome de rei egrexio, **Felipe**, **Felipe II** (EPF, 31);

talvez eran os tempos de **Georg Phillip Telemann** (EPF, 31);

Aladino, rapaz chinés ávido de aventura que tiveches que pelexar cun mago cruel (EPF, 36);

Vexo, **Alat**, que estás moi instruída (EPF, 67);

Tamén o trataron con agarimo **Filoxeno de Citera, Teócrito, Calímaco e Ovidio** (EPF, 67);

Nin o **Conde de Floridablanca** pode falar coma ti, que soltura! (SL, 23);

No ano novecentos vintecatro faleceu **Ordoño II**, no novecentos vintenoventa **Afonso IV**, o rei de León foi proclamado rei de Galicia, días antes morrera o seu irmán **Sancho**... [...] no trinta e un Afonso abdica en favor do seu irmán **Ramiro** (SL, 47);

Eu sei, eu sei, meu Profeta, xa me contou onte, **Roi Xordo, Nuno Freire de Andrade, Alonso de Lanzós, Pedro Madruga, Osorio**, eu recordo tudo; Falaremos entón de amor, que che parece?; Eu gosto, mesmo podería dizer que estou namorada do **mariscal Pardo de Cela** (SL, 59);

no Estado gobernado polo fillo de **Felipe V** e **María Luisa de Saboya**, pausa, casado con **Bárbara de Braganza**, filla do rei portugués **Xoán quinto** (V), que desterrou á súa madrastra **Isabel de Farnesio** ao Real sitio de San Ildefonso, e ben merecido que o tiña Isabel, referímonos a **Fernando VI** (SL, 87);

Olvido Repugnancia exerceu por primeira vez o seu oficio cos subalternos de **Pepe-Hillo, Romero e Costillares**, nun alpendre ateigado de millo (SL, 117);

os ollos máis fermosos da Historia dos ollos, lindos, claros, doces e cálidos como a música de Scarlatti, inspirados como os cadros de **Mengs**, solertes como a literatura de Paco (SL, 148);

Santiago namorouse de **María Balteira** do mesmo xeito que puidera caer nos engados de **Xoana**, a muller de **Felipe o Fermoso**, ou de **Ana Bolena**, ou de **Rosalía**, ou da **Xosefina de Napoleón**, ou da **Bárbara de Fernando VI** (SL, 158);

Abel era un lambón, e achegouse a aun panal, e as abellas picárono, e **Caín** correu presuroso para espantar as apis mellificas (SL, 174);

Quen é **Hera**?; A nosa filla, a filla de **Xúpiter**; A filla de Xúpiter non era Hera, era **Hebe** (SL, 192);

faleceu **Amadeo Modigliani**, novo tamén (SL, 308);

Olvido Martínez Olvido, chamada deste modo porque quixo a súa nai Caravela, unha noite na que afogou o corpo dun Secretario do exército de nome **Martínez**, e talvez ese fora o pai da súa filla, cousa que descoñece porque ela foi unha das Olvido que cumpriu relixiosamente co seu sino de amantísima (SL, 325);

el, **Tor**, visitou ao xigante mariño **Hymir** disfrazado de adolescente (SL, 351);

Chéjov ten pouco predicamento entre a prístina xerarquía dos literatos imprescindibles (TM, 32);

Mara falaba de **Joyce** e **Otero** e o **Faulkner** de sonido e furia e **Broch** [...] Si **William** tamén escribía novelas alimentarias Sen embargo foi capaz de intentar outros camiños máis dificultosos (TM, 75);

Tamén o escribiu **Albert Cohen** nunha fermosa novela de amor, Belle du Seigneur... (TM, 90);

Henry James elaborou grandes novelas con argumento. **Borges** falaba a miúdo da súa *The turn of the screw* como un prodixio argumental só comparable co *Proceso* de **Frank** meu amigo **Kafka** e *La invención de Morel* do **mago Adolfo** (TM, 97);

Anexionar Portugal? Claro, home, claro, velaquí a solución que agoiraba **José Antonio** (TM, 101);

Non o escribiu **Napoleón Bonaparte** [...]. Amargado Napoleón polos ollos cálidos de **Josephine** [...]. Non o escribiu Napoleón, estrategia roto de amor roto. Nin **Churchill**, a quen lle deron o premio Nobel de literatura (TM, 106);

Sísifo subindo a pedra unha e outra vez ao cume da montaña para vela caer desconsolado desconsolado (TM, 152);

Nós reis de Corinto fillos de **Eolo** esposos de **Mérope** filla de **Atlas** (TM, 152);

Non me arrepiño do que vou facer (Espero facelo antes de que acabe abril e a súa cupidiscencia: **Cupido**, aquel romano) (TM, 213);

Unha muller (**Celia**) grava nun magnetófono un delirante monólogo dirixido á casa que habita (**Iria**), ao seu pai resucitado (**Homero Maradal**), á súa nai inmovilizada e en estado vexetativo, ao seu namorado (**Tristán Luces**), ou aos seus irmáns (**Reinaldo** e **Bernal**, reflexo do propio autor do texto), constituíndo este monólogo o primeiro soporte estrutural da novela (RB, 10);

Figurando como impulsora do decorrer argumentativo e do recurso constante á figura de **Borges** e as rosas amarelas ás que habitualmente facía mención (RB, 10);

O que asina, de nome **Jorge Luis**, regresa ao mundo dos vivos e individuos e semovientes coa conciencia de ter permanecido durante séculos enterrado na Nada, ou no baleiro, ou na substancia na que **Pietro Bembo** vislumbraba o eterno (RB, 15);

Durante algún tempo **Homero Maradal**, alcumado **Ciro o Negro** polo moreno da súa pel (RB, 16);

Nin el, que escribía cun só brazo golpeando a caduca **Olivetti** (RB, 17);

Bernal, o pequeno, di que escoitou hai anos a voz de **Goethe** e dedícase a imitar o proxenitor (RB, 19);

sen **Shakespeare**, sen **Borges**, sen cosmogonías e metafísicas e teoremas e mitos, sen **Hécuba**, sen as lágrimas que Hécuba fixera verter, sen o silencio de **Hamlet** entra as ruínas dela mesma (RB, 28);

Collíate como se foses o máis grande tesouro que soñar puidera o pirata **Flint**, e os príncipes das Mil e Unha Noites, e **Nerón**, e **Marco Polo** viaxador dos mares de Oriente, e todos os corsarios que este mundo canalla procreou con imaxinativo afán (RB, 36);

Os seres fantásticos que o mestre e **Margarita Guerrero** coleccionaron (RB, 64);

Vexo O monxe de **Mateo Lewis**, papá chamábao así (RB, 64);

O monxe chamábase **Ambrosio** [...] abade dun mosteiro de **Madrid** (RB, 64);

Estrabón, Luciano, Ateneo, Plutarco e Pausianas xa foron recolectores de restos, igual que os romanos **Varrón, Vitrubio e Plinio o Vello**. De todos eles só me quedou gravada a lembranza de **Adriano**, o emperador (RB, 74);

data na que **Giuseppe Fiorelli** comezou a dirixir as tarefas excavadoras de Pompeia (RB, 76);

do francés invasor que invadiu a conciencia de España, de **Riego e Espartero** (ou era **Espartaco?**), de **Amadeo de Saboya**, da Santa Alianza e dos cen mil fillos de **San Luís**, unico santo que levaba un sable entre os dentes, absolutistas, liberais, **Narváez, Prim**, carlistas, **Isabel II** (RB, 78);

O autor que máis sona me deu foi **Juan Martínez Montañés**. Aínda que tamén colleccionei e vendín obras de **Juan de Mesa, Alonso Cano** ou **Pedro de Mena** (RB, 81);

As almas dos mitos e seres misteriosos, as almas de **Finn** e os seus guerreiros, de **Conla, Mael Dúin e Bran**, de **Fata Morgana e Merlín**, ou **Myrddin**, o louco que vivía no sur de Escocia. As almas de **Geoffrey de Monmouth**, de **Galván e Don García** pelexando arreo para converter en libre a súa ansia de paxaro (RB, 92-93);

Só han de salvarse **Noé** e a súa esposa e a arca, ou **Deucalión**, fillo de **Prometeo**, causante da ira de **Zeus**. Cántame o de **Manu**, o primeiro home [...]. Ou **Manco Cápac**, andino, fillo do **Sol**, que vén á terra despois do diluvio coa súa irmá **Mama Oclo** (RB, 93);

e os seus pais **Ernesto e Fernanda** (RB, 98);

dos que loitaron nas grandes guerras contra **Diego de Almagro e Pedro de Valdivia** [...], o alimento de **Lautaro** na batalla de Tucapel na que foron vencidos os invasores (RB, 102);

Utnapishtim fálalle dunha planta perdida no fondo do mar. **Xilgamés** búscala (RB, 117);

Gesualdo non puido asistir á cita. Sentada fronte á fiestra eu agardaba a que **Tomaso**, o camareiro, trouxese as voltas do billete que lle entreguei para que cobrase a consumición (RB, 123-124);

moitos os fillos de **Hugues de Payns e san Bernardo** (RB, 124);

Xa **Clemente V** os investigou e **Felipe**, o chamado **Fermoso**, marido da **Xoana** alcumada a tola (RB, 125);

a auga de **Tales**, o aire de **Anaxímenes**, o lume de **Heráclito**, o indefinido de **Anaximandro**. [...], como afirmaban os eléatas **Parménides e Zenón**. Velaquí a razón de **Sócrates e Platón e Aristóteles**, a causa dos epicúreos e estoicos e escépticos, o motivo de **Averroes e Francis Bacon e Descartes** (RB, 129);

estudiei polo miúdo o idealismo do século XVIII, **Kant** e os seus epígonos: **Fichte, Schelling e Hegel** (RB, 131);

Ciro, como o gran mártir, aquel que sufrira a persecución de **Diocleciano**. **Ciro**, como o gran conquistador, rei dos medos e dos persas, caudillo de Babilonia, guerreiro sen par. **Ciro**, como aquel alcumado o xove, vástago de **Darío II**, autoridade de Lidia, Frixia e Capadocia, sátrapa (RB, 143);

en músicas de **Bach** musitando caladamente a balada do gozo (TT, 11);

esperando que **Caronte** ou as **Parcas** ou o demo cruel decidisen recoller o seu corpo (TT, 11);

Por elas coñeceu a **Ruth**, detida no escaparate dunha ampla floristería que miraba o Sena (TT, 12);

o asasinato de **Abel**, a **Revolución Francesa**, o nacemento de **Rómulo e Remo, Carlomagno e Napoleón, Shakespeare e Cervantes** [...] **Abraham Lincoln** [...], **Rembrandt** grandísimo, as viaxes de **Colón**, as infidelidades do rei **Fernando** e a raíña **Isabel** [...], a multiplicación dos pans e dos peixes levada a cabo por **Xesús** [...]. Existía dende que **Deus** quixo inventar o mundo, coñecedor de que só sería feliz o seu **Adán** se colocaba ao seu carón as marabillas [...]. E do coñac naceu **Eva** (TT, 14-15);

Aprendeu os contidos do **código de Hammurabi** sobre Mesopotamia, **os papiros Ebers, Brugsch e Smith** (TT, 16);

sobre a anestesia de **Morton e Simpson**, a penicilina de **Fleming** ou o sistema nervioso que **Martel, Vincent e Cushing** abordaran con eficacia (TT, 16);

“Somos dos seres en uno que amando se mueren” **Chavela Vargas** faino chorar a miúdo (TT, 38);

Viste unha camisa vermella e un pano no pescozo, como **John Wayne** (TT, 40);

Pero el non é **Bruno**, o pallaso (TT, 40);

Gran éxito de crítica e público mereceu a obra [...], escrita e dirixida por **Celso Reparte** (TT, 40);

Ou para encontrar adxectivos, como dicía **Josep Pla** (TT, 51);

O **Che Guevara** [...].

—¿Como estás, **Ernesto**? [...] Non, **Ernestino**, non está nada ben (TT, 56);

—**Horacio**, chámome Horacio, como o namorado da **Maga**.

—¿Que Maga?

—**Rayuela**... **Cortázar**... ¿sabe? (TT, 60);

Soarán os ecos de **Mahler**, cecais, ou **Sebastiano Bach** (TT, 67);

por ser fillo de **Remedios** (TT, 69);

Entre os seus costumes favoritos estaba aquel de recitar sonetos de **Góngora** nas súas prédicas, dende o púlpito (TT, 76);

Alertouse porque a súa muller, **Matilde**, regresaría en breve da xuntanza coas amigas do barrio (E, 13);

A **Señorita Pura** tiña corenta anos cando beliscou a fértil aventura de dar a luz (E, 29);

agradecendo os libros que **Don Blas** lle dera a ler ao longo de tantos anos (E, 34);

Porque el si que cría en **Satanás**, en **Lucifer**. Esa era unha lección de obrigado interese en toda carreira sacerdotal: [...] posteriormente aplicouse a **Satán** como nome propio, atribuíndolle a pasaxe de **Isaías** sobre a caída do rei de Babilonia (E, 42);

tiñan dabondo coas larpeiradas que Milín lles entregaba e tamén coas numerosas aventuras de **El Coyote** e do **Jabato** que o patrón levaba a unha caban edificada expresamente para eles (E, 63);

o sexto mandamento da Lei do **Deus** cristián, patrón de Don Blas, párroco de Ébora (E, 67);

*Un féretro, pois, superior ás sepulturas dos máis grandes e memorados faraóns exipcios, á tumba de **Ciro II** en Pasargada, aos sartegos reais de Ur, aos sepulcros dos Reis Católicos en Granada, ao mausoleo de **Adriano**, ao monumento de **María Cristina** na igrexa das Agustinas de Viena, ás tumbas do **Médici** de **Michelangelo**, á de **Prisciliano** baixo a catedral da Compostela fermosa e eterna (E, 81);*

Relación prolongada de cando en vez na única casa que contaba con televisor en toda a vila, a casa de **Demetrio Francés**, o alcalde (E, 174);

Aurelio Arias decidiu, finalmente, seguir o enredo do amigo para converterse en paciente dun imaxinario psiquiatra (E, 314);

Alí tampouco coñecían o macarra **Gaspar** (E, 317);

A música da mestra **Amália Rodrigues** saía dun radiocasete que escoitaba unha muller, madura, que sostiña entre as mans o seu rostro cheo de bágoas (E, 318);

a canción fermosa, a letra fermosa de **Serrat** que cuspiá lentitude e sosego naquela mañá de constante atafecho (E, 400);

Todo estaba baixo o seu ollo vixía **Gran Hermano**, verdugo (E, 427);

e outros piratas, personaxes de novela que beben e recitan versos e recitan versos e beben, acompañando a **Gardel, Carlos**, polos mares infinitos e cálidos do ceo (E, 520);

Morfeo discutiu comigo en moitas ocasións (A, 20);

O teu **Ulises, Penélope** linda (A, 20);

Quijano trasnoitador de todos os pecados (A, 21);

Saber que existes, aínda que sexa lonxe, alá, onde o horizonte oculta o teu corpo entre as mantas de seda que trezou **Neruda** (A, 27);

Unha grave doenza mental, que dicía **Platón** (A, 28),

Chamábase **Bloom**, como o louco obsesivo louco delirante obsceno, aquel protagonista da gran novela de **James Joyce** (A, 30);

Risas: **Ramsés, Kefrén, Amenofis, Amón** (A, 36);

O diario de **Ana Frank** é unha fraude. **Bovary** e **Emma** son dous fantasmas. **Gustav Aschenbach** nunca estivo namorado de **Tadzio**. Nin **Thomas Mann** escribiu **Morte en Venecia** para que aquel amor imposible existise. Nin existiron **Fabrizio del Dongo** e **Clelia Conti** na cartuxa aquela de Parma. Nin **Frederic Moreau** e **Madame Arnoux** na educación sentimental. Nin **Swann** nin **Odette de Crécý**. Nin **Eugenia Grandet** e o seu curmán **Charles** (A, 54-55);

Cortázar fíxoo moitas veces (A, 60);

O complexo de **Neptuno**, o **Deus** dos océanos (A, 65);

Como **Aníbal**, que viviu durante todos os seus días para unha única muller (A, 70);

¿Quen dixo tal? **Marx. Groucho**. Un tipo cheo de enxeño (A, 75);

Unha canción de **Silvio Rodríguez** que recordo (A, 107);

un boi con nome, **Odín**, como o Deus aquel dos nórdicos (A, 108);

Celestino, son un Celestino (A, 110);

nunca navegaron con **Melville** ou **London** ou **Conrad** ou **Homero** ou **Stevenson** ou **Salgari** (A, 114);

ou repaso rapidamente o voso corpo co látego de **Jones Jones Indiana Jones** (A, 119);

para **Moisés**, e **Abrahán**, e **Isaac**, **Esaú**, **Gabriel y Galán**, **Ortega y Gasset**, **Salmerón Castelar** e **Sagasta** (A, 121);

James Stewart xa non senta a carón dunha xanela (A, 124);

cargados de **carapuchiñas vermellas e cincentas e gatos con botas** [...], tan felices como **Hansel e Gretel** cando escapan da casa de chocolate coa bruxa mala dentro, ou como **Brancaneves** (A, 132);

o que me falou de **Lacan**, e de **Freud**, e da proxección do desexo (A, 150);

para que existisen **Einstein**, **Homero**, **Amadeo Wozart** e **Virginia Woolf** (A, 152);

dicíano os **Beatles** (A, 166);

Cambio de garda, era unha canción de **Bob Dylan** (A, 169);

que me escoiten todos os deuses do amor, **cupidos e celestes e apolos e artemisas** espidas coma ti (A, 180);

E **Orwell**, tamén falarei de Orwell (A, 180);

un érbodo de rosas amarelas cantando unha sonata de **Sebastiano Bach** sobre as ponlas verderolas dos teus ollos (A, 181);

¿é posible que alguén poida recordar as frases de **Genghis Khan**? (A, 185);

como os de **Sísifo**, vense consumidos en levar a pedra ata o monte, para caer, amor (A, 208);

Fitzgerald, Scott, penso agora sen saber o motivo (A, 225);

eles non poden falar dende a autoridade de **Scottie** (A, 226);

Jorgito, si [...], escritor [...], **Borges**, argumentaba (A, 226);

un cuadro surrealista **Buñuel Buñuel** (A, 244);

Na alfombra onde escoito a quinta de **Mahler** (A, 246);

como profetizou o clásico **Federico** louquiño **Nietzsche** querido (A, 248);

El, como nunha película de **Fellini**, escoita a realidade con ollos de poeta trágico (A, 249);

Díxolla o emperador a **Sofía Loren** (A, 251);

tipo **John Wayne** nos momentos tardíos do seu actoral existir (A, 280);

Por iso me asola **Polícrates**, o seu complexo (A, 289);

Interpretada por **Eduardo Gue Robinson**, así o chamaba el (A, 289);

Eu falei contigo de **Alejo Carpentier** e da súa novela, non sei por que motivo (A, 294);

Esteban, Carlos, Sofía, Victor Hughes, non importan na novela do grandísimo músico novelista cubano Carpentier (A, 294);

Maldito **Kirilov**, personaxe cáustica ácida corrosiva [...]. Nin **Marcelo, William, Hermann** (A, 295);

Xoán Sebastián Bach. Mahler. Amadeo. E ti, nunca citado, pero tan querido bebido soñado, **Luís Amado Beethoven** (A, 301);

Quijano e **Emma Bovary** son os paradigmas (A, 313);

Destruído porque **Dulcinea** non aparece, ou porque o amor da túa vida non quere saber nada de ti (A, 313).

7.16. APÉNDICE XVI: TOPÓNIMOS

Ulises, pese a todo, viaxa rumbo a **Ítaca**. **Ítaca**. Silencio (IS, 36);

Lepanto, Navarino, Bizerta, Túnez, Sicilia... (IS, 75);

amándose baixo a lúa chea no curuto de **Monterrei** (LL, 25);

filla da mellor familia de **Pontevedra** (LL, 36);

Non estaba, díxéronme que pasaba uns días en **Sampedro de Pousada**, no Concello de **Riós**, perto de **Monterrei** (LL, 61);

Nacional cincocentos vintecinco á altura de **Verín**, visítenos (LL, 73);

Nun dos extremos da **Rúa do Pozo**, na marxe esquerda camiñando cara ao norte, viviu hai anos unha muller certamente curiosa (LL, 79);

e que o seu alcume viña da **Ría de Arousa**, onde traballou de ben novo coma lulo (LL, 89);

naceu na mesma **Portugal** e por algún dato que recompilei paréceme natural da zona norte (**Mirandela, Braganza, Vila Real**) [...]. O que si está claro é que viviu toda a súa vida na provincia de **Ourense**, entre **Viana, A Gudiña** e **Verín**. No seu decorrer figura tamén unha longa viaxe cara ás terras de **Finlandia** (LL, 126);

Percorreu as costas dende **Tornionjoki** ao **Lago Ladoga** e atopouno por fin na rexión de **Turku**, unha moi fermosa paraxe de boscos e fervezas, concretamente en **Valkeakoski** (LL, 132);

afogara alá na **Costa da Morte** esmagado por unha onda furiosa (TT, 75);

Foi almorzar ao **barrio de Kroisber** (non se escribía así, pero el negouse sempre a coñecer o soletreo xusto): té turco nunha cunca de barro (XA, 17);

Pero de todos os lugares que coñeceu el apreciaba tres especialmente: **Alexanderplatz**, o **teatro UFA** e os **almacéns KDB**, en **Kurfürstendam**, no centro do **Berlín Oeste** (XA, 19);

Ao percorrer a **Avenida de Unter den Linden** levantou a man dereita, cara arriba, co dedo medio ergueito e todos os demais apretados na palma (XA, 23);

Efectivamente, no orixinal cóntase de xeito detallado a infancia de Sebastián, cando cantaba no Chorus Symphonicus de **Ohrdruf**, lugar ao que foi logo da morte dos seus pais (XA, 45);

personaxe que aconsella a Sebastián para que complemente en **Lüneburg** a súa formación (XA, 45);

Ritornato: na escola de Lüneburg reservada aos nobres, a Ritterakademie, traballaba Thomas de la Selle, que trouxera de **Francia** a música de Lully. [...] viaxa habitualmente a **Hamburgo** para perderse no delicado organear de Jan Reinken e, sobre todo, non deixa de acudir a **Celle**, o **Versalles** alemán, para participar dos concertos organizados polo duque (XA, 56);

Ganou unha oposición en **Arnstadt** pero non agardou a que lle deran a praza, logo ganou outra en **Sangenhhausen**, moi pertiño de **Halle** [...]. Logo volveu para **Weimar**, alí traballou algún tempo (XA, 56);

Akademos, un ateniense servil, contoulles que Helena estaba prisioneira na fortaleza de **Afidna** [...]. A Akademos recompensárono cun eido situado á beira do **Cefiso** [...].

Paris, o fillo de Príamo, rei de **Troia**, namoradísimo, raptou a Helena durante unha ausencia de Menelao [...]. Pero non todo foi felicidade: Megapentes e Nicóstrato, fillos naturais de Menelao, expulsárona da cidade cando seu pai morreu e ela, furtiva, refuxiouse en **Rodas** (XA, 71);

Foi a **Lübeck** e tardou moitas semanas en regresar (XA, 77);

Dirixiuse a **Mühlhausen**. Concurrou. Outra vez. Converteuse en organista da **igreja de San Blas** (XA, 87);

A Kennedy matouno Lee Harvey Oswald, en **Dallas** (XA, 91);

Todo o que ganaba como músico en Mühlhausen, en Weimar, en **Köthen**, todo ía pararao bolso ingrátido de mulleres cálidas e lascivas (XA, 108);

Logo, probablemente, acudiu á comisaría máis próxima, no barrio latino de París, o **Quartier Latin**, onde chegaran despois dun tempo da máxica Praga (XA, 127);

Impórtame aquela noite na que pechado no seu cuarto compuxo o quinto concerto de Brandemburgo, o máis coñecido dos seis que compuxo, dedicados a Cristian Luís, margrave de **Brandemburgo** (XA, 129);

Morreu en **Leipzig** (XA, 294);

Nada que se parecece ao magno Sebastián Bach, fillo de Xoán Ambrosio, violinista, e de María Elisabeth, descendente dun peleteiro de **Erfurt** (XA, 360);

primeiro referido só a **España**, logo a **Nápoles** e a todas as colonias, onde vivían máis da metade dos xesuítas, **Nueva España**, **Argentina**, **Perú** (SL, 64);

fillo de dona Urraca e de Raimundo de **Borgoña**, [...], vencedor dos almohades en **Santarem** (SL, 174);

e viron a Espartero triunfador nas beiras do **Nervión**, [...], e viron o motín de **La Granja** (SL, 228);

o emperador que mandou reproducir nos xardíns de **Tibur** os monumentos gregos que admiraba e coñecía (RB, 74);

En **Francia** e **Alemania** chegaron a chamarme o Montañés (RB, 81);

xunto á localidade de **San Pedro de Atacama**, mil trescentos quilómetros ao norte de **Chile**, sobrevivindo a temperaturas baixo cero, segundo informou a Policía [...]. Como a nena é moi espilida, guiouse pola ubicación do volcán **Licancabur** (RB, 98-99);

e localizado topograficamente en **Dodona**. Outro oráculo famoso de Zeus, que foi o Deus máis avaricioso e ególatra, era o do **oasis de Siwa en Libia** (RB, 108);

en **Roma**, cando a miña xuventude reclamaba futuro entre as poucas luces daquel barrio nas periferias da **fonte do Tritón**, na **Praza Barberini** (RB, 122);

De **Sydney, Australia** (A, 29);

Hannover, Alemaña (A, 32);

E **Exipto**. Non esquezamos Exipto (A, 35);

Noticias tristes. Guerras en **África**, **Centroeuropa**, **Asia**, **Mesopotamia Tigre Éufrates** derruídos entre bombas de **Chicago** e morfina (A, 43);

coñece **Cuba Praga París** (A, 175);

perendengue **Dalmara** evenescer liquidimí abracadabra, louco (A, 331).

7.17. APÉNDICE XVII: PREDOMINIO DE ADXECTIVOS

Eran ollos **mercuriais, tristes e sorprendentes, cintilantes**, ollos que nunca acertas a definir (LL, 30);

As meigas eran **pequenas**, voz de timbre **cálido**, oitenta ou noventa centímetros de altura, cor **azul**, mans e pés **pequenos**, veludo cubrindo o seu corpo, ollos **redondos, claros, sinceros** (LL, 65);

Fóronse cando o abrente afixaba no horizonte, coa cabeza **alta, orgullosos, valentes**, co hábito da rebeldía latexando nalgún lugar do corazón.

Unha casa apareceu pintada, á mañá seguinte, con letras **vermellas, republicanas, libres**. Era a casa do cacique máis **grande** do pobo: “MAL DEMO TE RACHE, CABRÓN” (LL, 108);

Estou moito **mellor**, máis **tranquilo, afable, amable, querible, congraciado** coa vida e as súas **imprecisas** curvaturas. Sor Berta, logo do **brevísimo** diálogo, mandou chamar ao doutor, un tipo **alto** que considera a psiquiatría como o **verdadero** motor da historia, talvez non se confunda (XA, 98);

Exercendo esta **difícil** disciplina do funambulismo **nocturno** sobre corda **frouxa imaxinaria, lúcido**, lembra a letra **nefasta** da canción, e canta, intentando imitar a voz **clara** de Gloria, **celérico, rápido**, con **frenético** ritmo, **veloz** (XA, 112);

Cumpriría esta terceira e obrigada prescrición se non fose polo fatal descubrimento. Observei aquela tímida mañá, no cuarto de baño, as primeiras novidades: os labios, moi inchados, escureceran a súa cor. Pensei que era produto da tarde pasada, dunha saída temeraria procurando a natureza virxe que a cidade insidiosa me roubara. Talvez algún insecto malévolo, ou a comida infecta e alicatada en botes con enganosa data de caducidade, ou a fríxida arribada de xaneiro, ou o malhumor que me procurou unha discusión co porteiro da empresa na que traballo, por confesarlle el ao patrón os meus incorrixibles e perseverantes hábitos dipsómanos (EPF, 16);

Un día tras outro preparando a edición daquel texto polifémico, xigantesco, que obrigadamente había de estar na rúa no multicolor mes da vendima: setembro, tempo de rabazas danzando na beira húmida da auga. Naquel libro de setecentas páxinas un profesor de Clásicas contaba incansable, e sabio, a mitoloxía enteira de Grecia. Estaba louco, repetía unha e outra vez. Louco. Pero a min non me pagaban por vulgar aos autores (EPF, 18);

E vin, nalgún lugar da miña memoria, os ollos fermosísimos das vacas: aqueles ollos tan amados nos que me perdía tardes enteiras, de neno, en pertinaz e aguda observación acompañado polos agarimos innumerables que a miña nai trazaba coas súas mans de pluma sobre o meu cabelo. Pero non tiña espello, non podía mirarme. Mellor: non quería mirarme. Se me detiña en calquera escaparate os transeúntes, que fitaban cara min de maneira destemida e ofensiva, habían de formar un curro ao meu redor para esculcar pacientemente a

xeografía daquel rostro metamórfico (EPF, 18-19);

A vida continúa, sempre continúa, como unha húmida cobra que arrabuña coa súa pel o recendo tenue do albitorno no mencer, en agosto, cando a calor asfixia e ela non está, serena, impasible, tranquila, sentada ao seu carón no rouco mexedor de madeira, lendo talvez os poemas que lle escribiu, ou cecais unha novela rosa, rosácea, impálida, romance no que os personaxes declaran unha e outra vez paixón eterna, perdurable, inmortal, sen importarlles que a vida sexa un obtuso camiño, difícil, tan difícil que el só pode coller a fotografía entre as súas mans (EPF, 23);

de atmosferas escuras nas que se podía mastigar o sabor acre dos cigarros, rubios, americanos, negros, altos e baixos en nicotina, espesos, tantos anos de saxofón ingrato recorrendo xeografías que o levaron a descoñecerse un pouco máis, para entregarse ao vicio neuroléptico da soidade, de cama en cama, interpretando o sensabor do aire, a lonxitude das ondas invisibles da depresión, o peso fatuo do tempo, invencible, inexpugnable, tiránico, capaz de transgredir todas as normas que os deuses escribiron na carta fundacional deste mundo soportable a golpes etílicos, metílicos, graves, os deuses, non tiña con eles relacións favorables, máis ben todo o contrario, tratábanse con indiferencia, con certa desidia por ambas partes, eles outorgáranlle o galano do ritmo, do talento, dos dedos áxiles e veloces, da sensibilidade xusta, da virtude impagable de emocionar aos demais tocando o saxofón, de facelos sentir vivos coa súa música (EPF, 24);

a lucidez, ese era o verdadeiro problema, o único en realidade, e a pesar de todo os días que viviu con ela, trinta e sete para ser exactos, foron tempos gratos, plenos, incluso os espectadores notaban certa aura de docísimo misterio nas actuacións daqueles días, un hálito de inconcibible tenrura revoando a harmonía inhóspita do seu saxofón máxico (EPF, 25-26);

esta inacabable agonía que nos deshabita, as letras que nunca xuntei na miña boca para cuspir no teu cabelo áureo, a, eme, o, te, e, ámote, e habías de parecer oufano, vaidoso, pérfido, arrogante, como se a cousa non fose contigo, como se ti non me amases a min, como se non me precisases para espertar cada xornada, para recoñecerte no medio de tantos instrumentos desta orquestra desafinada, colérica, decidua, a vida, non quero poñerme romántico en exceso, nin brando, nin lastimeiro, estou farto do choro, da bágoa, da queixa, sabes que eu non son deses, que é difícil oír un laio da miña gorxa, que articule palabras que denoten a miña secular e irremediable dor, a desesperanza, o desencanto que revoa cada palabra, cada xsto, ti sábelo, todos estamos vencidos, todos somos uns fracasados, por iso carece de sentido a desventura perpetua, nin o lamento habitual, monótono, gris, impenitente, absurdo, pregúntome, para que levantar a voz en contra do propio sufrimento, calar (EPF, 37);

con desconfianza observou a pel **esbrancuxada**, **vella**, as orellas **enormes**, os lentes de cristal **negro**, **circulares**, de montura **prateada**, certa pesadume nos labios **caídos**, **fráxiles**, a insistencia da expresión **bondadosa** e **amable**, **grácil**, **entregada** ao trebón do mundo que vixiaba **impaciente** cada un dos seus agoiros e presaxios (SL, 16);

un país **pequeno** e **simple** do que non despuntaban máis que o campo e a chuvia e as **imprescindibles** ou **terapéuticas** vacas **rubias**, algunha **suíza**, importada en contrabando **levián**, **andareiro**, sucumbindo ao ánimo **indomable** da aventura (SL, 17);

Coñeceu a Adriana [...], acaba de chegar do Brasil, labios **carñosos**, **amplos**, os dentes un pouco **descolocados**, **morena** de pel, o sorriso **limpo**, vestía unha saia **cinguida** nos cadrís, cos peitos **cobertos** cun corpiño **negro**, moi **fino**, de seda, contoulle que estivo **casada** (SL, 57).

Purificadores gratulatorios hipocráticos seres que curastes para sempre os disturbios e Celia **trastornada trasnortada desnortada** Maradal (RB, 15);

Un novo ciclo cos relatos de papá mais os meus, a súa filla, **louquísima trastornada desnortada**, Celia. Celia **de cabeza partida, de alma partida** como esta mañá de sol e nubes (RB, 17);

A miña e a de mamá, mamá **muda enferma inmóbil hierática** (RB, 22);

unha brétema **lucente** penetrou no corpo do **vello** actor **afeccionado cuberto** por unha saba **negra**, eis a frase **longa** que describe de modo **evidente** e **aproximado** o suceso (RB, 25);

Podes mover minimamente os dentes pero non os labios, podes pechar os ollos pero non es quen de activar os **frouxos gastados engurrados** pómulos ao compás dese movemento. Os ósos funcionan; a pel e os músculos que os cobren, sen embargo, son lousas de ferro **frío**, **hierático**. Un caso “**estraño**” sinalan os galenos **hipocráticos** que tanto coñecen as fisioloxías das nosas limitacións. **Estraña** mamá **embólica**, **dúctil** compañeira, **frío mortal** alabastro que decoras a parte **alta** de Iria como **magno** propileo da invernia (RB, 33);

Collín un vaso de auga e mentres a billa exudaba o líquido **inodoro**, tan **insípido** como a vida, biqueina placidamente na meixela **maquillada** e **brillantísima**. Creu as miñas razóns, Helena sempre acaudalou unha **sorprendente** candidez, unha inocencia **excepcional** para unha muller tan **viaxada** e tan **culta** e tan **refinada**, **pobre** Helena. Penso nela nesta hora, ela, que me quere con **fraternal** e **aséptico** afecto (RB, 44);

Talvez os únicos amores **certos** non son os **perdidos**, como dicía Proust, a quen lin con profusión nos meus anos de estudante, a quen leo aínda para lembrar que o tempo pasa e sen embargo segue existindo, **perdurable**, o recendo da herba **mollada** pola chuvia, o aroma da terra coas veas **abertas e húmidas e marróns** de castiñeiro e leña, o **perverso** perfume das flores no mencer de orballo **gris** (RB, 44);

Teño tres fillos [...] e unha **encantadora** muller que sabe rir con **branquísimo** sorriso **brillante** cando ten que rir e que pon cara de circunstancias, **tristes exultantes radiantes penosas amargas emocionadas**, nos momentos en que os públicos e fotógrafos reclaman dela ese rostro, exactamente ese (RB, 46);

Querían que a nena fose o espello dos irmáns, todos **varóns, conseguidores** de **notables** posicións e **sólidas** nóminas **anuais** e **elevada** presenza **social** para certificar e evidenciar o seu estado de benestar, tan **felices** todos (RB, 97);

Pasarán a eternidade intentando tocar as rosas **amarelas** situadas nese espacio, perseguíndoas, **coléricos, céleres, suorentos, húmidos**, con **agónica** perseverancia (RB, 97);

lacerada de forma **constante** polos que vixilaron a miña **fráxil** saúde con pímulas **brancas tranquilizadoras** (RB, 100);

Ela, a area, intentou empuxarme ás beiras do delirio [...], **furiosa, vehemente, salvaxe**. Eu, **aletargada** nun estado de gozo **indescriptible**, deixei ir sen opoñer ningún tipo de resistencia (RB, 104);

perturbados sons da miña **doente enferma macilenta murcha** cabeciña de muller que non puido soportar os acontecementos **insociables** da súa vida, ou sexa, a lectura, a morte de papá, a enfermidade de mamá, o amor de Tristán Luces **golfante rillador esmorgante ventureiro** (RB, 117);

O tren que bole e ruxe cántigas de amor nos seus **comodísimos** discrecionais departamentos [...]. Homero Maradal, **frustradísimo** escritor borracho, vén á miña cabeza o teu recordo (RB, 118);

Tumbada no sillón amplo abruño de Homero Maradal, Ciro o Negro meu pai **mutilado incipiente vocacional escritor** de relatos lentos (RB, 115).

7.18. APÉNDICE XVIII: ENUMERACIÓN DE ADXECTIVOS

Rico, pedante, fachendoso, frustrado, babeante, útil, productivo, mísero, poderoso, potentado, chalé na costa (IS, 63);

ademais os escritores son **falsos, debedores da mentira, incrédulos, escrupulosos, remirados** (IS, 76);

Ignoro por que desistín tan pronto do empeño de mamá, podería ser un escritor **conciso, suxerente, elíptico, catatónico**... (IS, 81);

Ítaca agarda, **paciente, feraz, solitaria, rica, fecunda** (IS, 82);

As outras son **aburridas, místicas, falsas, hipócritas, casadeiras, irritantes, necias** (IS, 96);

A dama que elixe a negación, seca, como resposta, acostuma ser **divertida, indisciplinada, vehemente, alegre, simpática, vivaz** (IS, 99);

Parecen **felices, agradecidos, conformes, exultantes, despreocupados** (IS, 117);

Só dous tipos, **altos, fortes, rápidos** (LL, 16);

Sairei de aquí sentíndome **vivo, rexo, invencible** (LL, 23);

Culpable: o home, **despreocupado, irresponsable**, un **galafate** capaz de calquera cousa (LL, 97);

xesto escaso nestes tempos **fríos, indiferentes, insolidarios, tristes** (LL, 99);

Faloume dunha realidade **marabillosa e extraordinaria, soñada, increíble, perplexa** (LL, 114);

escritor **proscrito, sen subvencións, ferido, pobre**. E **olvidado** (LL, 118);

busca incesantemente a felicidade, **absoluta, total, global, intensa, definitiva** (LL, 121);

Pensou que na perseverancia e no afán repousaba a esencia de todas as artes. No intento **reiterado, constante, tenaz, destemido** (XA, 12);

siareiros practicantes de agoiros e adiviñacións e meiguizos e outras **diversas diferentes ditálicas dípticas** bruxerías, punto (XA, 16);

Finxiu que non vira nada, que os versos non existían e que Paula era unha médica **rexa, intransixente, desafectada, prosaica** (XA, 30);

A grama, tamén denominada cerreña; existen moitas variedades, algunhas de elevado efecto medicinal, hainas **astrixentes, depuradoras, hipotensoras, relaxantes** (XA, 32);

Escribo estas cousas porque o ton que debo empregar para narrar o acontecer que me propoño debe ser **elexíaco, doente, aflixido, surreal** (XA, 48);

El pechou os ollos e deixouse ir nunha eólica viaxe que o levou ata Grecia, un lugar **inexacto, illado, salferido** de mar **branca, quente, terráquea, lumínica** (XA, 70);

Sucede ás veces: a resistencia ten un límite, pode ser **vencida, derrotada, fusilada, esganada** a golpes certos de garrote vil, **torturada, gasificada, executada** (XA, 90);

Era **morena** [...], **sincera, valente, resistente, fermosa** (XA, 141);

só parece non enteirarse o poder (**gubernamental, editorial, universitario, cultural...**) (EPF, 10);

o sabor acre dos cigarros, **rubios, americanos, negros, altos e baixos** en nicotina, **esposos** (EPF, 24);

non escribir a nota **final, perfecta, impecable, gozosa**, paciencia (EPF, 27);

para reflectir no chan a túa figura **curvada, enfesta, sinuosa** (EPF, 32);

e ti **distante, afastado, hierático, mudo**, sen preocuparte por esta mala tempada que estou pasando (EPF, 32);

podía botarte se quixera, **ruín, asasino, tirano**, perdoa, perdoa (EPF, 32);

editado e reeditado varias veces, **admirado, respectado, celebrado, premiado** en certames diversos e posuidor de críticas encomiables (EPF, 42);

unha muller de cabelo **vermello, crecho, estraño** (EPF, 64);

Os **maldicentes e víboras e cretinos** contan que era un ladrón (EPF, 72);

estas cousas **nimias, inanes, bohémicas e improproductivas** (EPF, 84);

amores bos e amores malos, que de todo hai na viña do señor, **grandes, pequenos, mensuais, anuais, esporádicos, eternos, irredimibles**, pero a maioría co grao necesario de romanticismo (SL, 106);

Carlos Moyano faloulles do descubrimento das células, dos sistemas dos corpos, **excretor, respiratorio, dixestivo, óseo, circulatorio, muscular, nervioso, epitelial** (SL, 283);

O vendedor de botas altas, **incansable imperturbable incandescente indómito** soñador anda na procura dun lugar (TM, 65);

para velo rexurdir na mañanciña, **baril, maxestoso, cintileante, laranxa, eterno**, para amarse, mil veces amarse (TM, 118);

Só ti eras dona dese segredo **inconfesable. Inconfesable e irrevogable e irreversible e terminante** (RB, 47);

o home morto que atormentaba as miñas noites **adolescentes e infantís e xuvenís** coa pube negra de Natalia bicando a miña man onanista e veleidosa (RB, 77);

(gústame pensar **longo e barroco e xogantín, paronomásico** pensar, herdanza que me veu do meu papai **obnúbilo**) (RB, 90);

Borges **universalista cosmopólito heteróclito**. Borges **universal cosmopolita anglofílico xenio** (RB, 91);

que non deteñen o seu paso, **incólume, indomable, inxente** (TT, 13);

portentoso emblemático dourado líquido que o alimentaba e alimenta (TT, 23);

O hotel **apacible fermoso máxico encantado** (TT, 32-33);

O outono era **marrón e amarelo e gris** e iso non tiña por que significar nada (TT, 55);

¿Como estás, meu corazón **proletario subversivo revolucionario rebelde antiianqui**? (TT, 56);

está pouco considerado nas **aburridas letárxicas lúgubres** leis de ordenación do sistema educativo (TT, 66);

Os xenios aqueles que confundían os soños con partituras, **rubílicas primordiais exactas**, e enleaban no aire o clamor dos enigmas que apretan os dedos do destino infame (TT, 67);

e as súas **fractais ramificadas variadas diverxentes** volutas (TT, 69);

Morto por culpa dun **cadavérico colérico cáprido** cancro que atacou a túa gorxa (TT, 87);

as súas tetas **inmensas, xigantes, gargantuélicas, pasolínicas, ciclópeas** (UMOT, 122);

pendentes da inxesta de **insípidos hixiénicos incoloros macrobióticos** productos alimenticios (UMOT, 123);

nun **mínimo reducidísimo concreto concomitante** espacio situado nas proximidades prepuciais (TB, 88);

a cambio de **fenomenais luxosos prestixiadísimos** cruceiros polo Mediterráneo (TB, 90);

Comprensiva, piadosa, caritativa como alma **purísima ingrávida etérea celestial** (TB, 91);

unha **inasible incontible enorme** pena (TB, 92);

vives cunha asasina **criminal delincuente canalla** (TB, 92);

Que pensas que a irrealidade pode curar o teu infortunio, esa forma de ser, **misántropo, bebedor, solitario**,

melancólico. Idiota (A, 12);

Ti reprobarías tal actitude **feble e fácil e simple** (A, 13);

Pecharei os ollos e verei neles o teu rostro, os teus ollíños **verdes**, sempre os teus ollos verdes. ¿Ou son **marróns, negros, azuis**? (A, 15);

este exercicio que practico para non demorar en exceso o hábito da perdición, da **solemne perpetua misérrima irrevogabilísima** derrota (A, 15);

construír unha sociedade máis **informada** e polo tanto máis **democrática e xusta e participativa** (A, 19);

que con corrección **estirada pausada dilixente** os prebostes da información iteran (A, 19);

Odio aos que non son coma min. **Tristes, perdedores, borrachos. E melancólicos** (A, 20);

Xa sabes, cousas de periodista **maior, bebedor, entusiasta** dos amores, do amor **incontinente, perseguido** (A, 22);

Ningún artista pode estar do lado do poder nestes tempos **cibernéticos, bélicos, hipócritas** (A, 23);

todos os sentimentos **grandes amplos insólitos** que danzan o peito **ferido ebrio** deste periodista **senescente, iluso** (A, 24);

Eu sentín por ti un leve amor **marcial: unívoco, unidireccional, inxectivo** (A, 24);

A luz azulísima do mar ou a noite de borracho que transito, **perdido, implacable, vencido** (A, 25);

Un único sentido, **unidireccional, insólito, pedregoso**: amar (A, 28);

E a súa foto —**loiro alto sorrinte xubiloso saudable**— abrazando a un canguro (A, 29);

Os plúmbeos son os que se escoitan simplemente a si mesmos cando falan, os **monologantes e ególatras e egocentristas** (A, 30);

o presidente dos estadosunidosdeamérica **vitorioso bélico matador** (A, 30);

Alta, poderosa, protuberante (A, 34);

(**periodísticas líricas épicas arquitecturais dramaturxicas homínidas**) (A, 35);

As ganas de estar noutra parte, nun lugar **propio, solitario, persoal e intransferible** (A, 35);

Nunha das fotografías do Nilo, **baril, dereito, orgulloso** (A, 36);

que oíra comentar sobre a miña **circular gargantuélica profusa** persoa (A, 37);

o aire penetra de novo na túa **hipocondríaca doente inestable frenética** interioridade (A, 42);

ámote, **linda, bonita, verdegambre, rosa, ouropesa**, ámote (A, 47);

Volvín ver nos teus ollíños **verdes marróns azuis negros** unha insinuante e albina seducción (A, 47);

que nunca nunca cometeu o máis mínimo erro **sintáctico, estilístico, ortográfico** (A, 48);

inusual ardor **bélico numantino lepantesco** (A, 49);

¡Que **grande e lindo e dúctil** é o amor! (A, 57);

Movéndose, **lixreira infantil alíxera inquieta rebuldeira pardal** (A, 58);

o meu **orondo prominente robusto** corpo (A, 59);

en multitude de garitos hipocráticos que abundan nas nosas cidades: **privados, públicos mutualistas multinativos** (A, 68);

aos teus ollos **verdes insistentes, acaramelados, lindos lindos** (A, 70);

Porque os que teñen o deber **moral profesional existencial** de ler, non len (A, 73);

os amorosos amantes da cosmética que reinan no reino do anacoluto, **sabios, listos, cultos, benformados, insólitos, orixinais**, que queren e non poden (A, 76);

Un autor de **célebre e cupídea** imaxe: **alto, benformado, mirada clara, sorriso amable afable agradable insondable** (A, 76);

as páxinas dun texto **novelado poemado ensaiado teatrado** (A, 76);

co seu **amplo inmenso limpo** sorriso (A, 81);

Quere falar contigo o director, comentou o **regresado novelista bemparecido fracasado** Lázaro Pin (A, 82);

Alma, non durmín, pésanme os ollos de modo **incontible, inconfesable, inaudito, inabarcable**, cáenme por algún lugar do interior (A, 86);

para se converter nun **imborrable imperecedeiro permanente incaducable sentimento** (A, 87);

Mercar as revistas de modas **literarias artísticas esculturais arquitectúricas pictóricas** (A, 89);

Os badulaques conectados a internet co único fin de procurar consellos que fomenten **rapidísimos especulativos investimentos** (A, 92);

¿por que parezo un triste que transita, **perdido extraviado aflixido violeta**, con sesenta anos os camiños da melancolía? (A, 96);

por namorarme dunha muller **nova, fermosa, venusina, amada, amada** (A, 99);

a lingua que estiro para saber se teño febre, gripe, bronquiteaguda: **hipocondríaco neurótico fóbico asocial** (A, 101);

poemas que redactas con **barbárico e caduco trasnoitado obturado** clasicismo (A, 102);

Borracho, ineficiente, inútil, solitario, sen un ninguén a quen poder contarlle que estás canso (A, 105);

e no recendo **particular e intransferible e egoísta e perenne** (A, 108);

e había árbores e o sol saía **grande amarelo cegador e redondo** para todos (A, 110);

este ordenador e os seus internets **globalizados mundializados microsoftizados** (A, 114);

un metro sesenta, numerosísimos quilos de peso para a súa helicoidal estatura, **pesimista, misántropo, defamiliado, ineficaz, noctámbulo** (A, 115);

corren **céleres apurados rapidísimos sufocados salvaxes, pobres** (A, 126);

Tomo outro neste preciso instante: **inoloro inodoro insípido indoloro** (A, 140);

Un río pequeno que arrastra as demais gotas pousadas nas **circulares perfectas ampulosas cristalinas** esferas (A, 143);

as flores **amarelas vermellas violetas** transitando a caduca percepción de Ulises Craso (A, 146);

que non coñece o sexo **lúbrico húmido gritante e desafinador** (A, 151);

Só en cuestións **irrelevantes nimias múdicas pérfidas** (A, 153);

Amadísimas internéticas pornográficas páxinas (A, 153);

e algunha árbore perdida en medio dun xardín con farois de estrutura **férrica negra esguía soberbia orgullosa** e de **circular branquísimo** cristal (A, 154);

no colo da miña **solitaria furibunda hermética** morada de misantropía e retiro (A, 161);

meus sesenta **queimados bebidos torpísimos** anos (A, 162);

o **profesional e nocturno libidinoso** gozo (A, 164);

¿Acostuman vivir **en soidade, acompañados**, son **sociables, listos, lerdos, intuitivos, cariñosos**. Como son os canguros? (A, 166);

Imaxe surrealista esta que acabo de anotar en findedición: **buñuelesca, daliniana, onírica, frutal** (A, 168);

Adxectivo ferventemente **máxico, elixírico, balsámico, aliviador** (A, 168);

e vestidos de rebaixas que edifican un corpo **singular atractivo fermoso curvaturado eficaz** (A, 174);

namorouse dun **reputado experimentado solícito exitoso** periodista **televisivo** que lle enviaba mensaxes ao teléfono móbil (A, 183);

esa que só existe na miña **colérica furibunda quijana** imaxinación de vello (A, 200);

¿es un ser **inservible decrepito pensionista residual** como o faraón? (A, 200);

a non ser que exerzas cargos **políticos ou institucionais ou sobranceiros** (A, 205);

un, a truculencia **morbosa atrabiliaria asasinal** (A, 205);

É diferente en cada parte, **insólito, orixinal, eléctrico** (A, 209);

A miña realidade, por exemplo: sesenta pasados, **gordo, misántropo, escritor, solitarísimo**, coche

cocherito leré (A, 212);

a visitante **perpetua perenne clepsidra circunéa** da nostalxia (A, 214);

Nin a cultura **enlatada aromatizada incolora inane árida repetida e feita** de embustes que os medios de comunicación reflecten con pródiga asiduidade (A, 216);

E non podo perder a súa voz, o seu relato **entusiasta deprimido altivo minguado** (A, 220);

porque son un **solitario emérito pervertido neurótico fóbico melancólico hipocondríaco asocial** (A, 228);

Esquecín compralo no supermercado **multinacional francés continental multipédico** e de alto valor cotizado en Bolsa (A, 233);

Descubrín, tarde desgraciadamente, que se tomamos a existencia como un experimento de sensacións **diversas adversas funestas felices gozosas cambiables**, podemos soportar calquera tipo de dilatación cronolóxica (A, 241-242);

Os meus paraísos difumináronse en amores imposibles con forma de redactora de xornal, **amantísimas, profesionais, buscadoras, solitarias** (A, 278);

e aparecían elas, **suaves, lindas, sensuais, sedutoras** (A, 279);

escribindo palabras **inexactas suburbiais inventurizadas** que galopan como cabalos o adentro místico cardurino do faraón (A, 285);

Pero así son as cousas: **inexpugnables, inesperadas, infranqueables** (A, 319);

a luz do futuro **libre solidario amplo fraterno**, de abrazos, de abrazos (A, 334);

Para que a túa relación con mamá a túa **queridísima respectadísima sacrosanta** relación con mamá non sexa a mesma dende o instante mesmo que a leas (FI, 51);

e ti, tan **sensato e sabio e didáctico e comprensivo**, tampouco puideches entendela (FI, 52).

