

**”Suso de Toro: negros primeros pinitos (Ambulancia,
Land Rover, Calzados Lola)”**

Benoit Mitaine, Georges Tyras

► **To cite this version:**

Benoit Mitaine, Georges Tyras. ”Suso de Toro: negros primeros pinitos (Ambulancia, Land Rover, Calzados Lola)”. *Espana Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, The Ohio State University ; Universidad de Zaragoza, 2006, XIX (2), pp.43-62. hal-01721788v2

HAL Id: hal-01721788

<https://hal-univ-bourgogne.archives-ouvertes.fr/hal-01721788v2>

Submitted on 9 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SUSO DE TORO: NEGROS PRIMEROS PINITOS
(AMBULANCIA, LAND ROVER, CALZADOS LOLA)

BENOÎT MITAINE y GEORGES TYRAS
Université Stendhal, Grenoble 3

Es un postulado de Eliot: toda obra literaria es un encuentro entre tradición e innovación, entre tradición y revolución. Siempre ha sido así, desde la invención de la literatura. El patrimonio llega al autor y éste lo toma, lo asume y lo modifica, si es un autor singular.

Manuel Vázquez Montalbán,
Geometrias de la memoria.

A simple lectura, la narrativa de Suso de Toro tiene un irrefutable sabor a novela negra, sobre todo, quizás, en sus primeras producciones¹. Que los textos de un escritor tan obviamente comprometido con el estatuto periférico de la comunidad a la que pertenece tengan esta impresionista característica no debe de extrañar: en un contexto socio-literario como el gallego, a mediados de los años 80, se entiende que entrar en literatura pueda significar entrar en literatura de género². Pimero, por un motivo de orden lingüístico: los escrito-

¹ Nos referimos a *Land Rover* (1988), *Ambulancia* (1990) y *Calzados Lola* (1997), primeras novelas toreas en sentido genérico estricto, a diferencia de *Caixón desastre* (1983) y *Polaroid* (1986), textos experimentales de ruptura, difícilmente categorizables como novelas. Las referencias de las obras se dan en la bibliografía final; las citas textuales se identifican entre paréntesis después del extracto citado.

² La novela negra, que empieza a decaer en lengua castellana con la normalización democrática que significa el acceso de los socialistas al poder en 1982, produce su primer objeto en lengua gallega en 1984, con la publicación de *Crime en Compostela*, de Carlos G. Reigosa.

res gallegos tienen en común una acendrada conciencia del estatuto del idioma en el que se expresan; optar por escribir en un idioma minoritario, no consolidado a nivel literario, de la misma forma que no lo es, a nivel genérico, la novela policíaca, les permite conectar con un público comunitario, dispuesto a recibir con prejuicio favorable la búsqueda de nuevos horizontes formales:

Tratábase de romper co vello vicio diglósico de perpetuar o uso do galego para unha visión elitista da cultura e deixar en mans do castelán as áreas máis dinámicas e innovadoras da produción simbólica. (González Millán, 1994: 94)

A este motivo se suma otro, de cuño más sociológico: una vez asegurado, en el posfranquismo, el renacer de una literatura vernácula y su absorción por el público lector, podía sentirse la necesidad de adscribirse a nuevos géneros para ensanchar la oferta literaria hacia lectores cada vez más plurales y heterogéneos, evitando así su huida hacia otras literaturas menos periféricas. Tal es por lo menos la explicación que propone una experta como Dolores Vilavedra, quien alega:

[...] la tendencia del sistema a ir, tras detectarlos, llenando huecos percibidos como carencias, a medida que su progresiva madurez le permitía hacerlo, evitando así la fuga de lectores hacia otras literaturas, como la española [...]. (Vilavedra, 1997a: 122)