7.19. APÉNDICE XIX: GRADACIÓN DO ADXECTIVO

7.19.1. SUPERLATIVO

O home quedoulle **agradecidísimo**: aquel cabaleiro baixiño que comía caramelos de laranxa (XA, 23);

Colleu os folios que o redactor xefe sostíña coa man dereita mentres, coa esquerda, colocaba os lentes, **carísimos**, no seu lugar exacto (XA, 190);

Se queres podo regalarche unha palabra preciosa, **valiosísima**, como proba do meu amor (XA, 241);

O día menos pensado organizo unha revolución neste presidio, póñoa sobre aviso, se vostede está agora da miña parte non a someterei a xuízo **sumarísimo** (XA, 254);

Non se desanimen, lectópatas **amadísimos** (SL, 17);

perfectérrima desharmonía (SL, 18);

facendo coincidir as arcadas nun **interesantísimo** exercicio de coordinación ou equilibrio psicossomático (SL, 38);

o presente texto contén **altísimos** contidos literarios (SL, 38);

que me namorei dunha muller traballadora nocturna **profesionalísima** (TM, 41);

aplauden con fervor a nosa cintileante, fulgurante, **brillantísima** entrada (TM, 61);

todas esas cousas que os produtos de supermarché coleccionan arredor do seu nome **sonorísimo** (TM, 64);

A visita médica foime **utilísima** (TM, 93);

Coche Renault cinco modelo anos oitenta color gris azulada **discretísimo** (TM, 102);

Grandísima sentenza! (TM, 164);

Os meus irmáns conformáronse coa resposta e presumiron un **facilísimo** éxito para a súa empresa (RB, 23);

Os médicos [...] foron **utilísimos** (RB, 34);

método **modernísimo** e visibilizador de puñais (RB, 77);

Un imbécil, velaquí a única e **sensatísima** felicidade (RB, 91-92);

linda voz que entusiasmaba ás veciñas e familia e **distinguidísimas** amizades (RB, 97);

e pensan que coas drogas, esas **putísimas** pímulas brancas, temos suficiente para aliviarnos (RB, 110);

A area de Atacama pedíame a cambio dunha **felicísima** inmortalidade que eu escribise a súa historia (RB, 111);

arriba extremidades superiores en **perfectérrimo** estado (RB, 116);

un artista que levaba gravada a pintura inmortal de Rembrandt **grandísimo** entre os ollos e o corazón (TT, 28);

instala un campamento de **azulísimo** ceo no meu ventre (A, 18);

Contratárona como executiva con **millonarísimo** soldo nunha empresa punteira do sector telecomunicativo (A, 23);

A luz **azulísima** do mar ou a noite de borracho que transito, perdido, implacable, vencido (A, 25);

que eu desenvolvo dunha maneira determinada e **organizadísima** (A, 35);

virtude que lle agradezo á cifra **exactérrima** que cuantificaba e cuantifica o meu peso (A, 37);

A estas horas só quedo eu na Redacción, **solitarísimo** (A, 58);

proxenitor do meu **amiguísimo** porteiro de cine (A, 66);

Nos seus ollos negros.

Verdísimos.

Como o mar (A, 95);

Demasiadas **multiplísimas** noites (A, 91);

Só creo nos sentimentos, na emoción, no amor **absolutísimo** (A, 112);

salvador de nós, gladiador **pantocrátísimo** (A, 117);

escoita folclóricas de enervado carácter e **agudérrima** voz (A, 126);

novos deuses, **millonarísimos** (A, 126);

praias **douradísimas** de **azulísimo** mar (A, 138);

Chove. Abril **canallísimo** (A, 146);

Findedición é máis amplo, ancho, **enormísimo** (A, 150);

¿Por que amarei **tantísimo** ás mulleres? (A, 177);

cunha **brevérrima** pensión ridícula (A, 189);

e con **sonorísima** sinatura trazada por pluma **elegantísima** (A, 189);

situación afín aos meus días e ás miñas horas **curvitérrimas** (A, 216);

todas as disquisicións **tristérrimas** que acoden presurosas (A, 237);

o **poderosísimo** broker que move miles miles de millóns de dólares cada xornada. Talvez fose un roubo nunha das mansións máis impresionantes daquela **millonarísima** urbanización (A, 262);

proporcionan as mesmas píulas por unha **inferiorísima** cantidade pecuniaria (A, 272);

abandonar os hábitos **nocivísimos** (A, 282);

Máis **alegrísimo**, menos inadaptado (A, 284);

ou a un **fraternísimo** dador de consellos (A, 290);

Millóns de **tristérrimos** átomos movéndose impenitentes no interior do seu cerebro octaxenario (A, 298);

a miña **recentísima** novela (A, 310);

coa figura do **mediocrísimo** Lázaro Pin (A, 312);

Á parte da súa **profundísima** irrecuperable **gravérrima** ferida, ben, grazas (A, 320).

7.19.2. ESCALAS GRADATIVAS

que ela quería ser feliz, moi feliz, eternamente feliz (EPF, 25);

Vouche facer unha pregunta **confidencial**, **extremadamente confidencial** (EPF, 77);

infeliz, extremadamente infeliz, ilusionista e ilusionado, capaz de facerse tirano (EPF, 85);

tipo de **malas** pulgas, **malísimas** (SL, 67);

É **triste moi triste tristísimo** non poder articular a palabra cita cando un acaba de cumprir corenta e dous anos (TM, 25);

Si, escribino eu, a túa filla, fun **capaz, moi capaz, capacísima** (RB, 33);

Xa estou **curada. Curadísima** (RB, 38);

que te debuxan con pinceis **negros negrísimos** (RB, 45);

Sempre foi así, **raro, moi raro**, de neno soñaba cun home deitado boca abaixo que tapaba os ollos coas mans (RB, 85);

pero pagárono **caro, moi caro** (RB, 98);

e estrañamente **correctos, correctísimos** (RB, 128);

Triste, moi triste, bebía e pintaba cunha paixón desaforada (TT, 28);

Xoguei **duro, moi duro** (TT, 40);

Xenerosa, moi xenerosa (A, 17);

Dama miña dama **linda lindísima** de olliños verdes (A, 18);

non cambiar, ser fiel, **leal, lealísimo**, coño (A, 22);

E con **éxito. Moito éxito** (A, 25);

Todos os poemas de amor son poemas **tristes tristísimos** (A, 26);

Fríos, xélidos naquela pensión (A, 32);

polo tanto serei **breve breve moi breve** (A, 39);

Princesas queridísimas, **lindas lindísimas** (A, 51);

queredes **moito moitísimo** (A, 62);

mala malísima cara (A, 68);

estou **encantado, encantadísimo** (A, 74);

faime **moita ilusión, moitísima ilusión** (A, 74);

Seres **amados. Amadísimos** por min (A, 76);

¡Que **bela belísima** noticia [...]! (A, 78);

Daríaa vida por escribir **unha liña, unha soa liña** que xustificase a miña existencia (A, 84);

A que dormes entre estas liñas **rectas rectísimas** uniformes (A, 98);

Pero ponme **nervioso moi nervioso** pensar nel nesta hora (A, 99);

teño fama de **raro, de moi raro, rarísimo** (A, 127);

mentres chovía **fina finísima** chuvia (A, 139);

Probablemente teña **razón toda a razón e nada máis que a razón** (A, 141);

que todos vivimos **mellor moito mellor** (A, 206);

e que se vai investir **máis moito máis** (A, 206);

Pero **non se acostumou, nunca se acostumou** (A, 216);

Con patacas **ricas riquísimas ricas** (A, 229).

7.20. APÉNDICE XX: COLOCACIÓN DO ADXECTIVO

RAZOAR: maneira **ingrata** de perder o tempo (IS, 36);

O meu primeiro poema e o seu **fatídico** bordón: “nunca terei éxito na vida” (IS, 43);

O segredo da seducción, **distinguido** público, consiste en sobrevoar os sentidos da amada (IS, 51);

e quería ter unha princesa secuestrada, cos ollíños **verdes e grandes e tentadores** (IS, 90);

Por certo, cada día soporto menos a estupidez, os xestos **estúpidos** do primate da esquina (IS, 103);

O que vostede ordene, súcubo individual e perentorio, como non aceptar os designios **magnánimos** da vosa persoa, como non bicar os seus pés cada vez que abre a boca en corintio perfil deseñada (IS, 139);

déixoo para eses químicos da linguaxe que converteron a poesía do meu País nunha morea de libros **fríos, escuálidos, derrengados e estériles** (IS, 151);

quedamos un tempo pendurados das raiolas que a lúa chea desprende en **somatolóxica e telúrica** disposición uniforme pola aba da montaña (IS, 224);

alimente a súa **servil** e **caduca** inanidade (XA, 13);

os anos nos que podía ver o corpo **protuberante, curvado, redondo**, de Corona (XA, 89);

Sabía salgado, de tanto aloumiñar o piano, as teclas **brancas e negras, ebúrneas** (XA, 113);

A vida non está aquí, está noutro lado, onde a xente se mira fronte a fronte, onde poden tocarse, sentirse, amarse, e non a través dunha **verdosa** máquina de escribir (XA, 167);

chegado ao cume da súa **trepidante** carreira, santificado nun posto da súa talla –aínda que na miña opinión bastante menor, o posto, do que vostede merece–, diríxome a Vucencia para pedirlle resignación, porque vostede nunca aspirou a tanto, porque na súa **humildísima** condición non figuraba un propósito tan mundano (XA, 175);

Silesio Braun ergueuse, deulle as mans ao **alífero** visitante (XA, 196);

Odoario, alto, de ollos **azuis**, e cabelo **branco** e cara **bondadosa**, ben mantido (SL, 204);

Ela tiña noventa e sete anos e aínda conservaba intactas as súas facultades, sabía sumar e lía cunhas gafas de cu de botella, lía as revistas con fotografías de casas **deslumbrantes** e homes e mulleres **encosmeticados**, e ricos, moi ricos (XA, 215);

Ela, como puido, achegouno ata un hospital, querían operalo por sufrir unha hemorraxia **dixestiva** grave por culpa da inxestión **accidental** dun antirreumático que Milagros tiña na mesa de noite (XA, 223);

Se é que algún día logro curarme dos meus leves desequilibrios **psíquicos** (XA, 295);

Non, el nunca escribiría **malos** relatos de **mala** ciencia ficción (XA, 238);

Tiña apetencias **estrañas**, difíciles de cumprir (XA, 239);

Deixou que a memoria fixese un particular regreso a trinta anos atrás, cando Silesio Braun acababa de cumprir corenta e unha muller **fermosa** como as postas do sol en Fisterra, lubeante, observaba o contorno, no comedor (XA, 239);

sempre cun libro tralo mostrador, creando mundos que só existían na súa imaxinación **excesiva** (XA, 278);

Alpeirou novo e agradeceu ao destino, ao sol, ao río, ás aves **canoras**, o aroma, o recendo **pálido** da mañá (XA, 328);

e alaudas bulideiras e verdísimos horizontes (EPF, 17);

para contentar aos liberalísimos patróns (EPF, 17);

Lembro que no privadísimo colexio (EPF, 17);

e que se pregunten os publicistas e **espectaculares** habitantes do globo (EPF, 38);

como **notáricos** censores (EPF, 45);

personaxe [...] que coñecemos dende hai tempo inmemorial polo **prístino** alcume de Profeta (SL, 102);

ese **recóndito** lugar produtor das máis **exquisitas** delicias (SL, 103);

podía residir no espallamento de substancia **encefálica** na vexiga (SL, 283);

que non podemos relatar a cantidade e características de todos estes desacougos que intranquilizan aos habitantes de diversas zonas **planetarias** (SL, 331);

Cando regrese hei de traervos unha flor de lis enchoupada no aroma sobáqueo, axilar, de tres mil **monumentais e alexandrínicas e intelixentes e docísimas** garotas (SL, 357);

Ela e mais un anxo vestido cunha túnica **amarela, brillante** (TM, 27);

E bicoume nos labios na segunda cita que celebramos na súa **psiquiátrica** consulta (TM, 64);

sabemos todo dos profesores que pasan unha vez por calqueraa das nosas oficinas e deixan os seus rastros

dactilares en papeis (TM, 78);

Existirá esa fábrica de calzados estrada de Burgos fabricadora de botas altas que eu poida vender en interminables viaxes polas **européas** xeografías de noite en noite de neón en neón de vida en vida? (TM, 81);

Eu soñei mil novelas de amor mentres lía libros e libros sempre os **belcebúlicos** libros os libros que perfilan e soletrean a condición humana (TM, 91);

Deume estes sobres que non coñezo, útiles para a miña afección **estomacal** (TM, 93);

Baixou como puido á cociña para prepararme unha **vitamínica proteínica** comida (TM, 116);

Púxenme a rir, convencido de que tiña anotado parágrafos meritorios dentro dese clube **neónico** que xa deixei atrás (TM, 153);

Estiveron próximas á emasculación: querían cortar os órganos **séxicos** do Pirata (TM, 172);

a miña ausencia de relacións **normais** con mulleres son indicativas do meu carácter **misóxino** e dunha certa proclividade **androfílica**? (TM, 189);

o enigma **fabuloso** do seu **heptasilábico** ruxir (RB, 33);

Aceptaron finalmente porque pensan que ti es un **vexetativo** ser inexistente, un mineral (RB, 34);

Velaquí a **lírca** música que me conduce ao peirao da razón (RB, 34);

Penúltimo día de agosto (RB, 46);

Curiosa teoría a túa, e capital nesta noite **penúltima** de agosto, na hora do regreso, a hora do adeus (RB, 47);

que cravan as súas uñas en calquera ser humano que non comparta os seus criterios e andanzas e **sociais inclinacións** e tendencias acordes coa modernidade e o curso álxido dos tempos, non opinar, non pensar (RB, 52);

por iso quero agradecerllo nesta **última fatídica** hora (RB, 77);

amatorias sesións con profesoras pouco dadas ao afecto na súa vida **triste** (RB, 77);

Tristán foi un amor que existiu unicamente na miña **hiperbólica enferma** imaxinación **esquizomatosa**, que o inventei eu, ao meu xeito, para sentir (RB, 92);

Hoxe hei de ler esas páxinas á **proxenitora señora trombótica inerte** (RB, 93);

O outro, cliente **eterno** dun **frenopático** lugar desencantado (RB, 115);

ou a súa **funlílica** alma **esguía magra estirada** (RB, 116);

Arrolarte no **republicano non-mutilado** brazo (RB, 116);

que poidan devolvelo ao **incólume inoperante** paraíso da morte (RB, 116);

Deixaremos mamá mais eu esta **inoperante cataléptica solitaria** existencia (RB, 119);

o **estático pousado** sino de mamá (RB, 120);

Reinaldo talvez poida saír do seu **hospitalario** retiro (RB, 137);

movendo con **circular** pericia unha copa que contiña esa auga que ardía (TT, 15);

Humidade relativa no **depresivo** interior: talvez lágrimas desprendidas dalgún ignoto lugar da alma (TT, 66);

e cores moi vivas no pescozo e no peito e no **nasálico** apéndice (TT, 68);

confesando que non abandonaría a familiar ferroviaria saga etílica (UMOT, 121);

bebedor insistente de viño tinto alta gradación adquirido en bodegóns de nula licencia pública ou sanitaria, elaboradores flagrantes e perversos de caldos a partir de po químico de descoñecida orixe e pérfido efecto nos corpos e, probablemente, nas almas (UMOT, 120);

o amencer lambeu as miñas límpidas barbilámpidas meixelas adolescentes (UMOT, 121);

polos xermánicos raílicos ferros (UMOT, 123);

Outra das miñas delirantes disturbadas dodecálicas visións (UMOT, 124);

o revisor máis xove dos ferrocálicos anais (UMOT, 125);

a miña fugaz e procaz amatoria adolescencia (UMOT, 125);

Parece que a boca se converte na cisterna avariada dun retrete veterano cando pronuncia tal voz horrísona

(UMOT, 127);

Os presentes, coa consciencia de estar diante dun **magno** espectáculo, aplaudiron xenerosamente (E, 37);

O cura viuse obrigado a incrementar os oficios **litúrxicos** e pasou de tres misas diarias a seis (E, 39);

pródigo lector das historias inverosímiles embazadas entre as páxinas de centos e centos de novelas (E, 51);

Déixese vostede de argucias **leninistoides**, estimada mestra (E, 90);

Raramente podería sospeitar o mundo que unha dama **noctívaga** e un bailarador **profesional** fixeran tan óptima parella (E, 100);

sacando as palabras da gorxa co ardor **xusticieiro** que nacía na súa alma **libertaria e artista** (E, 124);

non é difícil comprender que os instintos **mundanos** [...] poidan convivir coas absurdas obrigacións moralizantes da súa profesión (E, 168);

conseguiu que botase a correr, correr correr, como se o demo picase as súas nádegas cun ardoroso ou **satánico** tridente (E, 242);

O amor, asunto que tanto conmoveira os pensares do Tintoreto, debe definirse ou catalogarse ou asentarse ou esencializarse como o mar **verde** deitado baixo a saba **infinita e perenne** do vento (E, 243);

talvez iso de inventar palabras, de derivalas, era unha **contaxiosa** doenza, talvez estaba infectado (E, 248);

Pois fai mal, moi mal, o tabaco axuda a relaxar as **circulatorias** veas cerebrais (E, 291);

E sempre co dedo **grandiño teso, erecto, erótico, eróxico, insultante** (E, 469);

Ás veces chego á última **periodística** hora cheo de nervios (A, 16);

especialista en grandes **financeiras** causas (A, 36);

sen probar sequera unha miga de pan, un **carbónico** hidrato que enchese as miñas ansias (A, 37);

e que recriminasen os meus **tabáquicos** hábitos (A, 38);

cando a miña relación coa botella supera o **habitual** consumo (A, 38);

politraumática depresión (A, 40);

e amidona con **faraónica e amenófica** constancia (A, 40);

e a **xurada** declaración de non regresar a ningún posto de responsabilidade (A, 40);

inútiles para facilitar a consecución da **humana** felicidade (A, 40);

Gardei as miñas reflexións sobre a inanidade dos **ministeriais** labores e regreso cauto ás palabras que este ordenador de **xornálico** peche agacha no seu ventre (A, 40);

o cine de mercadeo, a desmedida **económica** ambición (A, 43);

a carencia de **nutritiva** alimentación (A, 43);

non son un **hipocóndrico** humano (A, 53);

Acepto que un teña que morrer de **infartal** disposición (A, 56);

Un **alcohólico** residuo en medio dos invernos (A, 59);

Ese **galénico** aroma (A, 68);

gaivotas piadoras no seu **coralino** mar (A, 77);

Era a inesperada **feminina arquivoltaria** presenza a que obrigaba ao meu corpo minúsculo a non soste o seu **cenquílico** peso (A, 81);

Eu esquecín o meu **definitorio e imaxinario** apelido: Craso (A, 82);

Esquecín a miña **circular e deforme** figura. Creo que ela non se fixa para nada nestas **físicas** descrições (A, 82);

O punto seguido é unha bomba de nitróxeno dentro dunha **prosal** páxina (A, 86);

quero abanearme nos **sansónicos** brazos do ordenador (A, 86);

desempeña o seu **profesional** labor na sección de sucesos (A, 87);

por culpa do meu **orbicular** corpo craso (A, 89);

o pisiño noventa **ca**drados metros (A, 95);

a principesca **hamletiana** dúbida (A, 96);

Por iso segue tantas e tantas veces o xogo do **imposible** amor (A, 114);

sexan fiel espello da súa **intelectual** categoría (A, 116);

escribo cunha soa man mentres sosteño o **telefónico** utensilio (A, 120);

a estas **intempestivas cronolóxicas** latitudes e **marítimas** altitudes (A, 120);

para os seus instantes de **comunicativa** necesidade (A, 124);

Eu, nos últimos tramos da miña **profesionalísima periodística** vida (A, 125);

que obsequia o seu **amadecasa** vivir con cintas e máis cintas amatorias e folclóricas (A, 126);

das substancias e recendos matadores das aves e xatos e años e **porcinos seres** asasinados (A, 126);

e os centos de **canceríxenas e cardiopáticas** substancias (A, 128-129);

máis que o **kafkiano** oficinista (A, 129);

Non teño ganas de meterme en disputas legais nin **xurídicas** leas (A, 134);

Podía sufrir un **cardíaco** ataque (A, 134);

As **antibióticas medicamentais** empresas constitúen un perigo de alcance infinito (A, 135);

As homofonías propenden a situar no meu interior diversas e **dípteras voadoras** ansias de encontrarme con Cardú (A, 138);

remedio infalible para resacas e outras **etílicas** consecuencias (A, 141);

Podo aseverar con **epistemolóxica** certeza que a decepción causa no meu **poliartráxico** corpo multitude de dores de cabeza (A, 145);

Agardo que me conte cousas nos próximos **electrónicos** correos que reciba (A, 167);

ningunha quería manter comigo a mínima **amatoria** relación (A, 169);

Un tribunal de orde íntima contraposto ao da **pública** orde (A, 170);

a linguaxe recortada en múltiples diminutos **orfebres** instantes de vida (A, 172);

escoitando horribles **folclóricos** sons (A, 173);

unha **xeriátrica** residencia de piñeiros e acacias (A, 179);

Alívame a túa sinatura en entrevistas e artigos e **cultúricas** reportaxes (A, 187);

ou dirimise as súas **epistemolóxicas** experiencias en **magna** aula (A, 192);

tres pementos fritos con **olívico** aceite (A, 210);

parece que vai rebentar a miña **ortométrica** intelixente testuz (A, 210);

disposto a morrer dun **miocárdico** ataque coronario (A, 212);

Alí vía mulleres con bata branca e operarios conducindo **elevadoras maquinarias** (A, 219);

converterme no seu asesor ou **putativo proxenitor conselleiro** (A, 220);

dunha monxa poderosa de corpo e **poligonais** lentes de montura negra (A, 230);

de **rubicundia becqueriana** anduriña (A, 231);

Bocexos de **abertas** bocas como túneles negros sen fin (A, 238);

Talvez ese noncorrespondido amor axude á súa prosa (A, 254);

que adiaron **matrimoniais** separacións, son hoxe o revulsivo do Fondo Monetario Internacional e do voraz dólar (A, 272);

síntomas de **física** incapacidade (A, 275);

confabularíase para envelenar todos os **antidepresivos** produtos (A, 278);

contándolles o meu parecer sobre as súas **capitalistas** existencias (A, 278);

profesión e **diarias** actividades dos internautas da pornografía (A, 278);

tipo John Wayne nos momentos tardíos do seu **actoral** existir (A, 280);

que me levou ao **hospitalicio** lugar lívido (A, 283);

galiñas poñedoras de amarelos **vitamínicos** ovos (A, 287);

Lanzarei un correo electrónico a un enormísimo número de **electrónicas** direccións (A, 297);

unha **inventada** película para que siga os meus pasos (A, 300);

os abrazos perdidos, os perdidos abrazos (A, 302);

ou de **americana** hamburguesa hormonada (A, 311);

con exceso de **palabristica** tenrura e unha certa proclividade ao vicio (A, 312);

na portada dos **literarios** suplementos mentres declaran que son os últimos bastións da cultura (A, 314);

en contra do que afirman todas as **laboratóricas** análises clínicas (A, 320);

para comprarlles **vestidurais** galanos para ela e tabaco do bo para el (A, 321);

E colgaches con rabia desmedida o telefónico brutal comunicativo instrumento (FI, 63).

7.21. APÉNDICE XXI: TRANSCATEGORIZACIÓN

Estes son os guións de Silesio Braun: pautas concretas que deben ser respectadas para conseguir o favor da **amada** ou do **amado** (XA, 143);

Temía esa pregunta, señorita, xa lle dixen que son o anxo salvador que acode presto á chamada dos **necesitados** e das **necesitadas** (XA, 164);

Imbéciles, xa o sei (RB, 23);

Vou tomar un respiro antes de continuar escribindo sobre esta vella Olivetti Studio 45 que herdei do

asasinado (RB, 23);

A culpa foi destes **mentecatos** que o destino situou na miña vida con próximo parentesco, os meus irmáns (RB, 27);

Considerábanos un **delincuente, lacazán, xogador e aproveitado** (RB, 27);

a **pequena** moi cansada, decidiu protexerse do frío (RB, 98);

Velaquí o alimento dos **elixidos** (RB, 101);

Ou a soidade, dama que só lastima a aqueles que deixaron un paraíso perdido nalgún recanto do seu pasado, **fráxiles e desprotexidos, incautos** que habitan o arrabaldo dos sonhos e das promesas... (A, 12);

botarei de menos a esperanza de que abandones o **memo** do avogado (A, 28);

O secretario xeral dos **plúmbeos** percorrería todos os lugares onde precisasen os seus servizos (A, 30);

Boba. Só unha **boba** pode facer tal comentario burlándose da sinceridade dun cabaleiro próximo á xubilación (A, 36);

O **raro** que mira as estrelas e ve o teu rostro pendurado entre ágatas (A, 39);

¿por que parezo un **triste** que transita, perdido extraviado afluxido violeta, con sesenta anos os camiños da melancolía? (A, 96);

crear unha escusa que puidera valorificarme diante do **novelista gladiador** (A, 123);

e eu, cheo de nervios, **intranquilísimo felicitadísimo**, empoleirado sen saber a causa (A, 134);

as poucas que restan na miña vida de **maldito** (A, 143);

Defínome: son un **solitario. Un colgado, un perdido, un solitario** (A, 144);

Teño pendente unha cita entre Claudia a pintora e o **poeta xubilado porteiro cinematográfico amigo** de infancia (A, 231);

E **xubilado. E perdedor. E solitario. E borracho** (A, 254);

a carón dun **infame gordo pervertido sedutor neurótico fóbico** (A, 257);

¡Pobre soberbio petulante chulo de taberna barata! (A, 295).

7.22. APÉNDICE XXII: PRONOMES

7.22.1. PERSOAIS

Interésanos, poderá facernos felices só cunha mirada (IS, 99);

a simbiose escusamos explicala (IS, 122);

A libreta á que nos referimos atopouna Odín tirada na rúa, enlamazada, con signos evidentes de uso cotián (IS, 132);

Rosma, non, coínca, funga, notámolo preocupado pola presenza do trío (IS, 167);

cremos ter a clave pero non sabemos que contestar (IS, 180);

Quen me pode asegurar a min que estas liñas tan horrísonas non acochan un anaco de beleza (IS, 180);

Eu non son maduro. Nunca poderei ser maduro (IS, 180);

pero non nos desanimemos, iso do corazón pode resultar unha fantochada, outro principio do que queremos escapar (IS, 181);

Todo se repite (IS, 181);

Eu, logo de lelo, rachei o periódico en centos de minúsculos papeliños (IS, 188);

Prestixio, e que nos importa o prestixio! (IS, 188);

Ben, deixémolo de momento (IS, 188);

Para ser xenio non abonda con colocarse unhas antiparras circulares, ou deixarse crecer guedellas (IS, 189);

Pero se vostede intenta ser un xenio e non o consegue (IS, 189);

Eu non son un xenio (IS, 190);

O xenio non se exaspera, non se farta, non se impacienta. Finxe exaperarse, fartarse, impacientarse,

consumirse, devecer, soliviantarse (IS, 190);

Kennedy Toole foi epígono de Chatterton, o noso fillo, suicidouse inhalando os gases desprendidos polo seu automóbil, creo (IS, 190);

Pero se ti xa estás casada, mamá. Mentira, non me enganes, eu nunca casei (IS, 191);

Erea, nós podemos dicilo, necesitaba a Odín (IS, 196);

Esperten: eu, e el, e eles, e todos (IS, 197);

Si, eu son Odín (IS, 197);

Sei que non lles interesa para nada o meu estado (IS, 203);

Eu carezo de importancia no contexto (IS, 203);

Sentímolo, vostede non pasou a proba (IS, 204);

Ela espera, eu escribo. Amámonos (IS, 205);

eu non son nin quero ser artista (IS, 206);

poñamos por exemplo que non existe a linguaxe, inventemos a linguaxe, xoguemos cos signos como quen xoga coa morte (IS, 206);

A min gústame (IS, 207);

ela chegou a Dalmara un mes de abril e melancolía, el comezou a escribir aquel “libro de pensares do amor futuro” (IS, 208);

a vós tamén, telelectores afectísimos (IS, 208);

confésanos o contido dos papeis que compoñen a tal epístola (IS, 209);

vostedes, amados tertúlicos cabaleiros (IS, 209);

Ti, que nunca choras; ti, o gladiador (IS, 212);

Inés, Inés, que che pasa! (IS, 212);

Eu, o contador definitivo, emérito que pode pechar este ciclo de navegacións (IS, 212);

páxinas que non incluimos nesta compilación (IS, 213);

Non, non pensen que eu son un novo “escribinte” (IS, 213);

Vostede é un desertor, señor novo contador? (IS, 213);

Nós, evidentemente, deberíamos ser moito máis orixinais que os outros remitentes (IS, 222);

Pensamos e repensamos no asunto pero non achamos unha solución satisfactoria (IS, 223);

Como acostumamos facer en tesituras tales, procuramos cambiar o que non callaba. Borramos o de “non chores” (IS, 223);

Sentemos algúns fundamentos antes de proseguir no turbio dictame das sucesivas antinarracións que me proponho (IS, 226);

Respiremos (IS, 226);

Eu xa non sei como debo contar a escena (IS, 238);

Eu rara vez saio da vila, aquí teño todo o que necesito (IS, 239);

Encóntraste de cheo contigo, porque ti es o que nunca es onde resides, pero non te fíes, ás veces non resulta gratificante o encontro (IS, 239);

Ven, ven como non se pode ser serio con vostedes! (IS, 241);

no hemiciclo de sesións no que imos debater a proposta do grupo parlamentario (IS, 241);

que podíamos adxectivar (IS, 243);

Se volvese nacer eu sería psiquiatra de mortos (IS, 253);

Isto termina, non podemos máis (IS, 254);

Eu, por conformarme coa miña sorte, seguí morto (IS, 254);

Eu non quería liscar de aquí (IS, 254);

Rematamos as sesións de sofrloxía prescritas hai pouco máis de dous anos pola contumaz reflexións (IS, 255);

Pero vostedes tamén deben aceptar aos fracasados coma min (IS, 255);

Miren, xa non lles conto ningún outro credo (IS, 256);

Eu tiña que axudalo dalgún modo (IS, 259);

Eu asumo toda a culpa nos seus defectos (IS, 259);

Eu, descubro, son Mercedes de Dalmara (IS, 260);

Elas crean, eles crean. Todos. Todas (XA, 67);

Como **eu** te amo e te ameí (XA, 103);

Eu creo que as grandes obras son apreciadas por todo o mundo (XA, 114);

Ela, sen embargo, cre que **eu** son o verdadeiro autor destas moreas de páxinas (XA, 118);

Ti chámaste Uxía porque ese é o nome da resistencia (XA, 121);

Puideron escoller outros nomes os protagonistas desta estirpe inverosímil, pero **eu** non podo cambiar o sucedido: os nomes (SL, 17);

non nos hemos de ocupar pois non merecen atención (SL, 24);

E eles foron felices. Ou parecían. E ela tamén (SL, 25);

Ti, lectópata (SL, 29);

Hai emocións que se levan esculpidas no sangue (SL, 30);

el leva esas emocións gravadas no peito (SL, 30);

que un leva por riba a súa carga e non pode desfacerse dela (SL, 30);

elas e eles, amantísimas e burladores (SL, 30);

nós, que non somos burgueses (SL, 32);

Papá, ti detestas a todo o mundo (SL, 34);

Vós que zugades con ansia e lentitude o zume das palabras (SL, 34);

pois o home, para non perdérmonos no relato (SL, 35);

e nós habiamos de soportar con estoicismo deliberado a urxencia da eternidade (SL, 37);

Certo, impórtanme os sucesos que non rematan, os que non principian, estes que veñen e van; A min o que realmente me seduce é a pornografía (SL, 37);

Eu detesto os fascistas (SL, 39);

Eu había de derrubar o Coliseo (SL, 42);

E ti non estás (SL, 43);

asunto que nos interesa vivamente (SL, 44);

Había de xurar que el só ten un onte repetido infinitas veces (SL, 51);

e talvez a vida, na morte, non resulte tan triste e insulsa como nos queren facer crer, claro que **un** non pode falar cos mortos, que se puidera, outro galo cantaría (SL, 50);

e **un** xa non refolega, e alí queda, instalado na morte, e esa non ten remedio, ningún, por máis que intentemos reencarnarnos ha de ser imposible (SL, 56);

e nós quedamos en que pasou a hora da primeira comida (SL, 56);

A alegría séntese no interior de marzo (SL, 58);

que non nos esquezamos de ser felices (SL, 58);

nunca nos salva do baleiro (SL, 68);

Eu non quero ser eterno (SL, 72);

Fuches ti quen me roubou a botella, cabrón (SL, 74);

hoxe interéсанos só ese libro (SL, 78);

que el nunca tivo nada ata que coñeceu a marquesa (SL, 78);

e para que se saiba, molesto, argumenta (SL, 79);

Eu quero danzar coma el (SL, 81);

Ti estiveches moito tempo fóra (SL, 84);

ao que nós queremos chamar Paco (SL, 87);

nós só existimos porque alguén existe (SL, 88);

para que non se confundan as súas opinións ao respecto da vida (SL, 88);

e deixámonos de bagatelas (SL, 93);

pois é el quen medita tal cousa (SL, 93);

el non encontra o seu destino (SL, 94);

porque o eceso ou o defecto encáranos equivocadamente diante da vida (SL, 94);

hoxe todo se sabe (SL, 94);

centrémonos no Calderón (SL, 95);

Recoméndoches que ti mesmo eduques a esa muller (SL, 102);

Non nos olvidamos da marquesa (SL, 104);

que ela era rica porque el era rico (SL, 105);

Señora, permítame presentarlle os meus respectos (SL, 106);

Mandéinos chamar para comprobar se é certo o que vostedes anuncian (SL, 106);

Só a min se me pode ocorrer ter tratos con este trastornado (SL, 107);

remontándonos a Adán (SL, 111);

Gracias, gracias, non me trates de “vostede”, nunca o fíxeches, desculpa se algunha vez te ofendín (SL, 111);

Agradézolle moito a súa presenza, as súas presencias, señoras, señores (SL, 113);

Destrúense as palabras cando son olvidadas (SL, 113);

eu non escribo para que me queiran (SL, 115);

Ti non tes filla, roubáchela! (SL, 121);

Eu tamén estou chorando (SL, 141);

e a nós, o que nos interesa, é guiar os pasos do xove ata a praia (SL, 143);

O xefe, ese que nos quedou atrás (SL, 146);

Eu diría que tiraba a escuro, interveu Bastián (SL, 158);

É un favor que lle fago (SL, 180);

e nós, enlouquecidos neste magma dos amares, recordando a libido que encheu esta mañá Lisboa enteira (SL, 181);

Ela ha de chamarse Olvido (SL, 194);

Ti nunca vas morrer, Profeta (SL, 195);

e nós, nós somos un país (SL, 198);

que como vós sabedes, meus amigos, desapareceu definitivamente co Réxime liberal en 1820 (SL, 218);

Suicídese, é o mellor remedio (SL, 237);

para entendérmonos (SL, 244);

xa con dezanove anos cada un deles, ela cumpríunos en xaneiro, el en maio (SL, 245);

e ela, Marta, contaxiouse (SL, 245);

ela, como se sabe [...], el, como se sabe tamén (SL, 246);

sen embargo eu quixera centrarme (SL, 246);

Eu sigo soñando, papá, non me derroto, non me deixo vencer (SL, 246-247);

O televisor aínda non se inventou (SL, 250);

Calderón, debes saber que nós non estamos suxeitos nin a cronos nin a espacios convencionais (SL, 250);

Este é un utensilio moi complicado que só pode ser utilizado unha vez, ti déitaste neste habitáculo e pulsas a tecla que che conveña (SL, 250);

O insoprible, o cruel, o aterrador, é ser feliz algunha vez, e ter memoria, e recodalo; dille el. Ela, que garda un poema de amor no seu adentro, chora (SL, 252);

E ti como sabes esas cousas? (SL, 256);

a carencia de incentivos para seguir adiante cos labores de amantísima, ela, e de burlador, el (SL, 256);

Eu non teño ningunha filla (SL, 256);

Se prometedes que todo isto se levará a efecto quedaredes inmediatamente relevados das vosas tarefas, ar! (SL, 257);

É preciso coñecer as cousas que nos fan desgraciados (SL, 257);

el, pechados os ollos, ve a Laura furtiva elidindo as vocais da súa tristura, ela, coas mans pousadas no seu busto prominente, imaxina os brazos de Pavón apretando o seu corpo voluminoso (SL, 258);

eu son un grande artesán (SL, 258);

Papá, non son tan babilo como ti pensas, eu estou escribindo unha novela, e esta vez non a vou queimar (SL, 260);

non nos soportamos ou, polo menos, eu non te soporto a ti (SL, 261);

e comezou a tirar da saia dela, e arrabuñou os pantalóns del (SL, 263);

creo que ti, Laura, só les folletíns malevolamente escritos e ti, Pavón, ti nin iso (SL, 263);

menciñeiro grande do que nos habemos ocupar en breve (SL, 265);

nós imos ao revés, sen querer (SL, 267);

que che parece esta expresión, papá? Unha estupidez. A min tamén (SL, 267);

Que opinas ti de Dreyfus, Profeta? (SL, 271);

para que ti o contes (SL, 274);

Iso do telurismo é algo que eu teño moi investigado e podo dicirle que se aquel é un centro de orixe destas correntes, como di vostede, é moi probable que a causas dos prodixios de seu fillo estea sepultada entre as pedras daquel castelo (SL, 283);

E se vostedes, señoras señores lectópatas, non leron a Gargantúa, non han de saber as razóns das miñas vehementes e estrañas intervencións neste sentido (SL, 287);

Non escribas iso, Cholo, eu detesto a primavera (SL, 295);

redáctase de novo o artigo 248 do Código Penal vixente de 1876 (SL, 296);

que a el non lle agrada revelar estes segredos magnos diante de ninguén (SL, 299);

el era un doente, sufría unha enfermidade, eu, sen embargo, non son ningún enfermo (SL, 299);

Ti sabes poucas cousas do mundo (SL, 300);

A min nunca me sucedeu tal cousa (SL, 302);

Vostedes, señoras señores lectópatas, poden xogar ás incorrectas derivacións etimolóxicas (SL, 311);

Volvería amarte mil veces, e quedaría prendido a ti para sempre (SL, 315);

Eu tamén teño dereito a posuír voz propia (SL, 322);

El, eu, Cholo (SL, 350);

Eu estiven morto (TM, 21);

Eu daría media vida por sentirme un rapaz (TM, 50);

E cando un busca a felicidade non pode pararse en reflexionar sobre a literatura (TM, 66);

Achegouse a min, ela. **Eu** non fixen nada (TM, 89);

Eu escribín mil novelas de amor.

Eu, Pirata, escribín novelas de amor (TM, 91);

Eu, herdeira do seu sangue e da súa voz [...], debía intentalo (RB, 15);

Míras**me**. Quérote. Miña mamá enferma, coma **min**. **Ti** sabes que todo foi mentira. Sabes que **eu** non tiven nada que ver. Foron **eles**. **Eles**. Escoita o que sucedeu. Escribino nestes últimos días. Para **tí** (RB, 18);

Eles non están aquí. E cando digo **eles** fago referencia unicamente aos meus irmáns, unicamente, repito, pois de mamá sei que non podo dicir tal cousa (RB, 22);

A imaxe que se **me** ocorre nesta hora, **a min**, que non son profesional da escritura (RB, 25);

Xa pasaron cinco anos e **eu** non sei se soñei todo isto (RB, 29);

Cecais os meus irmáns pensan o mesmo e nunca se atreveron a preguntarse, a preguntarme, se aqueles eventos non formarían parte da nosa imaxinación e non da realidade (RB, 29);

Non saben que só existimos cando **nos** pensan, como **eu** penso en **tí**, mamá (RB, 34);

Pero **tí** non es culpable, Celia. Non, **eu** morrín porque tiña que morrer (RB, 34);

Eu son **tí**, Celia, miña nena (RB, 37);

ela, eu, Esperanza María Arístides Requena (RB, 93);

Eles desexaban unha vida de ambrosía para a súa filla de ollos verdes (RB, 97);

Ti, díxome a area, non es como os demais, sabes escoitar, escoitarme (RB, 104);

Eu, Esperanza María Arístides Requena, si o fixen. **Eu** si comentei (RB, 105);

Ela repetiu: Varios ceos, varios infernos e unha soa terra son os propios da vida e a morte [...]. **Ela** insistiu: A vida e a morte non teñen final [...]. **Eu** díxenlle que nunca fora feliz (RB, 105);

Eu, mira que curioso, adiqueime a **ti** (RB, 128);

Ti lías novelas e escribías (RB, 130);

El, daquela, cincuenta anos. **Ela**, vinte (TT, 16);

Eu amo o barroco (A, 16);

Sabes todo. Sabes todo antes de que se produza (A, 16);

A **ela**. A **ti** non, cariño. A ti non vou poder esquecerme nunca (A, 22);

Certo, con sesenta anos, metro sesenta, cen quilos de peso, un apenas ten tempo para pensar no futuro. Ou mellor: con sesenta anos, metro sesenta, cen quilos de peso, un ten tempo para todo, todo, menos para o futuro (A, 38);

Ti es un cheque ao portador (A, 48);

Este é o grande problema dos soños, que un nunca sabe como son en realidade (A, 49);

Cando un chega a esta idade debe preocuparse por asuntos de alturas, non por bagatelas deciduas (A, 49);

Acepto que un teña que morrer de infartal indisposición (A, 56);

E todo por **ti**. E todo por **vós**, que non me queredes (A, 59);

para escribirme e escribirte, Alma (A, 86);

a **ti**, só a **ti**. E **ti** só a queres a **ela**, idiota (A, 88);

Son, **digámolo** dalgún xeito, o director de pasarela (A, 90);

Esas son as curiosidades do existir: un contacta cada noite coas noticias que chegan de aquí e de alá (A, 115);

Agora xa non quero desaparecer, desaparecerme, apenas, só algún día (A, 164);

Eu non preciso o móbil. **Eu** só **te** necesito **a ti** (A, 172);

E a un só lle queda observar, contemplar, sufrir dende este ordenador que vai pechando edición a edición cada xornada (A, 184);

Desconéctase de contado, corres á cociña na procura dun curador vaso de auga. Recapacitas. Non volverás facelo, non volverás facelo. Lembras insistentemente os insultos proferidos polo marido enganado. Tremes, de medo. Recordas tamén o gume da navalla que amosou á cámara internética que delata a todo o mundo, pantalla a pantalla, a escena. Botas as mans á cara cando lembrás como colleu a Susana, a súa muller (A, 186);

A Bolsa outorga praceres e emocións diversas. Cando ganas, perdes (A, 190);

e sen cafés cibernéticos para comunicar, comunicarse, comunicármonos (A, 194);

Recapitulemos: xa pasei os sesenta anos (A, 199);

Recordar é un modo de ser feliz. Como unhas rosas secas ás que miras e pensas o día en que as recibiches, contento, exultante, pleno de vida. Entón volves sentir ese candor fulgor entusiasmo. Entón sentes de novo a vida petando nas portas das túas veas de Cardú e colesterol (A, 201);

Porque un non pode estar en todo, non señor, non (A, 231);

En **ti**, sempre en **ti**, só en **ti** (A, 240).

7.22.2. POSESIVOS

A vida é inútil. Perdón: a **miña** vida é inútil (TT, 66);

Tan simple, a vida, a **miña** vida (A, 241);

que me deixen amarte os ollos **teus** que pechan as fronteiras **todas** do tempo (A, 317).

7.22.3. IDENTIFICADORES

Pero esa é **outra** historia.

Outra (RB, 28);

Estamos feitos o **un** para o **outro**, para a morte (RB, 85);

A obra representarase hoxe por última vez no teatro **tal e tal e tal...** (TT, 41);

A democracia é un abuso das estatísticas, sentenciou **un** sabio. Eu non sabía que **os** sabios perderan o tempo reflexionando sobre a democracia (TT, 49);

Eu cumpro todos os requisitos necesarios: fumo, bebo, teño case sesenta anos, vida sedentaria, comidas abundantes e moito colesterol colesterol colesterolín, altos índices triglicéridos en sangue, tensión alta, a tensión do infinito e do absurdo esmagando unha parte da miña alma (A, 20-21);

Contratárona como executiva **con millonarísimo soldo** nunha empresa punteira do sector telecomunicativo (A, 23);

Non, o teu non, muller **de potentísimo avogado** defensor de causas ganadas (A, 24);

Un faraón embalsamado **en hermética pirámide** (A, 36);

os señores **tal e tal e tal**, membros do goberno presidido por **tal e tal e tal**, **todos** nós **todos** cansos de ver a ineficiencia e ineficacia das nosas xestións (A, 40);

escribila de novo sobre **ordenador findedición** (A, 42);

que cadre **en succulenta orxía carnal** acompañado do seu avogado (A, 58);

acompañado de varios arquivos e diversos andeis e **xigantesco ordenador** findedición (A, 58);

imaxinar millóns e millóns de bacterias brancas que empunhando **sabre de agudísimo gume** combaten o inimigo (A, 63);

A cadeira carece **de breve goma** de apoio (A, 69);

Chamada urxente a mercenario que elimine de certo disparo (A, 103);

marido cabrón asasina á súa esposa cun coitelo de cociña (A, 105);

que se retira ao seu solitario lar situado **en curiosísimo edificio** que neste instante paso a definir (A, 126);

o seu cerebro cuberto **por finísimo pelo caído en lixeira melena** (A, 128);

comprobación **de presión arterial** que anuncia un badulaque no seu televisivo programa saudítico (A, 136);

Soberbia **de individuo** que non gastou tempo na crianza **de fillos** ou no coidado **de casa** ou nos amores **de muller** de corpo enteiro (A, 163);

ou do conquistador que seduce **a muller fermosa** e quince anos menor, ou da sedutora que conquista **a hercúleo oficinista** (A, 172);

Ou gozar da nostalxia do tempo ido que nos deixou, aínda que só sexa **un, algún** momento de tenrura (A, 193);

estas páxinas abertas **en portátil incoloro** (A, 203);

paseando [...] **con bolso mínimo** pendurado do seu brazo (A, 206);

nas veas incorpóreas **de negro portátil amado** (A, 234);

importante broker que move diariamente centos miles de millóns de dólares chega á súa casa (A, 262);

Reina **o esquecemento**. Mellor: **esquecemento** reina (A, 263);

E cóntame tamén do seu internado **en colexio cadavérico** de estritísimas monxas, e da nostalxia (A, 281);

pesca **en tranquilísimo río** (A, 300);

(dise dos romances que gravan o que sucede ao seu redor, noite, sucesos, asasinatos, **policía** corrupto procurando alivio no marrón fino da heroína, **muller** marcada por turbio amor adolescente que violou a súa intimidade, **tesouro** agachado no soto dunha catedral e sacerdote, **bispo** mellor, implicado en evasión de divisas, **navalla** chea de sangue aparecida no confesionario [...]) (A, 315).

7.22.4. CUANTIFICADORES

A. DEFINIDOS

Sorprendido pola nova descuberta e sen ánimo para escribir o diario, pensou nos coelliños de sempre, **un, dous, tres, catro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, once...** (IS, 55);

Preguntas: podemos ser felices con “**vinte** cigarros”?, podemos ser felices con “**dezanove** cigarros”, podemos ser felices con “**un** cigarro”? (IS, 123);

Quitou a cuberta da máquina e disparou **unha, dúas, tres** veces en brevísimos intervalos (IS, 120);

Finou hai **seis** ou **sete** anos (LL, 17);

Nos últimos días tiña que inxectalo **cinco** ou **seis** veces, disfrutaba coas picadas da agulla (LL, 22);

A fotografía xa traspasara a raseira dos **cinco** anos, **cinco** anos repetidos, **vintecinco** anos, máis, máis. **Un, dous, un, dous, un, dous**, volta... **Un, dous, un, dous, un, dous**, volta... (LL, 23);

Este tribunal condena [...] a la pena de **treinta años y un día** de prisión [...] el día **trece** de agosto de **mil novecientos cincuenta y seis** (LL, 24);

a memoria gastada en cinco ou seis actos prolongados de cotío (LL, 24);

remaneceu a afouteza dos **vinte** anos (LL, 25);

recén cumpridos os **quince** anos (LL, 25);

Sete días despois [...], chegaron ao val [...]. Ocuparon unha casa de madeira a **trinta** quilómetros de Ostrava (LL, 26);

Metín o papel nun sobre, pegueille un carimbo de **dezasete** pesetas (LL, 32);

A primeiras horas desta mañá apareceu o cadáver de Cosme Rodríguez Santos, de **corenta e sete** anos de idade (LL, 38);

CASINO DE VERÍN, **17 DE MARZO, 8 DA TARDE**, SIMULTÁNEAS CON JOSEPHINE DAUDET (LL, 41);

Abominaba Madrid dende maio do **82**. Hotel Castilla, **13h., 20** minutos, día **4**, martes chuvioso de temperatura agradable: alí matou a Teresa (LL, 44);

Unha, dúas, tres, catro veces (LL, 52);

Os ollos reflectían o engado dos **seis** ou **sete** anos (LL, 55);

Son as **catro** (LL, 74);

A vida non deixaba de sorrirlle dende facía **nove** invernos que perdera á súa muller (LL, 81);

Luliño Mazarocas naceu no **1899** e finou á idade de **corenta** anos nunha rúa do noso Verín (LL, 89);

debía medir non máis de **metro sesenta** e o seu peso roldaba os **noventa** quilos (LL, 90);

Maximino repousa dende **dez** anos para aquí nese recoucho do noso cimiterio (LL, 93);

Ingresou no asilo de anciáns un **dez** de outubro de **1947** (LL, 94);

Maximino era pequeno, non pasaba do **metro e medio** (LL, 94);

Exerceu en Ourense durante **dous** anos e ficou en Verín **tres** meses da súa vida, no verán de **1977** (LL, 101);

Suicidouse un **doce** de abril, apareceu morto despois de inxectarse unha sobredose de morfina (LL, 118);

Dez, nove, oito, sete, seis, cinco... (LL, 124);

O despertador anunciou as **sete** (EPF, 15);

Naquel libro de **setecentas** páxinas un profesor de Clásicas contaba incansable, e sabio, a mitoloxía enteira de Grecia (EPF, 18);

e a pesar de todo os días que viviu con ela, **trinta e sete** para ser exactos, foron tempos gratos (EPF, 25);

case **douscentos** invernos antes (EPF, 31);

rachar a súa fotografía, **dez, vinte, trinta** anacos irrecoñecibles (EPF, 31);

por iso fuxín de casa aos **catorce** anos (EPF, 33);

levamos **dezaseis** xuntos e calculo que serías construído polo menos **cinco ou seis** anos antes do día no que te comprei (EPF, 34);

onde está o príncipe, pero antes, **unha dúas tres catro**, de que dean as **doce, cinco seis sete oito**, ten que fuxir, **nove dez once**, porque ás **doce** en punto finaliza o encantamento (EPF, 35);

Tratábase dun artiluxio inmenso con **vintedous** botóns que permitían o seu funcionamento, un botón de acendido, outro de apagado e os restantes cun número na súa cuberta, do **un** ao **vinte**. Se os usuarios apretaban o botón número “**1**” alongarían a súa vida **doce** meses, se apretaban o número “**2**” alongarían **dous** anos, e así sucesivamente (EPF, 62);

este parecer pode comprobarse no tomo **vixésimo**, páxina **cento trinta e cinco**, da Summa Enciclopedia Británica, compiladora de todos os saberes humanos e inhumanos. Tamén en Espasa (e Calpe), Diccionario

Enciclopédico, tomo **vintetrés**, páxina **duascentas seis** (EPF, 70);

haberá na taberna, aproximadamente, **duascentas cincuenta e sete** persoas (SL, 96);

No censo veneciano de **1509** aparecen **once mil seiscentas cincuenta e catro** mulleres públicas, cantidade estremecedora que aporta un valioso dato sobre as necesidades afectivas a principios do século **XVI**, considerando que ata o día de hoxe, **vinteseite** de febreiro de **1819**, a poboación habería de medrar considerablemente [...], pois [...] Venecia [...] é só un minúsculo punto situado no nordés de Italia, edificada sobre palafitos e **cento vintetrés** illotes, unidos por **catrocentas cincuenta** pontes, nunha lagoa litoral do Adriático, a **catro** quilómetros de terra firme, conta ademais con **cento trinta e sete** canais (SL, 198);

E Cirano cos seus **oitenta e nove** anos (TM, 51);

Nada importa. **Nada**. Porque é a **Nada** quen nos namora, que nos muda, que nos altera e agrede e entusiasma (RB, 52);

Once da mañá, dende as **sete** estiven no cuarto coa miña queridísima paralizada proxenitora (RB, 63);

Certeza **primeira**: a verdade é iso que aparece na pel dos nosos soños. Certeza **última**: despois da morte encontraremos filas inmensas de rosas amarelas que aliviarán o pesar do perdido (RB, 70);

lugares de sombra nos que fomos crescendo eu mais os meus **sete** irmáns (RB, 71);

Así sucedeu aquel día de agosto do ano **setenta e nove** (RB, 74);

Aprendín todo o que podía aprender sobre as ruínas de Pompeia, principalmente, e Herculano, onde no **1710** o príncipe de Elboeuf descubrira o primeiro teatro romano (RB, 75);

Aquel foi o estímulo [...] para que aparecese, rotunda e rubicunda, a marabillosa Pompeia no ano **1748** (RB, 76);

os traballos [...] non iniciarían o seu decorrer ata **1860** (RB, 76);

Isabel **II** (grandísima muller dada ao exceso e con elevadas doses de lubricidade na súa boca aberta de par en par [...], ás **nove** da tarde e ela, querida Isabel **Segunda**, raíña [...]) (RB, 78);

para camiñar **trescentos** ou **catrocentos** metros (RB, 94);

Deben ser as **oito**, as **oito e media**, non sei (RB, 95);

que disfrutase da saudable vida de ama de casa con **tres ou catro** cans diminutos para pasear polas tardes de primavera (RB, 97);

dende os **nove** anos, data venturosa na que me perdín no deserto. Día **vinteno**ve de abril de **mil novecentos setenta e catro** (RB, 98);

xunto aos seus **dous** irmáns, de **trece e quince** anos (RB, 98);

A nena perdeuse durante **vintecat**ro horas no deserto máis árido do planeta, xunto á localidade de San Pedro de Atacama, **mil trescentos** quilómetros ao norte de Chile [...]. [...] e despois de camiñar uns **dez** quilómetros (RB, 98-99);

Vintecatro horas transcorridas dende as **doce** do mediodía do **vinteno**ve de abril ás **dez** ou **once** ou **doce**, non o sei exactamente, do día seguinte (RB, 100);

Pasaron **vinte** anos do primeiro encontro (RB, 122);

os paseantes de aire despistado que entre as **sete** e as **dez** da noite corrían aquelas rúas (RB, 122);

Tiña **vintecat**ro anos e **tres** clientes fixos (RB, 122);

Os **cento trinta e oito** arderon no lume **dous** anos despois (RB, 126);

pero ninguén, ninguén, señorita, explicou quen puxo **dezanove millóns** de títulos no mercado, ninguén (RB, 127);

eu, con **tres ou catro** copas, contei a realidade da miña vida (RB, 127);

Todo comezou cando lle regalaron unha baralla francesa aos **sete** anos. Unha baralla coas instrucións [...]: interveñen entre **tres e sete** xogadores que poden utilizar as **cincuenta e dúas** cartas e, ás veces, **un** comodín. De maior a menor valor os naipes seguen esta orde: K ou rei, Q ou raíña, J ou dama, **dez, nove, oito**, etc. As combinacións do xogo son as seguintes [...]: **primeiro**, a carta máis alta; **segundo**, unha parella; **terceiro**, **dobres** parellas; **cuarto**, figuras; **quinto**, trío; **sexto**, escaleira; **sétimo**, color; **oitavo**, full (parella e trío); **noveno**, póquer (**catro** cartas do mesmo valor); **décimo**, escaleira de color; **undécimo**, repóquer (cando se xoga con comodín) (RB, 141);

Xa pasaron **dez** anos dende aquel encontro (TT, 21);

daquel pintor que pasaba os **cincuenta** anos, xogador [...], e sabe agora con **sesenta** invernos, que a vida non pode disimular (TT, 22);

a carne tépeda dunha nena de **tres** anos [...], con **vinte** mortos de resultado final ou **oitenta** se é unha fin de semana de agosto (TT, 22);

Así o cantador de boleros terá dous monumentos: un, imperceptible, cheo de paxaros; o outro, vistoso, recibidor de **catro cinco seis sete** paxaros por día (E, 338);

con **cinco seis sete** anos (A, 21);

Do traballo como periodista que pecha o diario **seis** noites por semana. Da soidade. Das miñas **centos vinte** fotografías en Exipto (A, 22);

Douscentos, seiscentos, mil (A, 25);

E varios recortes, falsos, que informaban do asasino aquel que xa aniquilara máis de **doce** persoas (A, 29);

Fríos, xélidos naquela pensión con **corenta** camas para emigrantes e **dous** baños para compartir (A, 32-33);

A nai xa pasaba dos **sesenta** anos, ela **trinta e cinco** (A, 33);

cen quilogramos. Subía un **dous por cento**, baixaba un **tres e medio por cento**, **catro con sete por cento**, **dous con dous por cento** (A, 37);

Os ministros debían demitir ás **nove** ou ás **dez** da mañá (A, 38);

Non deixo de repetilo **unha e outra e outra** vez. **Unha, mil, cen mil** veces (A, 43);

Mortos **miles centos miles** de mortos (A, 43);

pasa **sete** días no hospital e morre dunha pneumonía (A, 56);

Ou de corrosiva enfermidade que en **sete ou oito** meses acaba coa túa vida (A, 56);

Pechado no meu despacho **dez doce quince** metros cadrados (A, 58);

da moderna sociedade século **vinte e un** que camiña desesperada pola autovía da idiocia (A, 80);

Está de garda **dúas** veces por mes, o que quere dicir que os seus retornos deben prolongarse **quince** días (A, 108);

A min o que me importa nesta hora, rozando as **tres** da madrugada, é a decepción (A, 142);

Xa sabes, a **quince ou vinte** quilómetros da capital (A, 157);

a estas horas: **dez** da mañá. Regresei ás **seis** da Redacción (A, 163);

¿lembras a muller que che contou que levaba **nove** anos sen amar? (A, 182);

o atlas deste físico portentoso que mide **cento sesenta** centímetros, **cen** quilogramos de pena, **cen mil** toneladas de desencanto (A, 200);

que foron **corenta** anos dedicados a esta profesión (A, 202);

ofrecendo servicios varios por **cinco catro tres dúas mil** pesetas (A, 206);

tres pementos fritos con olívico aceite (A, 210);

Cinco, dende as **doce** ata a hora na que tivo que regresar á Redacción para rematar o seu labor cotián (A, 217);

Xuño de calor. Día **once**, ou **dez**, ou **doce**, ¿que importa? (A, 217);

Só **cen** quilómetros pero máis de **dúas** horas de traxecto. Case o mesmo que tarda actualmente en percorrer o **triple** de distancia (A, 225);

Levo **sete, oito, dez** días con ganas de chorar (A, 228);

Trinta camas. Exactamente **trinta**. Había outros máis reducidos, **vinte, dez** incluso (A, 230);

Cruzábanse entre nós **ducias miles centos miles** de miradas (A, 235);

Por exemplo: matrícula **3857**. Suma igual a **vinte e tres**. Mala sorte [...]. Un día **vinte e tres** de outubro de hai moitos anos sufrín un gravísimo accidente de saúde [...]. **Corenta e dous** graos [...]. Por iso é un número que rexeito, pero non tanto, tanto non, non, como o **trece** [...]. Polo tanto, se observo unha matrícula **0841**, debo tocar madeira de contado [...]. Verbigraza: **3455**. **Dezasete**, número feliz [...]. Cravo a vista na matrícula, que suma **doce**, ou **quince**, ou **vinte e catro, trinta**, calquera cifra que o meu danado cerebro interpreta rapidamente (A, 265-266);

A min, debo confesalo, sempre me gustaron as mulleres de **corenta, corenta e cinco, cincuenta, cincuenta e cinco** incluso (A, 269);

Só a un imbécil se lle pode ocorrer saír ás **cinco** do mencer á rúa, en mangas de camisa [...]. Son as **doce** da noite. Cando alpeirei da cama, ás **tres** da tarde, pensei que o maior castigo que podería recibir o ser humano era tragar cuspe [...]. [...], tome estes antibióticos durante **oito** días, se ten febre tome estas pílulas cada **seis** ou **oito** horas, volva por aquí ao rematar o tratamento, bos días (A, 272);

Iniciei esta secuencia, este monólogo de candor, con **trinta e tres** noites [...]. Despois a casualidade levoume a anotar **vintedous** capítulos [...]. Agora o número debe ser **once**. Estou andando polo **catro** (A, 307);

baixo o brazo, **cinco** minutos, **trinta e oito con dous**, ou **con tres**, debo coidarme (A, 326).

B. INDEFINIDOS

como diamantes que reflectían **a luz toda** do universo (TT, 28);

Alí cre ver **as razóns todas** que acoden ao seu cerebro (TT, 48);

as aritméticas todas que como ladaíñas de futuro estiraba o ceo negro no infinito (TT, 73);

os sintagmas todos do mundo e as súas interpretacións lóxicas (A, 163);

E volvo outra volta a aplaudir **as ilusións todas** que como pardais de algodón me revoan nesta hora (A, 170);

Chegar á fama constitúe unha das grandes motivacións dos días e **das noites todas** (A, 205);

daquela **o mundo todo** cae por riba de min (A, 276).

7.23. APÉNDICE XXIII: PREDOMINIO DE FORMAS VERBAIS

Sentado nunha cadeira marrón, **fregándose** as patas, **fumando** un cigarro, americano, **lendo** un xornal que **anunciaba** toda a programación televisiva do próximo milenio, **vixiando** (LL, 16);

Por iso tiña que **loitar** por el, **rescatalo**, **bater** por baixo ao peor dos inimigos, o único implacable: o tempo (LL, 25);

Correr, **choutar**, **rebrincar** de alegría... **Tiña** tempo para todo (LL, 26);

Ela escribiu a súa historia cando Ravel lle contou que nunca podería **camiñar**, nin **bailar**, nin **correr** (LL, 65);

(**Déitase e dorme e desperta**) (LL, 74);

suba, trepe, pise, maltrate, acumule capital, **esmague, ambicione** (LL, 97);

Hai tempo que xa non sei inventar historias, elas **invéntanme** a min, **domínanme, obsesiónanme** (LL, 117);

Dende hai algúns meses xa non me **quere** como antes: **fai** o que non lle **agrada, esqueceuse** de **pensar, ten** medo, **busca** incesantemente a felicidade [...], non me **dá** as boas noites, non **apoia** a súa cabeza no meu ombro cando **viaxamos** en tren, **chora, chora** moito (LL, 121);

A Silesio parecíalle imposible compartir a súa existencia con alguén: ter que **alugar** ou **comprar** un piso, **pedir** un préstamo, **escoller** a madeira para o chan, **elixir** os mobles, **preocuparse** pola colocación dos calefactores, do burato onde deben ir as conexións lumínicas (XA, 58);

Non **quero**, non **podo**, non **debo** (XA, 68);

Podías ser útil por unha vez na túa vida e **recoller** a mesa, **fregar** os pratos, **varrer** a cociña (XA, 72);

Moito mellor, así os beneficiarios das miñas obras **serán** nenos desamparados (XA, 72);

Ao recordar estas cousas **vai** chorando polo medio da rúa, apretando os dentes por causa do frío, tragando a saliva doce provocada polas esenciais laranxais do caramelo. **Chora** para combater a dor que lle **produce** a soidade, para non morrer afogado polas lágrimas [...]. **Pecha** os ollos e **conta** dez pasos, **está** todo calculado (XA, 112);

O futuro non se **arranxa**, non se **prepara**, non se **busca, encóntrase** (XA, 172);

Hoxe, sentado fronte ao televisor na penumbra do seu cuarto lóbrego, sombrío, aínda **ten** desexos de saír no televisor. **Levántase** da cadeira, **mete** na boca un caramelo de laranxa, **toma** unha tila para tranquilizarse (XA, 214);

procuraba **correr** cando me ameazaban, ou **ofrecer** a outra meixela cando estoutra sangraba, ou **fuxir** antes de contrariar a opinión de calquera, ou **pasarme** horas e horas extras no traballo (EPF, 17);

hai que **loitar, competir, estimular** o sentido voital dos seres, humanas, debemos **destrozarnos** por principio, **encontrar** o inimigo adecuado, **amar** o menos posible, **desconfiar, distanciarse** da gratitude de poder **respirar** aínda que só sexa iso (EPF, 29);

conquistar, competir, posuír, pisar, maltratar, subir, ascender, acumular capitais varios, **invertir** en bonos do Estado, **ser** admirado (EPF, 30);

levantarse cedo para **ir** á escola, para **traballar**, para **almorzar** sanamente [...], para **crecer**, para **repetir** a historia que nos **contan** dende que **nacemos**, traballo, **casar**, fillos, sen **preguntármonos** nin unha soa vez se **desexamos ser felices**, ou se **queremos vivir** (EPF, 33);

e xa rematado o blues había de **olvidar** a botella de coñac, **comería** algo, pouca cousa, o suficiente para non **morrer** de inánica inanición inémica, e había de **deitarme** contigo a **descansar**, e **soñar** xuntos, e **dicirche** palabras de amor na orella, e **relatarche** o que sempre **desexaches oír** e nunca **saíu** dos meus labios, non o **negues** (EPF, 36);

léndome as súas novelas interminables, **facéndome** unha infusión de cando en vez, non **deixando** que **fumase** excesivamente e **controlando** a miña descoidada alimentación, ela non **permitiría** que o coñac **dominase** os meus instintos, ela non **permanecería** impasible mentres o lume da insatisfacción **consume** a miña alma, ela **habería** de **recomendarme facer** algunha oposición que **solventase** o meu futuro [...], **sairía** ás dúas, ou ás tres, **levantaríame** cedo, **levaría** unha vida saudable (EPF, 42);

só necesito **lamber** o teu bico de metal cos meus labios, e **quererte**, e **habitar** contigo os miles de paraísos que aínda non coñecemos, e **taparte** cada noite para que o carazo non fira a túa pel, e **gozar** xuntos do clarexar que agroma destemido na Fisterra, e non **deixarte** nunca máis (EPF, 46);

sortear á Morte, **intentar enganala**, **esquivala**, **esquecela**, **fuxir** das súas gadoupas sanguíñentas? (EPF, 74);

Tan lonxe que poidamos **xogar** a **distraela**, un tempo. O suficiente para **coller** aire, **respirar**, **repoñer** as forzas necesarias e, se **retorna**, **plantarille** cara unha vez máis, miles de veces, e non **derrotarnos** (EPF, 86);

o Calderón **colle** o libro mencionado, **ábreo** e **le** no limiar a advertencia xa transcrita, **envólveo** nun dos trapos que cubrían o seu corpo e, **observando** desconfiado as beiras do Sena, as súas costas, a súa fronte, **comeza a correr**, apurado (SL, 75);

Que na Nada vai morrendo como o xelo, como o xelo no sol que **acaricia e alivia e amansa** (TM, 19);

O mellor é non **decidir**. **Pararse**. **Deixarse** ir. O resultado é sempre o mesmo (TM, 20);

Non, non **esquezo** o que **quero debo considero**. **Querer deber considerar**: verbos que **asolan** a miña vida (TM, 49);

En todo caso a poesía **puidera explicitar explorar explicar** o misterio das evidencias (TM, 53);

Comprarei un coche de escasa calidade [...]. Que me **mov**a. **Buscarei** as botas. E **serei**, **digo berro grito**

proclamo, arredemo: **serei** feliz (TM, 64);

Mamá nin **sente** nin **padece** (RB, 17);

Deixo de pensar. **Subirei** as escaleiras. **Agardarás**, inerte, a aventura de cada día. Hoxe **vou sorprenderte**. Hoxe **ofrezo** o relato que nos **conta**, que nos **define**, que nos **debuxa**. **Somos** nós. Todos nós. **Deixarei** de lado as literaturas doutros autores, eses aos que te **tiña** acostuada. Agora **iniciamos** outra aventura (RB, 17);

Chovía. **Chovía** como se nunca **chovese**, como se Deus definitivamente **perdera** calquera tipo de piedade co xénero humano e **pretendese regresalo** ao inferno de onde nunca **debeu saír** (**odio** profundamente o ser humano, os motivos **serán** coñecidos na lectura desta impetuosa confesión escrita). Mamá **levaba** máis de cinco meses co sentido extraviado e **pasaba** o día **reclamando** a presenza do fantasma de Homero Maradal (RB, 20);

Estas paredes polas que os fantasmas **ruben** e **gabean**, onde **descansan** para **mortificarme**, onde **existen** e **son** e **falan** (RB, 22);

Reinaldo, pobre, **quedou** louco para sempre e **chora** ou **ri** e **ri** ou **chora**, e **chora** e **chora** e **chora** (RB, 23);

Confeso que non me gusta **cruzar** o río, **saír** de copas, **ver** xente, que me **vexan**, **saudar**, **comentar** asuntos de traballo en plena tempada estival (RB, 48);

Temos que recuperar a esperanza, como lume, como facho acendido no galpón da alma, **temos o deber** inmediato, **de recuperar** a golpes, a bicos, a esperanza, e **dicir** non á derrota, e **berrar** non á desgana, e **levantar** paraísos imposibles nun acio de uvas e marmaña... (RB, 49);

Amiga, este é o tempo de **coller** as maletas e **partir**, pero se a impaciencia non te cega **debes considerar**, dous puntos, que **podes derrotar** a angustia, e **sortear** o medo, e **disimular** a espera, e **enganar** o desespero, e **librar** batallas infinitas con canallas, con cretinos, con muíños de vento (RB, 49-50);

Algúns crían definitivamente nos teus poderes, nas posibilidades que **tiñas** de **adiantarte** ao futuro, de **coñecelo** e, sen embargo, non **poder contar** as noticias que as liñas do ceo che **confesaban**. Pero os máis, necios, **pensaban** e **pensan** que **estás** tola, que a dependencia da túa nai **resulta** obsesiva, que non **podes pasar** todo o día na casa **mirando** o ceo, ou **danzando**, ou **escribindo** poemas que despois **editas** cos cartos que ela che **facilita** (RB, 56);

Aínda a **lembro** e **ignoro** se **vive** metida entre as catro paredes do manicomio ou **conseguiu escapar**, ou **matar** a algún dos seus novos gardiáns, ou **sandar** a cabeciña, **casar** e **construír** unha familia conspicua pero ortodoxa (RB, 73);

Percorrín varias igrexas e museos na procura de materiais que **almacenar, conservar e vender** ao mellor pagador (RB, 80);

cumprir o afán que os deuses **marcaron** nas súas veas, no seu sangue fatigado de **ver e oír e sentir** sempre o mesmo bruar das follas secas do mundo, nada **cambia**, nada, nada, **segue** todo a ser o mesmo, **nacemos, habitamos** en circunloquios os nosos espazos e voces, **cansamos, morremos**, non hai máis, nada máis (RB, 83);

Tragoume a area e **perdín** aos meus pais eméticos e aos meus eméticos irmáns. **Caín** nun asombroso espazo de delectación co ruxir da area **atoutiñando** o meu corpo, **lambéndome, penetrándome** os poros ata **facerme sentir** o recendo dos seus grans (RB, 103);

Eu non **entendía** nada, pero non **molestei** á area faladora do vintenove de abril, xa non a **molestei** máis (RB, 107);

Intentan **collelas, palpalas, tocalas** unha e outra vez (RB, 107);

que non **bailarican cantan gozan excursionean e len** (RB, 115);

Os seres humanos precisamos outros seres para **falar**, para **tocármonos**, para **rir** (RB, 117);

Os lugares non **poden soñarse**, querido profesor. Os lugares **soñados** sempre defraudan (RB, 121);

que ti non **soportas**, nunca **puideches soportalos** (RB, 130);

Levántase do sillón. **Pasea** coas mans por tras dos cadrís. **Mira** o chan. Alí **cre ver** as razóns todas que **acoden** ao seu cerebro. **Pensa. Recorda. Camiña** (TT, 48);

Ípese, quita a maquillaxe, **cambia** as súas roupas de cor por uns pantalóns vaqueiros moi usados, **nótaselle** que non **ten** cartos, nin éxito (TT, 50);

Volve mirar o teito. **Desabrocha** a camisa vermella. **Quita** o nó do pano que **leva** no pescozo, como John Wayne. **Pasea, parece** nervioso. **Tira** no chan o pano que **levaba** no pescozo. **Saca** a camisa. **Tíraa**. Agora **pódese ver** o rostro completo impreso na camiseta branca (TT, 55);

Corre á gabardina, **parece** a súa única salvación. Do peto interior da gabardina **saca** unha botella de licor [...]. **Bebe, bebe** sen pausa. **Coloca** a botella a carón da outra que **ten** na mesa. **Bebe** da outra, da que antes **bebera**. **É** un borracho. Celso Reparte **é** un borracho. **Sábese** agora, que non **pode deixar de beber**, como se a súa vida **dependese** da cantidade de líquido áureo que **inxerise** en cada magliar acometida (TT, 57);

cría que no mundo todos os seres semellantes tenden a **aproximarse, a xuntarse e confundirse, a amalgamarse e conciliarse** nunha mesma vida (E, 27);

nacer, crecer, adaptarse, adaptarse, adaptarse, morrer (E, 86);

As aparencias teñen negado os altos misterios que só a fe pode **discernir, clarificar, explicar, dirimir** (E, 89);

Sen poder **verte, tocarte, acariñar** a túa boca linda cos meus dedos, **bicar** os teus oliños de mar, que **veñen e van**, como as ondas, como aloumiños que **entran** nos meus poros para sempre, **e marchan, e regresan**, os teus ollos de mar, vida, miña vida (A, 12);

O importante é **saber** que te volverei **encontrar** cando volva **pensarte, tocarte** cos meus dedos de borracho, **bicarte** cos meus labios de borracho, **rir** contigo coa miña ilusión de borracho que **bebe** para **quererte** máis (A, 14);

os prebostes da información **iteran reiteran proclaman** en diversos foros (A, 19);

E sen embargo non podo **mirarte, tocarte, sentir** a túa pel sobre a miña (A, 22);

pique aquí, **conéctese** con felicidade, número de tarxeta de crédito, **compre, acumule**, ¡que lindo é **consumir!** (A, 23);

Os cínicos son os que non se suicidan despois de observar tanta e tanta e tanta miseria que eles mesmos **provocan organizan traman e executan** (A, 24);

e que por isto ti podes **facer** o que **desexes, ir, vir, pensar, despensar, crer** ou non **crer** o que eles, eles, **mandan** (A, 44);

Esa disciplina que os postulantes na profesión do periodismo debemos **abrigar e agarimar e alimentar e protexer** (A, 44);

Andar de bar en bar, **vendendo** poemas e **alimentándome** da noite e do seu colo de Cincenta desbocada. Non o **fixen. Asusteime. Tiña medo a morrer** novo. Pola mala vida. E qué curioso é o destino. Sigo **vivindo** de noite, **bebendo, fumando, conservando** hábitos escasamente saudables (A, 92);

Preciso **permanecer estar padecer gozar** tranquilamente tranquilo (A, 98);

horas e horas sen que o mínimo ruído **ameace** o existir dos que **dormen**, para **madrugara, levantarse**,

almorzar rapidamente, **acudir** á oficina [...] **facen** as camas (A, 113);

navegar por miles de páxinas que **informan**, que **berran**, que **reclaman**, que **instigan**, que **divirten**, que **aconsellan**, que **repudian** e, non obstante, sigo estando só (A, 114);

Pornografándome, informándome, discutindo, observando (A, 123-124);

algún día **chegar**á a muller que **decore** os teus insomnios, a muller que te **salve** da senrazón de **estar** vivo, a que **aloumiñe** o teu corpo pesado entre flores de acanto e margaritas, a que **diga** de verdade sincera claramente que te **quere**, **quérote**, faraón, **quérote**, **quixente** sempre, e se non **puidese vivir** contigo non **tería** sentido nin un segundo da miña vida, **estou** aquí, por fin, faraón, o meu faraón **desexado** tantas e tantas noites, **mirando** a túa fotografía, esa soidade que che **cae** dos ollos, eses dedos de soñador enfermo hipocondríaco neurótico, eses boleros que **cantas** mentres **dormes** e só eu, e o ceo, podemos **escoitarte**, **vin** para **quedar**, para **quedar** ata a morte, onde **agardarei** tamén por ti, ata que ti **veñas**, co teu infarto, ou coas túas ganas de te **converter** en paxaro (A, 132-133);

acariñando o corisco dun inverno na infancia, cos tellados deixándose **colgar** carapelas de de frío e ti **correndo**, **correndo**, con cara de **durmida** ou de non **durmir** nunca, **correndo**, lixeira, áxil, con algunha lágrima traidora que **ameazaba** a túa cariña, chorona (A, 143);

E choro de rabia por non poder **abrazarte acariñarte durmir** contigo os meus insomnios (A, 143);

acariciándome, **queréndome**, **dicíndome** unha e outra vez que **era** para min, só para min, **amándome** aínda como eu a **amo** a ela, **ámote**, **ámote** (A, 152);

Escribirilles poemas, **enviarilles** flores, **deixar** notas anónimas nas súas mesas respectivas, **chamalas** por teléfono (A, 154);

Deume por **ler**, **estudar**, **inmolarme** entre as sabedorías de seres que **practican** a arte de **aprehender** os sintagmas todos do mundo e as súas interpretacións lóxicas (A, 163);

Mortos que **camiñan**, **sorrín**, **cobran** a fin de mes, **levántanse** e **miran** o seu rostro no espello, **gozan** **sofren**, **cean** fóra da casa... pero están mortos (A, 164);

unha vez soñei que me dicías que o único modo de **ser estar ou parecer** equilibrado era desequilibrarse constantemente: na alegría, na tristeza (A, 165);

Facelas bonitas, **ritmalas**, **musicalas**, **alentalas**, **facelas voar** dende os ollos. Iso, querido, é só un hábito. O difícil é deixar que as mans **corran** libres polas teclas, que **escriban** soas, como agora (A, 166);

pero a min ninguén me **bica**, amor, só os teus ollos verdes cando **soño acaricialos, mordelos, zugar** o seu licor de febre e melodía, **quérote**, e **vou quererte** sempre, aínda que me custe a vida, **ou** cen anos de prisión maior no cárcere lumínico do inferno, sen **beber**, sen **coitear**, sen **pensar**, sen **tabaquearme**, sen **facer** nada absolutamente nada do que me **reconforta** (A, 169);

un modo de **rir**, de **ver**, **mirar**, **sentir** (A, 169);

que nos **corren**, **riman**, **exaltan**, **viven** (A, 178);

que saibas tamén, rula, que estou **emborrachándome** por ti, **comendo** por ti, **paseando** por ti, **molestando** por ti a César Augusto, ou **consultando** a Claudia pintora, ou **procelando** a Alina Mecerreyes (A, 182);

ou que teña ducias de fillos aos que **coidar agarimar perpetuar alimentar** (A, 190);

ata que a miña pel de xubilado se **parta rompa queime** (A, 200);

Estimo amo admiro a todos os encantados da terra, e sobre todo a ti, muller de ollos verdes verdísimos á que non **podo ver**, á que **miro** agora, outra vez, de novo [...], **pensei** que te **perdía** para sempre, que **son** un vello, **perdoa**, e un **ten** dereito a **sentir** pena por el mesmo, **vomitarse**, **embeberse**, e **quererte** a ti (A, 201);

crecendo reproducíndose multiplicándose por millóns e sobe a febre (A, 210);

Nacer crecer complicarse morrer (A, 218);

Sofre, goza e padece coma nós. **Nace crece reproducíndose fenece entérrase** a si mesmo no estertor póstumo dos seus días felices (A, 219);

e que podemos viaxar cara a el, sen **queimarnos morrernos diluírnos** nada nada (A, 222);

como os ollos **meus** que tanto soñas, faraón (A, 222);

Pensando. Paseando. Intentando non entristecerme (A, 228);

Bebo porque non te **soporto**, animalia. **Bebo** porque **beber** é un modo de **sentirme** vivo, de **emocionarme**, de **sentir** que a paixón **pode existir**, **ser**, **permanecer** ao meu lado, aínda que **sexa** mentira. **Bebo** porque ti non **estás**, porque me **faltas**. **Bebo** porque os teus ollos verdes **asaltan** as miñas noites, con dinamita, e non me **deixan respirar**, **respirarte**, amor (A, 231);

sen **escribirme**, sen **psicanalizarme**, sen **reflectirme** nas veas incorpóreas de negro portátil amado (A, 234);

Non podo **memorizar** e **recrear** as palabras que en cinco horas **pronunciou** a miña Alma, **pensar**, **imaxinar**, **recrear** e, aínda, **preparar** citas para que os seres próximos aos que amo **vivan** unha vida moito menos infeliz (A, 234);

como se ti estiveses agora comigo, **brincándome**, **queréndome**, **confesando** unha e outra vez que me amas, a ti, faraón, a ti (A, 237);

Ademais non me desagrada **levantarme** cedo, **acudir** cos animais ao monte, ou **sementar**, ou **recoller**, ou **gastar** horas e horas en **preparar** a facenda (A, 238);

Sesenta e dous anos e sigo **soñándote**, amor. Non pasa un día sen que esteas ao meu lado, **acariciándome**, **queréndome**, **amando** todos e cada un dos meus defectos (A, 256);

e que os artistas **escribiron pintaron musiquearon** só para permanecer (A, 257);

Preciso ocupar o tempo, **encher** os vasos de palabras en lugar de Cardú [...]. Os médicos **son** inimigos do faraón. **Prohíben**, **mandan**, **ordenan**. Todos os meus hábitos **son** nocivos. **Fumar**, **beber**, **internetearme**, **prostibularme**, **namorarme** de duascenas mulleres (A, 260);

Gústasme ti, **pensarte** en vestido, **quitarche** o vestido, todas as roupas, trampas, fusís, espadas, **desvestirte**, **amarte**, **fumándote**, **bebéndote**, **comendo** as liñas máis estreitas e nocivas do teu adentro (A, 264);

ese gris que ti **transformas pintas decoras** de verde (A, 277);

Só un tempo, díxenlle, ata que poida **mercar** algunha das casas abandonadas que por aquí abundan, **arranaxala**, **instalarme**, **pasear**, **vivir**, **vivir** (A, 289);

só quería **gracearme**, **divertirme**, **exultarme**, perdón, gladiador (A, 295);

sinto necesidade urxente de **dicir escribir significar** calquera cousa relevante (A, 298);

Ou sexa, que me **resucitas levantas alegras colles dás tomas bebes vives** viva amor viva (A, 316).