Estas explicaciones son de naturaleza externa y, si como tales se pueden tener en cuenta desde una perspectiva de historia o sociología literaria, no dicen nada de la manera cómo el escritor se apropia elementos genéricos patrimoniales que, según confesión suya, formó parte en un momento determinado de su alimento literario: «A partir de la muerte de Franco la novela negra entró fuertemente, fue cuando la descubrí y la disfruté como lector.» (Mitaine, 2005). Por otra parte, y dando por sentado que los rasgos definitorios del género negro son de una claridad meridiana, lo cual es en rigor bastante dudoso, es evidente que la recepción por el lector de una novela de Suso de Toro es la de un texto en el que numerosos elementos, tanto temáticos (marco urbano, decorado nocturno, personajes de perdedores, situaciones y anécdotas arquetípicas, fuerte dimensión referencial), como formales (dualidad básica de un relato a la vez regresivo y circular, narración de tipo personal, homo o autodiegética, importancia de los diálogos, lengua coloquial, cuando no ar-

gótica) remiten a la nebulosa transfronteriza de la ficción negro-criminal.

Suso de Toro, sin embargo, no se puede considerar como un mero escritor de género por cuanto su actitud frente a la herencia corresponde estrechamente a las pautas de la posmodernidad, tales como las evocó por ejemplo Manuel Vázquez Montalbán, para quien el hecho de acogerse a un código literario predeterminado permite al escritor sentirse más seguro:

Es una seguridad, pero siempre sabiendo que el relato no podría ser objeto de una reproducción mimética. [Es preciso] introducir a continuación los elementos de violación del código. [...] Yo creo que lo que reclama la actitud posmoderna, la estética posmoderna, es poder recurrir a cualquier género, por ejemplo, el policíaco, pero incorporándole elementos de modificación fundamentales que justifiquen esa singularidad. (Tyras, 2003: 93)

De hecho, novelas como *Land Rover* o *Ambulancia*, y en un grado menor *Calzados Lola*, manifiestan muy claramente la postura «rupturista» de su autor, su credo de que frente a un patrimonio literario importa menos la aceptación de la herencia que su puesta en tela de juicio.

ESTRUCTURACIÓN DEL ENIGMA

Primera novela editada en castellano en 1991, *Land Rover* fue escrita en 1986 y publicada en Galicia en 1988. El título de la novela encuentra su justificación en el primer capítulo, que refiere una escena nocturna toscamente iluminada por los focos de un local de alterne suburbano. Un hombre totalmente borracho se asoma a la puerta en el momento preciso en que un Land Rover sale del aparcamiento con las luces apagadas. Con la mente acaparada por las formas de una de las tanguistas del club, el individuo sale tambaleándose en la oscuridad para aliviar su vejiga. Da unos pasos inciertos en el aparcamiento y en la oscuridad tropieza con el cuerpo de un hombre muerto (*Land Rover*, 13-14). La puesta en tensión, es decir en espera de resolución, que significa este primer capítulo es subrayada, o anunciada, por las pocas palabras de un texto preliminar titulado «Así son las cosas»: «Siempre lo he dicho, siempre. Así son las cosas. Había mucha maldad en ella. Mucha» (*Land Rover*, 11). La

dimensión enigmática de la novela se afirma pues de entrada, a la par que, contribuyendo a ella, su naturaleza polifónica. El segmento inaugural se enuncia en efecto en una primera persona de identidad desconocida; el primer capítulo tiene una instancia narradora de tipo extradiegético impersonal, con el punto de vista mayormente desfocalizado de las narraciones omniscientes, si bien con algunos rasgos de la externa de los relatos behavioristas. Presentada pues con cierta sequedad referencial, la inmediata aparición de la muerte, y de la fatalidad, construyen una dimensión enigmática que deja prever un relato encarado a deconstruirla.

De hecho, el cuerpo de la novela aporta paulatinamente las respuestas a los interrogantes que provocan los textos liminares. El mayor interés, o el mayor acierto, de la novela estriba en la manera cómo se elabora esta aclaración. Se podría evocar metafóricamente la técnica del rompecabezas, en una aplicación literaria en la que las piezas habrían sido sustituidas por otros tantos relatos que se completan y responden para constituir un todo homogéneo e inteligible.

La línea diegética principal nos sitúa en los años ochenta, y se divide a su vez en dos anécdotas que dislocan la temporalidad. Por una parte, el relato refiere, en tiempo presente y desde una perspectiva omnisciente, a la noche vivida por dos hermanos, Abelardo y Gumersindo. Salen juntos del bufete de un hombre de leyes, donde han sellado un acuerdo de repartición de la herencia de su madre, que ha muerto hace poco. Abelardo está bastante afectado y quiere marcharse en seguida, pero Sindo le insta a que le acompañe en una deambulación por las calles de la ciudad, visitando algunos bares. Con el dinero de las partijas, Sindo sueña con comprar un local del casco viejo, montar un bar de postín con chicas de alterne, y convencer así a su mujer Amparo, de que vuelva con él. De hecho, Sindo cuenta con que su hermano mayor, hombre serio y formal, no sólo le lleve, con su Land Rover, hasta el club donde Amparo trabaja, sino que le hable a su mujer. El desenlace será algo distinto. Esta anécdota ocupa los capítulos 2, 5, 8, 10, 13, 17 y 19. El relato está permanentemente fragmentado por los recuerdos de escenas vividas por ambos hermanos. Abelardo se deja llevar, pero más por su memoria y la necesidad de desvelar un terrible misterio que por el parloteo insustancial y falsamente fraterno de Sindo. Los segmentos memorativos permiten entender que, mientras que Sindo fue el objeto único de inversión de la ternura materna, Abelardo ha sido desde su primera infancia un sufrelotodo odiado.

La progresión argumentativa de estos capítulos se ve interrumpida a ratos por unos insertos de índole radicalmente distinta. Tres capítulos, los 4, 9 y 16, refieren las respuestas, hechas por los dueños de los establecimientos que visitaron los hermanos, a lo que se supone ser el interrogatorio conducido por un policía. Estos textos, muy parecidos en su forma (cortesía del locutor, temas idénticos, parquedad del comentario), permiten seguir la cronología de los hechos: «Estuvieron, sí señor. Serían las siete más o menos, o pasaría algo de las siete, las siete y cuarto o por ahí. Estaba lloviendo algo» (*Land Rover*, 36); «Estuvo, sí, señor. [...] No sé la hora. Serían las once, quizá. Marcharon a las doce y cuarto porque les mandé marchar yo para cerrar, si ellos seguían» (*Land Rover*, 132). También proporcionan alguna precisión sobre la personalidad de los hermanos:

[...] un hombre muy formal. Y más si lo compara con el golfante ese de su hermano. Bueno, hermanos son, pero no sé si sabe cómo es la cosa. Son hermanos, pero sólo por parte de madre. Uno, el más viejo, Abelardo, es hijo del marido, y el otro es de otro hombre (*Land Rover*, 37).

Paralelamente, como contrapunto al recorrido de los hermanos, en los capítulos 7, 12, 15, 18, 20 y 21, el relato se demora en las figuras de dos mujeres, Amparo y Pilar, que se encuentran en comisaría a raíz de la muerte de sus respectivos esposos. Están aguardando para firmar su respectiva declaración, y la larga espera es propicia para las confidencias. Éstas desempeñan en esta secuencia la misma función que los recuerdos en la confrontación de los hermanos: proyectar sobre la situación presente, que se aclara poco a poco, la luz de algunos episodios, de algunas anécdotas que le dan cohesión al conjunto. Tal es el caso para la tremenda irresponsabilidad de un hombre que dejó morir a uno de sus hijos, o la brutalidad amoral de un marido que prostituyó a su propia mujer, así como para la maldad declarada de una suegra de la que todo, hasta su propia muerte, indica el trastorno mental.