7.24. APÉNDICE XXIV: DUPLICACIÓN DE FORMAS VERBAIS

Odín **sabía**, sempre o **soubo**, que por amor todo se permite [...]. Don Henrique **quixo**a, talvez agora xa non a **queira** (IS, 38);

Non **soporto**, nunca **soportei** as convencións funcionais na escrita (IS, 80);

Eu non **quero** ser maduro, nunca **quixen** nin **quererei** selo (IS, 180);

Estaba, e **estou**, tan cheo de enerxía que me sinto capaz de desafiar exércitos, multitudes (EPF, 16);

Non **podo** —non **podía**— evitalo (EPF, 20);

non che **debo** nada, nunca che **debín** nada (EPF, 32);

e como a **quería**, como a **quero**, pero non podo estar toda a miña existencia á súa sombra (EPF, 33);

non **podo**, non **poderei** nunca, e tamén ti me pesas (EPF, 39);

Vostede **foi** feliz, vostede **é** feliz (EPF, 65);

Zeus, como Ulises, tamén **foi** —e **segue sendo**— un tipo cruel e caprichoso (EPF, 73);

e que el era grande porque **amaba**, porque sempre **amou** (EPF, 79);

Dabondo sabes que **bebo** pola túa culpa, non quero **beber**, non **bebo** (XA, 49);

porque el **amaba** unha muller, porque **segue amando** unha muller, linda, que non sabía das cores que deixa a marmaña nas vides (XA, 96),

Facer libros para promocionar de xeito cabal e responsable unha lingua maltratada e á que lle debemos outorgar de novo o prestixio que **mereceu e merece** (XA, 97);

Amar a alguén. Como eu te **amo** e te **amei**, a ti, unha muller que a penas coñezo (XA, 103);

É un dicir, que eu a Demetrio son incapaz de matalo. **Quéroo. Quíxeno** sempre (XA, 104);

Eu tamén **bebo** para seguir vivindo. Meteuse de novo na cama, faltáballe o ánimo. **Bebeu** outra copa. A súa úlcera espertou tamén. Pensou que este era un bo xeito de morrer, **bebendo, bebendo** augardente de herbas do país (XA, 116);

E sempre **souben**, aínda o **sei**, que eu só era un pasatempo na súa vida promiscua (RB, 27);

Pero penso máis en ti, que nunca me **quixeches**, nin **has de quererme**, nin me **queres** (RB, 44);

pequenas cousas que **conforman e conformaron** a miña vida... (RB, 46);

O futuro que nunca **debías nin debes** confesar porque cada vez que alguén o coñecía era capaz de transformarse en algo peor (RB, 47);

estaba, estou quedándome cego (RB, 82-83);

pero eles non **entenderon**, non **entenden** nada (RB, 83);

Iria que **fala e fala** sen parar para encher de voces a miña boca (RB, 94);

Non **era** unha pusilánime. Non o **son** (RB, 103);

portentoso emblemático dourado líquido que o **alimentaba e alimenta** (TT, 23);

un individuo que **fala e fala** (TT, 39);

Eu antes non **votaba**. **Votei** unha vez, despois de coñecela (TT, 49);

Bruno **naceu** porque ela quixo que Bruno **nacese** (TT, 51);

Nunca lles **perdoarei** o alcume. Eles nunca me **perdoarán** a soberbia e o orgullo de saír da vila (TT, 73);

que ninguén **lía** que ninguén **le** ninguén (TT, 83);

A min **sálvame** o teu amor. A min sempre me **salvou** o teu amor, querida. Debo trocar o tempo verbal, cambiar o presente polo pretérito (A, 24);

os bachareles todos que no mundo **son e foron e serán** (A, 31);

Todos me **coñecen**, todos me **coñecedes** (A, 35);

virtude que lle agradezo á cifra exactérrima que **cuantificaba e cuantifica** o meu peso (A, 37);

Unha exactitude que **facía e fai** rir aos meus compañeiros de xornal (A, 37);

única muller que me **amou**, única muller que por fin me **ama** (A, 47);

As damas das que **estiven (estou)** namorado [...], deben ter todas os ollos verdes (A, 49);

Rondou e ronda (A, 53);

No amor **fun e son** afortunado (A, 57);

Se un **ama** tanto, se un **amou** tanto ao longo dos seus días (A, 58);

que non me **queredes**, que nunca me **quereredes**, que xa non **queredes** ao faraón (A, 59);

pica picando as túas ansias (A, 70);

os seus dentes traidores **rouba roubando** a vida (A, 80);

Que se **deiten** á hora que hai que **deitarse**, que **beban** cando hai que **beber**, que se divirtan no momento xusto, de festa, saída nocturna, celebración imponderable (A, 85);

As mulleres **foron e son** a miña perdición (A, 92);

que **ofertan e ofertaban** miles e miles de produtos (A, 92);

A ti, que nunca **estiveches** comigo, que nunca **vas estar** (A, 96);

Un golfo que **fun son serei** (A, 153);

que en tempos **frecuentei e frecuento** (A, 159);

proclamando serena que me **queres**, que **vas quererme** sempre (A, 162);

desexos carnais que **puideran perseverar** e non **perseveran** (A, 162);

por iso **digo**, e **dixen**, que só o amor pode axudar a vivir (A, 166);

¿Por que todas as mulleres que **amei** e non me **amaron** querían manter comigo unha gran amizade? (A, 168);

Cada vez que eu escoitaba a palabra amizade disposta nas súas boquiñas de merlo **imaxinaba**, como **imaxino**, que ningunha quería manter comigo a mínima amatoria relación (A, 169);

A ilusión é unha maneira de sentirse **respirado e respirando**, ¿non cres, cariño? (A, 170);

Por este motivo estiven namorado de duascenas mulleres mentres te **buscaba** a ti, mentres te **busco** a ti, muller de ollos verdes caídos, caídos de amor (A, 170);

Pero non me **desvío**, non te **desvíes**, Ulises, non (A, 171);

Colgou. Colgaron (A, 175);

Non **morro**.

Non **morrerei**, non (A,195);

os que **gobernan**, os que non gobernan, os que **van gobernar**, os que **gobernaron**... (A, 206);

¡Que lindo é vivir cando me **vives**, cando te **vivo**, raíña! (A, 210);

á muller de ollos verdes que te **acompañou**, que te **acompaña**, que non **ha deixar de acompañarte** mentres vivas (A, 214);

algún dos nomes que eu inventei para **poder quererte, para seguir queréndote** (A, 215);

eu tamén te **quero** a ti, e **vou quererte** sempre (A, 215);

De bico en bico tronzando os bicos da nosa fraterna soidade, ese espello que nos **mira**, onde nos **miramos** (A, 221);

Certo, son un náufrago, non o **nego**, non **podo negalo** (A, 222);

que no territorio do corazón non hai nada **por ganar**, que todo **está ganando** (A, 222);

O Ulises que te **amou** e ao que **amaches** por vez primeira (A, 236);

As mulleres que **amei** e **non amo** (A, 240);

á que tanto **amei** e tanto me **amaba** (A, 257);

Repasei todas estas páxinas e **conclúo** o que antes **concluía** (A, 258);

Existo porque ti **existes** (A, 265);

Os presidentes bélicos que no mundo **son** e **foron**, eles, tan importantes, non se senten verdadeiramente amados e por este motivo bombardean e misilean e esas cousas tristes (A, 273);

abandonar os hábitos nocivísimos que **circundaban** e **circundan** o meu existir (A, 282);

Desta non **vas morrer**, tonto, non. E non **morrín**, porque ela estaba comigo (A, 283);

tan **cambiado**, tan **cambiante** mutable mudo (A, 287);

Chamo.

Chamei (A, 289);

como eu te **quero**, como te **quixen** sempre, para sempre, meu amor de olliños verdes (A, 297);

¡como te **choro**! e ¡como me **choras**! (A, 306);

Querémonos. Quérote (A, 309);

¿Pero onde **hei de ir** que non esteas? ¿Onde **irei** que non encontre os teus olliños verdes [...]? (A, 309);

O xeo que se desfai no medio da copa que **bebo** e non **debera beber** (A, 312);

que me **queima**, que me **queimas**, tanto tanto (A, 317).

7.25. APÉNDICE XXV: O MODO E O TEMPO

(**Levántase, patexa, encolerízase, marcha**) (IS, 81);

Calquera día **dígollo**, Inés, **cólloa** polo pescozo, **mórdolle** as fazulas e **bérrolle**: “**quérote**, Erea” (IS, 85);

teñen, posúen, dispoñen de, almacenan, acaparan, conxelan capital, **soben** e **baixan** mercados, **deifican** un papel co anagrama do Banco de España, babecos! (IS, 100);

unha lagorza [...] onde elas e eles **nadan e perecen, e rin, e choran**, pero, sobre todo, **nadan e perecen** (IS, 216);

Pediu perdón varias veces. **Persignouse, axeonllouse. Liscou**, como antes, envolto na néboa densa, porosa, levemente brillante (LL, 17);

Herminio Parente, que **comeu** con el, que **confesou** traumas compartidos, que **ingresou** o seu corpo diminuto e débil no sanatorio psiquiátrico, que **escribía** contos dende había moitos anos (XA, 11);

Sábado. **Chove. Estou** tranquilo [...]. **Vai** frío no cuarto. Sor Berta **négase** a acender a estufa de leña da habitación (XA, 13);

Non **podía** esquecer a súa profesión, médico, aínda que xa **levaba** un lustro xubilado (XA, 27);

O mellor dos libros é inacabalo, que a posterioridade **encontre** unha morea de papeis acochados na humidade dun caixón, que **sexan** publicados por familiares cercanos e que **obteñan** grandes dividendos como herdeiros do autor fenecido (XA, 72);

Ergueuse e, no saxo, **tocou** as notas dunha peza improvisada e, sen pensalo, **deixou** correr pola súa memoria a imaxe oronda de Charlie Parker, o gran "Bird" (XA, 79);

Talvez non me **ame** (XA, 107);

Chorou porque **estaba** soñando e non o **sabía**, porque el ceceais **era** seu pai, porque nunca **tivo** un fillo e nunca **traballou** como redactor xefe nun periódico e nunca **visitou** unha meiga e nunca **foi** feliz (XA, 196);

Os seus colegas permitíanlle que **asistise** ás xuntanzas semestrais aínda que o seu concurso **resultase**, en ocasións, tortuoso (XA, 220);

Deixa dunha vez á Encarna se **desexas ferver** de amor cada segundo da túa vida, **bufaba**, **relambía** os labios coa súa lingua lasciva, Móbil dos meus ollos, alegría, touro salvaxe, **monta** nas miñas coxas, **sobe**, **esgázame**, mandril, rebullón do meu sexo e da miña alma (SL, 14);

entón **alporízase** e **peta** coa perna dereita sobre o chan de madeira e **sae** apurado da estancia, **batendo** contra unha cadeira, **vomita** no lavabo e **regresa**, a Cholo **pásalle** o mesmo, **necesita vomitar** a miúdo, cando sente unha pedra no estómago e un lume que o **queima** no sangue, un fusil que **golpea** coa culata nas súas tempas, daquela **bota a correr, a correr**, sen **mirar** para atrás nin un só instante, cando non **pode** máis **detense** e **vomita** (SL, 33);

Un feliz solitario que **cociña e fuma e bebe** na máis absoluta das illas: el mesmo (A, 52);

tan afastados de min que non sei como **miralos**, como **tocalos**, **sentilos**, **comelos** mentres a nostalxia **ladra** os poemas que ti non me **rezas**, amor, amor, ¿por que non me **quieres**? [...] Velaquí o único problema de todos os meus días, a cuestión irresoluble que me **danza** e **roe** e **mata** (A, 96);

Debo confesar e **confeso** que esas levísimas patadas no estómago son as que me fan **respirar**, as que me **axudan** a non **tirar** a toalla, as que me **permanecen**, e **manteñen**, e **nutren**, e **sustentan** (A, 100).

7.26. APÉNDICE XXVI: VALORES ESPECIAIS DO TEMPO VERBAL

Vostede **debía** ser a médica titular da vila, señora Hortensina, ninguén sabe tantos remedios (XA, 29);

Son eu outra vez, **quería** que soubera que non é a miña intención molestala e que a partir de mañá remitirei os pacientes a este enderezo, desculpe (XA, 29);

aínda que ben **quixera** apuntar voces que dictase Olivetti de maneira espontánea e irrazoada (XA, 87)

Vivir é fermoso, convén recordalo (SL, 31);

Non, papá, o importante é vivir (SL, 34);

a literatura é a medida de todas as cousas; O home é a medida de todas as cousas!; Falso, o home é incapaz de representar a nada ou a ninguén, é un minúsculo punto no finximento universal; Explíqueme iso, por favor; Todo é finxido (SL, 39-40);

Sobre a orixe da voz Olvido descoñécese toda referencia (SL, 46);

A lírica esgaza o sentido final da traxedia (SL, 49);

Que significado ten mañá? (SL, 51);

Todos temos un alguén que non sabemos onde está (SL, 51);

Vale a pena estar vivos, lectópatas (SL, 53);

dicíamos que ás tres da tarde **inicia** a súa xornada, **dille** a Cholo que lea en alto o que escribiu, despois **mándalle** repasar libros, cada día un distinto, **ten** medo de morrer e non recordalos todos (SL, 55);

O público carece de relevancia. De vida. En todo caso, é a obra quen lle dá vida ao lector-observador-espectador-escoitador, non ao revés (SL, 61);

A inconsciencia é o estado puro do ser humano. Alí non existe a memoria, polo tanto non existen as sensacións. O sentir é unha cualidade amidonada no pasado. Todo posúe significado porque, no fondo, todo carece de significado (SL, 75);

A literatura [...] non ten necesariamente que se converter nun pasatempo divertido e ameno (SL, 86);

A Xunta Militar leva a cabo a “Operación Herodes”: eliminar nenos e adolescentes para que os revolucionarios non tivesen relevos (SL, 91);

o progreso é un animal con cornos e baba mesta como o cuspe das lesmas (SL, 91);

o fillo escribe, escribe moito (SL, 91);

levántase ás tres da tarde, almorza catro madalenas e un café negro, en vaso, escoita os libros que le Cholo para el, costume que pensa abandonar por insalubre e cruel (SL, 95);

Este país noso está cheo de covardes (SL, 98);

tanto que pasea a miúdo polo Retiro e mantén conversas varias cos colegas que vai atopando (SL, 124);

No fondo, esta é unha historia de amor (SL, 132);

Hai días tristes, ningún o pode negar. Estes nos que o sol non acaba de saír. E as nubes navegan como se pesaran. E un sono excesivo vai negando as poucas ideas que quedan (SL, 135);

Cando non se pode, non se pode (SL, 140);

Ser poeta é non ser nada (SL, 142);

Os poetas non se laian (SL, 142);

e así, engarguelada, ela **abandona** ao mozo que fora capricho (SL, 143);

astro que, como sabemos, produce graves alteracións na ansia das Olvido (SL, 144);

A xente namorada de verdade chega a parecerse, a facer seus os ollos dela, a andar como el anda, a rir como ela ri, a soñar como el soña, a posuír a mesma boca, e labios, e pelo, e corazón (SL, 144);

e así, engarguelada, ela **abandona** ao mozo que fora capricho (SL, 143);

unha maxia que fai aparecer árbores ou calquera outra realidade capaz de instalarse diante dos ollos de calquera mortal (SL, 169);

Non sabe que todo pode acontecer. Que todo é posible (SL, 178);

Resulta terrible matar un personaxe amado (SL, 184);

Pero quen dixo que as novelas teñen que ser obrigatoriamente fáciles? (SL, 193);

Calquera tipo de preocupación mundana enche de lixo o paraíso que non nos agarda: o baleiro (SL, 193);

Estes homes de agora non serven para nada (SL, 193);

No censo veneciano de 1509 **aparecen** once mil seiscentas cincuenta e catro mulleres públicas (SL, 198);

sen embargo non é fácil alterar o futuro (SL, 199);

No censo veneciano de 1509 **aparecen** once mil seiscentas cincuenta e catro mulleres públicas (SL, 198);

Aínda que nunca publiquei un libro. Pero **escribo**. Despois, froito dunha súbita alucinación interna, **queimo** as miñas obras magnas (SL, 207);

só a partir dos setenta anos un comeza a abandonar a infancia e, polo tanto, acada madurez para pintar ou escribir, actividades ambas que reflecten a arte no seu estado máis puro, dixo tamén que o máis importante no difícil mundo dos artistas, o único importante, é estar comezando cada día (SL, 201);

A clave da vida é morrer de amor e seguir vivindo, non hai outra (SL, 203);

Odoario Santo, como todos os santos, ten unha liturxia particular para convocar os espíritos que espantan o mal de ollo, e iso, exactamente, é o que acabades de oír (SL, 203);

É dicir, existe un abundante número de mulleres para atender as carencias masculinas, e, sen embargo, observamos unha escasez no eido contrario, homes que se ocupen das necesidades femininas (SL, 204);

As maiorías son sempre espello da estolidez universal (SL, 204);

O máis dramático na existencia dun poeta é que ninguén o acepte como é, todos o queren como eles son (SL, 207);

A vida está chea de continxencias, de casualidades: o azar dicta normas e preceptos insospeitados que acaban por definir as liñas máis obtusas, pero certas, da nosa vida inútil (SL, 207);

O mundo é unha gaiola de leóns (SL, 209);

os nenos e as nenas deben coñecer o outro lado da realidade (SL, 211);

Felicidade é unha derivación patrimonial da voz latina felicitas, felicitatis, voz que á súa vez deriva de faex, faecis, que significa fez, pouso, residuo, borra, impureza, escoria (SL, 215);

O traballo é un triste padecer propio dos mortais, non das almas elevadas e gloriosas do Olimpo (SL, 217);

o traballo é o antinomio da poesía (SL, 218);

Eu bebo para olvidarme da morte. Para perdurar. Eu escribo para olvidarme da morte (SL, 220);

Os nervios son necesarios, o descontrol, o desequilibrio, a desazón constante, o meu fillo xa o sabe. Que sabe? Que só dende o desequilibrio é posible a arte. Iso é mentira. As grandes novelas son mentira. Os novelistas son mentira, as novelas non (SL, 227);

Certo, Cholo, é precisa a variedade (SL, 229);

os autores non debían darlle tanta importancia aos nomes (SL, 236);

Só un idiota pode perder a vida escribindo as vidas que nunca lle pertencen. Só un idiota pode escribir unha novela coma esta (SL, 240);

A vosa inxenuidade é froito do enxeño do Calderón para perpetuar a nosa saga, entendedes agora? (SL, 260);

país onde había de gobernar no futuro Robert Gordon Menzies, gobernos que ocupan os anos 1939-1941, 1949-1966 (SL, 269);

convén anotar que coa beleza un pode equivocarse, camiñar errado toda a vida (SL, 282);

Por exemplo: a escritura en si denota unha alteración psicobiolóxica grave, unha falta, unha carencia, un deterioro. Pero, con perseverancia, este delicadísimo defecto pode trocarse en gracia, en ventura (SL, 310);

Se un persevera nos seus defectos pode chegar a convertelos en virtude (SL, 310);

uns días antes deste no que nos encontramos, suicídase en Moscú Vladimir Maiakovski, outro soñador (SL, 312);

A xustiza, a tolerancia, a democracia, a igualdade, a convivencia, non existen, querido Cholo, non poden existir nun mundo que condenou a morte ás representacións palpables e formais desas ideas, ou sexa: a poesía, o candor, o fervor, o entusiasmo compartido; por iso son desesperantes, porque todo o que se pronuncia a miúdo sen posuír consistencia externa carece de sentido (SL, 318-319);

e nace o Partido Galeguista [...] e máis perto de Bakarne, poucos quilómetros ao sur, o xefe do Estado Óscar Carmona encarga en xuño de 1932 a formación dun novo goberno a Salazar, que sobe, sobe sen parar, ata que en decembro dese mesmo ano preséntase en solitario aos comicios para gobernar o país [...] e en 1934 fórmase a Fronte Popular da que xa falaricamos, e un ano despois morre Pessoa (SL, 320);

Opino que isto é unha debacle sincronizada, unha carreira de obstáculos (SL, 324);

como as cunchas do mar, que tamén son espirálicas, producidas polos animais que viven dentro delas, e todos crecen dende o interior cara ao exterior, feito este que leva ao Profeta a preguntarse se estes moluscos gasterópodos teñen ou non teñen alma, que ao principio adoptan forma de larva e constrúen a cuncha a medida que van crescendo, depositando clacio dende o manto, así hai diversos tipos de cunchas (SL, 327);

pero a alma é outra cousa (SL, 328);

que xente de talento é aquela que non consente o oprobio nin a escravitude, aquela que non somete a súa vontade a designios dun pantocrátor salvífero que sofre parális en extremidade superior e que acode en última instancia a un curandeiro (SL, 330);

as verdades son estas, vivir é sufrir, o desexo provoca sufrimento, a liberación do desexo conduce á fin do sufrimento, a liberación pódese conseguir seguindo os oito bos camiños do budismo (SL, 336);

Porque o xúbilo é indispensable para poder soportar os actos futuros que a *vita vitae* nos depara. Porque o xúbilo enche de ansias o noso adentro e revivifica o sangue cativo e maltratado que nos anda dende sempre: veas, arterias, nación (SL, 338);

e suicídase tamén a súa amante Eva Braun (SL, 339);

como esta outra de pensar que os micropénicos teñen a súa orixe na represión sexual adolescente (SL, 345);

estas palpacións e tocamientos axudan ao crecemento dos músculos que por alí se encontran, desenvólvenos ata un punto que podíamos chamar normal (SL, 345-346);

Vivir é retornar (TM, 39);

Palabra invariable que acompaña ao verbo e ao adxectivo e a outro conxénere (TM, 44);

As lágrimas saben a sal porque todos levamos dentro a mar (TM, 49);

A satisfacción non é propia dos escritores. Os escritores deben carecer de certezas, e de felicidade (TM, 81);

A lucidez é contraria á felicidade, sempre pensei o mesmo (TM, 84);

Cando chega a noite, Madrid viste poutas de cristal que saben a limón amargo e soidade (En Madrid a soidade pode ser unha espada de ferro cruel, cruel). A noite en París, sen embargo, sabe a laranxa e amorodo. E a pedra. As noites do meu país saben a pedra e améndoas (TM, 85);

A imaxinación goberna o universo (TM, 106);

Non hai diñeiro na poesía, pero tampouco hai ningunha poesía no diñeiro (TM, 129);

As boas novelas non outorgan ourivería e finanzas arduamente poderosas, pero a ourivería marquetinizada tampouco edifica boas novelas (TM, 129);

Os editores son fillos do demo (TM, 129);

Un sabio recupérase pronto dos seus fracasos porque sabe que a vida, en si mesma, é un fracaso perpetuo; un imbécil nunca se recupera dos seus éxitos (TM, 134);

Falo moito con Mara. Ela **cóntame** dos seus argumentos (TM, 36);

Levo días sen escribir o diario, contemplando o amor de Mamá e Cirano. Non estou celoso, pero non me gusta que o velliño recitador ocupe o meu lugar en todo. Mamá **decátase** da realidade e non **permite** que sexa el quen lle leve a augardente curadora, só iso, e polo día. Pola noite, como **dormen** xuntos, unidos pegados sudados, nin me **chama** nin **esperta** o meu sono cos seus berros necesitados de menciña (TM, 192);

Os médicos non serven para nada (RB, 38);

os únicos amores certos son os que nunca existiron [...]. Corríxome: os únicos amores certos son aqueles que non caben no abismo dos olvidos. Si, esa é a verdade (RB, 44);

O aburrimiento é, sen dúbida, o afán que debe mover aos humanos e humanas, tan proclives ás decepcións (RB, 48);

Fútil ilusión, calquera cambio é imposible: o destino da humanidade sempre está pintado de negro (RB, 48);

O destino é o azar, non cabe a menor dúbida (RB, 51);

Só os idiotas poden chegar a un estado pleno de felicidade (RB, 57);

Facer sufrir a alguén resulta doado, o difícil é facelo feliz (RB, 57);

É preciso crearse felicidades cada certo tempo, aínda que saibamos que esas felicidades son sempre mentira (RB, 57);

A verdade é iso que aparece na pel dos nosos soños. Para coñecer a verdade debemos, previamente, ser capaces de distinguir a superficie onírica das nosas vidas (RB, 69);

Sobrevivir resulta necesario se un quere posuír unha morte completa e digna. Ela debe chegar lenta, para poder pensala, para que a vida adquira un sentido completo. Vivir é recordar, non me cabe a menor dúbida en tal taxativa certeza (RB, 78);

Os intelectuais **son** un perigo (UMOT,128);

As lágrimas non **arranxan** as traxedias (UMOT, 129);

As lágrimas **son** o escudo da alma. Pero sen a alma non é preciso ningún parapeto: a carencia de alma **aforra** gastos en defensa (UMOT, 130);

As botellas **son** capaces de suplantar calquera tipo de indisposición da ánima. As botellas **axudan** a coñecer calquera parte do mundo con só imaxinala (UMOT, 131);

esta vida que **cansa e bebe e cansa e bebe e cansa e bebe** (UMOT, 131);

“O coñecemento é o mediodía do desequilibrio, o seu centro e causa. Orixe da intranquilidade, do desasosiego, do desamor, do pálido rostro da alma, punto e coma, coñecer é padecer” (E, 47);

O destino pode cambiarse cando a vida permite morder os seus músculos (E, 52);

O destino pode cambiarse se a vida acompaña os teus pasos (E, 52);

O destino reserva o paraíso para os vividores (E, 52);

E Sacarino obedecía apresurado porque o que máis desexaba era fuxir daquelas escuridades e tebras e ordenadores e máquinas escritoras (E, 53);

Un profesor de física cuántica perde unha praza para a que concursa porque o seu opoñente alega posuír a medalla ao mérito agrícola (E, 58);

Tiña un equipo de rapaces que o axudaban e aos que lles prometía beneficios cando as cabanas producisen rendibilidade. Primeiramente escollía unha árbore adecuada para os seus propósitos, ampla, con bifurcacións que permitisen estender unha pequena plataforma e catro paredes feitas con táboa. Nunha semana remataban a obra. Despois viña a parte máis importante do negocio (E, 62);

Jabato posúe un enorme exército, invencible (E, 65);

É preciso unha certa improvisación para conseguir grandes metas (E, 93);

O progreso imparabile da estupidez é o signo evidente de que os Macondos só poden existir no corazón dos soñadores (E, 93);

As cousas existen na medida en que existe o seu contrario (E, 93);

Achegábase de vez en vez a Ébora, cando podía librarse do monstro Matilde feroz que persegue, coma unha loba, a súa carapuchiña vermella de seda, Libardino, pobre Libardino. A Señorita Pura atendíao con todo mimo e coidado. Dende as comidas que máis lle gustaban, xigantescas e xugosas albóndegas con xamón (E, 95-96);

Os animais **son** felices, argumentou o aventureiro. ¿Por que?, inquiriu o tanguista. Porque **carecen** de pensamento racional, **carecen** dun cavilar que os leve ao pasado ou das reflexións que nos **abocan** ao futuro. Iso é mentira, Libardino, todos os animais **teñen** recordos, algúns **chegan** a morrer por culpa da memoria (E, 103);

Os aventureiros só **poden** vivir na verdade (E, 103);

Dende aquela, cada ano, os veciños e veciñas de Ébora **celebran** a festa da Santísima Trindade coincidindo con aquel día de néboa, festa que unida á da patroa, celebrada en agosto, constitúen os dous acontecementos máis relevantes do ocio na vila. **Traen** gaiteros, **comen**, **bailan**, **escoitan** os boleros (E, 131);

Tres individuos, un deles besta, camiñan sen cesar os camiños que nunca levan a ningures, porque todo se repite, todo é sempre o mesmo en todos os lugares, todo dicta as súas consignas de tedio anicado en cada recanto, todo é igual a nada (E, 147);

Sen embargo os soños adoitan facerse realidade no medio do cerebro cando as gotas de alcohol, incisivas, sobrepasan a habitual ración sempre necesaria (E, 182);

o único xeito de ser feliz é ver pasar as nubes (E, 207);

Que as dores de cabeza se producen porque a xente non chora de maneira adecuada e durante os períodos de tempo que convén (E, 211);

Os seres de corpo ínfimo non **serven** para acometer as tarefas propias do estriptís, aínda que nunca se **sabe** o que **pode** dar de si o futuro (E, 269);

o ser humano sempre **precisa** regresar (E, 277);

el quería casar, ela amósalle o seu panorama familiar, el non está disposto a cargar con Abelardo, ela di que

non pode ser doutro xeito, el fálalle de asilos e centros de acollida e xeriátricos e magníficos lugares soleados no sur (E, 321);

esta xente sempre garda o seu peculio do lado dereito (E, 397);

A brétema envolvía o mar de Ébora aquela mañá de frescor e zarzallo. O Tintoreto camiñaba acompañado da Señorita Pura mentres o abrente anunciaba o xovenal corazón da primavera. Tiñan ese costume dende había anos, dende que o seu amor medrara entre palabras inventadas e sintagmas que soaban a piano e violín e alcanfor, por culpa dos anos que levaban penduradas no armario chaquetas, pantalóns, blusas e outros aderezos.

Saían co sol, no bo tempo, e paseaban os lugares que arrodeaban Ébora. Falaban pouco. Para eles abundaba coas mans cruzadas, co tacto de ambos felices estes últimos anos, tempos nos que Ébora non sucedeu gran cousa (E, 499);

Agora, con case sesenta anos, **levántome** cedo algunha mañá, logo de durmir un par de horas. **Paseo** a carón do río. As carapelas de xeo nas pozas **recórdanme** que algunha vez fun feliz. **Respiro** (A, 17);

o cinismo **é** o fundamento da sociedade moderna, querida (A, 24);

só **coñece** o amor aquel que **ama** sen esperanza (A, 25);

Todos os poemas de amor **son** poemas tristes tristísimos (A, 26);

O amor **é** o único soporte que **ten** a vida dos solitarios (A, 28);

O futuro **é** un arcano que **convén** non desvelar (A, 38);

Entra nun hospital, **é** atendida de síntomas gripais, **pasa** sete días internada e **morre** dunha pneumonía (A, 56);

Só os idiotas **escriben** novelas. Os que **ignorán** que a vida **está** noutra parte (A, 73);

O periodismo **esgótase** na brevidade do instante, na fugacidade do día a día, no estertor das noticias que **van** e **veñen** e **van** e **van**. O periodista **é** o recolledor da sucidade mundana (A, 184);

O cine **é** unha ventura. O bo cine **é** unha ventura, debo dicir [...]. A diferenza **reside** no tempo, na sensación que **perdura** dentro do teu interior (A, 250-251).

7.27. APÉNDICE XXVII: O ADVERBIO

se un amou tanto ao longo dos seus días, **cega ardente candorosamente** (A, 58);

Choro de inocencia e de rabia por non poder escribir mellor, **decente clara entusiasta emotivamente** (A, 84);

Son un home **rotunda inmensa cegamente** feliz (A, 89);

Vou pasear e meditar **lenta morna tépeda suavemente** no cabelo rizado de Alma (A, 95);

significa que ti mais eu imos querernos **eterna perdurable infinitamente** (A, 145);

Xa sabes que te amo **perdurable constante eternamente** (A, 198);

Un sol que aloumiña **lenta pausada pesadamente** cada un dos meus poros xubilados (A, 207);

o mundo resultaba **terrible tremenda ansiosamente** aburrido (A, 256);

Así, **grande, tenra, louca, fervorosamente**, ata o desequilibrio, ata a morte talvez (A, 274).

7.28. APÉNDICE XXVIII: A CONXUNCIÓN

7.28.1. COPULATIVAS

Erea le libros a eito e mira ata o fondo da alma e move as mans facéndoas danzar (IS, 88);

e quería ter unha princesa secuestrada, cos ollíños verdes e grandes e tentadores (IS, 90);

Escribe e cavila en todo o que a quere, e ten medo, e morde os dedos con rabia, e caladamente, recorda como camiña, como mira, como ten entre as mans o seu porvir de pirata feliz (IS, 133);

nin coches con aire acondicionado, **nin** lavadoras ultrarrápidas, **nin** deterxentes espaciais, **nin** refrescos de cola, **nin** grandísimos almacéns (IS, 252);

porque as cousas que se queren de verdade non precisan nome, **nin** sinal que as identifique, **nin** risco que asegure que pertencen a algo ou a alguén (EPF, 26);

pero o seu sufrimento non era produto da desafección amorosa, **nin** de Laura, **nin** dos poemas aos que ela non daba ningún valor (EPF, 27);

e comezaran as badaladas, e estaba a falar co príncipe, e a el fíanselle as arelas nos ósos e nas carnes lenes da

muller (EPF, 35);

que hai moitos semellantes pero que ningún iguala a túa forma, **nin** o teu contido, **nin** o teu significante **nin** significado, parvadas, signos, **nin** a túa perfección innata, **nin** a túa cor, **nin** o teu brillo esmerilado que tatexa na túa epiderme suave (EPF, 36);

Música, esa olvidada por culpa do negocio e do mercado e da boa saúde, do mercado e das vendas e promocións e postos de traballo e menos paro e máis calidade de vida e dos editores tipo Max que secuestran, canallas, a literatura (TM, 47);

Pero non conseguín converterme en poema que explicase todos os misterios e cínifes e baleas e toxos e dulcamaras e vezas fermosísimas que responden diante dos enigmas da creación (TM, 53);

Aquí estás, pero xa non protestas, **nin** mentes, **nin** contas as túas historias de templarios, **nin** inventas biografías para algún Ben Yoluf Assim que só existiu na túa imaxinación desmedida (RB, 132);

nin nas voces dos meus anos repasando o baleiro do meu pasado, **ou** descifrando o segredo dos amantes, **ou** glosando o futuro, o meu, mirándote, mirándote (RB, 133);

Non facía outra cousa que ler **libros. Libros e máis libros** (TT, 17);

Eu non teño **nin** idea de teatro, **nin** de dirección teatral, **nin** sei de escolas **nin** de técnicas **nin** de Stanislavski, **nin** de Ionesco ou Brecht ou Grotowski ou Brook (TT, 46);

E estas doenzas do espírito gardan terribles perigos: son incurables. **E** aumentan co paso do tempo (A, 17);

A maioría **non** tiña consciencia do lugar ao que chegaran, **nin** sabían unha soa palabra de alemán, **nin** coñecían o verdadeiro significado daquel éxodo na procura de futuro (A, 33);

Que sen o amor nada tería sentido. **Nin** os meus cen quilos de peso, **nin** esta particular e desagradable presenza física, **nin** as desatencións que todas as damas me dispensan (A, 43);

Que non me importa que chova, **nin** a dor de estómago, **nin** o dano que me fai o tabaco nos pulmóns, **nin** o moito Cardú inxerido onte pola noite (A, 167);

Nin coa carreira que estudei [...], **nin** coas mulleres das que me namorei, **nin** coas flores que mercaba para engalanar os seus hábitos, **nin** co teléfono móbil **nin** co outro (A, 175).

A. INTENSIFICACIÓN

Eis o motivo polo que consumía **botellas e botellas** deste líquido amorenado (RB, 24);

Lembro que movías os brazos e as pernas con rítmica e acompañada celeridade, que te deitabas no chan e mirabas o ceo, **horas e horas** (RB, 55);

envoltos en **nomes e nomes** que nunca máis volvín escoitar, só en soños (RB, 102);

que levo **séculos e séculos** morta (RB, 104);

que os reis só lle levan galanos ás nenas que len **historias e historias** (RB, 116);

onde **vísceras e máis vísceras** (A, 191);

dos **titulares e titulares e máis titulares** (A, 195);

para preparar **citas e máis citas** (A, 232).

7.28.2. DISXUNTIVAS

O sentido do “ser” ou “non ser” shakespeariano é ese, non outro: todo ou nada, cheo ou baleiro, loucura ou ñoñería (IS, 57);

fame de poder, verbigracia, ou fame lírica, épica, dramática, fame de esquecemento, ou de memoria, ou de sexo (IS, 170);

Como aquela do tigre que se lle meteu na cabina do camiión, cando conducía para un circo famoso [...]. Ou a de aquela troita de quince quilos que tiña unha cabeza tan dura que era imposible de pescar co arpón [...]. Ou a neve que derreteu coa calefacción do seu Pegaso. Ou as cinco noites con cinco días que pasou cantando fados nunha taberna de Lisboa (IS, 219);

Que feliz sería, eu, protagonizando unha novela normal, con bos e malos, con “planteamiento nudo desenlace”, **ou** unha novela xuvenil de trama detectivesca, **ou** relatos fundamentados na nobre arte de escribir relatos, que marabilla (EPF, 11);

Talvez algún insecto malévolo, **ou** a comida infecta e alicatada en botes con enganosa data de caducidade, **ou** a fríxida arribada de xaneiro, **ou** o malhumor que me procurou unha discusión co porteiro da empresa na que traballo (EPF, 16).

inmortalizarme a través dos parágrafos comúns e metódicos dun nobelo **ou** ensaio **ou** artiluxio narrativo **ou** epigramático poema por el redactado con particular entrega e vocación (TM, 46);

El pagaba [...] mentres el a contemplaba co pincel na man, **ou** mentres a fotografaba, **ou** cando lle pedía que acougase diante dun edificio singular, **ou** en longos instantes nos que el era picado polas frechas da inspiración (TT, 18);

A non ser que escriba novelas, **ou** que se namore perdidamente, **ou** que teña ducias de fillos aos que coidar [...], **ou** que teña un amigo coma min [...]. **Ou** que xogue na Bolsa (A, 189-190);

Él vólvese tolo, porque ela non o quere, **ou** porque morre, **ou** porque tivo que trasladarse por motivos profesionais, **ou** quen sabe (A, 280).

7.28.3. QUE CAUSAL

Un fêretro, pois, superior ás sepulturas dos máis grandes e memorados faraóns exipcios [...], que el sabía moito de sepulcros por ter consultado unha contundente bibliografía (E, 81);

Iso tiñamos oído e por tal motivo achegamos as nosas vidas ás súas, por ver se os saberes que portamos poden neste lugar acadar novas consistencias, que un nunca sabe todo da súa ocupación ou profesión (E, 123);

e cobrar, por suposto, que a gratuidade na noite sempre deriva en malos entendementos (E, 191);

sempre axudado pola súa tía Remedios, que el era orfo de pai e nai (E, 199);

Un ser correctamente correcto, que o incorrecto nin está nin estivo nunca de moda (E, 230);

E mellor que non fose el quen os encontrase, que non se dominaba, que era capaz de calquera cousa. E iso que despois habería de pagar el as consecuencias, que este país castiga aos honestos e non aos delincuentes, que se colles unha escopeta para defenderte dos ladróns, que se pegas dous tiros, que se liquidas a un deles, es ti quen vas ao cárcere (E, 271);

A cabana mantíñase baril desafiando os anos e acollendo no seu seo a ninguén, que a penas quedaban rapaces na vila, que todos fuxiran, coma eles, á cidade, ese paxaro que rouba coas súas poutas as ilusións dos máis pequenos (E, 275);

Por non tirala, que o Tintoreto tiña cousas máis importantes en que pensar naqueles días (E, 301);

Agora só lles restaba, a ambos, gozar o tempo que lles quedase, que había de ser algún, que en Ébora a xente non obita ata pasar os cen anos, o século, e que é preciso un século, polo menos, para saber que a vida merece ser vivida (E, 513);

nin vos desanimedes polo que oiades, que non debe ser certo todo o oído, que nunca foi así neste lugar, que as cousas non son como parecen (E, 515);

ben saberedes vós o que facer, que as leis non están para ser cumpridas (E, 515).

7.29. APÉNDICE XXIX: PREPOSICIÓNS

e da agresión daquela banda de pailarocos **con moto alta cilindrada** (EPF, 17);

ser responsable **de que, para que, ata onde, ata cando**, responsabilidade, sempre responsabilidade (EPF, 33);

E tamén a Cirano **oitenta e nove abrigo de feltro recitador de áulicos poemas** enclíticos (TM, 64);

Xusto no momento en que o home chegaba ao seu **furgón branco cinco velocidades** (E, 160);

E o **home delgado gafas audífono bigote**, que puido escoitar, a pesar da baixa relevancia sonora, as palabras exactas (E, 228);

berraba todo o mundo, os de seguridade do club, dous monstros **unnoventa e un e unnoventa e tres** (E, 270);

Agora son máis humano que cando iniciei estas escrituras alá polo mes **de, de, de**, antes do Nadal, ben seguro, no outono talvez (A, 164).

7.30. APÉNDICE XXX: FRASES PREPOSICIONAIS

No labirinto do seu cerebro seguía colocado o papel hixiénico **de insondable brancura**, pero xa non era o mesmo (IS, 37);

Toma nota, o cabaleiro **de barba** topou coa clave do asunto (IS, 80);

Esquecen que o mundo é unha miseria, un pozo **sen fondo** onde os canallas rebolen enmascarados (IS, 134);

Vía o ceo tinguido coa cor **da cinsa**, anegrentado por veces, irado, furioso, cuspiendo e golsando caldeiros de auga (XA, 124);

A letra [...] correspondía a unha alumna **de latín e grego con brillante expediente** (XA, 137);

tampouco aos ilustrados, farfantóns a maioría, sabios **de tres cadelas**, que temían aos xesuítas (SL, 64);

afeitouse a cabeza e colocou unhas antiparras **de cristal negro**, como se fose un mozo cego (SL, 102);

seos **con mamilas de ouro líquido**, labios cheos **de carne**, e tenrura, moita tenrura (SL, 231);

invento este de enorme repercusión nos nosos séculos **da lúa** (SL, 285);

Non podoo, estamos levando a cabo unha operación **de altísimo risco** para a nosa organización (SL, 334);

Nin agora, en París, baixo o ceo que corre por culpa do señor **de cabelo branco** (TM, 38);

dixo un musculoso hercúleo portador de negra chupa **de coiro** (TM, 90);

Hai, iso si, rinocerontes ou outros mamíferos **de gran talla** que nos animan a encontrar un sentido máis alá da morte (TM, 200);

Especulan os estudiosos que o autor pode ser un agnóstico eremita **de sólida formación intelectual** que decidiu consagrar o resto dos seus días a este propósito e bla bla bla... (TM, 227);

El, moi elegante, levaba un sombreiro azul **cunha pluma enorme** que se abaneaba co vento, suavemente, e arrastraba un baúl **de considerable tamaño** (E, 172);

anxelical dama **de cabelos rizados** como as nubes que anuncian treboeiro (E, 405);

A brétema envolvía o mar **de Ébora** aquela mañá **de frescor e zarzallo** (E, 499).

7.31. APÉNDICE XXXI: CLÁUSULAS DE XERUNDIO⁶⁸⁰

⁶⁸⁰ Poden consultarse máis exemplos de cláusulas de xerundio nas seguintes referencias: IS (11, 14, 23, 24, 25, 30, 32, 40, 48, 50, 53, 58, 66, 69, 70, 73, 76, 101, 102, 117, 119, 126, 140, 154, 169, 179, 181, 183, 192, 204, 205, 217, 218), FI (49, 50, 51, 52, 54, 56, 59, 62, 64), XA (15, 18, 22, 23, 24, 27, 30, 31, 4, 37, 40, 42, 43, 45, 47, 48, 51, 53, 55, 59, 62, 63, 64, 65, 72, 74, 76, 77, 79, 80, 84, 86, 92, 95, 99, 100, 102, 105, 106, 108, 112, 114, 115, 116, 118, 121, 122, 125, 129, 131, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 152, 157, 160, 164, 169, 174, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 190, 191, 192, 194, 200, 202, 203, 204, 205, 208, 210, 211, 212, 214, 216, 219, 223, 224, 225, 227, 230, 236, 240, 242, 245, 246, 248, 250, 253, 254, 255, 259, 261, 262, 265, 266, 267, 268, 269, 276, 278, 281, 283, 284, 286, 287, 296, 301, 303, 305, 314, 315, 318, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 333, 337, 339, 340, 342, 343, 347, 352), UMOT (124, 126, 128, 129, 130, 132, 133), VAP (86, 87, 88, 89, 90, 91), TM (11, 12, 13, 19, 29, 30, 32, 33, 68, 72, 73, 75, 78, 81, 83, 84, 87, 94, 96, 101, 102, 114, 118, 120, 125, 130, 139, 140, 147, 150, 152, 153, 154, 155, 158, 166, 177, 180, 181, 192, 195, 205, 224, 231, 240, 244, 247, 250), SL (11, 12, 14, 16, 17, 18, 21, 26, 27, 29, 30, 32, 34, 38, 40, 43, 48, 50, 53, 58, 66, 67, 70, 71, 84, 95, 98, 108, 124, 134, 144, 148, 152, 159, 163, 182, 185, 187, 190, 193, 211, 217, 228, 230, 234, 251, 273, 307, 322, 325, 328, 344), E (10, 11, 12, 13, 14, 17, 21, 25, 27, 28, 32, 36, 37, 39, 41, 42, 44, 47, 48, 49, 51, 52, 56, 57, 59, 61, 69, 72, 73, 76, 83, 84, 88, 89, 93, 94, 99, 102, 105, 106, 108, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 133, 136, 138, 147, 149, 150, 158, 163, 166, 172, 173, 174, 178, 179, 204, 214, 223, 224, 227, 235, 257, 263, 268, 272, 275, 297, 313, 247, 358, 359, 361, 362, 371, 374, 378, 380, 383, 389, 396, 398, 404, 408, 419, 420, 434, 443, 445, 446, 447, 448, 450, 457, 472, 475, 480, 486, 502, 511, 520), A (14, 18, 45, 48, 71,

A vida é un tren que pasa diante dos seus ollos, docemente, lento, **espreitando** un leve xesto do gardabarreira Odín (IS, 40);

Na galería contou ata dez e imaxinou os coelliños máis fermosos facendo unha roda, collidos da man, **brincando, choutando** ao seu redor (IS, 192);

andar co soro día e noite, con agullas **traspasándolle** a pel (XA, 81);

Dende o mirador Silesio Braun podía ver o mundo enteiro: a India e as súas vacas sacras, a terra parda do Sudán **cheirando** a lodoeiro, a praia interminable de Copacabana, os osos brancos **esvarando** na neve do Canadá, a auga cristalina e quente en Cuba, Valparaíso (XA, 149);

Ela consólame e aloumíñame cando ve as bágoas da decepción transitando como un coitelo afiado polo meu adentro (EPF, 18);

Corría bufando e deixando caer unha baba mesta e transparente, abundante, do meu morro ennegrecido (EPF, 19);

coas lágrimas correndo constantes a héxira caduca do infortunio (EPF, 46);

Ela calou e el, palpebreando, deixou ver o seu descontento fruncindo o entrecello, curvando os labios en dirección descendente, pechando os puños (EPF, 53);

E Polifemo, fitando cara a Alat, sentía como moreas de palabras fermosas avolvían o seu adentro, formando sílabas, estrofas, harmonía, ensarillando rimas e ritmos (EPF, 87);

deixou crecer uns bigotes que lle tapaban media boca, pero que minguaban no seu volume conforme se afastaban dos beizos, **ensarillándose** a medida que chegaban ao seu remate, **finalizando** nun bucle manierista, cáseque en espiral (SL, 102);

astro que, como sabemos, produce graves alteracións na ansia das Olvido, **obrigándoas** á convulsión, ao movemento incesante, ao ardor, **sentindo** como corre sangue polas súas veas, gracia reservada para unha mínima parte dos mortais, **escoitando** fluír o mar da vida no seu interior, lixeiro, sen recato, **dando** pousada a todos os líquidos motores, os que serven para non sumirnos na espera da morte (SL, 144);

O orballo, lambendo coa súa lingua a terra, trae envolto no seu frío a imaxe exacta de mamá (RB, 19);

as súas sentencias sabias rompendo a mágoa grande que me crece (RB, 19);

91, 95, 97, 99, 101, 103, 123-124, 125, 136, 138, 140, 143, 146, 149, 152, 157, 162, 164, 176, 188, 189, 194, 206, 209, 217, 218, 223, 228, 236, 237, 240, 248, 253, 256, 263, 265, 268, 270, 271, 274, 282, 296, 302, 314, 318, 333, 334).

e pasaba o día reclamando a presenza do fantasma (RB, 20);

deixando só uns buratos para os ollos (RB, 23);

coas gallas da cerdeira petando na ventá (RB, 24);

Lembro como pronunciaba lentamente o meu nome, alongando as vocais, lentas, asubiando entre os seus dentes os signos que me descubren (RB, 24);

pensando, pensando que nada paga a pena, a vida principalmente, ese mar de incompetencia onde por veces sentimos a lingua do gozo refregando a nosa pel, por veces, só por veces, infrecuente estado no que os deuses convocan estíos para poñelos a rentes de nós, acariñándonos, sobadores (RB, 28);

engulindo os líquidos que eu logro introducir na súa boca (RB, 29);

A voz de Borges sentenciando con ironía a realidade e as súas ficcións (RB, 37);

a resurrección de papá invadindo o corpo dun vello pensionista desaparecido (RB, 39);

Pasarei o día escoitando as voces de papá (RB, 39);

pasaba o tempo na organización doméstica ou soñando ou acompañando a mamá a todas partes ou desvivindo ou imaxinando que a existencia ben puidera ser máis grata (RB, 40);

Imaxínote bebendo gintonics sen parar, un tras outro [...]. Imaxínote feliz mordendo coas túas uñas a noite ou soa talvez, soa escribindo eses poemas que che saen como arrebatos (RB, 45);

marcando o teu paso, alerta, espreitando, capaces de producir sonoras alteracións (RB, 50);

que non podes pasar todo o día na casa mirando o ceo, ou danzando, ou escribindo poemas (RB, 56);

palicando con ela, coa súa mudez, co seu silencio, léndolle o conto, aloumiñando a súa pel fría e branca como a brétema que miro máis alá do cristal (RB, 63);

aloumiñando o meu cabelo, chamando por min (RB, 65);

un alalá que os paxaros cantaban festexando a alegría da súa vida piadora (RB, 72);

a súa pube negra como anduriñas golsando no ceo (RB, 73);

outros foron sorprendidos en plena carreira, intentando fuxir do seu destino (RB, 74);

amedrentaba aos asaltantes levando a súa man á cintura e sacando o seu puñal brillante, pero cando garda o instrumento pensando que xa fuxiran os delincuentes (RB, 76);

coa pube negra de Natalia bicando a miña man onanista e veleidosa (RB, 77);

coas rosas amarelas cercando os espacios (RB, 77);

o sangue circulando eficaz polas nosas veas e arterias (RB, 79);

aparecían o meu irmán policía golpeando o meu rostro (RB, 81);

eu era feliz na vila soñando un home deitado (RB, 81);

nordés frío lambendo o rostro (RB, 81);

E aquí estamos os dous. Eu contándolle a miña vida. El, atentísimo, escoitando [...]. Deixarme morrer, mirándote (RB, 85);

contribuír ao ben común delatando a presenza dun home (RB, 85);

Don García pelexando arreo para converter en libre a súa ansia de paxaro (RB, 93);

infinitos ríos de lágrimas nadando a miña mágoa (RB, 93);

A miña nai relataba a súa peripecia narradora estirando un dedo, introducindo un dedo no aire para dar unha imposible razón ás súas palabras mornas, tocando co dedo o meu nariz (RB, 102);

como este que fica deitado exudando un leve recendo a podrémico zume interior (RB, 103);

co ruxir da area atoutiñando o meu corpo, lambéndome, penetrándome os poros ata facerme sentir o recendo dos seus grans (RB, 103);

e así fenecían, berrando, pensando que o óbito e a loucura unía nas súas extremidades o destino, crendo cegamente que a demencia e Caronte chegan xuntos aos corpos decrepitos (RB, 104);

naquel mediodía de sol queimando a pel da terra (RB, 106);

Boto de menos o nadal con papá contándome historias de neve, suxeitándome co seu brazo dereito e único, bicándome, bicándome cos seus labios de mazá e uvas e caramelo (RB, 116);

golpeando con dedos de cristal o meu corazón de muller (RB, 118);

bombas de nitróxido alimentando bélicos arsenais (RB, 119);

e repetiches esa frase lapidaria mirándome con colérica ira, despiadado, ignorando que eu xa aprendera de memoria ese poema (RB, 121);

coa resaca petando con tambor de metal na miña cabeza, martelos de metal medrando malévolos no centro da miña memoria (RB, 121);

a túa cara pálida como as notas de Charlie Parker nadando entre as estrelas furiosas (RB, 128);

Seguín os teus pasos percorrendo Europa, escoitando sempre as renovadas mentiras do teu repertorio (RB, 128);

nin nas voces dos meus anxos repasando o baleiro do meu pasado, ou descifrando o segredo dos amantes, ou glosando o futuro, o meu, mirándote, mirándote (RB, 133);

apretando o teu imperfecto pescozo. Pena que non lograse chegar a tempo para observar o movemento pendular do teu corpo pendurado do teito, abaneándose, abaneándose como as follas dos bidos na outonía, lentas, lentas caendo no pozo sen volta da morte (RB, 134);

xogadores ávidos de pracer padaleando o tacto suave dos naipes (RB, 142);

e colocar un mínimo radiocasete a carón do auricular **vomitando** afectivas afectadas melíferas cancións de amor (A, 154);

Acariñándote, enfadándote coa súa ausencia, colocando a ira no teu corazón para despois bicalo, de gozo, de plumas, de algodón e uvas (A, 274).