La clave última de lo que cobra paulatinamente las tonalidades de una verdadera tragedia se encuentra en una última serie narrativa, más breve, que constituyen los capítulos 3, 6, 11 y 14. Esta secuencia significa un cambio de las coordenadas espacio-temporales de la diégesis, ya que pasamos de un paisaje urbano a un entorno rural, y de la década de los ochenta a los años de la guerra civil. En el 36, dos hombres rivalizan por conseguir a una mujer altiva y de

mal genio. En una fiesta de pueblo, Gumersindo no puede sino comprobar su derrota:

Allí está ella, alegre, pequeña, desafiante, ella que no tiene más amo que el que quiere, ella que te desafía y ríe. Y te la va a pagar, bailando un agarrado, la polka, a saltitos leves y graciosos con Abelardo, ancho, torpe, borracho de alegría y risotadas de aliento cabruno. Y ella se deja. Con Abelardo. Abelardo de Patiño, de la cuadrilla de Lueiro, fascistas de mierda (*Land Rover*, 34).

La venganza de Sindo estará a la altura de un contexto con valor de pretexto: el conflicto cainita exacerba las viejas creencias y los antiguos rencores, realza los caracteres indomables y los sentimientos excesivos. Sindo captura a Abelardo, lo ahorca y le sustituye en la cama matrimonial. En los hijos habidos en sendas uniones, la legítima y la ilegítima, la madre hará pesar la losa pétreo de sus amores y de sus odios.

La dimensión trágica de la historia contada viene subrayada por un recurso estético de suma eficacia. El segmento preliminar es un texto que se va escribiendo conforme progresan el relato y la información factual que de él se desprende. De las mismas características enunciativas que las intervenciones de los dueños de bares (primera persona, tiempo pasado), también asume una función testimonial ulterior. Pero estratégicamente dispuesto en las articulaciones importantes del relato³, sirve de apoyatura distante e informada a la vez, como de voz coral que, subrayando la evidencia del drama, marca la pauta de la fatalidad: «Así son las cosas». El alcance dramático de lo narrado se inscribe en los textos epigráficos, una cita de Sófocles al principio, «La esfinge con sus cantos pérfidos nos forzaba a descuidar lo oscuro para afrontar lo urgente», y una de Shakespeare al final: «¿Cuándo nos reuniremos otra vez los tres, en el trueno, en el rayo o en la lluvia?». La invocación de Sófocles permite entroncar la novela con la tragedia griega, y quizás con la tradición de la maldición familiar que informa el drama largo y sangriento de los Atrides. En el drama elaborado por Suso de Toro no falta la dimensión más profunda de la violación de lo sagrado: la relación de la madre con sus hijos podría estar marcada por una dimensión incestuosa⁴. El

³ El texto «Así son las cosas» se inserta entre los capítulos 4 y 5, 9 y 10, 13 y 14, 17 y 18 y 21 y 22.

⁴ Un recuerdo de Sindo inserto en el capítulo 10, pp. 86-88, sugiere que la madre, entre brujería y locura, tomaba a su hijo por su amante. Y entre las dudas que consu-

escritor realiza una transposición, al mismo tiempo que una inversión, de la historia de Caín y Abel, para estigmatizar «la crispación de los últimos cincuenta años» (Romeo Pescador, 1992)⁵. En cuanto al dramaturgo inglés, su cita por varios novelistas de preocupaciones similares, como Francisco Casavella en *El triunfo* o Félix Romeo Pescador en *Discothèque*, muestra hasta qué punto se considera como paradigma y emblema de una escritura de cuño dramático⁶.

Lo que hace Suso de Toro en esta novela es echar mano del componente morfo-semántico fundamental de la ficción policíaca, cualquiera que sea su plasmación concreta: el vínculo orgánico que se da entre progresión narrativa y progreso del desvelamiento del enigma. La manipulación a la que procede el escritor gallego opera en dos niveles: a nivel formal, someter el hilo narrativo a los efectos de la fragmentación y la polifonía; a nivel de contenido, pasar de un enigma de corte policíaco (¿quién es el muerto y quién lo mató?) a un enigma mucho más fundamental, de dimensión ontológica. Idéntico tratamiento parece ofrecer una novela como *Ambulancia*, a pesar de su mayor pureza genérica aparente.