7.32. APÉNDICE XXXII: CLÁUSULAS DE RELATIVO

7.32.1. PREDOMINIO DE CLÁUSULAS DE RELATIVO

Ninguén, nin o instruídísimo falcón barbado **que** me acosa coas súas preguntas (IS, 150);

se porfía na lapa incandescente **que** aluma a súa alma (IS, 189);

Escribo, verbigracia: as cartas **que** ningún me envía, os contos **que** non me contaron, os éxitos **que** nunca alcancei (XA, 99);

con esta peza que me aperta a gorxa e case non me deixa respirar, con estes tentáculos que arrodean o meu colo edimorfo (EPF, 31);

os malos fantasmas, os que te fan tremelicar de pavura, de medo, os que provocan arreiguizos incontrolables, os que te fan chorar de cando en vez (EPF, 35);

na transformación **que** acontecía nas súas caras [...], nos dentes **que** ían crescendo, nas mans **que** se tornaban gadoupas de unllas longuísimas, nos coitelos **que** lle lanzaban constantemente (EPF, 54);

debemos gardar o segredo dos berros e suspiros e caricias **que** os seus corpos albergaron, e debemos agachar os movementos pendulares **que** as súas cadeiras describían con desiguais cadencias e a humidade **que** habitaba nos poros máis recónditos e milésimos e o desexo **que** transitou libre e salvaxe polas comisuras infinitas **que** penetraban a súa alma, **que** ten forma espiral (SL, 181);

os grandes artistas da literatura, é dicir, **os que** facían fan farán arte e non bobalonadas impresas, os artistas e non os sicarios do talón e da facilidade **que** tanto se prodigan nesta agonizante milenarista literatura, os artistas e non os deseñadores de éxitos probables **que** figuren en listas supervendas dos suplementos culturais aconselladores con varias estrelas do que serve e do que non serve, os suplementos **que** rexeitarían a Homero por escribir en verso e non resultar correctamente político, os suplementos **que** acubillan críticos **que** deixaron de criticar (TM, 157);

nos dentes do can pacífico **que** de súpeto se torna bélico e miserable e tritura cos seus dentes a carne tépeda dunha nena de tres anos, no tren **que** perde a vía e come as pedras dunha montaña con vinte mortos de resultado final (TT, 22);

Un soño imposible que procura a noite, a noite negra que envolve as almas, o espírito, as letras coas que os cabalistas formaban o Golem, os vermellos poemas rebeldes que anuncian o espetar azul da humanidade, a esperanza (TT, 38).

7.32.2. CLÁUSULAS DE RELATIVO CUN ÚNICO ANTECEDENTE

Agora escribirei a sentenzia **que** me explica, **que** me define, **que** encerra con brevidade a esencia e xérmolo e razón deste caderno de bitácora que constrúo cada día (TM, 156);

Eu quixera ser Diderot ou D'Alembert para laborar tamén nunha idea que me perpetuase, que me deitase no leito do eterno (TM, 226);

Hoxe ofrezco o relato que nos conta, que nos define, que nos debuxa (RB, 17);

Dabondo teño con atender a mamá e procurar non perder os contos que papá deixou escritos, os contos que escribiu coa súa única man golpeando lentamente unha vella Olivetti Studio 45, os contos que falan de rosas amarelas que agardan, de Borges, da eternidade, ou da morte, todo é o mesmo (RB, 28);

Eu sei que é meu pai quen habita dentro dese corpo, quen vai con el a todas partes, quen falará de Borges alí onde encontre acougo (RB, 36);

para os artistas **que** pintan só o que o corazón lles ordena, **que** non deteñen o seu paso (TT, 13).

7.33. APÉNDICE XXXIII: APOSICIÓN

o Telemann abisal dos oratorios e das cantatas, un Deus ao que nunca ninguén lle chamou tal cousa (EPF, 31);

Bach, el si, el foi o único Deus celebrado, amado Xoán Sebastián, amigo co que compartín tantas e tantas horas absolutamente improductivas, inútiles, gloriosas, quixera terte agora ao meu carón (EPF, 31);

Aladino, rapaz chinés ávido de aventura que tiveches que pelexar cun mago cruel para que este che devolvese o teu tesouro (EPF, 36);

Bernal, o pequeno, di que escoitou hai anos a voz de Goethe [...]. O do medio, Reinaldo, está internado (RB, 19-20);

Bernal, o irmán pequeno e tamén o menos dotado intelectualmente (RB, 20);

o único noivo que tiven, Tristán Lucas, poeta de vocación e profesional do latrocinio e da estafa (RB, 20);

Homero, señor escritor mutilado de guerra, sabíao (RB, 24);

A culpa foi destes mentecatos que o destino situou na miña vida con próximo parentesco, os meus irmáns (RB, 26);

ao señorito Lucas, un antigo estudante de Filosofía que cambiou a Aristóteles por unha vida máis desafogada e gozosa (RB, 27);

ou da outra, a que sempre foi negada á súa única man que batía nas teclas para escribir relatos (RB, 36);

Facías ben, sempre é mellor ignorar o futuro. **O futuro, ese tempo verbal** (RB, 48);

Os nagas, as serpes que adoitan tomar aparencia humana (RB, 64);

Isabel II (grandísima muller dada ao exceso e con elevadas doses de lubricidade na súa boca aberta de par en par para morder o sol [...]) (RB, 78);

lembro nesta hora os infernos que poboan esta casa de mortos, Iria, esta casa de ausencias que só pode ser cubertas por lágrimas (RB, 93);

aquela nena de nove anos que era eu, eu, Esperanza María Arístides Requena, a alma que sobreviviu á poutas de Atacama (RB, 104);

Ela, a area, intentou empuxarme (RB, 104);

Iria, a casa que xoga papel de personaxe cos seus fantasmas e mitos e voces, é o espacio onde todo se desenvolve (RB, 137);

París, a cidade da torre que crava o seu ferro no ceo (TT, 30);

o recordo del, o pintor que pintaba mulleres con rosas amarelas nas mans (TT, 32);

O caso é que o escolárico compañeiro, o Chus, cun par de empurróns e unha contundente labazada afastou as miñas ansias da súa aura loira (TT, 74).

7.34. APÉNDICE XXXIV: ESTRUTURAS NON PREDICATIVAS

Gravar, gravar, gravar. Un desatino (RB, 36);

Cada vez son máis intensas as voces que escoito nesta casa enorme, xigante como un abismo. A voz de papá, os seus lamentos. As outras voces. A voz do fillo que nunca tiveren. A voz de Borges sentenciando con ironía a realidade e as súas ficcións (RB, 37);

O meu mundo: os fantasmas que habitan esta Iria casa grande, mamá, os relatos que papá mais escribimos, o recordo de Tristán, papá, o sillón amplo abruño, o neno que nunca tiveren. O universo condensado en poucas frases. A linguaxe consumida nun mínimo universo (RB, 39);

Deitado. Ollos pechos (RB, 46);

Un agosto. Un día de chuvia, coma hoxe (RB, 48);

unha muller loira de ollos azuis, casada, varios fillos (RB, 78);

Non puiden arrolarte nos meus brazos, como cando eras pequenecha e inquieta. Bicar os teus olliños azuis. Aloumiñar o pelo loiro envolto en mil rizos voadores de laverca e soños e terrible rula volátil fantasía. Non puiden contarche os contos que de nena inventaba para o teu adentro inxenuo (RB, 91);

Esperanza María Arístides Requena, Psiquiátrico de Atacama. Todo premeditado. Asasinatos múltiples. Mortos múltiples. Multiplicada canallesca morte. Os meus pais si que me bicaron. Eu non os matei. Nin a eles nin aos meus irmáns. Un, escritor torpe. O outro, cliente eterno dun frenopático lugar desencantado (RB, 115);

E a Nada é o único posible paraíso. A Nada gozosa (RB, 119);

Silencio, espuma, completo afán (RB, 119);

E pensa, tamén, se gañou ou perdeu cando amosou o seu full e Ciro o Negro mirou con tenrura e envexa os seus ollos. Póquer. Agora agarda que o revólver dicte o final da partida. Cubrir definitivamente a aposta. Permitir que o metal acaricie as súas tempas e despois escoitar o ruído, o disparo, o ruído. Sempre o ruído (RB, 145);

O edén onde a dor era breve e non existía a morte. Os ósos xélidos da morte. Por iso sinto agora o tedio. E a desolación. Ou a soidade, dama que só lastima a aqueles que deixaron un paraíso perdido (A, 12);

Envolto en amores imposibles. Un tras outro. Damas da Redacción. E outras. Un pobre imbecil (A, 13);

Unha mágoa. Bromas. Cando estou nervioso acostumo facer bromas. Escribilas. Non me encontro tan triste coma onte. Mellor, moito mellor. Xa dixeran que iso da mágoa só resulta asumible en doses breves (A, 16);

Malditos avogados.

Meu amor, o mencer é a universidade onde se forman os inútiles. Os inútiles coma min. Noite, Cardú, tabaco, soños, un bico furtivo na lingua dun propósito, non acertar coa chave da porta, vomitar, non durmir, pensarte. Sempre pensarte. ¿E ti pensas en min, miña vida? Non, xa sei que non. Perdoa a insistencia. A soidade. Sempre a soidade (A, 20);

Claudia pinta ocasos encarnados co sol de cor azul deitándose borracho trala montaña. Canso de iluminar mentiras. Cinismo. O cinismo é o fundamento da sociedade moderna, querida. O teu marido, avogado cínico (A, 24);

É a mágoa. A tristeza infinita. As ganas de abrir a fiestra do sétimo piso e pío pío pío guindarme ao baleiro. E

máis baleiro. A morte. Esa é a realidade (A, 25);

Quérote. Desesperado. Fundido. Triste, sen ti. Como un bolero, dicía (A, 27);

Un galano para ela. Rosas. E unha nota (A, 36);

Equipo feminino. Varios ordenadores. Bomba aquí, bomba alá, bun bun bun (A, 103);

nada, respiración asistida, inxección rápida, nada, nada (A, 121);

Rematou todo. A depresión e as miñas inconstancias psíquicas. Pido desculpas. Boas noites. Casa. Ou non. O coche. O campo. As sobreiras lambendo co seu vento inacabable as miñas falanxes de cadáver, vivo. O sol da noite. O silencio. O mar da soidade nadándome entre os dedos. A chuvia. A chuvia sobre a herba. A vida, en pluvial abril, é rotundamente fermosa (A, 149);

O mundo era un descubrimento. O maior descubrimento. O único. As cores. As formas (A, 211);

Hoxe, por exemplo, comín con Claudia. Os seus últimos cadros. A súa progresiva soidade (A, 241);

Propoño unha solución: os seres humanos infectados por diversas bacterias debiamos introducirnos en batallóns opositores ao sector medicamentario. Procurar novas vías de curación. Plantarlles cara ás dores farinxíticas co zume amargo dun limón mesturado con docísima mel de abellas rebeldes. Dicar non ao capital e ás súas poutas de ferro (A, 274);

aquel accidente túnel bátrato inferno negro negrísimo (A, 278);

Guerra, revolución, natureza, crueldade, liberdade... (A, 295);

e só me restaban os dedos como vínculo de salvación, marcar número, ambulancia, hospital, país de Alma, asistencia, asistencia (A, 297);

Apreta o noso nariz, fai chorar os nosos olliños expectantes. Dor de cabeza, pesadez, sequedade rinitica. Algunha turbulencia no peito. Solución: inxerir doses elevadas de vitamina C: moita auga (A, 320).

7.35. APÉNDICE XXXV: ESTRUTURAS PREDICATIVAS

7.35.1. CLÁUSULAS SIMPLES⁶⁸¹

⁶⁸¹ Pódense encontrar máis exemplos de cláusulas simples nas seguintes referencias: IS (188, 196); XA (13, 23-24, 26, 35, 57, 67, 88, 102, 103, 107, 113, 115, 116, 117, 123, 128, 130, 139, 146, 148, 162, 164, 167, 175, 209, 228, 236, 245, 254, 258, 260, 263, 267, 270, 285, 287, 289, 292, 302, 306, 308, 311, 312, 323,

Os dous foron vítimas. Os dous lamberon o fracaso coas súas linguas incáldas [...]. Senten. Inspiren con acougo. Repitan a palabra “calma” varias veces [...]. Tranquilícense. Expiren lentamente. Preparados. Aí vai: Sísifo é o pai de Ulises. Non minto. Xuro mil veces esta sentenza [...]. Ulises nunca perdoou ao seu pai. Perseguíuno (EPF, 72);

Agora o escaravello paseaba inquieto a carón da cama de Rosa. Tiña medo. Tremelicaba. Pediu perdón varias veces. Persignouse, axeonllouse. Liscou, como antes, envolto na néboa densa, porosa, levemente brillante (EPF, 92);

Ela finou. Finou hai seis ou sete anos. Adelino Prim entoleceu. Iso dicían os médicos: confundía o mundo real e o mundo imaxinario. Volveuse agresivo (EPF, 92);

—Enganáchesme todos estes anos.

—Eu non te quero, eu non quero a ninguén.

—Nunca debín facerche caso, es un cabrón.

—Eu non te quero, eu non quero a ninguén.

A Sabela mateina cun coitelo. Evaristo Rúa casou de novo. Ten máis fillos. El cre na familia, e en Deus, e na Santísima empresa privada (EPF, 114);

Métese no medio das pancadas. Cae. Ten mala sorte. A cabeza bate contra o canto dunha mesa cristalina. Os vidros crávanse na súa caluga (RB, 27);

Di iso cos ollos. Talvez diga iso cos ollos. Talvez non desaprobe a miña literaria conducta (RB, 35);

Déixoa soa. Mañá regresaremos á lectura. Eu sentarei no sillón de abaixo (RB, 35);

Estou triste. Un arame ata a miña gorxa. Non logro respirar (RB, 37);

Traga purés e líquidos. Está moi delgada, coa pel pegada aos seus ósos. Velaquí a realidade, non hai outra. Non. A realidade, ou a verdade, nunca teñen remedio (RB, 38);

Non me deixou seguir. Levantouse. Foi á alacena. Colleu outra copa. Deuma. Servíume (RB, 65);

Cecais tardei un ano en rematalo. Ou máis. Escribo lento, lentísimo. As correccións son insufribles. O tempo

324, 330, 343, 347, 358, 366); TT (38, 71, 81); TM (11, 17, 23, 24, 25, 26, 27, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 47, 65, 70, 71, 76, 95, 104, 105, 112, 114, 119, 121, 128, 130, 134, 135, 136, 152, 153, 164, 165, 166, 172, 195, 208, 213, 224, 230, 233, 241); SL (13, 17, 18, 22, 25, 28, 31, 34, 40, 43, 46, 48, 49, 51, 53, 57, 58, 68, 81, 98, 112, 113, 115, 125, 131, 135, 139, 141, 145, 189, 191, 193, 195, 197, 207, 212, 216, 220, 223, 227, 235, 246, 255, 264, 267, 298, 305, 311, 322, 329, 332, 347, 350, 356); E (47, 50, 52, 99, 101, 115, 135, 145, 156, 158, 160, 177, 197, 217, 223, 235, 251, 276, 277, 357, 367, 375, 379, 431, 447, 490, 516); A (20, 23, 29, 30, 59, 61, 186, 235); MBT (36, 37, 38); UMOT (122, 126, 130, 132).

pinta as marxes e abismos de cada letra. O tempo pinta de gris a vida (RB, 67);

Eis o proceso: o home escapa, o home morre, o home é enterrado por cinza e pedra pómez, o corpo descomponse gradualmente deixando un oco, os arqueólogos encontran o oco e verten xeso líquido, o xeso consolídase e permite a retirada da pedra pómez e da cinza (RB, 75);

Agora estou soa. Estou soa, unha escusa. Sempre o estiven [...]. El é un vividor [...]. Os vividores carecen de escrúpulos e credos: só cren neles mesmos [...]. Tristán Luces era un vividor [...]. Hoxe non teño mágoa del. Hoxe xa non estou namorada [...]. Amo decembro [...]. Iria, acaríciame. Preciso o teu afecto neste amencer frío (RB, 92);

Un nó na gorxa non permite que eu respire de modo adecuado. Intento tragar o cuspe. Non podo. Os nervios. Iria, cóntame. Cóntame. Fala. Iria (RB, 93);

Risa. O pensar longo e barroco proporcióname o alivio da risa. E son feliz. Por unha vez. Morta e feliz, non podo pedir máis (RB, 94);

Homero Maradal, vou unirme contigo. Deixaremos mamá mais eu esta inoperante cataléptica solitaria existencia. Ela xa está morta. Levo anos gardando o seu corpo inmóbil. E respira, pese a tanto (RB, 119);

Todo está preparado. Os meus irmáns vivos alentan un novo xogo. Apareceremos no próximo libro de Bernal M. (RB, 137);

Eles son os mortos: Bernal Emepunto, Reinaldo. Nada ten sentido. Só os contos, os seis que papá mais eu trezamos na soidade de Iria. E non teño forma de saír dos meus pensamentos. Todo resulta inútil e imposible. Quédame a soidade. A soidade [...]. De nada me serve Bernal Emepunto, nin Reinaldo. Non hai remedio. Rematemos a empresa con dignidade, mamá. Xa subo (RB, 138);

Apostaba. Serio. E gañaba. Ciro, o gañador.
Gañador (RB, 144);

Non, nunca o escribirás. Demasiado orgulloso para anotar estas palabras. Non importa (RB, 139);

Durmín mal. Case que nada. Onte a miña relación coa botella foi insistente (A, 41);

A decisión está tomada. Vender o piso. En realidade nunca foi parte de min. Empresa de mudanzas que sirva para trasladar os mobles, poucos, o televisor (A, 288);

Ela pode camelarme. Quedar con todo o meu capital. Bobo, bobo, oféndete, non podes pensar iso de alguén como Alma. Labazada no meu rostro. Autoflaxelación. Dáme vergoña o feito de ter pensado o que acabo de

pensar (A, 289).

7.36. APÉNDICE XXXVI: PARALELISMO SINTÁCTICO⁶⁸²

unha infancia acugulada de sorrisos e xogos ao sol do mediodía, unha adolescencia chea de contradicións e mágoa (LL, 40);

son un individuo proclive ao romance, á aventura carnal, á lascivia (LL, 41);

A súa face pálida, os olliños claros, os seus peitos aplanados (LL, 44);

anque coste lágrimas e burlas, anque coste insomnios e ganas de morrer (LL, 72);

Baltasar regaláballe cada día un rechouchío distinto, un movemento áxil, unha mirada tenra (LL, 129);

que afectismo barato, que vacua sentimentalidade! (EPF, 10);

porque o amor é non posuír nada, non desexar nada, non abranguer nada (EPF, 26);

dunha caduca cidade sen mar, sen futuro (EPF, 27);

non pode ter na cabeza outra imaxe que non sexa a súa, **os seus ollos, o seu sorriso, a súa voz de calandra** (EPF, 52);

o candor que uniu os nosos corpos, a estima que nos atou (EPF, 86-87);

Eu namoreime del perdidamente, dos seus ollos claros, da súa presenza altiva, da súa voz con mil palabras esvarando doces por aquela boca pequena de merlo, da súa intelixencia de donjuán trasnoitador e mentiroso (RB, 27);

a súa boca xa para sempre muda, sen Shakespeare, sen Borges, sen cosmogonías e metafísicas e teoremas e mitos, sen Hécuba, sen as lágrimas que Hécuba fixera verter, sen o silencio de Hamlet entre as ruínas dela mesma (RB, 28);

Podes mover minimamente os dentes pero non os labios, podes pechar os ollos pero non es quen de activar os frouxos gastados engurrados pómulos ao compás dese movemento (RB, 33);

viaxaremos errantes pola dúbida e a ignorancia, incapaces de distinguir o verdadeiro e o falso, a lóxica e o

⁶⁸² Poden consultarse máis exemplos de paralelismo nas seguintes referencias: XA (15, 21, 39, 46, 72, 75, 99, 101, 104, 107, 112, 133, 168, 170, 212, 232, 253, 257, 261, 272, 289, 290).

absurdo, a razón e o delirio (RB, 69);

Pero cal é o signo que diferencia o bo do malo, a santidad da malicia, a literatura do sucedáneo literario, a bondade das inicuas intencións, a xenerosidade da cobiza? (RB, 94);

das voces que escoitei no deserto, as voces que esvaraban polas bocas sen dentes da area (RB, 102);

Precisaba coñecer a orixe das cousas, esa substancia permanente que debuxa o noso destino: a auga de Tales, o aire de Anaxímenes, o lume de Heráclito, o indefinido de Anaximandro (RB, 129);

Porque os anxos dicían cada noite, dende que te coñecía, que eras o mellor que ía pasarme, que non o pensase demasiado, que aparecera por fin o home que eu algunha vez soñei (RB, 130);

Botareite de menos a pesar do teu carácter terrible, dos teus ciumes terribles, do teu desvivir terrible metido entre libros (RB, 133);

Pero o inferno pode estar en calquera parte, repousar onde menos o esperas, na volta de calquera esquina, nos dentes do can pacífico (TT, 22);

Está de pé, imitando o galopar dun cabalo. Está de pé, mesturando as risas entre o pesar que soporta cada vez que respira (TT, 44);

Inventeino do mesmo xeito que se pode inventar unha máquina capaz **de lavar pratos**, ou **de fregar o chan**, ou **de pintar paredes** sen mancharte (TT, 51);

A vida é unha maldita espiral que nos roe, que nos carcome, que nos mata (TT, 53);

se quedase no meu interior o máis mínimo alento, unha regaña que permitise ver un mundo máis claro, unha fenda que amosase unha tímida luz (A, 12);

e correr a friálida neve xermana e correr as amplas beirarrúas xermanas e correr o seu corazón desvalido (A, 21);

Estás no meu corazón, nos meus ollos, nos meus dedos, na miña boca (A, 22);

nenos mortos de barriga inchada con moscas revoando as súas cabeciñas infelices, nenos con metralletas de moitos disparos exercendo a disciplina do tiro fronte a dianas de latón, nenos con lágrimas nos ollos [...], nenos que cargan no meu corazón o fardel exiliado da mágoa e do quebranto (A, 23);

Botarei de menos a ilusión de deixar notas na túa mesa, botarei de menos a esperanza de que abandones o

memo do avogado, botarei de menos esas agullas de seda picando o meu estómago, agardando a túa presenza, agardándote. Botareite de menos a ti (A, 28);

Defender a liberdade fronte á intolerancia, fronte ao clasismo, fronte ás xerarquías, fronte ao rancor odio máis odio máis [...]. Defender a liberdade con berros, con poemas, con abrazos (A, 45);

Sen fillos, sen futuro, sen explicación (A, 48);

O corpo que se move ata o bordo da mesa, que se retira ata o respaldo da cadeira, que se achega, que se volve a afastar (A, 60);

Odio aos famosos que non saben cantar e cantan, que non saben sentir e senten, que non saben chorar e choran emocionados (A, 70);

Deus, ¡que loucura!, ¡que marabilla!, ¡que delicuescente embriaguez, que frenesí, que alticontinencia! (A, 78);

Eu apostaría polo político perdedor, pola noticia intranscendente, pola portada de menor calado (A, 90);

Harpía noxenta que volve e revolve **no meu estómago, no peito, nos brazos, nos ollos** (A, 146);

Que pensar resulta oficio insufrible, pero só os que pensan poden ver o lado oculto das cousas [...]. Que o éxito é fácil de obter, pero o difícil é merecelo. Que o recoñecemento e a posición social alivian o paso dos anos, pero só o amor pode axudar a vivir. Que polo camiño da razón transitan as dádivas e honores, pero só o camiño do desexo ha de facernos libres. Que terás que pagar un prezo moi alto pola dignidade, pero sempre merece a pena. Que conseguir é moi importante, pero máis importante é o intento. Que caerás, pero terás que levantarte. Que virán días malos, pero pasarán (A, 161);

Son moitos anos na empresa para permitir que a ausencia pulverice unha relación de tantos meses, tecla a tecla, golpe a golpe (A, 196);

Bebo unha copa tras outra, unha lúa tras outra, e só me quedan os teus ollos verdes (A, 199);

Preciso máis e máis libros, máis e máis suspiros que nutran a miña ansia (A, 200);

apretados, **de abrazo en abrazo**, como se a vida non tivera máis horizonte [...].

Xuntos.

De bico en bico tronzando os bicos da nosa fraterna soidade, ese espello que nos mira (A, 221);

Non vou tomar píbulas. Non vou tranquilizarme. Non vou anestesiarme. Non vou desvivir, non (A, 242);

Os antibióticos, que curaron moitísimas gravísimas doenzas, que salvaron mortes inminentes, que adiaron matrimoniais separacións, son hoxe o revulsivo do Fondo Monetario Internacional e do voraz dólar (A, 272);

sen ti nada me fai gracia, nada me ri, nada me toca, nada pode levantar as miñas ansias de perturbado (A, 305);

¿Sabes que miro o ceo e estás metida en cada lúa, como unha flor de olliños lindos, en cada estrela, en cada chuvia? (A, 333);

Internet, todo pensado, todo deglutido, todo estruturado (FI, 58);

7.37. APÉNDICE XXXVII: ELIPSE

os seus ollos xa non eran os de antes, nin a súa boca, nin o seu cabelo (LL, 35);

Xamais esquecerei a expresión da súa faciana, a dor nos seus ollos, o noxo do seu picudo nariz (LL, 44);

Dende entón só desexaba falar, pasear, aprender e rir con Carmela (LL, 110);

loitar contra os demais, contra o tempo, contra ti mesmo (LL, 114);

eu estou feito para a morte, para consumirme no medio do fastío e da tristura (LL, 116);

buscamos a morte para olvidar que temos que morrer, para fuxir dela (LL, 116);

Os meus personaxes son monstros que crecen e falan sós, animais que me buscan incesantemente. HC non era así. HC xogaba comigo a ser rei de astros, poeta, velliño, pallaso, viaxeiro (LL, 122);

Eu creo [...] que Adolfo Reina Dávila odiaba o mundo, os individuos que o rodeaban, as conversacións, a obrigatoriedade de existir, de ser humano, a imposibilidade de non poder cambiar, aínda que só fose un momento (LL, 123);

Eu pídolles que me liberen. Que me rescaten inmediatamente e sen dilación daquela novela inferior (EPF, 10);

tantos anos de escenario, de bares, de fuxitivo a bordo dunha dorna sen rumbo, de atmósferas escuras nas que se podía mastigar o sabor acre dos cigarros (EPF, 24);

Só no medio de todos os invernos, de todos os fríos que xean a nosa lingua formando unha carapela pétreo (EPF, 37);

que todo o desamor que acumulei nestes anos de ingloria, de pena furtiva que navega os meus pulmóns infectados de vasura, de refugallos que quedan nos poros, nas inguas, nos artellos, covarde (EPF, 39);

talvez queres que eu viaxe a algures, vacacións caribeñas etérmicas, non volver a verme, olvidar a miña face, os meus dedos (EPF, 39);

podó afirmar que a túa vida está nos meus brazos, nas miñas mans, entendes? (EPF, 39);

que me daban por perdido, por morto, por adicto irrevogable a drogas de diferente e singular pureza opiácea (EPF, 40);

podía vivir cun saxofón e durmir nos bancos xélidos dos parques (EPF, 40);

sen embargo antes teño que facer outras cousas, queimar o pentagrama, facer desaparecer a partitura (EPF, 44);

só necesito lamber o teu bico de metal cos meus labios, e quererte, e habitar contigo os miles de paraísos que aínda non coñecemos, e taparte cada noite para que o carazo non fira a túa pel, e gozar xuntos do clarexar que agroma destemido na Fisterra, e non deixarte nunca máis, nunca máis nesta noite eterna, inacabable (EPF, 46);

O paraíso, tan lonxe (EPF, 49);

alimentábase de sopa, algunha laranxa, nada máis (EPF, 50);

e diría que o coñeceu moi de perto, que a súa ascendencia materna entronca directamente con tal personaxe, que nunha anterior reencarnación foron íntimos amigos, inseparables, que xogou ao xadrez con el, que tiña un lunar na perna esquerda, que lle ensinaba o lunar a todas as mulleres que amaba e producía os efectos que calquera filtro de amor podía procurar, que este era o motivo do seu éxito incontente coas damas (EPF, 51);

Heloísa non foi un soño. A música, tampouco (EPF, 53);

O poder sempre se mostra reacio aos cambios, temeroso diante de calquera indicio de revolución (EPF, 70);

e que facía danzar ás ninfas máis conspicuas e brillar as cores dos peixes e cintilear a tenue luz dos astros (EPF, 79);

Necesito encontrala, darlle unha labazada a Acis, bicala (EPF, 80);

contrariamente aos óbitos por navallada, enfermidade terminal, disparos, parada cardíaca, infarto cerebral,

hemorragias incontroladas, politraumatismos diversos (EPF, 87);

Eu [...], debía intentalo. Escribir esa novela que o mestre Borges non quixo escribir (RB, 15);

Non quero reflexionar sobre o hipotético ou probable ou suposto. Noutro momento. Agora prefiro subir ao cuarto de mamá. Lerlle os incipientes ou inocentes relatos (RB, 16);

a mamá comezou a usar un vocabulario que nunca lle fora propio, a falar de Borges sen telo lido, dos mitos e deuses e heroes, de metafísicas e pentahemímeras e anagrifos a contar os segredos de todas as sibilas, a explicitar as causas das rotacións dos astros ao redor do sol, os seus tempos e medidas e imperfeccións (RB, 20-21);

Non cesaba no seu intento de abrazar o seu home, de comentarlle as sabedorías que acudían á súa cabeza sen saber o motivo, de citar o Hamlet glórico (RB, 21);

ocorréuselles a infeliz idea de representar a volta do escritor meu pai mutilado de guerra borracho escritor incipiente, de resucitalo de entre os mortos e achegalo de novo á que fora a súa casa (RB, 21);

Pensaron que de seguida se recuperara e que cambiara o seu ensaiado rol por aquelas improvisadas palabras (RB, 26);

Teño a súa imaxe gravada na memoria. Tamén a súa voz (RB, 35);

serve para acrecentar o sabor salgado da mágoa, e gozalo, e metelo entre a pel para moelo, muiñalo. Para recoñecer, felizmente, que o ser humano non pode alcanzar, nunca, o gozo (RB, 37);

único no que podoo practicar a tarefa grata de debuxar coelliños brancos cos meus ollos no horizonte, ou deixar de ler a prensa, ou beber docemente o viño máis amado, ou pasear sen ir a ningures, sen ter que volver, ou emborracharme sen horario nin control, ou pensar nas pequenas cousas (RB, 46);

Só esperar que cambiasen o seu significado ao día seguinte, que as liñas do futuro revocasen a súa decisión (RB, 48);

temos o deber inmediato, de recuperar a golpes, a bicos, a esperanza, e dicir non á derrota, e berrar non á desgana, e levantar paraísos imposibles nun acio de uvas e marmaña (RB, 49);

Rin, pensei que era unha broma, unha aposta túa para descolocarme (RB, 54);

non lles gusta que eu fale de amor, que nin sequera pense nel (RB, 63);

Continuou falando, outorgando argumentos para que eu pensase que “Os teus labios amargos” tiñan moito que ver coa súa existencia, que resultaban intercambiábles os resultados da literatura e os da vida (RB, 66);

Confeso que nunca crucei unha palabra cos seus labios amargos, que nunca a biquei, que non toquei xamais a súa pel tersa como o algodón que esvara miles de metros de superficie petalal de encarnadas papoulas primaverinas (RB, 66-67);

Obrigáronme a abandonar a escola, obrigáronme a demitir de min mesma, a perderme na Nada (RB, 98);

insistiron unha e outra vez en pagar máis os meus servicios, en obsequiarme con galanos carísimos, en mercar un piso para min, en procurarme unha titularidade na Facultade (RB, 129-130);

Primeiro comentabas que resultaban inverosímiles os meus relatos ou que debía ubicalos en Berlín, despois que o estilo deixaba moito que desexar, máis tarde que o vocabulario empregado era consubstancial a un infante preacadémico, logo que as historias de anxos non espertan o interese de ninguén (RB, 130-131);

A beleza envolta en murmurios de silencio ou paxaros recitando poemas de amor, en recendos de queiroga e carballos e estrugas e negrillo, en músicas de Bach musitando caladamente a balada do gozo, en tempo detido, en clamor, a beleza (TT, 11);

Para el era un xogo o agardar cercano ao escaparate, un xogo o modo de coñecer á muller que chamaba a súa atención, un xogo o tempo que pasaba con ela mentres a pintaba, un xogo (TT, 17);

O tabaco serve, principalmente, para olvidar. Ou para buscarse nos círculos de fume lanzados ao baleiro. Ou para encontrar adxectivos, como dicía Josep Pla (TT, 51);

Aínda que tamén me podo namorar dunha profesional da política, ou dunha señora que toma café co seu can nunha cafetería céntrica, ou dunha fotografía de cantante perpetuamente xuvenil e sofisticada (A, 43);

Só a quero a ela. Só a ela. Os seus oliños, a súa tenrura, as verdades que di cando non di nada, a emoción de tocala sen poder tocala, os dedos que me acarician, as lágrimas que non me conta, as lágrimas que eu nunca poderei contarlle (A, 89);

Amor, estou triste. Triste mentres te penso. Triste porque os meus sesenta anos pesan máis cada día. Triste porque te quero e non podo estar contigo. Triste porque o ceo negro anuncia outra vez, outra, mil veces, un futuro sen ti (A, 233-234);

Fichado pola compañía de teléfonos, polo banco que paga as miñas facturas, polos administradores políticos, pola Igrexa e os seus derivados, polos grupos coidadores dos bos costumes e a correctísima moral (A, 279);

Sen esperanza na carreira de Lázaro Pin, que non ten a delicadeza de facerme unha visita, de chamarme por teléfono, de enviar un correo electrónico ao meu ordenador portátil (A, 287);

intensa vida interior sen preocuparme polo mundo, polas noticias do mundo, polo correr dos meses fóra deste recinto onde os deuses edificaron o paraíso (A, 300);

A tristura é un modo de ser, unha actitude, un estado de alma, unha xenética inconclusa, o pano negro da avoa, o seu cabelo gris, os teus ollos que non aparecen, a lúa verde, os abrazos perdidos, os perdidos abrazos, os bicos que non demos e debemos dar, as horas mortas, as vivas, as outras, as túas uñas negras, a roupa interior negra, a brevidade do erotismo sen ti, as risas, as lágrimas, a tristeza é unha ferida que sangra, un cristal, unha pluma, a mimosa ardendo, a carrasca ennegrecida dos incendios, a sorbeira onde pouse o meu desexo para amarte (A, 302);

Choro por ti, amor. Por Cesaraugusto, por Claudia pintora, por esta vida inútil que me tocou vivir e vivo. Pola miña afección aos abrazos, ao amor, á música, á dignidade, aos boleros [...], aos bicos que resucitan, aos que non poden resucitar, aos bicos que me dás cando a lúa viste os teus ollíños como un colar de insomnios (A, 304);

Coñezo o segredo auténtico das árbores, os seus froitos, os bechos que as incomodan, a duración das cereixas penduradas na cerdeira xubilosa (A, 307);

Polo tanto podo fumar con tranquilidade, beber con moderación, emocionarme cun solpor magno de laranxa no horizonte (A, 329).

7.38. APÉNDICE XXXVIII: COHERENCIA E COHESIÓN

7.38.1. PUNTUACIÓN

perturbado poeta posúe a parva perspectiva de perturbar o soño dos seus veciños cantando gospel e un blues que ninguén coñece só Louis e Ella e o Inés ese mamón ao que tanto quero e pítrico pianista piamontés que non me coñece a min a min Nicolás Baltasar Odín Erreprima Pingallo Pirata Monterrei o poeta neurótico con nai enferma da cabeza e que non pode saír da cama e que se caga de cando en vez en todos os devanceiros dun individuo cabrón por natureza ao que alcuman hipopótamo e samesuga ou porco ou castrón ou cen mil alcuñas máis que non vou anotar agora porque estou un pouco mareado porque non debía beber e bebo e mira que xa mo ten dito o médico non bebas Colás non bebas que calquera día hache de estourar o cerebelo e eu nada que me nego a aceptar o que di ese frenopático asasino recomendado pola miña prima Tara de quen por certo hai meses e meses que non teño noticias igual casou e non quixo dicirmo igual casou co asturiano vaia co asturiano nunca esqueceréi que se fixo amigo de Cifuentes e que incluso o invitou a comer un día cecais son imaxinacións miñas Tara non puido casar con tal memócrata Tara no fondo non é tonta debe correr nas súas veas o meu sangue real chamareina por teléfono tirarei un grolíño do licor por ver se arricho pero me

figuro que non porque xa vos teño dito coño que non bebedes mentres estades en tratamento con tranquilizantes xa volo teño dito... (IS, 174-175);

Todos poderíamos ser doutro xeito máis bos afables amables endiañadamente fértiles na gratitude oposta dos opostos fins que perseguimos de vez en cando de vez en cando repito como se un torvo destino nos agardase á volta de calquera recuncho e é mentira sempre é mentira o destino a última betoneira que mestura as nosas almas coas almas dos outros eses que observan con sixilo o vagar inútil dos borrachos coma min borrachos e namorados cabalmente namorados ata que a morte nos separe Erea veña repitan todos e todas comigo ao unísono con certa calma e sobre todo con declarada afinidade estética repitan alveolares labiais dentais palatais velares oclusivas xordas africadas xordas de novo sonoras orais nasais moi nasais terriblemente nasais con decisión demo que non se diga que vostedes son uns mexericas incapaces de seguir as parafísicas sesións terapéuticas que eu prescribo para a consecución da felicidade (IS);

As caricias exactas os bicos e palabras confundidas as apretas que faltaron sen previo aviso as lúas convocadas e que xa nunca máis apareceron os cans que falaban na noite contigo os demos os canallas musitando a súa perorata entramada de bóbidos (bb) criterios e insultos verme can cursi mísero ruín e a voz dela murmurando a penas sen abrir os seus labios non lle deas importancia non lle fagas caso sempre ela mordendo co seu corazón o meu coa súa lingua a miña boca de vencido e ela xa non está ela tan amada fuxiu envolta no tren que leva a algures non négome viaxando no lombo acre da nostalxia sempre fun un adicto á melancolía aos pretéritos ela está aquí ao meu carón durmindo na súa cela Sor Berta amada miña que cando soñas concitas as bruxas boas para que dancen nos arrabaldes insáns da miña mente Sor Berta lampedusa inxente crónica de martirio que fai abrollar en min un hálito de roibén e leucopenia guantanamera rianxo e Daniel que me di no oído tres ou catro sentencias que non coñecía e lembro ditos que aprendín nos libros o verdadeiro artista non ten nunca en conta o público o público para el carece de existencia Wilde míster Wilde e Daniel outra vez a miña arte non ten vocación de estupefaciente ou de narcótico non recordo non sei cal foi a palabra que elixiu aquel home amado de Rianxo eu estaba bébedo e el facíame meter os dedos na boca e dábanme náuseas como agora pero resisto o acto regurxitario por inxesta de alcohol non é frecuente non era frecuente nas miñas moitas borracheiras borracheiras que collía para olvidar os fracasos producidos polas miñas obras de arte sen arte iso dicían eles os críticos e os públicos e os empresarios todas e todos non me entendían pero eu preguntome agora se resulta tan transcendente que elas e eles te entendan te comprendan te estimen sempre temos que morrer e a morte converte en lixo todo este asunto da arte e dos artistas... (XA, 267);

e, sobre todo, pronta homologación maastrichiana para entrar en Europa divina Europa coa forza dun Estado totalmente renovado e preparado para afrontar con garantías o porvir e que reclama dos seus iguais un respecto e un trato favorable nas futuras relacións empresariais desenvolvidas baixo a sombra do ciprés que o “Gran Hermano” plantou hai anos no seu xardín sen flores (EPF, 17);

As cousas importantes da miña vida teño que rescatalas nun pozo negro sen fondo onde os lagartos verdes enormes morden e morden a miña pel de ciencuentón barbado con gafas pero logro sobrevivir sempre logro

sobrevivir ás terribles desventuras dos meus soños e alí recupero a miña voz fina gritando na escola onde a profesora non entendía que eu chorase cando ela poñía o seu dedo sobre as letras porque as letras eran monstros enormes que querían comerme a min un neno que soñaba unicornios e non lagartos verdes enormes mordendo mordendo a miña pel de cincuentón barbado un neno que xogaba o xogo das palabras con Mamá xuntar as primeiras letras do nome dos comercios das tendas e formar palabras palabras facía isto porque eu era un neno que tiña medo ás letras minúsculas maiúsculas todas todas as letras producían un certo pánico no meu interior as letras as mesmas que rescato hoxe no pozo negro sen fondo onde os lagartos verdes enormes morden morden a miña pel para que non os venza a eles a eles e de paso

ao olvido

ruín

que me morde tamén

como un lagarto (TM, 30);

Bica a neve bica os meus olliños tristes bica a neve bica a neve lambe os meus olliños para sempre perdidos de luz, de luz (TM, 54);

Polo tanto o home que escribe esta páxina parado no medio dun trebón de saraiba penetrando a música de Joe Henderson mirando o branco do xelo en diminutas bolas redondas espallado na estrada gozando dun minuto de vida escoitando o penicar do pedrazo no cristal do automóbil Renault cinco modelo anos oitenta color gris azulada discretísimo o home que escribe esta páxina non pode alcanzar a felicidade (TM, 115);

Levo doída a miña parte interior a miña alma ou meu adentro sen comas sen comas debo escribir sen comas borracho e triste e con medo o medo palpebrexa no interior do Pirata no ámago que me define eu a min triste como sempre e só o problema é estar só sempre o souben ese é o único problema e non podo resolvelo nunca poderei resolvelo (TM, 179);

O pirata deixou de chorar hai meses sen embargo esta noite de abril sentado baixo a lúa grande que ilumina as ponlas dos castiñeiros que apuntan folla a folla con dirección ao ceo esta noite de abril triste o Pirata sente correr gotas de bágoas ou bágoas de gota pola súa face barbada pero non tanto como antes menos barba menos barba aínda non me creceu de todo pero case non debín afeitarme diante da colombiana que me contou a súa historia a miña é máis triste eu sei e ela non o sabía que alguén escribiu letras negras no medio do sol (TM, 199);

Meu amor, é tan fermosa a vida...

meus fantasmas de Iria faladores instigadores violentas voces que apretades a miña alma (RB, 38);

Pretenden evitar a morte mentres, voitres, consenten e propician miles de asasinatos de fame de bala de nacións unidas no fracaso de bala de bala de bala cada día (RB, 84);

Inocente vinteoito do nadal de reis magos e piñeiros con colóricas bolas penduradas das súas perennes gallas e

turrón turrón de chocolate ou alacantino viva Xixona el lobo que gran turrón que gran turrón e bonecas que dirixen os seus pasos cara ao portal e Jesús en el pesebre se ríe porque está alegre e volve á casa volve volve ao fogar e causas solidarias colectas lazos de diversas tonalidades para significar o noso apoio colectas colectas para paliar a fame que nós mesmos occidente cibernetico satélites cocacola nova orde internacional a fame que nós mesmos provocamos e feliz aninovo abrazos abrazos cava catalán que muxica a nosa gorxa e o noso estómago raído roído e vilancicos panxoliñas cantigas de reis de porta en porta para recibir como galano unha ducia de ovos e manteiga (RB, 115-116);

no tren que perde a vía e come as pedras dunha montaña con vinte mortos de resultado final ou oitenta se é unha fin de semana de agosto e as autovías rexistran elevados índices circulatorios e adiantamentos a grandes velocidades e teléfonos móbiles pendurados da man e da orella e perda de atención e traxedia outra traxedia outra (TT, 22);

Ansiolíticos antidepressivos alegrantes prozac prozac emulxentes emerxentes estimulantes prozac prozac prozac hipotensores relaxantes prozac prozac... (TT, 29);

... Non quero ducharme acaso resulta tan difícil entender que un home maduro en pleno desuso das súas facultades mentais un home eu o Tucán non queira nin necesite ducharse todas as mañás... (TT, 67);

... Non almorcei porque non tiña ganas de almorzar non resulta tan complexo que un vello de oitenta anos non queira inxerir café con leite desnatado e madalenas sen Proust cheas de graxa graxa animal polisaturada de glacial e tóxica neocicuta... (TT, 72);

... Por favor déixenme tranquilo non é moito pedir que me deixen tranquilo tranquilo que non me torturen só iso non pido outra cousa que non me torturen non me lastimen déixenme por favor por favor... (TT, 75);

Mamá nunca confesou a verdade e só dicía que o meu pai era un mariñeiro que afogara alá na Costa da Morte esmagado por unha onda furiosa que bateu a súa cabeciña pequena moi pequena brevíssima como un balón de rugby esmagou a súa cabeza esmagouna contra un roquedo inmenso como a boca de Neptuno (TT, 75);

... Non non hoxe non teño ganas de comer encóntrome triste como o día non ven que está chovendo o día gris moi gris e a chuvia vai acariciando o cristal do cuarto como Caronte o Caronte navegando as augas dun mar calmo negro negro... (TT, 79);

... Deixádeme en paz ou son capaz de tirarme pola fiestra coño deixádeme en paz deixádeme marmitúlicas eremitas de cristal ferinte e ferido como a noite polar que roe a miña carne consumida marchade preciso tempo escribir escribir... (TT, 83);

... Non quero ver a ninguén xa estou rematando a miña confesión non quero ver a ninguén non insistan teño oitenta anos por Deus por Deus o Tucán ten dereito a un pouco de intimidade un anaco de tempo só un anaco

por favor... (TT, 89);

O día menos pensado vou estourar como un bulló enchido de seiva terra nas súas veas vivificantes vivificadoras vivíficas pum pum pum infarto de miocardio non se puido facer nada nada sentímolo moito (A, 21);

todos os sentimentos grandes amplos insólitos que danzan o peito ferido ebrio deste periodista senescente, iluso (A, 24);

Ollos de feitizo meiga marabilla lindos lindos (A, 26);

Violencia, señora de moitos anos consumida viúva vestida de loito rigoso que apreta irremediabilmente cos seus dedos de arame e lata e lama e carbón o colo cándido da esperanza (A, 44);

Ela, digo eu, liberdade, debe constituírse como unha gran muralla que protexa o ser humano e as súas curvículas esenciais e decencias e indecencias e corruptibilidades e paxariños piadores casiña do meu contento e moitas máis controversias e conversas e versiculares palabras que debía anotar e non anoto os paxaros verbigracia os paxaros aves reiseñores dos que a avoa me falaba hai anos (A, 46);

Alí sempre queda unha muller un home mala malísima cara escaso sorriso mastigador mastigadora de chicle e tomador tomadora de café con leite sacarinado vestido vestida con inmaculada presenza albina branca azul clara ou similar que mira con aire marcial os conxéneres que peregrinan coas súas pertinaces doenzas na procura do antipirético miorrelaxante antiséptico analxésico que alivie o seu momentáneo enfermo existir (A, 68);

á muller de ollos verdes linda linda meu amor (A, 86);

adquirindo billetes de avión para viaxar a Cuba e poder coñecer in situ a verdade toda a verdade e nada máis que a verdade sobre o réxime castrista e de paso solazar corpos e humidades entre as humidades tépedas de ron e xeo de varias mulatas garimosas como marzo (A, 96);

pío pío pío un periodista findedición morto sobre as liñas amarelas que circundan a beirarrúa onde non se pode estacionar o vehículo sen recibir multa da competente autoridade policial (A, 121);

nos institutos creo que apenas se estuda literatura creo creo senos cosenos logaritmos éticas morais idiomas informáticas word excel acces sistemas operativos internets tecnoloxías naturezas robóticas químicas físicas e outras nimiedades pero literatura latín grego e demais humanidades que fomentan o espírito non iso non interdito prohibido non pasar claro claro interesa unha sociedade acrítica apoloxética apodíctica apodolóxica pero que non pense non pensar prexudica seriamente a saúde (A, 128);

pena de ser un solitario e non ter ao meu carón unha multitude de infantes corricando sobre bicicletas patinetes bonecas de trapo unha muller que me mire fale pregunte que se interese polo meu lugar no periódico os meus problemas a miña inmensa fatiga de ser feliz de non poder ser feliz de nunca ser feliz (A, 151);

osos de pelo comprados en tendas baratas baratas e envoltos en multicolorico papel de regalo e enviados e protexidos e conducidos ao leito da dama solitaria que imaxina que o tal oso foi enviado polo amor da súa vida, probablemente un home metro noventa musculoso ollos grandes azuis ou claros marróns talvez que acudirá algún día á Redacción para presentarse (A, 154);

A cidade é unha imposición da historia a cruel historia que narra as vitorias e glorias e estandartes dos vencedores non dos que perden non (A, 158);

Lázaro Pin, botas vaqueiras valverdelcamino varias veces tinguidas de negro para que non se noten demasiado os miles de quilómetros que pisaron entre fantasías e bares e asfaltos e rúas que non van a ningunha parte botas fermosas limpas de cando en vez botas que deben datar da súa granulítica e onanista adolescencia (A, 188);

Onte, por exemplo, un profesor doutor especialista en linguas pretéritas comentaba ironicamente nunha emisora de radio multifrecuencia que os peripatéticos alumnos e próximos á graduación en diversas especialidades do saber os alumnos eles e elas solicitaron encarecidamente aos encargados de actividades que conferenciase ou parlamentase ou dirimise as súas epistemolóxicas experiencias en magna aula un badulaquillo popular por pronunciar sandeces na televisión de maior audiencia e no programa máis audiementado precisamente por facer da idiocia a súa bandeira, o programa, e da banalidade a súa cátedra (A, 192);

Xa pasou a homenaxe dos compañeiros e da empresa, esas exequias repetidas cada vez que un abnegado traballador do periódico millonario en lectores e multimillonario en vendas e publicidade un traballador dicía un traballador con anos moitos anos moitos de servizo nas súas costas comunicadoras e un tanto engurradas e doridas polas horas sentado en cadeira non preparada para soportar durante períodos longos o penso e o corpo do periodista ou da periodista dicía ¿que dicía? (A, 202);

se ti es escritor e precisas lectores moitos miles millóns de lectores aínda que os lectores sexan analfabetos pero queiran ter un libro teu co teu rostro impreso a toda cor os teus ollos os teus labios que din sempre o que eles queren oír dicía que se precisas lectores debes actuar de acordo coas regras que a continuación resumo nunha soa verdade (A, 207);

Os manteis de cadros, verbigraya, que cobren as mesas catro patas cadradas cadeiras de longo respaldo finísima decoración flores en búcaros estilizados do restaurante onde manducamos finos ágapes que a xubilación periodística aínda me permite (A, 216);

os gregarios da moeda única e miles millóns de accións bolsísticas de altas rendibilidades e guerra no deserto para coidarnos dos malos que son moitos miles todos árabes joder qué malos que son los árabes guerra guerra mísiles canallas asasinos tan traidores como unha navalla finísima que corta un corazón a pedazos canallas guerra guerra canallas defendamos a nova economía e os imperios divididos en dous ou en tres minúsculos imperios (A, 226);

Beliscou a súa pel para saber se todo aquilo non era consecuencia dun delirio macabro debido á inxesta dun produto agrícola tomate leituga en mal estado por culpa de horas e horas de sol recibidas intensamente despois de ser cocinado ou preparado delicadamente polas mans de mamá nun prato fondo con sal e aceite e vinagre de viño tinto que o papai elaboraba de modo artesanal e meticuloso tomate leituga ensalada á que lle deu o sol o sol que filtrou as súas raiolas por unha fiestra antes de comeren e quentou o menú e os pais non quixeron pero ela si tiña fame moita e comeu enguliu tragou o tomate quente e a leituga e fíxolle mal por iso estaba soñando nun internado trima camas sete e media da mañá e unha monxa corpulenta de lentes con montura negra un pesadelo un pesadelo (A, 239);

Os teus dedos acariciándome penetrándome gozándome segundos séculos galaxias universos (A, 281);

As delicias de Capua, a novela que non fun capaz de escribir porque os borrachos non poden escribir novelas nin sentir só procurar a morte como un revólver apuntando a un mencer de bicos sen ti sempre sen ti a quinta de Mahler os boleros Aquí te amo y en vano se oculta el horizonte quérote quérote tanto miña vida o teu mar é verde eu son un anaco do paraíso o paraíso xa ten o teu mar todo para ti teu túa tanto tanto a canción italiana que non entendo os ollos verdes de lúa o horizonte co teu rostro espido acariciando a miña pel de naufrago patriota de abrazos dos soños da noite da ilusión dos bicos que nunca me dás se navegas polo mar por este mar e segues o seu horizonte has de chegar ao sol na túa viaxe verás a lúa non volverá chorar Te estoy amando aún entre estas frías cosas non debo beber ¿Morrerei bebendo bebéndote amor? (A, 286);

Ás cooperativas que adulteran con capitálica ferocidade os seus produtos por ganar uns millóns a maiores vamos amos señores do universo adulteren adulteren así son as cousas o mundo avanza e o capitalismo inicuo non deixa de estender as súas poutas de animal famento comendo rabuñando as esperanzas do mundo os soños da humanidade os versos dos poetas algúns decrépitos a inmensa maioría os versos os poetas non non hai anos que non se suicida un poeta agora pasean os parques como se os parques fosen ríos nadándose como cisnes coleccionando traxes poses cosméticas caritadebueno corrección favores políticos fotografías a toda cor na portada dos literarios suplementos mentres declaran que son os últimos bastións da cultura e aparecen e figuran e discuten pero non se suicidan ¿como se pode crer nunha marxinal actividade artística que non produce dende hai anos nin sequera un mínimo número de suicidados? (A, 314);

non dubidaría nin sequera un instante en dicirlles contarlles revelarlles a verdade a única verdade a verdade é un pozo onde non quedan paxariños piadores que traian no bico o rostro da nostalxia a memoria a memoria paxariños piadores que recordan que algún día fun feliz (FI, 56);

E colgaches con rabia desmedida o telefónico brutal comunicativo instrumento que a túa man tantas e tantas veces recolleu con indicible tenrura para escoitar as palabras todas as palabras da profesora que te amaba que aínda te amaba cabrón que aínda te ama (FI, 63).

7.38.2. ELIPSE

Sabela era filla de boa familia, filla da mellor familia de Pontevedra. Morena, ollos azuis, busto grego, unha marabilla se non fose polo seu terrible defecto (LL, 36);

Morena, alta, moi alta, os ollos descoloridos pola idade e os cabelos longos ata os cadrís (LL, 109);

É preciso viaxar en tren, señoras senadoras e señores senadores, as solucións aos problemas do Estado residen nos vagón dun tren. Aplausos xeralizados e extensos (EPF, 54);

Peiteouse, subiu os pantalóns. Madrid (EPF, 56);

Sísifo, outro fracasado, como Polifemo (EPF, 74);

Iria é a nosa casa. Nome estraño (RB, 16);

Nagas, Lamias, Ninfas, o Mirmecoleón, a Mantícora, o Unicornio, as Valquirias. Os seres fantásticos que o mestre e Margarita Guerrero coleccionaron (RB, 64);

Os poucos amigos, a avoa [...], a memoria, o periodismo, o botebote o truque as escondidas as bólas o guá (A, 328).

7.38.3. REPETICIÓN

A vida é **un xogo**, Colás, nós somos **un xogo**, o teu diario é **un xogo**...

–E a **literatura**, que é a **literatura**?

–**Non me amoles**, Pirata, **non me amoles** (IS, 146);

(**Quen ten que pensar**, Odín, maldito Pirata tolo, **quen ten que pensar?**, non te decatás de que **estás só**, de que sempre **estarás só** [...]) (IS, 157);

Dirán vostedes que a todo isto non lle atopan **nin pés nin cabeza**. É normal, nada do que eu fago ten **nin pés nin cabeza** (IS, 215);

Ernesto Che Guevara é perseguido polo cabaleiro dourado, tenazmente perseguido polo cabaleiro dourado, de cabalo dourado, de lanza dourada, de corazón dourado (IS, 237);

Por iso miraba o mar desesperado, **por iso** tirou o almorzo, **por iso** golpeaba as paredes para que alguén o sacase daquel inferno (LL, 16);

Pero **ninguén** abriu a porta co ánimo de liberalo. **Ninguén** (LL, 16);

enchoupando a camiseta amarela na que se podía observar **serigrafiado** na parte superior dereita, en vermello, o nome do psiquiátrico e unha gaivota esplendorosa, **serigrafiada** tamén, que traspasaba incólume a inscrición (LL, 19);

Maldita estética amarela, **maldito** escaravello, **maldito** mar que non o acariñaba entre as súas ondas de xabón frío (LL, 19);

Bette, estou aquí por ti. **Bette**, escapa comigo ao país das mazás. **Bette**, o mundo é un terrón de azucre (LL, 20);

como un can ferido, un can ferido que non pode voar, na súa cantilena favorita (LL, 20);

Soñaba. Gozou da súa presenza, do seu candor, dos seus aloumiños dúctiles, sedosos, inacabables. **Soñaba. Gozou**, gozou tanto que un sorriso infinito repousa na súa faciana (LL, 21);

Un, dous, un, dous, un, dous, volta... Un, dous, un, dous, un, dous, volta... (LL, 23);

Non; sairei morto, coa morte espallándose no meu lombo, **vello como** os deuses gregos, **vello como** eu mesmo: Odiseo (LL, 24);

Soidade, paxaros mortos de frío, **soidade**, vento arrepiante, **soidade**, martarañas, lobatos, cabalgadas de cervos fuxindo (LL, 26);

Esperou por el como se non puidera **esperar** outra cousa, **esperou** sen visitas nin cartas comprometedoras (LL, 26);

Estouna agardando, estouna agardando, semella tan feliz e ten tanta vida (LL, 35);

O dono era **un chulo** que fixo cartos a conta da heroína, **un chulo** con dúas ou tres putas finas traballaban para el (LL, 37);

Sabela tiña os ollos azuis e fumaba tabaco rubio. **Sabela** cando se deitaba comigo suspiraba de xeito incontrolado e apreixaba desesperadamente o meu pelo (LL, 37);

—Se me queres casa comigo.

—Eu non te quero, eu non quero a ninguén.

—[...]

—Eu non te quero, eu non quero a ninguén.

—[...]

—Eu non te quero, eu non quero a ninguén (LL, 39);

Chamartín coas súas cúpulas e bóvedas tan estrañas, **ruído**, celeridade, **ruído**, cegueira, **ruído** (LL, 44);

Sería inútil prolongar por máis tempo a súa vida: **ir eliminando pezas, pensar, ir eliminando pezas, pensar** (LL, 50);

Odio, odio, odio a estes hipopótamos. **Repugnantes, repugnantes** (LL, 69);

eran os sete fillos de Santa Felicitas. Os nomes servíronlle para crear sete torpes personaxes, ebrios, obesos, sete apocalípticos xardineiros que atentaban a diario en contra dos seus bonsais, sete dúbidas no medio dunha novela, sete santos fundadores, sete libros de Deiana, sete grandes do comercio (LL, 71);

A lotería tráelle millóns, **xogue**. Son as catro. **Xogue, xogue, xogue** (LL, 74);

Nada lle importaba gastar os cartos que producían as vendas do capital paterno. Nada lle importaba que a súa moza despreciase a arte. Nada lle importaban as mentiras que a cotío contaba a seus pais (LL, 86);

traíalle un ramallo de flores e algún poema de **amor, amor** entre balas, **amor** de pólvora e medo (LL, 91);

E cala, alíouse co silencio [...]. **E cala** [...]. **Cala** e, polo menos, xa non malvive (LL, 104);

Ela encargouse de rachalo todo. O amor é unha gran mentira. O amor é unha gran mentira (LL, 120);

Non me importou, estaba **bébedo** —**beber, beber, beber** é un grande pracer— (LL, 121);

Que é Rayuela? Unha novela **de amor**. **De amor**? Si, todas as novelas brillantes son novelas **de amor** (XA, 91);

El desesperaba por non mirar un sorriso nos beizos húmidos da muller que amaba. **Ela non podía ver**. El quixera ser cego, sentir o que a dona sentía. **Ela non podía ver**. El bicáballe os ollos para que algún xenio, cunha vara máxica, pousase alí os seus feitizos. **Ela non podía ver** (XA, 93);

adicción tífica (**tila** no almorzo, **tila** ao xantar, **tila** na merenda, **tila** nocturna, **tila** entrehoras, **tila**: fermento

celestial) (XA, 99);

Lucidez, que é a **lucidez**? (XA, 101);

unha muller que a penas coñezo, unha muller que subiu **por casualidade** no mesmo tren ca min, que **por casualidade** apoiou a súa maleta nun asento próximo, que **por casualidade** era a dona que eu sempre soñara, que **por casualidade** perdeu a foto que eu gardo con esmero e coidado técnico exquisito [...]. Iso é a vida: un cúmulo de **casualidades** entrelazadas (XA, 103);

Nós somos unha **mentira**, Silesio, unha grande **mentira** (XA, 132);

e deixou **sombras**, miles de **sombras**, **sombras** grandes como a praia dourada de Copacabana baixo o sol do mediodía (XA, 155);

Que di vostede, señor! A **verdade**, só digo a **verdade**, sempre digo a **verdade** (XA, 178);

Xa lle dixo un **crítico estúpido** que non é o mesmo intención e literatura (Os **críticos estúpidos** resultan insufribles. Por **estúpidos**, precisamente) (EPF, 10);

Lembro ás miñas dúas **únicas** noivas casadas con aqueles que foran os meus **únicos** amigos (EPF, 18);

ou a **sorpresa sorpresa** tantas veces soñadas (EPF, 20);

o final **perfecto** para unha obra **perfecta** (EPF, 24);

como fixo aquela noite nun café **caduco** dunha **caduca** cidade sen mar (EPF, 27);

pero o penicar constante do seu corazón dipsómano proseguía, **coñac**, máis **coñac**, precisaba tranquilidade, **partitura**, **partitura** (EPF, 28);

taconeando, lixeiro, lento, lixeiro, lento, redobre, lento, redobre (EPF, 36);

e os libros son mentira, repíteo unha vez máis, os libros son mentira, mentira, mentira, e toma pímulas (EPF, 40);

Tapado cos xornais indecentes que cuspián noticias **de finanzas**, e sucesos **de finanzas**, e deportes **de finanzas**, e cultura **de finanzas** (EPF, 49);

Malditos tecnócratas, **maldito** papel de curso legal, **maldita** compravenda, **maldito** poder (EPF, 49);

o comentario que afirmase que Desiderio Sánchez Mir, o **profesor** de Historia Moderna, era o máis grande **profesor** de todos os grandes **profesores** (EPF, 51);

Ten medo porque pensa que todo é **real**, que o medo é **real**, que os seus alumnos son **reais** (EPF, 52);

o home [...] berra sen pausa **Odio os fascistas, odio os fascistas**, sen deixar de beber xenebra (SL, 35);

Talvez a melancolía que apreta o meu peito... a melancolía que apreta o meu peito e non me deixa respirar (TM, 17);

A dúbida. A dúbida debe permanecer a carón do lúgubre existir, perenne. A carón do escuro existir. Perenne (TM, 22);

Estou nervioso. Cando estou nervioso escribo palabras fermosas: **odalisca, duración, ínfimo, pífano, docísimo, siamés**. Esa serie é capaz de tranquilizar o acceso agudo de melancolía: **odalisca duración ínfimo pífano docísimo siamés. Odalisca...** (TM, 40);

O paraíso é un clube desta cidade desfeita en pedra desfeita, desfeita de pedra, desfeita (TM, 67);

Teño a cabeza chea de recordos. Teño a cabeza chea de recordos para desvanecer o medo. O medo que me dá a neve, que cae, que cae (TM, 72);

E paso as horas pensando ou discutindo cos fantasmas que habitan esta Iria de **voces**, ela. **Voces. Voces** (RB, 15);

O **noso** libro. **Noso**, papá, **noso** (RB, 16);

escribiu relatos nos falaba de **diversos lugares e diversos seres. Diversos lugares, diversos seres** e, sempre, as rosas amarelas de Borges (RB, 16);

Louca, chámanme na vila. **Louca** (RB, 17);

Os meus **fantasmas**, ela, soben comigo. **Fantasmas** que agachan a súa inmaterialidade entre as paredes desta Iria grande. **Fantasmas** aos que trato coa cortesía e o respecto propios do seu sobrenatural rango. **Fantasmas**, ela, que cercan a miña vida, tan chea de cravos (RB, 17);

Estás linda, aí, tan calada. **Estás linda**, mamá hurí virxe do paraíso que creou Mahoma (RB, 17);

Bernal escribe novelas de usar e tirar, estúpidas irrelevantes necias —polo tatno el, evidentemente, é un ser estúpido irrelevante necio (RB, 23);

Un sorriso que se abriu completamente cando o home da manta se levantou, cando o home da manta arrancou a manta que o tapaba, cando se aproximou a ela, sen manta, e dixo, manta manta manta: Meu amor, canto te botei de menos! (RB, 25);

A imaxe que se me ocorre nesta hora, a min, que non son profesional da escritura como o meu irmán pequeno, a imaxe, digo, é a do fume que sae polas chemineas das fábricas, esa imaxe pero ao revés, ao revés, si, como se o corpo do vello actor fose unha cheminea e o fume entrase dentro del de modo súbito e veloz. Iso exactamente foi o que sucedeu (RB, 25);

Foi o momento xusto no que os meus irmáns entraron na estancia, miraron á mamá, miraron ao vello. O vello mirounos (RB, 26);

Pero esa é outra historia.

Outra.

E non serei eu quen a conte (RB, 28);

Pero as voces dos fantasmas non poden ser mentira. Sempre as voces dos fantasmas que acougan entre estas paredes, ruben, gabean. Ela, Iria. Estas paredes onde descansan para mortificarme. Os fantasmas resumidos, consumidos, na casa grande onde a soidade por veces esgana o aire, a luz, o tempo. As voces mesturadas na memoria. As voces (RB, 29);

Teño a súa imaxe gravada na memoria. Tamén a súa voz. Aquela que repetía palabras inconexas no meu interior despois da súa morte. A morte da que me culpabilizaron os meus irmáns. E todo por mor dun accidente (RB, 35);

Eu non interviñen. A única culpa foi querer a Tristán, aínda o quero. Pero ese amor non é responsable da morte de papá [...]. Eu non interviñen. Prometo dende todos os decímetros do meu corpo insurxente (RB, 35);

Estou aquí, Celia, contigo. Nunca marchei. Iso son cousas da túa imaxinación desmedida e enferma. Contigo repetindo os relatos, os nosos, os que lle les cada mañá á túa nai. Contigo, Celia (RB, 36);

Lembro como te collía nos brazos recién nacida, con medo. Collíate como se foses o máis grande tesouro [...]. Collíate e tremía de entusiasmo, e a pel ía volvéndose menos lisa, supurada de minúsculas montañas entre os poros, puntiaguda, picante, a emoción. Subía, como un látego de luz, por un ignoto conducto que debe existir entre o corazón e o peito, subía, veloz, e acariñaba a miña lingua, a úvula que pendura a súa inanidade na fin da boca, os dentes, e facía esforzos para conter as lágrimas e non parecer un pusilánime, Celia (RB, 36);

Sen embargo sempre me quedará o pesar de non ter escrito unha novela coa súa vida, cos seus contos metidos entre as páxinas. Sempre me quedará a frustración de non intentalo (RB, 37);

Pragmática cuestión que require de nós atención **absoluta e absoluto** afán escrutador, epistemolóxico (RB, 40);

Para nada, para nada. Tanto tempo para nada (RB, 40);

Equivoqueime. Equivoqueime por pretender tal cambio. Equivoqueime por chegar tarde á cita contigo, por casualidade. Equivoqueime: son un home propenso ao desastre, ao desvarío e, tamén, ao perpetuo error (RB, 48);

Agora, no sillón amplo abruño, escoito os **nagas** dos que o mestre Borges falaba. Os **nagas**, as serpes que adoitan tomar aparencia humana. Os **nagas** do indostán que habitan esta Iria. **Nagas**, Lamias, Ninfas, o Mirmecoleón, a Mantícora, o Unicornio, as Valquirias (RB, 64);

Mentres os demais rapaces soñaban con carreiras e nenos que corrían e árbores que corrían e soles que corrían detrás de estrelas e lúas e melgas que corrían, céleres (RB, 69);

Ese soño atormentábame cada noite, **ese soño** ao que lle buscaba con afán e entrega un mínimo significado, unha lectura que me indicase o seu papel no centro exacto do meu inconsciente. **Ese soño**, podo aseguralo, salvoume do tedio de existir (RB, 69);

don Jorge Luis Borges Saavedra é **o nome** perfecto para calquera escritor inmortal, **o nome** que non admite especulacións ou dúbidas sobre a súa calidade literaria, **o nome** perfecto e terminante (RB, 70);

Nelas descubrín **a calma**. Descubrina moitos anos despois porque se algo tiñamos dabondo na aldea, en toneladas, era **calma**, **calma** de días grises e azuis e vermellos no solpor que anuncia a noite e no abrente que trompeta a chegada dunha nova xornada de **inspiracións e expiracións e inspiracións e expiracións** repetidas, para non afogar (RB, 70);

nunca foi capaz de terminar unha novela, **nunca** leu un poema e, probablemente, **nunca** puido redactar un informe dos moitos delitos que debeu resolver co seu olfato de **policía**, intrépido **policía** (RB, 71);

Maxia. Maxia. Maxia, berrei eu cando coñecín tan fascinante historia (RB, 75);

un puñal que sempre o acompañaba para sortear, por exemplo, os decretos crueis do destino que, por exemplo, situaban a dous homes agardando por el nunha solitaria tétrica esquina, por exemplo, e que os dous homes colocaban un puñal similar ao seu, por exemplo, na súa gorxa [...], pero cando garda o instrumento pensando que xa fuxiran os delincuentes un, o máis novo, por exemplo, chega por detrás e crava fonda a folla metálica no seu corazón e morre, e no momento xusto da morte, por exemplo, o Vesubio comeza a cuspir lume e traxedia (RB, 76);

Gozaba cada segundo da miña vida porque sabía exactamente cal era o tramo final do meu destino. **Gozaba** cada segundo, **gozaba** incluso os adversarios e inimigos, parte intrínseca do decorrer do ser humano (RB, 79);

Este tipo de operacións convén facelas seguindo unha **planificación** axeitada, **planificación** que debe marcar as marxes polas que camiñar (RB, 80);

En Francia e Alemania chegaron a chamarme o Montañés, iso a min encháame de orgullo porque sen saber o motivo [...] cada vez que escoitaba tal alcume viña, de súpeto, á miña cabeza a pube negra de Natalia. Escoitaba “Montañés” e de contado aparecían o meu irmán (RB, 81);

e bonvivir durante moitos **lustros**, os **lustros** que agardei para chegar a Pompeia (RB, 82);

eu quero pasar o resto dos meus días **aquí, aquí, só aquí** contemplando o meu soño (RB, 83);

Esa é **a verdade, a verdade** que se deita por riba dos nosos soños, na súa pel (RB, 85);

Ti, que desafiaches o tempo conservando a túa forma inmóbil **na fuxida, na fuxida** da morte para encontrarte con ela, que cruel paradoxo! (RB, 85);

Sei que han de volver mañá, **sei que** ha de regresar alertados por algún vixilante, ou por un humilde cidadán que queira contribuír ao ben común delatando a presenza **dun home deitado a carón do home deitado** de Pompeia (RB, 85);

Alí agardaba **o irmán maior. O irmán maior** cun sorriso de soberbia instalado nos seus dentes de traxedia e espanto (RB, 86);

Cecais o amor, tamén, sexa unha aplicación das moitas que arveoan o seu bater de **inmensas** alas **inmensas** na clámide **alta** dos **altos** sentimentos (gústame **pensar** longo e barroco e xogantín, paronomásico **pensar**, herdanza que me veu do meu papai obnúbilo) (RB, 90);

Camiño coa mágoa colgada **dos dedos. Os dedos** da miña man esquerda (RB, 90);

Non sei **como puiden** penetrar na vida que non me pertence, **como puiden** aceptar a desgraciada invitación de pisar de novo esta terra de espanto (RB, 90);

Iria e mamá, mamá e Iria, amores meus. E ti, papá. Ti tamén, **meu rei, meu rei** desaparecido vagando rúas de odio e espanto (RB, 92);

Os vividores precisan unha certa cultura para disfrutar do seu paso polo mundo. **Os vividores** carecen de

escrúpulos e credos: só cren neles mesmos. **Os vividores** xogan co corazón da xente sensible (RB, 92);

e voar, e voar, lembro nesta hora os infernos que poboan esta casa de mortos, Iria, esta casa de ausencias que só pode ser cuberta por **lágrimas, ríos de lágrimas**, infinitos **ríos de lágrimas** nadando **a miña mágoa**, a miña que é a túa, **casa de demos e navallas, a miña mágoa** envolta na lama dos recordos que **volven** mil veces **volven** a danar a miña vida, a miña morte, **casa de demos e navallas** (RB, 93);

Coñac coñac coñac de vagalumes grandíos que manan das nubes que gardan como pavés férreo o invisible seminal ceo (RB, 95);

a filla que eles **nunca** bicaban, **nunca, nunca**, a penas (RB, 97);

Que corran, que corran! (RB, 97);

Con perseverancia buscaban os folios que eu anotaba con letra fermosa e facíanos desaparecer, **cabróns, cabróns** (RB, 98);

Non o conseguiron e agora, xa mortos, han de retorcerse nos moitos infernos que o infinito universo alberga, nos pútridos infernos, e nunca conseguirán saír de alí [...]. Que corran, que corran! Nunca conseguirán saír de alí, esa é a miña certeza. Probablemente a única certeza que me embarga nesta hora, o tempo no que os recordos poden volver libres á miña cabeza (RB, 98);

A miña nai relataba a súa peripecia narradora estirando **un dedo**, introducindo **o dedo** no aire para dar unha imposible razón ás súas palabras mornas, tocando **co dedo** o meu nariz para procurar unha maior atención á súa exposición (RB, 102);

os cans que gardaron de min **nos últimos anos, estes últimos anos** nos que se me negou a posibilidade de escribir **unha soa liña, unha soa** (RB, 103);

agora podo dicilo, **agora, agora** mentres **agardo**.

Agardo.

Agardo, simplemente, que o gozo da morte que a area prometeu cubra para sempre a miña loucura (RB, 112);

que os reis só lle levan galanos ás nenas que len historias e historias, as nenas que non saen de casa e len, que non falan e len, que non miran o mundo e len, que non se namoran doutra persoa que non sexa papá e len, que non oen outra voz que a de papá e len, que non teñen ollos que non sexan os de papá e len, que non bailarican cantan gozan excursionan e len, historias historias historias (RB, 116);

acostumada desde sempre á **soidade**, á infinita **soidade** dos teus anos de náufrago entre as veas de **Berlín**, amado **Berlín** [...], e repetiches esa frase [...], ignorando que eu xa aprendera de memoria ese **poema**, ese

maldito **poema** de amor (RB, 121);

a túa cara pálida, a túa cara pálida como as notas de Charlie Parker nadando entre as estrelas furiosas (RB, 128);

Non acabei o doutorado pola túa culpa, **por amor**, imbécil, **por amor** (RB, 128);

Eras como **Jorge Luis amado**, que máis dunha vez creou apócrifos e autores de talla e obras inexistentes que el afirmaba coñecer. **Jorge Luis amado**, o mesmo que me obsesionaba coas súas rosas amarelas, esas que miramos cando non podemos mirar (RB, 129);

Eu falábache delas e dos meus **anxos, os anxos** que se pousaban na miña cama das Clarisas (RB, 129);

tres individuos que posuían o diñeiro necesario para que eu comprase **libros e libros e libros, libros** que pensaban (RB, 129);

cheo para atroupelar o teu bon sentido da linguaxe e as súas correctísimas normas, **inamovibles**, cariño, **inamovibles** (RB, 132);

soa, sempre **soa**, como a meretriz que levo durmindo no fondo da **memoria**, a **memoria** dos tres que sufragaron o meu **saber** de ida e volta, este **saber** que de nada serve, os contrarios, o eterno retorno, as categorías, as lóxicas e ilóxicas senrazóns do misterio de Deus, **pensar, pensar, pensar**, a Filosofía é un **erro**, un **erro** fondo, **meretriz, meretriz** (RB, 133-134);

abaneándose, abaneándose como as follas dos bidos na outonía, **lentas, lentas** caendo no pozo sen volta da morte (RB, 134);

non puidese contemplar o teu **perfecto** salto ao baleiro e a ligadura do adival, **perfecta**, apretando o teu **imperfecto** pescozo (RB, 134);

Os anxos contáronme a túa morte para que eu a escribise nestes papeis, **mirándote** como ti me **mirabas** hai dous días, **mirándote**, afogado, **mirándote** (RB, 134);

Convén ir preparando **a equipaxe. A equipaxe** que nos resucite ás tres: mamá, Celia, ti (RB, 137);

Nunca saberá que Iria e mamá e Celia Maradal arderon, **queimadas, queimadas** (RB, 138);

As súas conversas xiraban a cotío arredor de temas transcendentales, **a morte**, verbigracia. **A morte**, para el, non resultaba algo alleo á vida, como afirmaban algúns dos autores que lía con devoción e continuidade. **A morte**, segundo as palabras que podían escoitar os seus discípulos, era **a porta** que abría un novo espacio,

infinito e azul. **A porta** que amosaba as rosas amarelas que nos dan **a vida** verdadeira, **a vida** onde a dor deixa de existir, única felicidade posible (RB, 144);

Durante **toda a súa vida** agardou por **un xogador** suficientemente capaz. **Un xogador** que soubese que só a morte pode salvalo do tedio da fin, cando os naipes deixan de falar e só precisan mans que reinicien o proceso, que regresen ao absurdo da reinención. **Agardou toda a súa vida** ese instante, **ese xogador**. Pero **Ciro** sempre gañaba (RB, 144-145);

Sentou na terraza do hotel e, incrédulo, **observaba**. **Observaba** coa imaxinación (TT, 11);

Aquel hotel era o lugar onde os deuses depositaran **toda** a beleza do mundo, **toda** (TT, 11);

Custábanlle os días máis que antes, **custáballe** vixilar o percorrido lento das agullas do existir, **custáballe** respirar, **ese vicio** que non termina, **ese vicio** que debía abandonar de modo inmediato [...].

Con sesenta anos un non debe ter esperanzas no futuro, meditaba. **Con sesenta anos** só queda agardar o óbito que nos leve e nos amose **a rosa amarela** que supoñía instalada na fin do túnel. **As rosas amarelas** sempre foron a súa perdición e o seu sustento (TT, 11-12);

Ela non contestou, tiña **o silencio** como aliado, **o silencio** que aloumiñaba lentamente **os seus labios, os labios** que parecían mirar tamén as rosas, como os ollos (TT, 12);

alto, esguío, traxe **negro**, de cabelo **negro**, e barba **negra**, como o seu pasado, **negro** (TT, 13);

O coñac facía soñar e nós eramos só soño, simple soño, evanescente soño que vai desfecendo a súa substancia en miles e miles de millóns de seres que se soñan entre eles (TT, 14);

Mantíñase con coñac e latas de conserva e pan, e pan, e pan, xenerosas cantidades de pan que, segundo el, estimulaba a memoria (TT, 17);

dende que pasaba horas e horas contemplando, agachado, **un rostro un corpo un rostro un corpo** sempre inalcanzable (TT, 20);

era un simple oficinista **gris** que se levantaba a unha hora **gris** que cría no **valor** da familia e nos **valores** do tesouro público e nos **valores** da Bolsa e no **valor** da democracia (TT, 21);

que esa frustración patriarcal defraudaba as expectativas **grises** do **gris** oficinista **gris** (TT, 21);

como **os seus bicos, os seus bicos** que desfacían a felicidade no rostro daquel pintor (TT, 22);

Triste triste triste (TT, 26);

almorzaba mirando o ceo que anunciaba **outono**, sempre **outono**, o **outono** de follas secas que caen dende a árbore inmensa do seu recordo (TT, 32);

Xa pasaron dez anos dende o fatal accidente etílico, **coñac coñac coñac**, que o volveu cego para sempre (TT, 33);

Un vive mellor se non coñece estes lugares que non existen. **Un vive mellor** sen soños (TT, 38);

Era especialista en elaborar sentencias sonoras, **transcendentes**. Si, ela era unha **transcendente**. Unha dama da radio **transcendente** (TT, 41);

Distinguir o nome de **ministros e conselleiros e presidentes** [...]. Que quede claro, non soporto a **conselleiros, presidentes e ministros** e esixo, inmediateamente, a demisión de todos (TT, 43);

porque vía cualidades e talento na miña “aparente inapetencia literaria”. Aparente inapetencia literaria, así me definiu algunha vez. Eu son unha “aparente inapetencia literaria” (TT, 51);

Non, non, é broma, o meu apelido resulta horrísono. Eu son un ser horrísono, horrísono, ela tamén me aprendeu esa palabra [...]. Horrísono, horrísono: o mundo. Cecais me volvín tolo. Cecais me volvín tolo [...]. Cecais me volvín tolo (TT, 52);

Talvez lle gustou o son do seu apelido. **Pla Pla Pla**. Soa ben. Como **Reparte Reparte Reparte** (TT, 52);

Un meu amigo, **xuro** mil veces **xuro**, posúe unha única neurona (TT, 53);

O diñeiro inventou **as guerras**, **as guerras** inventaron **a morte** desnaturalizada, **a morte** inventou **a relixión**, **a relixión** inventou a necesidade dos **seres superiores**, os **seres superiores** inventaron o **home**, un ir e vir, todo, na vida, é un maldito ir e vir infernal (TT, 53);

O fume é un carro de estrume que non pode arrastrar a melancolía, **que pesa, que pesa, que pesa** (TT, 54);

A bebida debe ser compulsiva, imparable, **unha outra unha outra vez** (TT, 57);

El, cardiólogo eficaz pero **gastado polo tabaco e polo alcohol e pola vida**, abría con pericia aqueles corpos durmidos [...]. Demasiado **gastado: polo tabaco, polo alcohol, pola vida** (TT, 60);

A **mamá** da **mamá** da **mamá** xa desempeñara esa conspicua ocupación (TT, 70);

Sen ningún tipo de requisito uns herdán as virtudes e cargos dos outros: **fillos príncipes de pais reis** que, cos

anos, son **reis pais de príncipes e princesas** que serán á súa vez, cos anos, **raíñas** ou **reis** ou similares (TT, 70);

e eses acontecementos **tristes tristes tristes** (TT, 76);

e cando escribín a miña primeira **fracasada** como todas as demais **fracasada** novela **fracasada** (TT, 77);

encrespado no vento nordés que **frío frío frío** acariciaba a túa pel de centeo e trigo e calandras inmortais (TT, 84);

e tres asalariadas de uniforme negro con brancos bordados de seda e **flores flores flores** e chófer e numerosas festas nas que me ocultas no cuarto (TT, 89);

enviareivos innúmeras postais para incrementar a vosa desigual e minícula cultura (E, 69);

non lle quedaba ningunha dúbida sobre o contido das súas innúmeras homilías: cultura (E, 71);

E o ceo pintou cabalgadas de cervos, altivos, nos seus sonhos de neno (E, 120);

Curar co cecimbre todas as feridas, tamén os altivos sonhos do medo (E, 121);

¿Como pode Policarpo Montoya, irmán da insigne Ernestina Montoya, proclamar que hai algo imposible? (E, 143);

Conquistar a luz, non había nada imposible (E, 145);

o pianista ex-profesor que aínda tiña fe no futuro, e esperanza, e esas cousas que Libardino leu en tantas e tantas novelas de insomnio e alivio (E, 201);

como nun conto de Poe: insomnio, carencia de fe, escaseza de futuro (E, 203);

¡Terrible e disoluta paixón! (E, 221);

A terrible paixón musical que me desborda levoume ao abandono da miña anterior ocupación: profesor de instituto (E, 223);

bailando, espido, na corda frouxa da soidade (E, 261);

Espido [...]. Bailando con xestos provocadores, lúbricos (E, 263);

agradecía ao destino a mercé coa que aloumiñou o seu rostro cansado (E, 304);

pensando co rostro cansado naqueles individuos delincuentes inhóspitos (E, 305);

Azul, evidentemente. Azul (E, 326);

Azul, ou pouco menos, era a cor da cara do Toñicas (E, 327);

Nós temos a esperanza, Tintoreto, dixo ela. Claro, doutora, a esperanza (E, 346);

A esperanza debeu volver ao rostro do fillo do alcalde (E, 347);

varias buguinas ladran na metade da praza, varios coches (E, 387);

Foi a buguina dun automóbil a que sacou do seu sono sen razón aos catro ocupantes daquel vehículo cinco velocidades, e ao can (E, 389);

orixe do meu corpo de brétema que foi. Corpo de fume que só é inicio. Cáncaro, comezo da primavera. Bícame, así, así, a modo, e que escoiten os paxaros os latexos [...], do meu corazón neno, recente, cativo como a noite de luz que inauguran os teus ollos de futuro e trigo (E, 430);

Non cantaban cativos os paxaros de futuro e trigo por riba das árbores ou das farolas ou dos tellados ou no frouxo equilibrio dos cables luminosos ou telefónicos ou aluminósicos que danzan no espacio caduco celestial poboado de nubes e brétemas opalescentes, era noite (E, 431);

parecían saídos dun país cercano ao seu: a loucura, a desigualdade, a insemellanza, o desatino (E, 452);

A loucura, a desigualdade, a insemellanza, o desatino, o medo, penetraban as bocas caladas, atónitas, do público (E, 453);

Pero non importaba, un aventureiro debe procuralos entre a brétema, gozando coa barbuza que bique cada mencer o seu rostro desprotexido. Camiñar. Volver a Ébora, onde as sobreiras teñen forma de xistra e o ceo sabe a tango e despedida. Camiñar (E, 498);

A brétema envolvía o mar de Ébora aquela mañá de frescor e zarzallo. O Tintoreto camiñaba acompañado da Señorita Pura mentres o abrete anunciaba o xovenal corazón da primavera (E, 499);

no corazón, é onde perduran as glorias da coraxe e do clamor compartido e das voces que resisten e dos camaradas que saben o que quero dicir e digo, e da liberdade, da liberdade, da liberdade. Pero eles non entenden. Non poden (E, 518);

Non entenden. Non poden entender. Talvez era preciso sentir próxima a nostalgia, o baleiro da nostalgia, para iniciar por fin o camiño do regreso. Meditar. Danzar no fío invisible da liberdade, que xa non servía para nada sen el (E, 519);

ela, **transparente**, como a auga do río, **transparente, transparente** (A, 12);

A túa cara **lonxe lonxe lonxe** de min. Sempre **lonxe** (A, 12);

O edén onde a dor era breve e non existía a morte. Os ósos xélidos da morte. Por iso agora sinto o tedio (A, 12);

incautos que habitan o arrabaldo dos soños e das promesas... e da esperanza. A esperanza. Deixádeme a esperanza. Pero ¿para que a quero? ¿De que serve a esperanza sen ti, meu amor? ¿E o paraíso? O paraíso non existe se ti non estás, nunca estás, nunca (A, 12);

dun home que marcha á guerra mentres a súa namorada chora por el, **triste, triste** (A, 13);

para que un non **pense nunca pense nunca** (A, 13);

¡Que linda é a vida!