Ambulancia es considerada como la novela más negra de su autor, hasta por su autor mismo: «Con todo, cuando me puse con *Ambulancia*, sí reconozco que asumí un reto: narrar una historia policíaca en gallego que no sonase falsa y crear un lenguaje para contarla» (Mitaine, 2005). Redactada hacia 1989, publicada en Galicia en 1991, la novela no verá la luz en castellano hasta 2002. Pero el libro que publica Ediciones B reúne todos los criterios paratextuales, que a veces se consideran los más fidedignos⁷, para que tenga apariencia de novela negra: tapas de color negro, con título amarillo y nombre de autor en letras de sangre; en la portada, la foto de una escena nocturna con una evidente prostituta asomada a la ventani-

men a Abelardo está la que acaba por formular a su hermano: «Dime la verdad, ¿te metía en la cama?» (cap. 19, p. 142).

⁵ Es de notar el acierto que constituye la elección de los nombres propios Abelardo, cuya semiología integra el drama cainita, y Gumersindo, de resonancias góticas, que parece remitir a las raíces milenarias del pueblo gallego.

⁶ Una dedicatoria completa el aparato paratextual, «A Toro sentado y a Jerónimo», es decir a dos figuras históricas de la marginación y de la resistencia contra la opresión.

⁷ Daniel Couégnas, 1992 (véase en especial el primer capítulo, «Identité paratextuelle», pp. 27-51) considera que la definición genérica de los subgéneros, específicamente de la novela negra, depende menos de los elementos textuales que éstos movilizan que de los aspectos paratextuales que ostentan.

lla del coche de un posible cliente, sobre fondo de luces borrosas y automóviles veloces; a pie de portada, la sanción de un afamado escritor de género, Andreu Martín: «Susó de Toro es el gran escritor de novela negra de hoy en día»; y para acabar de definir un contrato de lectura sin ambigüedad, una frase epigráfica de John Ford: «Cuando se saca un revólver es para matar.»

De hecho, la trama-intriga es de una sencillez bíblica, y la parquedad del argumento permite que cobre todo su peso la fatalidad mortífera que persigue y condena a los personajes. El relato es un buceo en las esferas del hampa, en las que se debaten los perdedores de toda calaña, delincuentes traicioneros, mujeres fatalmente envejecidas, policías corruptos. En tres actos.

Santiago de Compostela se ve una noche despertada por el asalto movido de una estación de servicios, al que sigue una explosión en un banco. El asalto ha sido cometido por dos hampones de poca monta, Petete y Sito, que acaban de huir de la cárcel; la explosión proviene de un atentado terrorista y toda la policía de la ciudad anda de cabeza. Se acabaron los proyectos de huida de los dos cómplices, ya obstaculizados por la herida en el pie que se hizo Petete cuando el atraco. Él es un hipocondríaco drogadicto y desequilibrado, y se desespera tanto más de la situación cuanto que han dejado casi muerto al empleado de la estación de servicios. Después de errar por la ciudad parte de la noche, aparcan y se duermen. Petete despierta al amanecer y se va en busca de una farmacia para comprar lo necesario para aliviar el dolor del pie y el mono. Cuando vuelve al coche, un policía está hablando con Sito. Petete se escabulle y decide pedirle ayuda a un tal Casal, hombre de negocios turbios con quien estuvo relacionado. Casal manda a Petete a casa de Anita, su amante, y avisa a Maquieira, un policía corrupto que le tiene odio a Petete, y que mira a Anita con concupiscencia. Maquieira se enfrenta con Petete y le dispara; éste se salva gracias a la intervención de Sito, surgido de la nada. Fin del primer acto.

Acto segundo, más tarde. Anita pide ayuda a Maquieira: acaba de matar a Casal, que se ponía violento. El poli lleva el cuerpo a un almacén que pertenece al difunto, pero le sorprende el capo del hampon; pelea, en la que triunfa Maquieira, quien mata a Anita para que no quede ningún testigo de la escena... Tercer acto, más tarde todavía: Petete ha sobrevivido, sentado cabeza, encontrado trabajo en una barra americana. Maquieira se ha jubilado, bebe mucho, sigue siendo violento y provocador. Como se pasa, el dueño del bar,

Andrés, intenta echarle. Maquieira saca la pistola. Petete toma un enorme mazo de hierro y le golpea en la cabeza.