¡Que linda é a vida mentres te penso! (A, 14);

Os teus ollos verdes de luz no coral platino de cada día. Os ollíños verdes que son os meus, amándome como eu te amo [...], que despedida é un verbo que non entra, non pode entrar non no noso vocabulario inventado. As despedidas debe ser breves, amor (A, 14);

O importante é saber que te voverei encontrar cando volva pensarte, tocarte cos meus dedos **de borracho**, bicarte cos meus labios **de borracho**, rir contigo coa miña ilusión **de borracho** que bebe para quererte máis (A, 14);

Titulares e titulares e máis titulares na entrada de cada noite, como se fose unha información de última hora (A, 15);

Cardhu —léase Cardú—, marca **insigne do insigne líquido** aliviador e curativo (A, 15);

Mañá procurarei que as horas non lastimen a vida. **Mañá** pensarei en ti, outra vez. Outra. **Mañá** hei de quererte como agora te quero (A, 15);

Que repitan todos os coros celestes esta singular perorata iridiscente de mar e **lúa**. ¡Aleluia, gloria, albricias e

venturas! Por fin vén á miña raída roída rota cabeza unha idea digna de min: sufro ataques de **lúa**. E miro á **lúa** e **na lúa** aparece a túa cara, suave, dentro, dentro, meu amor (A, 15);

A realidade. A realidade non ten os ollos verdes. **A realidade** gasta cor gris de fume [...], **pintar** co pincel do futuro, **pintar pintar**, as súas aristas de vidro [...].

A realidade ten ollos cor de azafrán.

Ollos cor de azafrán (A, 18-19);

e gravatas de **seda seda seda** (A, 19);

É tarde, moi tarde. Non teño sono. Nunca teño sono [...]. É tarde, moi tarde (A, 20);

¿Quéresme? ¿Quéresme aínda como eu te quero a ti? Claro, claro que me queres, meu amor. Vida vida vida, miña vida. Toma un bico. Cariño. Un bico, amor. Amor (A, 20);

comidas abundantes e moito **colesterol colesterol colesterolín** (A, 20);

non se puido facer **nada nada** (A, 21);

cidade habitada por seres de maleta **grande** e **grande** ausencia e mans **grandes** que se levantan de noite para traballar (A, 21);

e correr a friálida neve **xermana** e correr as amplas beirarrúas **xermanas** (A, 21);

as lágrimas axudan **a respirar**, cariño, **a respirar** (A, 22);

nenos, pobres, fráxiles, **nenos**, **nenos** mortos (A, 23);

O teu marido, avogado **cínico**. Este periódico no que ti mas eu traballamos, **cínico**. A empresa milmillonaria que despediu á Claudia pintora, **cínica** (A, 24);

Os teus oliños verdes con lunares, ou **manchas**, **manchas** pequenas que só eu podoo ver mentres te penso (A, 26);

Ten piedade de min, do periodista que só bebe para vivirte. Ten piedade da miña imaxinación, das ganas de verte, tocarte, abrazarte. Piedade do meu desespero mentres te busco entre duascenas mulleres que nunca son coma ti (A, 26);

A ti, **rara** entre todas as cousas **raras** que habitan o universo, feliz, creado inventado edificado para o goce e deleite dos soñadores todos que o soñamos.

Rara.

Rara.

Coma min, cariño (A, 26);

só ti, cariño, meu soño, respiro, **tranquilo, tranquilo** (A, 28);

quérote, **linda, linda** (A, 28);

os que rin as futilidades do **presidente** do goberno o **presidente** dos estadounidense de américa vitorioso bélico matador o **presidente** da empresa o **presidente** da comunidade veciñal o **presidente** da asociación do barrio (o mundo está cheo de **presidentes** que non serven para nada) (A, 30);

¿Onde existes?

¿Onde existes que non podo verte, mirarte, tocar os teus dedos lindos?

¿Onde existes que eu non podo estar?

Estar **contigo**, amor.

Contigo (A, 31);

o folio branco escrito cun bolígrafo **barato barato** (A, 32);

Avoa, ¿sabes que estou **todo namorado todo** da nena de ollos verdes que sempre soñaba, entre risas? (A, 33);

Incluso cando chegaba á casa cos pantalóns rotos de tanto **correr e caer**, xogando. **Correr e caer**: velaquí a lectura máis exacta da miña vida. **Correr e caer**. Si, avoa, ela tamén caía. **Correr e caer**, cariño: ese destino (A, 33);

Para **levantarnos. Levantarnos. Levántate**, amor, **quérote**.

Quérote (A, 33);

Eu teríalle dado moitas horas de diálogo sobre a **infausta** soidade, sobre a búsqueda **infausta** da felicidade, sobre o destino **infausto** dos perdedores (A, 34);

Dama dama (A, 35);

Pareces un **faraón**. Así me sentía diante de min. Un **faraón**. Un **faraón** embalsamado en hermética pirámide (A, 36);

O teu marido de seguida amosou o seu porte **macho macho macho** e sentiu celos (A, 36);

De todo, fixen **de todo** (A, 37);

barras de **chocolate** que non era **chocolate** (A, 37);

Certo, **con sesenta anos, metro sesenta, cen quilos de peso**, un ten tempo para pensar no futuro. Ou mellor: **con sesenta anos, metro sesenta, cen quilos de peso**, un ten tempo para todo, todo, menos para o futuro (A, 38);

Deus Deus, Jesusito, eu quería unha vida así (A, 38);

Sae o sol polas fendas que a cortina **de de de**, non sei qué demo é este material plastecino co que están fabricadas (A, 39);

entre ágatas que **corren corren corren** os camiños que **Deus Deus** Jesusito debuxou **para perdernos. Para perdernos** ti mais eu (A, 39);

polo tanto serei **breve breve** moi **breve** (A, 39);

altamente estimada polos meus adentros necesitados de **afecto** só **afecto** simplemente **afecto** (A, 42);

que recupere a súa **perdida** alma **perdida** entre os estertores da noite (A, 45);

é a cabeza, **sedentaria**, e o corazón, **sedentario** tamén (A, 46);

A falta de amor escribe novelas magnetofónicas.

A falta de amor provoca infortunio.

A falta de amor dicta leis e delincuencias.

A falta de amor é un andazo (A, 50);

ollos **verdes** de lúa **verde** en medio do ceo **verde** que sempre fala de ti (A, 51);

Detesto que me aconsellen.

Detesto a soidade.

Detesto a miña presenza de caimán obeso (A, 52);

Detesto o poder, o pensamento único, **a intolerancia, o totalitarismo, a censura**, as ganas de lastimar, **a intolerancia, o totalitarismo, a censura** (A, 52);

Elimina a morte, Jesusito. Por favor, **elimina a morte**. Pídocho sinceramente. Unha das poucas cousas que che pedín na vida. **Que elimines a morte** e que craves a bandeira do amor en medio do meu pulmón iridiscente e fumador (A, 57);

referente vital de **Alina Alina**, meu amor (A, 57);

Nunca ninguén **nunca** amou este corpo cenquilar e redondo (A, 59);

que o teu cabelo **negro negro** é produto dunha tinta eficaz (A, 60);

A cabeza, a cabeza do faraón, marca as pautas da escritura (A, 60);

podo gozar con textos que non digan **nada** absolutamente **nada nada** (A, 60);

Pero Cortázar quería facer **música** coas palabras, **música**, e despois **contar contar contar** (A, 60);

serei **imbécil**, ¿acaso estou condenado a pasar a vida soñando?, **imbécil, imbecil**.

O falso soño.

O falso soño (A, 63);

A cadeira carece de **breve goma de apoio** porque **a tal breve goma** desadheriuse hai tempo moito tempo (A, 69);

Eu tamén **leo**, aínda que preferiría estar contigo, pero **leo, leo** porque non podo estar contigo, ¿comprendes, cariño? (A, 76);

Vive de ilusións. As ilusións na literatura son un tumor incurable. Residuarse a esperanza no ventre da literatura é un dos graves defectos da civilización occidental. A civilización accidental, tan preocupada por ela mesma (A, 76);

dos teus ollos **verdes**, da lúa **verde**, da literatura incluso, **verde**, como a esperanza (A, 78);

¡Que bela belísima noticia debo **contar contar contarche** querido arquivo FAR [...]! (A, 78);

Rizo o seu cabelo **negro** e ollos **negros** e camiseta **negra** e **negro** pantalón (A, 78);

o teu andar que parece uns **verdes** ollos **verdes verdes** que me miran a cada instante (A, 79);

queréndote, queréndote, amor, amor (A, 79);

pola autovía da idiocia **permanente** e da **permanente** tristeza (A, 80);

mentres na rúa choven flores, **negras, negras, negras** (A, 80);

ata que só queda unha gota na esquina **última** da **última** botella (A, 80);

Voz tenue como o voar dunha melga **lixeira lixeira** na noite calorosa de xullo (A, 81);

Estaba mal, da cabeciña, un **desequilibrado**, todos os xenios son individuos **desequilibrados** ou propensos ao **desequilibrio** (A, 84);

Desexan aos **estables**, emocionalmente **estables**, profesionalmente **estables** (A, 84-85);

Alma, debuxo o teu corpiño cuberto por unha fina camiseta **negra**, por un pantalón **negro**, por uns ollos **negros** que me miran mentres rin (A, 86);

vas amala sempre, como se fose **un abril** que non acaba de pasar, **un abril** de nubes, sen sol, **un abril** que fere os teus dedos, pensando nela, sempre pensando nela, **un abril** que non te deixa nin sequera escribir estas noites de delirio (A, 88);

Os **directores** e cargos **directivos** son **directores** e cargos **directivos** porque, presumiblemente, deben saber tomar decisións (A, 90);

estou namorado dunha muller que **nunca nunca** ha de facerme nin o máis mínimo caso, que **nunca nunca** ha de prestarme unha ínfima atención (A, 100);

Aínda que o seu corazón **perda e perda** e volva **perder** (A, 100);

([...] a **Nada**, sempre a **Nada**). Auga da **pena**, sempre a **pena**, a **pena** (A, 101);

cos seus **mísiles** xusticeiros, os seus **mísiles** humanitarios, os seus **mísiles** de apocalipse morte tétrica miseria (A, 102);

as palabras resultan insuficientes para expresar as cousas **marabillosas**, ou os sentimentos **marabillosos**, as emocións **marabillosas** (A, 104);

que **cortan e cortan e volven cortar a aquel ou aquela** (e escribo **aquel ou aquela** porque me peta e quero e dáme a gana) **aquel ou aquela aquel ou aquela** que non son do seu agrado (A, 117);

nin sequera un dedo que se balancee **dereita esquerda dereita esquerda** dicindo non (A, 118);

o poema de Neruda que repite que te estou **amando, amándote** entre estas cousas, **frías, frías, tan frías**. Quérote, meu amor. Boas noites. Pénsote. **Sempre**, cariño, **sempre** (A, 130);

ou nos hoteis **cinco** estrelas **cinco** que frequenta invitado por grandísimas empresas (A, 131);

MadurasX, sexolibre, sexogratis, lasmilyunanoches, abcdelsexo, todosexo, **puntocom, puntocom, puntocom** (A, 151);

De todas formas creo que resultará un exercicio **digno digno digno moi digno** este de levantarme algunha mañá (A, 153);

Un **can**. Vexo un **can**. Un pobre **can** que se molla baixo a chuvia. Son eu. E choro.

Un **can**. Só iso, un **can**. Meu faraón... (A, 154);

vivan as repeticións que incrementan o sentido **absurdo** dun feito absolutamente **absurdo** (A, 156);

Gústame porque ti bailas, **rindo rindo rindo**, no medio dela (A, 156);

ao teu faraón **borracho e triste**.

Triste.

Borracho

e triste

triste

triste (A, 156);

A cidade é unha imposición da **historia** a cruel **historia** (A, 158);

A chuvia acércame os teus labios. Os teus labios de chuvia (A, 164);

agardan a **santa** semana **santa santa** para emigrar a lugares de sol (A, 164);

o repetido fantasma de ollos **verdes, verdes verdísimos verdes, mil unha mil cen mil** veces (A, 167);

Ti, **olliños verdes, meus olliños verdes**, non **queiras nunca queiras nunca** ser a miña amiga, prefiro outra cousa (A, 169);

de tan infausto e **franco franco franco** recordo (A, 170);

Cada **non, non non non**, sálvanos do pensamento único e do gran hermano (A, 180);

pero que tiña que ser **rápido**, porque el podía chegar, **rápido**, que **rapidamente** a tocase na pantalla (A, 186);

Collerías celos do meu portátil. **Problemas problemas problemas problemas...** ¿Que é isto? ¿Que sucede?
El sistema ha realizado una operación no admitida y se va a cerrar. **Problemas problemas problemas problemas...** (A, 196);

Quérote, coma sempre.

Sen lágrimas.

Sen lágrimas.

[...]

Coma sempre, cariño, coma sempre.

Sen lágrimas.

Sen lágrimas (A, 198);

violíns que roen o aire de calina, **a vida, a vida, a vida**, nenos que corren procurando cos seus pés de xoguete **pequenos pequenos** un parque luminoso de tobogáns e area e carriolas e madeiras con cordas polas que rubir **como gatos como gatos** (A, 212);

As ideas iniciais vense renovadas por outras máis ou menos interesantes pero **sempre, sempre sempre**, poderosas no interior do meu cerebro (A, 219-220);

Non non non te preocupes (A, 227);

Armarios **compartidos**. Baños **compartidos**. Indecencias **compartidas** (A, 230);

Perdín o costume da colocación de titulares, **ou algo similar**, no inicio de cada noite, **ou algo similar**, coas estrelas insinuando concupiscentes ficcións amatorias, **ou algo similar** (A, 241);

Porque me gusta **vivir**, encántame **vivir**. **A vida a vida a vida** (A, 241);

Redactaba na **máquina vetusta** a noticia (**vetusta** tamén, como a **máquina**) (A, 256);

Un novo **camiño** no labirinto no que xa se escribiron os **camiños** todos (A, 257);

que pasei un ano de **baixa** en todos os sentidos (**baixa** moral, **baixo** espírito, **baixa** saúde, **baixa** percepción da realidade) (A, 258);

Agora, cando paseo, sumo os **números** dos vehículos estacionados, o **número** dos portais, os **números** dos prezos dos alimentos no supermercado, o **número** de liñas horizontais que piso mentres camiño... unha traxedia (A, 266);

Coa saúde **tocada tocada tocada**, case que fundida, pero non (A, 274);

e **choro, choro** como un muchachote abandonado polo primeiro amor (A, 276);

A felicidade es ti, **dama dama**, lúa (A, 281);

Firme fronte aos días grises, fronte á intolerancia da felicidade, fronte ao tedio do presente, o tedio da cultura, o tedio dos noticiarios, o tedio da mentira tamborileno incesante nos ollos dos que gobernan o mundo. Firme fronte á desidia dos que non admiten a felicidade dos outros. Firme (A, 285);

Non fago ningún tipo de referencias ao meu **pasado**, aos días **pasados**, ás noites **pasadas** (A, 287);

eles non sospeitan que o faraón ten **medo**, como Kirilov, **medo** de que nunca aparezas, **medo** do noso amor, **medo** de que non esteas collendo a miña man (A, 297);

Música música música que te toque (A, 301);

Eu leo **os teus libros**. Compro **os teus libros**. Pido **os teus libros** por catálogo, meu príncipe (A, 302);

Cesaraugusto tamén **morreu**. Por iso non contestou a miña última carta. **Morreu** de vello. **Morreu** de desesperanza e abatemento. **Morreu** porque non podía agardar da vida outra cousa. E a **morte** é o único lugar posible para que os que non esperan, onde a Nada ten valor e forma e constancia. A **morte** é o único espazo posible para que se habite o baleiro (A, 303);

Chorar chorar chorar mil veces mil ata cansar, ata non posuír o mínimo alento que me empuxe a revivirme (A, 304);

Inicie esta secuencia, este monólogo de candor, con **trinta e tres** noites, **trinta e tres** reflexións, **trinta e tres** relatos interiores da miña vida fracasada (A, 307);

Eu crecín entre **putas**, alimenteime de **putas** durante toda a miña vida, amamantei entre as **putas** todos os meus fracasos como ser humano dado ao amor (A, 311);

Comprobei que resulta necesario repetir moitas veces ao día que **ben**, que estamos **ben**, que todo vai **ben** (A, 320);

chorando, lágrima a lágrima emocionado por conter no teu peito **tanta** imprescindible caricia, **tanto** afán, **tanto** ámote caendo como mel nos teus oídos, **tanto** candor, **tanta** pel tépeda na túa lingua (A, 325);

Vivo, a pesar de que **malgastei os mellores anos da miña vida** entre tristezas e amores incertos [...]. **Malgastei os mellores anos da miña vida** desexando a morte, a morte incluso (A, 336).

7.38.4. AUSENCIA DE COHERENCIA

Fágase a luz e a terra e os astros e as estrelas, fágase un louco neste lugar, fágase a demencia na bisectriz exacta da cordura, fáganse laranxas entre a nada e o seu igual, fáganse as correntes telúricas en Ébora, e todo se fixo, porque mando moito, moitísimo, pero non son capaz de colocar auga salgada aquí, aquí mesmo, non son capaz de crear, construír, edificar, licuificar, fomentar, cimentar ondas que biquen a area espida, que se namoren desta terra na que permanezo, pese a todo, pintando, non, non pinto, son Deus, Deus non pinta, confundinme, debo rectificar, vou intentalo tocando esta pedriña co meu nariz (axeonllouse, tocou co seu rostro un coio de granito que ocupaba o seu cómodo lugar rodeado de queirugas e toxos), fágase o mar, coño, fágase o mar, pero o mar non se fixo, ou sexa, que eu non son Deus, son un borracho, e Deus non bebe, terei que preguntarllo a Don Blas, non, Deus non bebe, polo menos non me consta, aínda que, se existe, debe resultar improbable que pase tantos e tantos anos sen beber, seguro que non o resiste, imposible, se existe non resiste, agrádame a música desta inocualidade que acabo de proferir dende a miña glote profunda e exhausta, borracho, atrapado na coreomorfose da miña pel intacta, borracho que rilla coa súa soidade o fígado depurador, e fumo, e non debiera fumar, xa mo dixó a doutora González, esa lebre lercha, umbela de Ébora sinoidal, cáparo ausente, palabra, a culpa tena ela, eu antes non sentía este desmedido amor polas letras xuntas, polas palabras, pola invención, non tiña a necesidade de sentir amor por elas, pero todo se contaxia, no amor todo se contaxia, aínda que Pura miña Pura non sabe que a amo con este amor apaixonado (E, 297-298);

E seguiu meditando inconveniencias, absorto. Verbigracia: Que anoten nos vehículos: subir aquí pode prexudicar seriamente a súa saúde. En barcos e avións e tranvías: subir aquí pode prexudicar seriamente a súa saúde. E nos programas televisonarios: a observancia destas imaxes conduce ás rúas sen volta da idiocia perpetua, subir aquí pode prexudicar seriamente a súa saúde. A corrección, tolerancia, democracia, vota cidadán, o funcionariado, a carencia de futuro, a bolsa, a brillantez e benevolencia das monarquías, os bonos do Estado, fútbol, fútbol, fútbol comentado minuto a minuto por individuos epiglóticos carentes de pericia lingual, a morte da novela, se bebes non conduzas, a chispa da vida, beba cocacola, o dogma, o axioma, o precepto, as regras, levántese vostede á hora adecuada, madrugar, producir, industrias, literatura ao gusto do consumidor, brevidade, concisión, linguaxe enunciativa que enuncia os enunciados que a realidade amosa con singular orixinalidade, cine, cine, todo adaptable ao cine, cine, cine, único Deus verdadeiro, a morte da novela, ambigüidade, dobre discurso, ou triple, policefalia, a morte da novela, a morte da novela, unidade indisoluble da unífrica grande e libre área Hispania, a inflación, o paro, corrección, tolerancia, democracia, vaiben, todo vai ben, todo moi ben, vota cidadán, *et cetera, et cetera*, prexudican seriamente a súa saúde. ¡Subir aquí pode prexudicar seriamente a súa saúde! (E, 316-317).

7.39. APÉNDICE XXXIX: CULTISMOS E SEMICULTISMOS

Na **estufa** de leña queimou o **manuscrito** enviado por Herminio Parente, o **conductor** de **autobús**, o home que o levou a Dalmará, o home que o salvou do fondo penar, ou da **perpetua** senrazón, ou da **implacable** desventura, da morte talvez.

[...]

Herminio Parente [...], que **ingresou** o seu **corpo diminuto** e débil no **sanatorio psiquiátrico** (XA, 11);

Non **claudicar** (XA, 12);

unha cor que alimente a súa servil e caduca **inanidade** (XA, 13);

Seguirán unha clasificación **alfabética** para que sexa máis doada a súa **ubicación** en caso de referencias exactas [...]. [...] non nego que certas influencias de Herminio Parente actuaron sobre min á hora de **redactar** esa historia (XA, 13);

El non **respectaba** as opinións, era un **intolerante**, un **aconsensual**, un **antidemócrata: ácrata** (XA, 21);

En todo caso a virtude deste relato **radica** na peculiar proposta de Berlín como cidade literaria (XA, 25);

Eu non teño ningunha empresa, son un **paupérrimo** pai sen familia (XA, 28);

mirando o paso do tempo como unha folla de castiñeiro que cae nun día morno, **ondulante**, lentamente (XA, 28);

Ela seguía alí, **obturada** na lectura do inmenso manual clínico (XA, 29);

confesións dun home ou dunha muller que quería **comunicar** os seus sentimentos (XA, 30);

Ana observou **incrédula** á médica (XA, 33);

Na porta do **dispensario**, con Cardeal Cisneros sentado no chan, sentiu o desacougo da despedida (XA, 34);

Certo, os **disidentes** só teñen cabida a carón de Satán, **nomenclatura** na que debe reparar un instante, miña dama caída en alfombra rebaixada, cun leve salto de consoante Satán pasa a ser Santa e iso, créame, non é produto da **continxencia** (XA, 41);

Déixame ver o **diccionario**, gústanme moito as palabras. Mira, este ten tamén **fotografías**. Hai moitas cousas que non entendo: **hipogastrio**, **marivitas**, **parerga**, **tálero** (XA, 43);

será unha hora intensa **rememorando** o suceso da praia (XA, 48);

Estou rematando a terceira versión dunha ópera **magna** (XA, 49);

A xente decente que estudia Ciencias Políticas xamais poderá entender os **experimentos** humanos en relación con **disciplinas** elevadas: a **lascivia** e os seus derivados, o amor carnal como **remedio** contra a **misantropía**,

a **libidinidade** extrema como terapia substitutiva da **psicanálise** (XA, 50);

ese teatro onde **fenecen** os **delirios**, onde o **magma** do sexo envolve os rostros e a pel, **abrupta**, entra en contacto co esturión da **luxuria** (XA, 50);

Morte ideal: o **suicidio**, sen dúbida. Os demais tipos de **falecementos**, miles e miles, desvirtúan o punto de partida, a **definición**, a **substancia**, o perfume **clandestino** e **exclusivo** que fai do **deceso** unha das dúas categorías que definen a todos os seres: vida, morte, nada máis (XA, 52);

Que pesarosa e **peremptoria** pena (XA, 52);

Alí, coas bágoas recordándolle o seu **infausto** destino, agardou que Marujita, convertida en serea, regresase (XA, 54);

E non porque lle ensinaran os segredos da **polifonía** senón porque entre os dous contribuíron a deseñar a súa personalidade de **periférico**. O tío obrigábo a ler a Aristóteles —aburritante— cando el só quería perderse nas palabras de Horacio e Virxilio. O irmán non o deixaba esculcar en libros musicais: tiña que levantarse pola noite e coa luz da lúa **licuificar** os **sólidos** coñeceres **pentagrámicos** (XA, 55);

Todos os presentes sorprendéronse da calma do **bautizado**, en pleno mes de xaneiro, cando a auga da pía estaba xeadada e as **carapelas incoloras** penduraban como famentas **espínulas** de vidro no arco do **campanario** (XA, 61);

Non acougou ata que o crego fuxiu do lar, **escandalizado** polo cuspe que saía da boca do rapaz, **cuspidelas** que **impactaban** constantemente e con puntería certa no rostro do enviado **eclesiástico, mensaxeiro** da **exorcización, inflixidor** de castigos ben merecidos por Belcebú que, dende que foi **expulsado** do ceo, non deixaba de tomar formas estrañísimas para conquistar o mundo: era quen de **metamorfosearse** en cobra, en cabalo, en lobo (XA, 61);

non pode encher os **pálpitos insibles** do desexo, as ansias todas dun home que naceu cun dente de ouro, capaz de abrir a caixa forte de Banco **inexpugnabilísimo** amurallado por sofisticados sistemas **seguritarios** (XA, 63);

xurou que ese era o único sentido que tiña esta **pútrida** vida (XA, 64);

El pechou os ollos e deixou ir nunha **eólica** viaxe que o levou ata Grecia, un lugar inexacto, illado, salferido de mar branca, quente, **terránea, lumínica** (XA, 70);

Convencionalismos **subrogatorios** de **peremptoria** necidade. Ela riu (XA, 70);

Todo meditado, **calibrado** con lóxica matemática, **ergotizado**, razoado ata o límite, nada podía fallar (XA, 74);

bebendo tila e coleccionando nostalxia: a **libérrima** música de Charlie Parker (XA, 81);

O resto da historia é ben coñecida: mentres os seus compañeiros **manducaban**, el dedicaba o tempo a amenizar harmoniosamente, coa súa voz, seguindo liñas enteiras de letras, a **gastronómica** e habitual velada (XA, 83);

Silesio Braun constituía pola súa rareza un atractivo turístico de gran valor para a **proxección e promoción e protagonismo e pronunciación e propagación e prolífica proliferación** exterior da cidade (XA, 84);

Non perdeu ese costume durante toda a súa vida aínda que, cando tocaba coas orquestras, rompía o ritmo **defecatorio** [...]. [...] o vaso de auga non surte os efectos esperados: retraemento, **obstipación**, malhumor. Evacuar a diario é o primeiro dos **axiomas** que debe constatar o individuo que queira ser feliz (XA, 85);

ben quixera apuntar voces que dictase Olivetti de maneira espontánea e irrazoada por exemplo **petrelámico ínsife ácamo lurugubral perpidúreo** cousas así pero non podo pois non mo permite a **ortodoxia** e non debo sacrificar as miñas ansias na procura de macrotextos que escurezcan o propósito loable destes **apócrifos** (XA, 87);

Os pietistas repudiaban a música, moito máis a música de Sebastián: renovadora, orixinal, **excelsa** (XA, 88);

Xa che teño dito que a cualidade máis **sobresaliente** da vida é a **opalescencia** (XA, 89);

Carafio, non vou saber o **patronímico** de toda a humanidade [...]. Segue, segue coa túa lección **biográfica** (XA, 91);

Agora era preciso urdir con prudencia unha **andrómena** simple para que o señor Braun non sospeitase — tecer os fíos **ariádnicos** e **inxenuos** da mentira— (XA, 94);

Non me deixan saír de aquí para que visite **lupanares**, casas de **lenocinio**, clubs e **prostíbulos** varios (XA, 97);

O xénero humano conquistou os cumes elevados da **sevicia** e da indiferencia (XA, 97);

Ubérrima raza inclitada na derrota (XA, 97);

Eu só corrixo as súas **ínfulas**. Eu son un **falsario**. Debo **respectar** a súa condición de perdedor, a miña. A vida sempre **decepciona**, está escrito. Certo. Claro que estou louco, como senón sería soportable este inferno.

A literatura deste inferno. Como senón podería escoitar a música de Sebastián arrodada, **subliminarmente**, de mentecatos e mentecatas que cospen a súa idiocia nos camiños e congostras húmidas de Dalmara. O castelo está sumido na néboa. Choro. Preciso os bicos **cálidos** que nunca me deu Sor Berta, ou Ana, muller que inventei para sobrevivir, para non caer por sempre na **inanición** constante **coronaria** [...]. Négame a ser por sempre un **pusilánime** (XA, 98);

Creo, sen embargo, que hoxe será a última vez. Díxomo o doutor. Díxome que tomara máis píulas e comprimidos. Son brancas: a cor do **inerte**. A cor do **infinito** (XA, 99);

Naceu da **matriz promiscua** e **dadivosa** de Marujita Braun, irmá do que escribe, que desapareceu un día azul para buscar fortuna no barrio das Cortes, en Bilbao, deixando na miña **custodia** aquela nena de poucos meses (XA, 102);

Nunca ganeí ningún premio. Intenteino, con **perseverancia** e **disciplina**. Foi imposible (XA, 102);

Pode que, coma min, perderas a túa vida detrás dun recibidor de cristal frío, observando os rostros **macilentos** e preocupados dos sufridos contribuíntes. Estúpida palabra (XA, 102);

Fun un **funcionario** modelo –fun funcionario: **cacofonía atroz**– (XA, 103);

Teño unha memoria prolífica, **hiperestésica** (XA, 103);

Iso é a vida: un **cúmulo** de **casualidades** entrelazadas. **Continxencia**: palabra exacta para definir o que pretendo no actual momento de **desidia**, instante **peripatético** no que entra no departamento unha señora loira e con cara de poucos amigos. Non saúda. Non observa. ¡Focal! Temo que distraia a miña escrita. Cambiareime de vagón e dedicareille algún xusto **improperio**. “Rubia, cariño, que opina dos vellos verdes?”, velaquí a frase **prístina articulada** cando abandonei o lugar anterior (XA, 104);

O **esencial** é coñecer alguén que borre os caprichos **infectos** e **ridículos** da vida, por exemplo: nacer sen **expectativas** dun namoramento **precoz** e deleitoso. Non é broma: só me namorei de ti nos meus setenta anos de lamentable **biografía**. A penas **infancia**, nin **adolescencia**, nin **xuventude** [...]. Adolescencia **granítica** (problemas de **acné**) e obsesiva polas **lecturas indiscriminadas** e **nocturnas** das novelas de Verne, vinte mil leguas de viaxe **submarina** arredor das **neuronas** torpes e **infaustas** de Silesio Braun (XA, 105);

Todo o que ganaba como músico en Mühlhausen, en Weimar, en Köthen, todo ía parar ao bolso **ingrávido** de mulleres **cálidas** e **lascivas**. Nos brazos das súas amantes naceron as súas **maxistras** obras, principalmente as de contido relixioso, as Paixóns, os **oratorios**, un deles, o de **Pascua**, precisamente, viu a luz no cuarto húmido da súa amada máis **promiscua** (XA, 108);

Unha boa **irrigación** é a base dos grandes pensamentos, por exemplo, é imposible que un **abstemio** pense cousas **transcendentes**, que reflexione sobre asuntos que poidan cambiar o futuro das persoas, teñen unha

considerable falta de rego **sanguíneo** e esta ausencia delimita cruelmente a súa capacidade para a cavilación **metafísica** (XA, 111);

Exercendo esta difícil disciplina do **funambulismo nocturno** sobre corda frouxa imaxinaria, lúcido, lembra a letra **nefasta** da canción, e canta, intentando **imitar** a voz clara de Gloria, **celérico, rápido, con frenético ritmo, veloz** (XA, 112);

Pero a esperanza era só un espellismo, non ficaba un **ápice** na súa boca, no seu peito, non lle quedaba un impensable gramo de futuro [...]. Sabía salgado, de tanto aloumiñar o piano, as **teclas** brancas e negras, **ebúrneas** (XA, 113);

Cuestionarse é un modo eficaz de alimentar os petos **rubicúndicos** dos **psiquiatros**, especie que aumenta a medida que pasan os anos (XA, 113);

o cabalo inmenso que galopa **pradairas** cheas de cemento gris escuro que soportan **estoicas** o blues terrible das sereas amarelas de **icteria irresoluta** (XA, 114);

Hai artes que non poden ser compartidas pola maioría dos mortais, non poden sorportar a **estulticia** crecente deste **século infame** (XA, 114);

Morrerei coma ti, miña dona, infectado de alcohol nadando entre **átomos** de **etilo** metodicamente elaborado (XA, 116);

Eu o autor das **metáforas**, das historias, das tramas que escribiu Herminio Parente. Eses fíos de **sintagmas** que pretenden manter un final apto para un lector apto [...]. Existen batallas **fraternas, cúmulos inhabitados** de sermoneadores profesionais, de poetas profesionais, de **enxeñeiros semióticos** profesionais. Maldita sexa a miña estampa. Debín **suicidarme**. Debo suicidarme. Así deixarei de subir ao **patíbulo** cada día, así deixarei de sufrir as constantes depresións, a derrota perpetua (XA, 118);

Caían sobre as pedras de granito os fíos transparentes da auga e un ruído opaco, **trémulo**, envolvía **cúpulas e pináculos** (XA, 120);

a linda Praga, cargada de luces e sombras, **pródiga de matices**, de curvas (XA, 120);

Iso ten que ver co teu rostro, os nomes deben reflectir os **enigmas** da faciana (XA, 121);

Silesio, xa con setenta anos, non acerta a adiviñar se é auga ou lágrima o líquido lábil que repousa nas palmas **circundadas** por un M que destaca sobre as demais liñas da man, o M que a dicir dos **quirománticos** significa morte (XA, 122);

Ver o seu cabelo enrolado na brisa do serán, **ondulante**, debuxando no aire **curvaturas** precisas, preciosas,

coma ela [...]. Uxía non me movas moito que ben coñeces a miña **parca** disposición para a brusquidade **cinética** (XA, 122);

Esa vouga sensación aniñou no caletre de Silesio Braun, nos ollos de Uxía, como un coitelo que deixa esvarar o gume sobre unha morea de azucre, como unha eiruga negra que pasea **impávida** no lombo da realidade, como un agoiro **infallible**. Sen embargo aínda non chegara o instante da fin, quedaban moitas fotografías por facer e, sobre todo, algún que outro **crepúsculo** furtivo para gravar no lenzo **incólume** da memoria (XA, 123-124);

Tan rápido que o cárcere e as reixas eran só un recordo impreciso: paredes brancas, **biblioteca** de vinte metros cadrados, corredores interminables, **claustrofóbica** intimidade, medo, un cheiro que se podía mastigar, fabas, arroz, moita pataca, **fécula feculorum**, pesadume de mil toneladas situada concretamente entre a gorxa e o ventre, fécula feculorum, medo á escuridade, tila e caramelos de laranxa nos momentos de **angustia subministrados** por un carcereiro inclinado ao sempre desinteresado **altruísmo** e coñecedor das eivas **psíquico afectivas** do gran Silesio Braun, silencio, contaba coas mans as palabras pronunciadas nos cáseque trinta anos que estivo na cadea (XA, 125);

Non podía arriscarse a que a **monotonía** invadise os seus corpos, a que o **tedio** arrastrase o seu ventre como unha lesma **glutinosa** e **repulsiva** polo medio do seu futuro (XA, 126);

O mundo está **repleto** de opinadores de **cerebro indixente**. A **comunicación** aparece mediatizada polo poder: entrevistadores **intelectualmente famélicos** que agachan e engalanan as súas voces diante das voces dos que mandan e ordenan, dos xefes. Noxo, **repugnancia**. Herminio xa falaba nalgún conto deste asunto. Eu permitinme acrecentar as súas opinións, **hiperbolizalas**: a **literatura** bebe principalmente na lagoa da esaxeración e da **desmesura**, na fonte do **esperpento** desmedido (XA, 128);

María Bárbara supuxo daquela que a tal Villeneuve rara vez deixaba ir os seus ollos nas **lecturas** que afirmaba, que todo era pose, **cosmética**, palabras **vacuas** e **ampulosas** que ocultaban a súa **estulticia** (XA, 129);

*Lembrou que en certa ocasión ela lle tiña confesado os seus costumes **cleptómanos**, hábitos exercidos de cotío na Facultade (XA, 132);*

Quen sería o **agudérrimo** contorsionista que inventou estas posturas **enaláxicas**, **micélicas**, que só serven para derramar os artellos? (XA, 134);

Ouh!, canallas, enredantes, mercadores do **bálsamo** de Fierabrás, rabinos da tropelía, **urentes** da **vehemencia**, gasificadores do **entusiasmo**, **psiquiatros** cabrónicos. Estoume fartando das túas **excentricidades** (XA, 136);

O **diálogo** foi **pródico** en **aldraxes** e **ofensas**, pouco enxeñosas por parte dela e punzants, cheas de **sarcasmo**, por parte del. Sen embargo a ironía non pode soportar o **agravio** constante (XA, 136);

O tempo foi enchendo de amarelo o único papel que apareceu no cuarto de Silesio Braun, envolto nun charco de sangue, coas veas do pulso tronzadas por un coitelo de cociña de rastros **dactilares** (XA, 137);

Xa non a imaxino a vostede convertida nunha **lábil** muller de pronunciadas cadeiras percorrendo un clube, en Dalmara [...]. Sor, amada Sor, todo isto se solucionaría se vostede, nun acto valente e rebelde, colgase os hábitos e me pedira en **matrimonio**. Aceptaría. Setenta anos de **celibato**, os meus, son demasiados [...]. E vostede debería de tentar os **designios** inmorais da carne (XA, 138);

Non por coidaren dos loucos, senón por razóns **pragmáticas**: sen este **hospital** elas haberían de morrer (XA, 139);

Un pode encontrar un tipo como Herminio Parente, ler os seus contos, transformalos, sentirse útil dentro da inxente inutilidade que é, por si mesma, a **literatura**. Ou a música. Bach sabíao. Por iso cultivou tanto a arte **amatoria** (XA, 139);

O duque sentiuse aliviado cando encontrou **fenecida**, por riba da cama, **degolada**, a súa muller (XA, 139);

“Cando un chega a esta idade coñece perfectamente os seus límites, as súas **vocacións** e **advocacións**, os seus **traumas**. non é o meu caso, por suposto. Eu navego nun mar dourado onde pululan **xeroftálmicos** ollomoles, caramelos de laranxas **neptunianas**, **ulmeiras rizomorfas** e **láparos subsecretarios** [...]. É dicir, habito un **onírico** e **edénico** país, **libélico**, onde as flores pintan de **luxuria** e **lascivia** as paredes do metro” (XA, 140);

A axencia tiña nome **sigmático**: SSS, pero el, a verdade, nunca soubo o significado exacto dos tres eses (XA, 140);

Ningunha muller do **planeta**, ningunha, podería resistir os feitizos de Silesio Braun e, apostaba, probablemente suceda o mesmo no **sector masculino**, aínda que, pola súa condición **heterosexual**, nunca intentou enredos amorosos con varóns, **circunstancia** da que non estaba libre se o destino futuro así o dictase (XA, 141);

Horas antes da primeira cita, arranxada a través das cartas insubstanciais, tomaba unha tila, duchábase a fondo, fregando principalmente as zonas **sudoríparas** pois sabía, por **olfativa delación**, que a suor silésica – ou silesiana– **exsudaba** un **persistente** e **irrelegable** aroma. Cantaba boleros mentres a auga espárexía frescor na súa pel seca, rugosa, **subrepticamente** abrancazada, pálida coma neve, **micácea**, artúrica (XA, 141);

–superaba, sen **dúbida**, o seu escaso e **gnómico** e **alicatado** un cincuenta e nove– sincera, valente, resistente, fermosa. Unha sorte esta cita [...]. Idade: difícil de **prognosticar**, pero seguramente non alcanzaba os sesenta, talvez si, pero estas eran suposicións **infundadas**, **aempíricas**, relativizadas por unha imaxe **impresa** en papel, **debúlico** papel (XA, 142);

*Encarga unhas flores, escribe un poema, asina o poema con **pseudónimo intelixente** [...]. **Calibrando** exactamente as posibles intervencións da muller e perfilando as palabras e xestos do home (XA, 143);*

Non descansaría ata encontrar ao responsable do **amanticidio** (XA, 148);

María Bárbara, antes de **obitar**, non tiña medo (XA, 157);

Sebastián deixábase gabar polo nobre e este, **lascivo**, aceptaba con gusto as numerosas invitacións **eróticas** que o músico **propiciaba**: ora no pazo da marquesa tal e tal, ora no Salón do señor tal e tal, ora aquí, ora en España, ora na **túrpida** Venecia. Os **pentagramas** e o sexo foron as ocupacións favoritas de Sebastian Sebastiano Bach (é a primeira vez que o chamo así [...], secuencia **fraternalmente** fermosa, bela [...], outra vez aburridos cómplices **nictálopes**, tantantan tantantantan tan, alto, non perseveren en semellante acto de fe, de **credibilidade** nas miñas palabras, no gran Silesio Braun, autor e actor dun libro **infame, apócrifo**, este, punto) (XA, 158);

o escritor **periférico** e **marxinal**, **espirálico**, é dicir, consumido no seu propio escribir, que gozaría deixando para sempre esa actividade cruel, **deglutidora**, **antropofáxica**, ese estará condenado de por vida, e ben merecido que o ten, por **pretensioso**, **pretendente**, **prembicioso**, **présbita**, por pretender facer das palabras seres con vida e non **aglomeracións** de letras **inocuas** (XA, 161);

(o tempo detivo as súas agullas invisibles, **inexorables**, no reloxo da alma) (XA, 161);

Era Cristina, unha muller que coñeceu hai moitos anos, nun **lupanar** dos arredores (XA, 162);

Por máis voltas que lle daba non conseguía encontrar solución aceptable para tan **dolicocéfala** cuestión (XA, 162);

Non o fixo, non coñecía a muller, talvez resultaba legalista en exceso e corría o risco de ser denunciado diante das serias e **incorruptibles** e **insubornables** institucións competentes en materia **xudicial** (XA, 164);

Non, é preciso dignificar esta profesión tan **vituperada**, ademais poderían investigarme, os **comisarios** teñen un certo apego á miña persoa (XA, 165);

salvadores do **patrimonio** nacional! (XA, 172);

Os alumnos silesianos tiñan por obriga fuxir [...] das ambicións **consuetudinarias** do ser humano (XA, 173);

Que viva o **vicio**, rata **patóxena** de **muladar belcebúlico**. Se non fora porque vostede é un ancián inmoral e **decrépito** partírialle a cara. Eu son o que son, dixérono Cunqueiro e Castelao, Xéspir e Cervantes, Welles e Fellini, facendo referencia aos meus encantos **lenotépticos** (XA, 179);

Hitchcock foi o **agrimensor** do cine, agrimensor de campos **áureos**, fértiles, fecundos, poderosos: un industrial da arte, **especulador** dos sentimentos, empresario, produtor **plusvalíaco**, executivo de planos e suspenses e intrigas e medos escondidos nos **dicotiledóneos** lombos do sol (XA, 181);

Incrible, **inverosímil**, **intempérico**, **inlábil**, impensado, **íncubo** suceso (XA, 183);

Fósil herético, **arcanthropino** (XA, 183);

Chegou a noite coa súa lúa **pratilínica** e Silesio Braun continuaba **impertérrito** observando fixamente a fachada do edificio que dende había máis de cincuenta anos albergaba no seu baixo de rectangular **orografía** os setecentos cadrados metros da **dirinal** e **opiácea** sala de cine [...]. Burt Lancaster brincaba de corda en corda mentres o **paleontólogo** Cary Grant e a consentida Katharine Hepburn tecían os seus amores (XA, 184);

O novo acomodador agardaba a chegada de **cinéfilos noctámbulos** (XA, 186);

o seu problema non era **afectivo** senón **endopsíquico**, é dicir, provocado por **trastornos** internos que nada ou pouco teñen que ver coa súa relación con Nuria, entenden? (XA, 194);

Silesio Braun [...] espantou unha mosca que **ignominiosa**, importuna o seu descanso (XA, 197);

Amigas e amigos, curiosas, curiosos, **solemnes** fillos e fillas **adoptivas** da **perpetua embriaguez**, boas e **etílicas** tardes (XA, 200);

Iso era antes, agora **instaurouse** alí unha auténtica **democracia**, Sampedro é o presidente do Parlamento e os demais **apóstolos** compoñen a **cúpula ministerial** (XA, 202);

A **apocalipse constrinxía** a súa cerna nese **tríptico** formado por tres **trisnas esdrúxulas**. Era o río **infinito** da vida, a retesía do vento correndo. O mar que todos levamos coma un **estigma** cravado entre os ollos. [...] O ruído oprimía **bigornias** e **tímpanos** e **cerebros** en desuso (XA, 202);

Bernabé movía o ombro dereito continuamente, como se estivese encadeado a un **insecto díptero** de pouco tamaño (XA, 203);

Bernabé, que aínda non abandonara o **efluvio** poético, **emulando** ao gran **florentino declamou**: “Beatriz, Beatriz, la gloriosa donna della mia mente.” Coñezo a Baudelaire, coñezo ao Dante, era un borracho coma nós, un **metílico** poeta do **suburbio**, do inferno, da noite enlamada de estrelas asasinas [...]. Retomo a última frase pronunciada pola miña boca e demais órganos **articulatorios** (XA, 205);

Reflexión **ciclópea**, xigantesca... [...].

Non me fagan moito caso, lectópatas, estou baixo os **efectos** dun **somnífero** e loito desesperadamente por non pechar os ollos (XA, 208);

Sería posible **transmitir** as sensacións ao papel? Sería posible **impregnar** co frío da noite a superficie donda deste folio que escribo coa nosa señora Olivetti Studio 45? (XA, 209);

A música que emiten as cereixas é o produto lóxico dos silencios que soportan mentres crecen nos campos, onde corren augas **subterráneas** que entoa **melodías** únicas empuxadas polos movementos **telúricos** do subsolo (XA, 213);

Ben, podía asistir a unha conferencia dun ser humano sabio e importante e comentar con **benplácito** as opinións de Joseph Kafka sobre as cereixas (XA, 215);

Se caía de cabeza o golpe sería mortal. Tiña medo. Podía quedar **parapléxico**, non morrer. Horrible. Tiña medo (XA, 216);

E na chuvia invlamente vai o pouso mudo do meu corazón reclamando o paño gallado que traía ao meu desasistido interior o iris vermello e azul e branquísimo da **estúpida** ou **escuálida estéril esperpéntica espermática espúmula estática estenotípica** esperanza (XA, 218);

As fronteiras, din os **cosmopolitas**, non deben existir (XA, 219);

Tiña fama de **extravagante** e agora, con setenta anos, esa fama adquiriría proporcións **megatélicas** [...]. Chegaba, sentaba na mesa, pedía un café, Hoxe non vas cear, Silesio? Asisto a estes **contubernios** estúpidos para ilustrar os vosos cerebros baldíos (XA, 220);

Teño devezos **intensos** de **agredir** a este **mameluco**. Tranquila, Milagros, que vas **vomit** as riquísimas vieiras, argüíu o gran Silesio Braun. Vomitarei sobre a caluga deste **monalefo**. Agarda, que pode lamber con deleite os teus zumes **gástricos**, é especialista en **residuos** (XA, 223);

O can de palleiro namorouse hai días, a primeira vista, dunha cadela de porte raioto, unha de Castro Labreiro, **laboreira**, para entendernos mentres falamos con **desmesura** e **inefable exacerbación etflica** (XA, 230);

Sobrevive a unha **peritonite** provocada pola teima de non **defecar** cando regresaba da súa vila, por gardar algo no interior que lle achegase o paraíso da súa casa, dos seus amigos, dos seus **proxenitores**, do seu rincón **patriotal**, residuos que adozasen a distancia (XA, 234);

Pero esta vez debía vencer o **ludibrio** constante do destino: triunfaría (XA, 234);

Resultará, o importante é a **harmonía**, os ritmos **incólumes**, altísimos (XA, 235);

Talvez está **morta**, **obitada**, **fenecida** por brusco ataque miocárdico (XA, 236);

Protagonistas cecais de novelas **deletéreas** escritas por pésimos seguidores deste **magno** xénero que, pese a todo, non deixa de ser un xénero. Si, demo!, estou en contra dos **xéneros** e dos subxéneros. Son un **megalomaniaco** literario (XA, 237);

e tamén teño palabras, palabras que valen auténticas fortunas, que che parece, **rubidia nereida colosal**, futura amada. Ela ría, non deixaba de rir. Se queres podo regalarche unha palabra preciosa, valiosísima, como proba do meu amor. A ver, tolo. **Coturnupiscente** (XA, 241);

Papínidos e **cateiras**, que che parece, Silesio? Fermosísimos nomes, temos que rexistralos de contado, non sexa que algún **bóbido** (bb) nos roube a idea (XA, 242);

O contraste alteraba a sensibilidade **hiperestésica** de Silesio: ceo negro, lúa branca, espuma branca, horizonte negro (XA, 243);

demandaba, polo xeral, pratos caros e de elaboración non demasiado complicada, cocidos principalmente, achacando as causas do seu **frugal** réxime a unha indisposición estomacal **perenne**, Úlcera? Non, **dispepsia agromática interbiliar**. O seu debe ser grave. Gravísimo, dilixente hosteleiro, gravísimo (XA, 244);

o alivio de doenzas inoportunas, as **hemorroides** ou **almorrás**, por exemplo, confesen amigas e amigos, quen de vostedes non padeceu almorras algunha vez na súa vida, quen de vostedes non soportou o **proído infame** desta **turbia impostura**, quen non sentiu unha certa dor nese lugar cárcere de **eufemismos** e **banalidades**? (XA, 244);

A ver, xa vai sendo hora, dixo un **exaltado**. Cabaleiro, retire esa **alocución** ofensiva ou exclúo a súa presenza deste comedor **sacro** [...]. Velaquí, dixo Silesio, un exemplo de recta madurez: a **rectificación**, aplaudan a este **libérrimo** humano. E aplaudiron (XA, 245);

Cando remate este traballo de reforma, cando saia deste sanatorio psiquiátrico, cando me recupere das miñas doenzas **frenopáticas**, escribirei unha novela (XA, 247);

Calou. Silesio, amedrentado, mirou cara a ela cos ollos caídos, **suplicantes**. Penélope, compracida coa actitude **submisa** do seu contertulio, proseguíu (XA, 251);

A súa nai mergullouno en auga e fíxoo **invulnerable**, agás o calcañar, que era o lugar polo que o suxeitaba (XA, 251);

a vida sempre **decepciona**, non nos enganemos con **preceptos vacuos** (XA, 253);

Asilo, asilar, asilado, asílico, residencia de anciáns, **xeriátrico** con vistas naturais, paisaxe **excelente**, discreción absoluta (XA, 254);

Eu engado: en contra do dictado, das maiorías **emparvulecidas**, en contra dos líderes **carismáticos** e dos vixías dos novos occidentes, en contra dos **sátrapas** e **tiranos** e mandadores e gobernantes, en contra da baixaza e do tópicos e dos **axiomas** e dos **preceptos** e **absurdos** modos e normativas (XA, 257);

Un mínimo xesto de **aquiescencia** por parte daquela compañeira da Facultade sería **acicate** onde atar os seus **pretextos**: por ela conquistaría o mundo disfrazado de Xulio César (XA, 261);

Ela sorprendeuse polas palabras xentís do home pero non quixo pronunciarse, limitouse a miralo e a seguir, coma sempre, limpando as lágrimas que corrían **indómitas** pola súa face (XA, 262);

Non, hoxe xa bebín dabondo: bebía as súas propias bágoas, ese era un **remedio eficaz** e **infalible** –dixéralle unha bruxa– para lavar a dor. Non resultaba. Estaba farta de **inxerir almofías** de auga **lacrimal** e a tristura non fuxía da súa alma (XA, 262);

A muller á que lle dedicou a súa única entrega narrativa: unha novela arredor das **incógnitas** e interrogantes biográficos de Xoán Sebastián Bach (XA, 263);

Sor Berta amada miña que cando soñas **concitas** as bruxas boas para que dancen nos arrabaldes insáns da miña mente Sor Berta **lampedusa inxente** crónica de **martirio** que fai abrollar en min un **hálito** de roibén e **leucopenia** (XA, 267);

a miña arte non ten **vocación** de **estupefaciente** ou de **narcótico** non recordo non sei cal foi a palabra que elixiu aquel home amado de Rianxo eu estaba bébedo e el facíame meter os dedos na boca e dábanme **náuseas** como agora pero resisto o acto **regurxitario** por inxesta de alcohol (XA, 268);

A tristura, contrariamente, constitúe unha parte fundamental e **intrínseca** dos homes, das mulleres, de todos, todas, humanas, humanos, colegas miserables que habitades no nome do santo **espírito cosmonáutico** as terras e lagoas e mares e cárcavas e vereas do universo (XA, 269);

Ave úlcera, miña úlcera, cantar do cantar dos cantares que interpreta con singular e nunca ben ponderada pericia o meu doente e **oligocénico** aparello dixestivo, costura estomacal, envés da felicidade, **lucumón** ingrato. Pero non cumpría laiarse, nin deter demasiado o paso, nin esquecer o motivo que movía as súas pernas nun enderezo determinado: o **tanatorio**.

Nun panel, situado no exterior da sala, penduraba unha nota **necrolóxica** correspondente ao **inquilino** actual: sería enterrado mañá ao mediodía (XA, 270);

Non terminou a carreira por culpa da súa **necrofilia** crónica (XA, 271);

O mundo está cheo de detectives torpes, **necios, babiólicos e aburricánidos** (XA, 272);

Comprou un libro: **Cronoloxía** e periodificación prehistórica. Chamoulle a atención a estampa da súa portada: a fermosa e **rubicunda** e **oronda** e **concupiscente** e **curvaturada** e ampla e **aquilatada**, gordísima Venus de Wilendorf. [...] unha muller sen rostro e, sobre todo, **voluminosa** en xusta desproporción (XA, 272);

Soubo de **estratos, sedimentos, paleontólogos** notables, **polinizados palinólogos**. Soubo, beleza **sublime**, que para realizar a **seriación** prehistórica se utilizan principalmente as **técnicas radioactivas (carbono 14, torio-iridio, uranio-chumbo, potasio-argón)** (XA, 272);

Potasio, argón, nunca escoitou unha **secuencia** tan ben enlazada, tan rítmica, **cuaseperfecta** (XA, 272);

Aí estaba, **litio, litínica** claridade [...]. Soaba mellor así, **célere** como o aire que anuncia a treboada, o nordés brioso, violento, que bouraba con **oxítono** murmurio nas follas dos bidueiros (XA, 273);

raspou co nariz a **pube protuberante** da súa amada (XA, 273);

El, sen embargo, non era máis que un rebecho malhumorado por culpa dunha úlcera **duodenal, duodénica, duodeinicua**, estanqueiro retirado, de **parca** pensión, ao que todo o mundo lle facía gracias e brincas pola súa **afección** desmedida a ler novelas (XA, 278);

Aí non se equivoca, máis que lobo, mamífero **carnívoro, licántropo** terrible que non pestanexaba ao pronunciar unha sentenza **condenatoria** e enviar ao cárcere a calquera (XA, 280);

Boas noites, **petrucio egrexio**. Boas noites, delicado delfín (XA, 282);

Claro, claro, pronunciaron a **dúo** tal agudísimos **tiples afónicos** (XA, 284);

Mala compañeira para un individuo que desexa ferventemente **reintegrarse** á vida activa, lonxe dos **circuítos frenopáticos, psiquiátricos, hospitalarios**. Un home cun simple e candoroso desexo: ser un ser seriamente **seraficamente** servicialmente **sericulturalmente** serenamente normal (XA, 285);

Conservei, iso si, o costume de **persignarme** cada vez que pasaba diante dunha igrexa ou dalgún templo mariano. Hábitos. Supersticións cecais. **Agnóstico. Ateo. Herexe**. Fuxido. Infiel (XA, 286);

No umbral do Rijksmuseum enchía os pulmóns de aire, o suficiente para arrolar a súa ansia, para durmila antes da visión diaria do cadro **magnífico**, máxico, **mesmérico** (XA, 287);

Tamén Rubens, pero del non podía falar por culpa dos ciumes de Rembrandt Rembrandt, que se alteraba en

exceso cando escoitaba pronunciar calquera palabra que comezase por Ru, **verbigracia: rubicundia, rúnico**, ruindade, **rufírico, rubescencia**. Desta serie só soportaba, pola súa inconmensurable beleza **modulatoria**, pola súa utilidade **purgante, RUIBARBO**, preciosísimas **planta** aplicada con frecuencia para aliviar a **astrinxencia do ventre**, o retraemento que tantos sabores dá en vida, e en morte, que este é un dos grandes problemas dos **defuntos**: a carencia de movemento intestinal (XA, 288);

Xacob, o fillo de Isaac que lle cambiou ao seu irmán Esaú, un pouco aparvado, a **primoxenitura** por un prato de lentellas, foi chamado Israel (XA, 288);

Lémbrralle que as **libardas** danzadeiras son un alimento completísimo que axuda a reducir as **cordoveas** (XA, 289);

Os **adláteres** de Van Dyck sorrían porque, a verdade, ningún mortal ousou murmurar tales palabras. Silesio era doutra caste, da saga do demo, can, fillo dun can, porcoteixo infame, ligur das coveiras, morrula de landra, caquexo de farripán, **espírneo** habitante dun país sen dono, mertépilo, abrelúas dos **límicos** mares de **guripas**, can, fillo dun can –escoitou esta frase nalgures, non sabía onde, cecais nun recital de poesía **pedirolacta, impúdica**–. Era un tipo valente. E nervioso, excitable, **hiperbólico**: tomou unha tila, leviá, para conter a **iracundia** que preiteaba no medio dos seus ollos (XA, 290);

O home, sen embargo, continuaba impasible, imperturbable, co brazo esquerdo formando ángulo recto co seu corpo e coa man dereita palpando os **corpúsculos, átomos, moléculas** invisibles do aire. Mantiña o xesto. Despois de tantos anos, despois de tanto amor a un só lle queda o xesto, a colérica insistencia do xesto: altivo, ineficazmente namorado, **rotundo** (XA, 293);

Non quero regresar á servicial **inmundicia** de dirixirle algún cualificativo máis penoso, pesaroso, perverso, pestilente, **pélvido, pelárxico**. Non o merece. El debe ter unha familia que manter, un **status** social, unhas necesidades que **subsanan** coa súa pluma. Deixémolo aí. Adeus, **cernícalo** (XA, 295);

Cando a viu corroborou as imaxes que creara no seu caletre: tímida, xentil, rostro atacado por algunha enfermidade **dermatolóxica** en anos anteriores (XA, 297);

En ocasións tan **displicentes** o mellor é dar poucas explicacións, non conceder ao contrario ningunha posibilidade de reacción, golpe de efecto, esa é a actuación correcta (XA, 301);

Soou unha peza de Beethoven a través do **auricular**, con melodía pesadamente metálica (XA, 301);

Ten vostede unha gripe sen importancia, tome este **antipirético** e estes **analxésicos** (XA, 305);

Non, o meu oficio é o de seductor, seductor **serodio**, certamente, antes era médico [...]. **Bronquite**, tome uns **antibióticos**, moita auga e mel, moito mel, o mel cura todas as enfermidades **respiratorias**. A **pulmonía**

tamén? O mel de abella **galbana** cura todas as doenzas do pulmón, o que pasa é que esta especie corre perigo de **extinción inminente** (XA, 310);

E eles han de repetir o único credo, a **consigna** coñecida: a vida non vale a pena (XA, 313);

Sabía que a soidade era un río fondo no que os seixos **reflectían** brillos de penuria, un espello **cóncavo** onde non encontraba o seu rostro **tumefacto**, o conxuro dos **déngaros** imposibles, o cristal traidor no courel da alma, orneo de **harpías** e **grifóns** (XA, 314);

para que as súas consciencias fiquen **impolutas**, contentas de ter realizado un **encomiable** labor social, o corazón, unha **síncope** insospeitada, unha **embolia** cerebral, unha **hemorragia** dixestiva imparabile provocada pola úlcera (XA, 314);

Tiñas que cambiar de nome, cada vez que o pronuncio sufro ataques terribles de **lumbalxia** (XA, 316);

Eu son o meu pai e a miña nai, o meu avó e bisavó e tataravó, a miña **xenealoxía** comeza e remata en Silesio Braun, non teño outra (XA, 317);

Algunha regra **ortográfica** á que non lle dá importancia. Acentos. Algunha construción **sintáctica** que me atrevo a **emendar**, descoñecendo o impulso que levou ao señor Parente a escribir tal ou tal **sintagma** (XA, 323);

Poemas: forma absurda de perder a vida imaxinando emocións que nunca son certas, distrito da dor onde **pendula** o desespero, **abismo** das horas roubadas aos deuses, **púlpito** das húmidas linguas de sal lambendo as feridas, **episcopio** da propia pena, soidade). Non está mal, non está mal, dixo Silesio Braun recreándose na fronteira **incólume** do **tedio** (XA, 324);

Pensou que isto da respiración **artificial –abdominal**, quería dicir– era unha parvada e, farto de tanto invento, acudiu ao sistema que el denominaba ouveo intenso (XA, 327);

A última posibilidade era pechar os ollos e pensar nela, na súa boca de **liternia**, nos seus labios de amidón, no brillo intenso dos seus caninos, molares e premolares, nos seus ollos de mazá abrireira, verdes como un canto gregoriano **oblicuo** e **infantil** (XA, 327);

O amor era o **ansiolítico** perfecto, medicamento **psicótropo** que administrado en doses baixas exerce unha acción selectiva sobre a tensión **psíquica**, a ansiedade e o nerviosismo, aínda que, en doses máis altas, ten propiedades **sedantes** e **miorrelaxantes**, de gran importancia nos tratamentos **neuróticos** e **psicosomáticos** graves (XA, 327);

O amor é eficaz no tratamento de enfermidades que cursen con **síntomas** tales como **ansiedade**, **angustia**,

obsesións, compulsións, fobias e hipocondrías (XA, 328);

A monxa podía amarme, pero non deixará a súa vida de dedicación **plena** e exclusiva a causas nobres e **altruístas** e desinteresadas e **humanitarias** para curar os particulares e **intransferibles** e **individuais** desaires afectivos dun desventurado e desequilibrado **funámbulo** da literatura e outros **anatemas** (XA, 331);

Talvez sería excesivo doar os meus órganos ao can pero coido que de tan gastados, beber fumar graxas **lípidos hipoproteicos** e **glúcidos**, pouca falta lle han de facer (XA, 335);

para que quero opinar de tanta e tanto **impúbere occipital**, ou sexa, de tanta e tanto mentecato (XA, 335);

Repasou o escrito: doaba os libros, a casa, o piso, **etcétera**, etcétera, tamén repasou o do banco, que deixaba alí cartos co fin de pagar os servizos dun avogado se fose mester, ben, estaba todo, debía asinar a **holografía**, Silesio Braun, punto (XA, 336);

Amor, **egotismo omófago** que o vence (XA, 338);

circundando o **escenario** cunha aura misteriosa moi propicia para agoiros, **oráculos** e **cumáticas sibilas**. Hoxe presentóuselle un orixinal **problemístico** [...], que desperdiçou o tempo interesada en asuntos **nimios**, **inimportantes**, **frusléricos**, **babiólicos**, **ludíbricos**. A primeira impresión resultaba fácil: debía recomendarlle o **suicidio** inmediato (XA, 347);

É un tipo triste que escribe teatro triste e débil, **exánime**. Non serve para a **dramaturxia** contemporánea. Dixéronllo nesta xornada **funesta**, no despacho dun alto gobernador do ingobernable mundo da comedia (XA, 360);

Nada mellor que deixar navegar o recendo fresco dun bo branco nas **pituitarias ávidas** de dous **ulcéricos** irrecuperables. Agora non estaría de máis tomar un sobre dos **viscosos**, vostede tamén os coñece, verdade señor Silesio? Danme noxo, o mellor é zugar un caramelo de laranxa para distraer as **bacterias** que danan o noso **tracto duodenal**, gusta? (XA, 363);

E viu arder, **crudelísimas**, as letras que formaban aquel sórdido inicio: Estado permanente de fracaso. Nunca máis (XA, 368);

sístole, figura poética que consiste en utilizar como breve unha sílaba longa, **diástole**, figura poética que consiste en utilizar como longa unha sílaba breve, poida que tamén nesta simplísima definición estea equivocado... (XA, 369);

isto non debería dicilo, perdón, rectifico (EPF, 9);

pensen neste mísero e infelice personaxe (EPF, 9);

que afectismo barato, que vacua sentimentalidade! Si, ten vocación (EPF, 10);

A serea amarela xiraba célere por riba do automóbil que emitía un sonido de furia e gasóleo (EPF, 15);

dunha saída temeraria procurando a natureza virxe que a cidade insidiosa me roubara (EPF, 16);

Preocupeime cando na esquerda sentín a mesma tumefacción, pero a miña conspicua intelixencia de seguida lle outorgou similar causa a esta alteración capital (EPF, 17);

de ignomínico egoísmo (EPF, 30);

talvez soñes con lúpulos, peonias, nenúfares, álbiras, esmaltinas, bergamotas, cardas (EPF, 35);

e durmir nos bancos xélidos dos parques (EPF, 40);

por adicto irrevogable a drogas de diferente e singular pureza opiácea (EPF, 40);

ela non permanecería impasible (EPF, 42);

posuidor de críticas encomiables, laudatorias (EPF, 42);

Se continuaba naquela situación calamitosa podía chegar ao suicidio (EPF, 50);

e gozaba do cheiro opaco, lupínico, que navega o aire grato do ferrocarril (EPF, 51);

navegando as atmósferas nebulosas (EPF, 69);

lembrando o lugar onde o crudelísimo Ulises lle arrincou o ollo (EPF, 69);

—[...], teño peremptorias necesidades.

—Físicas?

—Micciónicas (EPF, 80);

Estamos diante dunha estrutura bipolar desenvolvida en seis capítulos (RB, 10);

todos eles interrelacionados coa vida dos protagonistas, as súas frustracións ou desexos (RB, 10);

media cara había de parecer normal e a outra, hierática (RB, 19);

a mamá comezou a usar un vocabulario que nunca lle fora propio, a falar de Borges sen telo lido, dos mitos e deuses e heroes, de metafísicas e pentahémímeras e anagrifos, a contar os segredos de todas as sibilas, a explicitar as causas das rotacións dos astros ao redor do sol, os seus tempos e medidas e imperfeccións, todas derivadas da influencia que a lúa exerce sobre as materias que o ceo pendura da súa bóveda infinita (RB, 20-21);

entre o reclamo do meu pai e as rosas de Borges, sen contar as súas incursións, ou excursións (RB, 21);

tiña que cubrir o seu corpo cunha voluptuosa tea negra (RB, 23);

cando a mamá deliraba coas súas apreciacións empíricas ou fenomenolóxicas arredor dos asuntos máis dispares e inverosímiles. Debía camiñar e escoitar con aquiescencia, e recato, a voz da señora afectada de trombose e que malarticulaba as palabras que presurosas acudían á súa boca hemipléxica (RB, 23);

Envolta na clámide da mágoa (RB, 25);

Daquela eu rememorei, en poucos segundos, o acontecer infausto da morte do papai (RB, 26);

eu só era un pasatempo na súa vida promiscua (RB, 27);

e as súas marxas incorruptas (RB, 28);

Pero curei, dixo o sapiente doutor (RB, 34);

está pleno de mentes avezadas e listísimas e octogonais que non erran, xamais, os seus terminantes dictames saudíticos (RB, 35);

E bateu contra a túrpida mesa de cristal (RB, 35);

Prometo dende todos os decímetros do meu corpo insurxente. E tumefacto (RB, 35);

supurada de minúsculas montañas entre os poros (RB, 36);

por un ignoto conducto que debe existir (RB, 36);

e non parecer un pusilánime (RB, 36-37);

que non admitan dúbida sobre a etioloxía dos sucesos (RB, 37);

deixando petrificados aos meus irmáns (RB, 37);

as criaturas que recolleu no seu libro dos seres imaxinarios [...], os gnomos, o hipogrifo (RB, 37);

Podería seguir aportando incongruencias (RB, 38);

Tres acontecementos sobresalientes na miña vida: Tristán Luces, a morte de papá, a resurrección de papá invadindo o corpo dun vello pensionista desaparecido (RB, 39);

mentres a billa exudaba o líquido inodoro, tan insípida como a vida (RB, 44);

un home proclive ao desastre e ao desvarío (RB, 44);

segundo a túa hipótese (RB, 47);

nos meus días de existente ou semoviente (RB, 48);

ou beneditino orador que propiciase ventura aos fillos todos de Deus (RB, 51);

alertar sobre os perigos prevaricativos da competencia (RB, 52);

Único ser que inxectou na miña alma ese venábulo que roe o sangue (RB, 65);

co súa voz grave de rexo e recto varón senescente (RB, 65);

nunca puido redactar un informe dos meitos delictos que debeu resolver co seu olfato de policía, intrépido policía que deturparía o meu existir se eu o consentise (RB, 71);

reclamacións puntuais para que o almorzo recolla todas as súas arelas e caprios (RB, 73);

cambios de exames entrando en sesión nocturna no despacho do profesor, coercitivas ameazas a compañeiros compañeiras de estudos [...] de maneira secreta para non alertar a vixilancia do docente (RB, 77);

con numerosas estrelas penduradas nos seus frontispicios, excesos carnais e lubrídicos, lectura (RB, 82);

e confesarlle o meu amor iconoclasta capaz de romper o ceo (RB, 82);

o gozo polo que camiñou funámbulo (RB, 82);

dixeron que sufría unha deshidratación preocupante nun home da miña idade (RB, 83);

A civilización pode perder séculos enteiros preocupándose polas novas tecnoloxías da comunicación (RB, 83);

habitamos en circunloquios os nosos espazos e voces (RB, 83);

cegueira que galopa inclemente (RB, 84);

Non esperaba nin sequera unha nova vida, a transmigración da miña alma, a reencarnación, a metempsicose sobrenatural que me xuntase con outras almas vagadoras (RB, 84);

Non especulo demasiado (RB, 89);

Natalia, simplemente, é un reducto onde se agachaban as nostalxias de papá, como Pompeia, e a arqueoloxía, disciplina á que foi moi afeccionado, como lle sucede a todo aquel que pasa demasiado tempo lendo libros (RB, 89);

Borges universalista cosmopólito heteróclito. Borges universal cosmopolita anglofílico xenio (RB, 91);

Talvez sirva de algo esta animérrima disposición hustúlica (RB, 92);

que vén á terra despois do diluvio (RB, 93);

Hoxe hei de ler esas páxinas á proxenitora señora trombótica inerte (RB, 93);

abrir a boca para pronunciar límpidas voces (RB, 94);

A depresión cegoume os ollos que debo ter abertos nalgún lugar do inmaculado álbido peito (RB, 94);

Borges clamará por paña dende o seu particular e invisitado olimpo celeste (RB, 95);

nos pútridos infernos (RB, 97);

guiouse pola ubicación do volcán Licancabur (RB, 98);

onde foi aliviada dunha forte hipotermia (RB, 99);

permitirá ser visitado sen arrebatarse descendencia aos proxenitores e paternidade ás descendencias, circunstancia esta que sempre procura dor e inquietude nos confíns dos ceos, infernos e terra (RB, 100);

figuracións ou outras nimiedades (RB, 103);

o importante era seguir as prescricións, as ordes hipocráticas dalgún individuo [...], como este que fica deitado exudando un leve recendo a podrémico zume interior (RB, 103);

os exordios que anatemicen calquera defensa da miña persoa (RB, 103);

aos meus eméticos irmáns (RB, 103);

Caín nun asombroso espacio de delectación co rusir da area (RB, 103);

crendo cegamente que a demencia e Caronte chegan xuntos aos corpos decrepitos (RB, 104);

dende a miña inocencia novenaria (RB, 105);

confirmara a ausencia dun interlocutor ou interlocutora cos que compartir os seu destino: oracular (RB, 106);

Estas aseveracións foron mal interpretadas polos eséxetas das ideais fedonías e non lle outorgaron a prestancia e clarividencia que nelas transcende (RB, 107);

como un narcótico (RB, 107);

os asuntos que inexorablemente a laceraban (RB, 108);

inventaron os prognosticadores para amargar o existir aos que por obra da súa continxencia caesen nas súas redes (RB, 108);

e localizado topograficamente en Dodona (RB, 108);

pola incredulidade que esperataban en min aquelas sentencias carentes de sentido ou causa (RB, 109);

Purificadores gratulatorios hipocráticos seres que curastes para sempre os disturbios e perturbados sons da miña doente enferma macilenta murcha cabeciña de muller (RB, 117);

Puiden ser perenne, sinónimo prístino que sinala e delimita a inmorrente esencia dos seres (RB, 118);

Incorporemos aos nosos métodos terapéuticos as novas tendencias da medicina psiquiátrica obviando para sempre medicamentos que poidan danar de forma grave aos pacientes (RB, 118);

Colla vostede un magnetófono, intente gravar os seus soliloquios cando sinta a necesidade de que a voz do

seu pai se manifeste. Con ese material será máis factible a súa curación. Ígnaros vástagos da profesional impericia! (RB, 120);

contemplador incesante das miñas desnudeces acompañando, a contemplación, con breves onanismos de alarido final inmenso (RB, 122);

médico da vista que procuraba encontros pragmáticos coas regras da ortodoxia masculina vixilando a colocación dos amantes, el mais eu, e os avatares que o rito na súa opinión demandaba (RB, 122);

carencia de profilácticos (RB, 122);

para xulgalos polos delitos cometidos: sodomía, profanación de sepulcros, cultos zoofílicos, proxenitismo... non se recoñeceu a culpabilidade dos reos pero o Papa dictou a supresión da Orde no 1312 (RB, 126);

As sectas, as conspiracións sacras, as loxias de diferente composición e ideoloxía, os cultos de ultratumba, os expertos vaticinadores (RB, 126);

a causa dos epicúreos e estoicos e escépticos (RB, 129);

o bancario Claudio, o oftalmólogo Gesualdo, o maxistrado Vitorio (RB, 129);

docentes, conferenciantes, críticos, eséxetas, hermeneutas da literatura (RB, 130);

como o silencio que fica incólume no medio do peito (RB, 133);

un erro fondo, meretriz, meretriz (RB, 134);

Abandonou o corpo que oprimía a súa alma de borracho mutilado incipiente escritor asasinado (RB, 137);

Pero non gravarei máis as miñas monolóxicas conversas, nin repetirei esa secuencia que tantas veces feriu a miña memoria (RB, 137);

As prescricións facultativas que hai anos dictaminaron o meu estado psíquico (RB, 138);

segundo as palabras que podían escoitar os seus discípulos (RB, 144);

Abundan os neoloxismos e un tratamento da linguaxe consecuente co estado mental da narradora e os seus desvaríos (RB, 148);

ambos elaborados con sutiles concomitancias estilísticas (RB, 148).

7.40. APÉNDICE XL: DOBRETES

De rexeitar esta opción **primaria** e recomendable [...]. Moito menos se temos en conta que o azar situou en **primeiro** lugar da orde alfabética o relato (XA, 15);

son pamplinas provocadas pola acumulación de capitais dos países desenvolvidos que sufragan os gastos de espías diversos para conspirar en contra dos comunismos e outras doutrinas que poidan tirar por terra o sistema capitalista **cáprido cabrún cabrón** imperante (XA, 281);

Unha boa **irrigación** é a base dos grandes pensamentos [...], teñen unha considerable falta de **rego** sanguíneo (XA, 111);

fregando principalmente as zonas **sudoríparas** pois sabía, por olfativa delación, que a **suor** silésica –ou silesiana– exsudaba un persistente e irrelegable aroma (XA, 141);

Don Silesio, teño unha sorpresa para vostede, iremos ao mirador de noite, hoxe é **plenilunio**. **Lúa** arregoada, pensou el (XA, 154);

([...] **autor** e **actor** dun libro infame, apócrifo, este, punto) (XA, 158);

Daquela achegouse a el un home con **ás** de cera e díxolle: Son o arcanxo Romeo, por que choras? Silesio Braun ergueuse, deulle as mans ao **alífero** visitante (XA, 196);

Oíndo a melodía o **auditorio**, homes e mulleres maduros (XA, 203);

Entre **lágrima** e lágrima Xoana puido dicir: concerte con el unha cita [...]. Estaba farta de inxerir almoffas de auga **lacrimal** e a tristura non fuxía da súa alma (XA, 262);

lambeu coa lingua o seu **embigo**, como se fose o cordón **umbilical** que os unise ás esferas inasibles do universo (XA, 273).

7.41. APÉNDICE XLI: NEOCOMPOSICIÓN

onde había un andar enteiro dedicado á **gastronomía** (XA, 19);

Imaxino que non farías nunca un curso de **micoloxía** (XA, 32);

sarao no que participarán as **pirotecnias** máis prestixiosas do universo (XA, 40);

Bárbara era unha **ninfómana** (XA, 46);

cousas así pero non podo pois non mo permite a **ortodoxia** (XA, 87);

Silesio Braun, antes de acudir a un médico que lle receitase **citoprotectores** da mucosa gastroduodenal que aliviasen a súa leve hemorraxia dixestiva (XA, 197);

Repitan, **lectópatas**. Alto, claro, rotundo. (SL, 31).

7.42. APÉNDICE XLII: INTERTEXTUALIDADE⁶⁸³

Once upon a midnight dreary, while I pondered, Weak and weary... (Poe) (IS, 50);

It is an easy thing to rejoice in the tents of prosperity. (Shakespeare) (IS, 51);

En verdade, o amado dos deuses debe morrer cedo. (Nietzsche) (IS, 77);

L'homme revolté est l'homme que dit non (Camus) (IS, 99);

Crise de expresión e ataques de erotismo: / isto é o home de hoxe. / O interior, un baleiro, / a continuidade da persoa / é conservada polos traxes / que, se son de bo material, duran dez anos. (Gottfried Benn) (IS, 111);

Lasciati ogni speranza, voi che entrate (Dante) (IS, 118);

Pera servir-vos, braço às armas feito; / Pera cantar-vos, mente às musas dada; / Só me falece ser a vós aceite / De quem virtude deve ser prezada (Camões, Os Lusíadas) (IS, 120);

non amo te, Sabidi, nec possum dicere quare / hoc tantum possum dicere, non amo te (Marcial) (IS, 126);

Ti, princesa belísima do día, das sombras nocturnas triunfadora, / ouro risoño e púrpura pintora, / do aire melancólica alegría (Quevedo) (IS, 142);

But our love it was stronger by far than the love (Edgar Allan Poe) (IS, 153);

O público é maravillosamente ignorante, todo o tolera agás o xenio (Oscar Wilde) (IS, 188);

Ethos anthrópou daímon (Heráclito) (IS, 204);

⁶⁸³ Para ver máis exemplos de referencias intertextuais, consúltense as seguintes referencias: E (78, 120, 234, 241, 268, 285, 295, 318, 399, 400, 498, 503, 530).

Destino é Carácter (Nietzsche) (IS, 204);

Leben ist eine Krankheit des Geistes, ein leidenschaftliches Tun (IS, 212);

Érase un hombre a una nariz pegado, érase una nariz superlativa... (LL, 44);

Si hija de mi amor mi muerte fuese... E acababa dicindo: Que gloria que el morir de amar naciese!!! (LL, 44);

“There must be some way out of here” (LL, 48);

Lembrei a Camus: “Avec le temps j’ai simplement aperçu que même ceux qui étaient meilleurs que d’autres ne pouvaient s’empêcher aujourd’hui de tuer ou de laisser tuer parce que c’était dans la logique où ils vivaient” (LL, 49-50);

Chámome Ana, ana rabana rebecca susana lázaro ramos en pascuas estamos (LL, 65);

You are the love of my life, you found a place in my heart (LL, 69);

Mercou un libro de poemas de Pablo Neruda e recitáballe de memoria ese que comeza: “Para que tú me oigas / mis palabras / se adelgazan a veces / como las huellas de las gaviotas en las playas” (LL, 86);

un deles, precisamente, escribiu as letras máis fermosas para o meu epitafio: PORQUE TODOS SOMOS FRUSTRADOS DE ALGUNA MANERA, POR SER LA FRUSTRACIÓN EL INEVITABLE DESTINO DE TODO SER QUE HA NACIDO PARA MORIR... Y PORQUE TODOS ESTAMOS SOLOS O TERMINAMOS SOLOS ALGÚN DÍA (LL, 117);

Vive para ti solo si pudieras,
porque sólo para ti, si mueres, mueres (Quevedo) (EPF, 184);

A vida é soño (Calderón de la Barca) (SL, 84);

Sur mes cahiers d’écolier, sur mon pupitre et les arbres, sur le sable sur la neige, j’écris ton nom, sur toutes les pages lues, sur toutes les pages blanches, pierre sang papier ou cendre, j’écris ton nom, sur les images dorées, sur les armes des guerriers, sur la couronne des rois, j’écris ton nom... Et par le pouvoir d’un mot, je recommence ma vie, je suis né pour te connaître, pour te nommer, Liberté... (Paul Eluard) (SL, 165);

Splendore di viva luce eterna (Dante) (SL, 319);

Non pode haber amor se un non é un mesmo con todas as súas forzas (Cosimo Piovasco di Rondò) (SL, 349);

Gritaré por todo el mundo mi dolor y mi tristeza (TM, 22);

Escribimos para habitar o deserto, para non estar máis sós e para distraernos da tentación da Nada (Gesualdo Bufalino) (TM, 72);

Decatámonos do que perdemos coa morte, pero non do que ganamos con ela (Schopenhauer, *Tratado da indestructibilidade do noso auténtico ser pola morte*) (TM, 111);

Gloria del disteso mezzogiorno quand'ombra non dendono gli alberi (Montale) (TM, 121);

Castigado por unha penosa loucura (Shakespeare, *Hamlet*) (TM, 122);

Non hai diñeiro na poesía, pero tampouco hai ningunha poesía no diñeiro (Robert Frost) (TM, 129);

Os editores son fillos do demo (Goethe) (TM, 129);

E non hai nada novo en todo este lugar (Ezra Pound, *A tumba de Akr Çaar*) (TM, 197);

¿Y por que se ve esto tan triste? Son los malos tiempos, señor (Juan Rulfo, *Pedro Páramo*) (TM, 205);

Que inmundada soidade debe ser a túa! (Albert Camus, *Calígula*) (TM, 216);

What's Hecuba to him, or he to Hecuba, that he should weep for her? (Shakespeare, *Hamlet*) (RB, 21);

Maybe the only loves certain are the lost ones (Marcel Proust) (RB, 44);

Escoita: “Somos un sueño imposible que busca la noche...” (TT, 38);

“Somos dos seres en uno que amando se mueren” Chavela Vargas faino chorar a miúdo (TT, 38);

Organiza a los pobres para que destruyan a los ricos y combate el amor patrio y el sentimiento religioso (Agustín Serrano de Haro) (E, 132);

Amo aos que soñan con imposibles (Goethe) (E, 134);

No pierda más quien tanto ha perdido (Garcilaso de la Vega) (E, 269);

L'avi Siset em parlava de bon matí al portal... Siset, que non veus l'estaca on estem tots lligats [...]. Si estirem tots, ella caurà i molt de temps no pot durar, segur que tomba, tomba, tomba, ben cordada deu ser ja (Lluís Llach) (E, 401);

Hai un camiño perdido onde o tempo parou, cansado de tanta espera, siñando en algo mellor; hai un recordo afastado, esperanza que morreu, a causa das mentiras nadas dunha traizón, camiño camiño sen dirección (Jorge Sepúlveda) (E, 456);

Nothin's going to harm you now, no no no no no no no, don't you cry (Janis Joplin) (E, 522);

solamente una vez amé en la vida, solamente una vez y nada más (A, 13);

Aquí te amo y en vano te oculta el horizonte. Te estoy amando aún entre estas frías cosas (A, 13);

Jesucito de mi vida, ¿eres niño como yo? (A, 71);

aventurillas de tesouros afundidos no fondo do mar matarile rilerón (A, 73);

Ou Quevedo, que era un ser divino: Dijo la rana al mosquito desde una tinaja: más quiero morir en el vino que vivir en el agua (A, 75);

O que eu daría por poder escribir a palabra xusta, o verso aquel de Quevedo, Polvo serán mas polvo enamorado. Ou o cáliz de Neruda que sempre repite a miña cabeza [...], Aquí te amo y en vano te oculta el horizonte (A, 84);

El teléfono persiste en coleccionar absurdos (Silvio Rodríguez) (A, 107);

ou que todo é o principio dunha grande amizade, como en Casablanca (A, 108);

Doce cascabeles lleva mi caballo por la carretera. Cousas así. Necesito reflexionar (A, 110);

Perdón vida de mi vida, perdón si es que te ha faltado, perdón, cariñito amado, ángel adorado, dame tu perdón (Los Panchos) (A, 121);

En momentos así necesito un poema de Gil de Biedma [...]: Definitivamente parece confirmarse que el invierno que viene será duro (A, 135);

ea pues señora avogada nuestra vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos y después de este destierro muéstranos a Jesús, fruto bendito de tu vientre (A, 148);

All you need is love, solitario australiano (A, 165);

Que llueva, que llueva... (A, 170);

Para que tú me oigas mis palabras se adelgazan a veces como las huellas de las gaviotas en las playas (A, 174);

aínda que sei que a nosa fraternofílica relación pode perdurar: sempre nos quedará París, cariño (A, 194);

A miña realidade, por exemplo: sesenta pasados, gordo, misántropo, escritor, solitario, **coche cocherito leré** (A, 212);

ya no persigo sueños rotos, los he cosido con el hilo de tus ojos, queda moita xente sensible no mundo (A, 224);

Falo coa autoridade que me outorga o fracaso (Scott Fitzgerald) (A, 225);

Lo que decimos no siempre se parece a nosotros (Jorge Luis Borges) (A, 226);

de rubicundia becqueriana anduriña que volve e volve e revolve a pendurar dos balcóns niños e máis niños e aquelas que dicían os nomes deles, dela e del, de Cesaraugusto e dunha presunta namorada que habita nalgún lugar da súa túrbida memoria, aquelas que xogaban pío pío pío polos barrios do seu corazón, esas non, esas non volverán (A, 231);

Por tu amor que tanto quiero y tanto extraño, que me sirvan una copa y muchas más (A, 240);

Borges: He cometido el peor de los pecados que un hombre puede cometer... No he sido feliz (A, 304);

Cuánto te he llorado, Madeleine (*Vértigo*) (A, 309);

sapo cancionero canta tu canción, que la vida es triste si no la vivimos con una ilusión [...] tú te sabes feo... feo y contrahecho, por eso de día tu fealdad ocultas y de noche cantas tu melancolía (Jorge Hugo Chagra) (A, 318-319).

7.43. APÉNDICE XLIII: ESTRANXEIRISMOS

Güisqui áureo (A, 15);

Cardhu —léase **Cardú**—, marca insigne do insigne líquido aliviador e curativo (A, 15);

Pulsaba o **STOP** e cun **esprai** anestésico cegaba os ollos das súas vítimas (A, 29-30);

futin, footing, correr, bicicleta, paseos a carón do río (A, 82);

Alma traballará en Cultura e Alina, **xerloghólmica**, desempeña o seu profesional labor na sección de sucesos (A, 87);

Por **jobi** (A, 100);

O novelista **bestséler** ao que antes a crítica insultaba e imprecaba (A, 118);

que practica **futin** ás sete da mañá polo parque sementado de salgueiros e barro (A, 172);

viva América USA **very very great wonderful** (A, 227);

venturosos mortos de morte canalla na pouta dos falcóns aguias voitres negros vermellos brancos, **wonderful**, América América (A, 233).

7.44. APÉNDICE XLIV: NOTAS DE RODAPÉ

A facultade máis elevada do espírito é, evidentemente, a facultade de amar (IS, 35);

Referencia ao libro *Metaphysicarum disputationum...*, obra do filósofo e teólogo español Francisco Suárez, casualmente nacido en 1548 e finado en 1617, un ano despois do nacemento e da morte de Miguel de Cervantes (IS, 73);

Única paixón excelsa, lembre o MANUSCRITO (IS, 78);

Onde puxen “todos” debín poñer “case todos”, desculpen (IS, 122);

Palabra que, sen saber o motivo, faime recordar as gasosas que tomaba con mamá e Nicéforo Mamón (IS, 151);

Do mal concepto que se desprende da crítica, en xeral, e dos críticos, en particular, quérese salvar a aquelas e a aqueles que, á par de cuestionar aos outros, foron capaces de elaborar unha obra apreciable e consistente (IS, 156);

O contador segue sendo o mesmo de antes. Aclaremos isto pola relevancia que ha de ter este suxeito nas sucesivas páxinas. Pregamos, asemade, que non se fíen das súas facultades de raciocinio, talvez o deterioro mental deste individuo é moito maior que o dos predecesores. Chegou a “contador” gracias ás influencias dun curmán, por parte materna, que ocupa un posto de responsabilidade dentro das esferas políticas do país (IS, 213);

Onde puxen “autores galegos” quería poñer “algúns autores galegos”. Espero que saiban perdoar a miña desmesura (LL, 9);

Este relato recibiu o primeiro premio na XXVII edición do “Concurso Breogán de Contos” organizado polo Centro Galego de Bizkaia en Barakaldo e patrocinado polo BBV, no ano 1994 (o premio de narrativa máis antigo de todos os convocados actualmente no noso idioma. Que quede constancia do meu agradecemento aos homes e mulleres de Euskadi e Galicia que fan posible ano tras ano, sorteando todas as dificultades, esta convocatoria). Cambiei algúns detalles, mínimos, con respecto á versión orixinal co fin de adecuar “Bette Davis, por favor” ao libro do que forma parte. De todos os xeitos as diferencias literarias entre as historias escritas no 1984-85 e esta, escrita en 1994, son notorias e, afortunadamente, non disimulables (LL, 15);

A este conto fáltanlle a cita e a dedicatoria. A primeira rezaba: “Eu conquistarei o tempo para ti” (en “Cleopatra” de Joseph L. Mankiewicz); a segunda ía para Xosé L. Darriba e Xosé L. De Uña, vellos camaradas; ao primeiro perdílle a pista, co segundo manteño unha irrevocable e misteriosa relación na distancia; escribímonos unha carta cada tres anos e falamos por teléfono de cando en vez. Facémolo para corroborar que seguimos existindo... E pensando. Ambos principios (existir, pensar) parécenme complicados malabarismos nesta fin de século que agoniza (LL, 23);

Este relato recibiu o primeiro premio no certame “Ourense de Contos” do ano 1984 (LL, 53);

Esta historia creo que a soñei, como outras, mentres residía nun hospital –en outubro de 1983– cravado por agullas e vendo fuxir a vida que, por fortuna, regresou (LL, 63);

Maximino, nas noites de lúa, fala comigo no prado que chaman “Señoritas”: foi capaz de vencer á morte (LL, 93);

Observará o lector, a lectora –coñecedores das “Historias no fío de Monterrei”–, que a penas conservo as citas que figuran na primeira edición do libro. Quixen facer unha excepción con este relato aínda que admito que hoxe en lugar de Chesterton ben podía lembrar a Machado, Antonio: “Facer ben as cousas importa máis que facelas”, ou ao mesmo Cervantes, don Miguel: “Importa máis o camiño que a pousada”. Queden unha e outra reflectidas nesta páxina, por se o tempo... (LL, 125);

Chama moito a miña atención esta palabra. Citada no meu diario. Resultante do xogo con outro termo similar, case que homógrafo: mercado. A continxencia, a casualidade, o azar, fanme converxer co sentir de Herminio. Isto, certamente, emocióname (XA, 306);

Poe, Edgard, Meu querido Edgardo, The Raven, O corvo... Unha vez, nunha taciturna medianoite, mentres meditaba débil e fatigado, sobre un curioso e estraño volume de sabedoría antiga –mentres cabeceaba, somnolento, de súpeto algo soou, como un rumor dun alguén chamado docemente á porta do meu cuarto– Só iso, nada máis. (Traducción: Silesio Braun) (XA, 368).

7.45. APÉNDICE XLV: A REPETICIÓN COMO RECURSO ENFÁTICO

aínda que resista **golpes e golpes e golpes** de soidade (TM, 59);

Teño unha maleta **grande grande grande** para meter varios pares de botas (TM, 107);

a man coa que pasaba pausadamente as follas, **lentas, lentas** (RB, 35);

misións humanitarias que nos amosan somentes corpos **pútridos** enterrados en fosas comúns, corpos **pútridos**, na terra **pútridos, mortos, mortos, mortos** (RB, 49);

a túa cara **pálida, pálida** como a flor da cerdeira (RB, 121);

deitadas entre as estrelas, **pequenas, pequenas** (RB, 121);

con **anos e anos e anos** de antigüidade e ampla folla de servicios inmaculada (E, 12-13);

o haxix que produciría **risa e risa e risa** e soño (E, 94);

Nervioso nervioso Cardú **ven** para curarme ¡**ven Cardú ven!** (A, 107);

estoume volvendo **tolo tolo tolo** irremediabilmente **tolo** (A, 121);

Como os partidos de fútbol no que vinte seres **corren corren corren** céleres (A, 126);

ou que a economía **crece crece crece** (A, 206);

nin **damas damas damas** paseando rúa arriba rúa abaixo (A, 206).