Ambulancia se refiere explícitamente a *Land Rover*, mediante la mención de algunos de sus personajes (Amparo, Sindo) o de algunos lugares compostelanos (el bar Floyoma). Pero lo que más llama la atención es que también recupera de la novela anterior los procedimientos morfo-sintácticos, hechos de fragmentación y pluralidad enunciativa. El relato entreteje dos hilos narrativos, que se iluminan recíprocamente conforme van progresando hasta casi reunirse al final. La línea diegética principal, trazada por una instancia narradora impersonal, que respalda por intermitencia la voz de un testigo anónimo de las peripecias, se reparte en tres segmentos, titulados respectivamente «El canto de las sirenas» (*Ambulancia*, 15-128), «Uno, dos, tres» (*Ambulancia*, 133-153) y «El que busca» (*Ambulancia*, 159-171). Este tríptico está enmarcado en un texto de comentario, «Estaba visto», constituido por el comentario logorréico y fatalista de Andrés, el dueño del puticlub donde el drama encontró su fatal desenlace; su discurso surge a la superficie narrativa en cuatro momentos: pp. 9-13, 129-132, 155-157, 173-175.

El conjunto de las voces forma una especie de coro antiguo para una actuación que tiene valor de tragedia de la fatalidad y del odio, en la que ninguna acción de los hombres parece motivada. De ahí la fragmentación tanto de la estructura como de la enunciación, para mejor figurar la ausencia de cualquier racionalidad en la concatenación de los actos y la elección de las conductas. Obviamente, lo que opera este texto sombrío y corrosivo es un desplazamiento del enigma: el misterio de superficie, que gira en torno a la huida de los delincuentes, importa menos que el enigma más profundo que ofrecen las relaciones de los seres entre ellos y con su destino, y que tiene dimensiones ontológicas y axiológicas.

¿Cuál es la naturaleza exacta de este enigma que llamamos profundo y al que también podríamos llamar real? Quizá el examen de una novela aparentemente menos innovadora desde el punto de vista formal permita responder.

De manera similar, en efecto, a la cultivada en las novelas evocadas —aunque desde un procedimiento narrativo más clásico, cuyo resorte fundamental consiste en una alternancia enunciativa entre la voz personal del protagonista y la impersonal de una instancia que asume la relación de los acontecimientos no presenciados por el

mismo—, la historia que cuenta *Calzados Lola* procede paulatinamente a una sustitución enigmática. Esta obra marca una articulación formal en la bibliografía de Suso de Toro, en la medida en que renuncia a la representación fragmentada o desarticulada de la realidad para proponer una estampa más homogénea del universo de referencia, basada en un relato más lineal.

Calzados Lola es un relato negro entre *road movie* y novela familiar. Cuenta la historia de un joven de veintidós años, Manuel Sendón Fernández que, harto de vegetar en su pueblo natal de Galicia, decide instalarse en Madrid. Se pone al servicio de Domínguez, un empresario de pocos escrúpulos morales, que le encarga misiones especiales: pinchar teléfonos, grabar conversaciones, para conseguir informaciones profesionales y personales. Todo funciona sin problemas hasta el día en que recibe una llamada telefónica de su madre, que vive en un pueblo de Galicia con Miguel, el hermano menor de Manuel. La madre le anuncia que tiene cáncer y se está muriendo. Con angustia y pánico, Manuel pasa una noche de borrachera desesperada y se marcha a Galicia para reunirse con su madre, olvidándose de entregar a Domínguez la cinta de su última grabación clandestina, en la que el propio empresario aparece complicado en una oscura historia de malversaciones. Domínguez está convencido de que todo es un montaje de Manuel y manda a dos matones para que lo persigan hasta el fin del mundo y acaben con él. También se reúne con él su novia Susana, hija de Domínguez que le prestará una ayuda decisiva en los momentos críticos. Las cosas terminan con la muerte de los sicarios y la derrota de su dueño, ya que pierde los fondos malversados en beneficio de Manuel y Susana.

Manuel al final, también tiene que enfrentarse con los fantasmas de su pasado, y más que su victoria factual sobre la ilegalidad, importa su triunfo al resolver un enigma familiar que gira en torno a la identidad verdadera del padre de su propio hermano. Como veremos a continuación, la persecución sufrida por el protagonista no es sino una peripecia superficial que disimula el enigma identitario que afecta a los personajes.

DESPLAZAMIENTO DEL ENIGMA

Se conoce que a Suso de Toro le llaman poco la atención los convencionalismos canónicos del género negro (crímenes, detectives,

hampas). En cambio sí le interesan algunos de sus rasgos, verbigracia la estructura y el dispositivo narrativo del enigma, en la medida en que le permiten abordar temas más ontológicos relacionados con la identidad individual y colectiva. El desplazamiento de orden semántico, genérico y formal al que se ve sometido el enigma favorece una peculiar escritura del espacio, la interferencia con géneros clásicos como la tragedia y el uso del secreto de familia en tanto que resorte de la progresión narrativa.

Las tres novelas responden a estos requisitos en mayor o menor medida: *Land Rover* y *Ambulancia*, al pertenecer de manera más inmediata al género negro, parecen cumplir con mayor obviedad con su cometido genérico de crítica social; *Calzados Lola* reposa esencialmente en las tribulaciones de Manuel y su hermano Miguel para mejor adentrarse en el enigma de la identidad. Con todo, a pesar de centrarse más en la esfera privada, esta novela no deja de ofrecer suspense y acción. Suso de Toro ha conseguido dosificar la intriga y jugar con las voces narrativas gracias a una sabia estructura hermenéutica que no tiene nada que envidiar a las novelas detectivescas de alto rango. Según declaración del propio autor:

En *Ambulancia* o *Land Rover*, los protagonistas eran más actuaciones que personajes, se olvidaban de su mundo interior y el auténtico protagonista era el ambiente. [En *Calzados Lola*], a diferencia de las anteriores ocasiones, trabajé bastante los personajes, su psicología y evolución a lo largo de la novela centrándome en su historia personal (Suso de Toro, 1997).

Se podrían completar las palabras del escritor añadiendo que las dos primeras novelas la protagonizan no sólo el ambiente, sino también la sociedad y sus transformaciones durante los últimos veinte años. Basilio Losada fue seguramente uno de los primeros en apuntar el hecho de que *Land Rover* es el fruto del cambio brutal de *épistémè* que sufrió Galicia desde el inicio de los sesenta:

La sociedad rural, que se había mantenido invariable, atónita, invulnerable a cualquier modificación superficial desde los inicios del medievo [...], ve trastornadas bruscamente sus escalas de valores, su visión del mundo, su cultura. (Losada, 1991: 173).

No cabe duda de que el paso sin transición de una sociedad de tipo rural y agraria a una sociedad industrial y urbana contribuyó en

debilitar el núcleo familiar y aceleró la desaparición de aquellos «lugares antropológicos» estructurantes (Augé, 1992) que pueden ser la casa, la granja, la aldea, tantas cunas identitarias en torno de las cuales los miembros de una misma familia o de un mismo grupo, se reunían e identificaban. El antagonismo fraticida que opone a Sindo (ciudad) y Abelardo (campo), representantes cada uno de los dos espacios de la nueva Galicia, ilustra de manera hiperbólica la crisis de una sociedad bipolar y trastornada.

Entendemos que sólo con Sindo, este personaje desarraigado, estereotipo del perdedor y golfo con un destino trágico, Suso de Toro se inscribe en la pauta de la novela negra más tradicional. Y es cierto que la novela negra, como «producto, escoria de la civilización urbana» (Lacassin, 1987 [1974]:13), era para el escritor gallego el género más apropiado a la hora de describir las consecuencias negativas de la industrialización y de expresar sus sentimientos sobre las modificaciones que alteraron su entorno⁸. El resultado a nivel del ambiente y de los decorados o del estilo, ya sea en *Land Rover* o en *Ambulancia*, es muy fiel a los códigos que definen el género: ausencia de largos episodios descriptivos; universo urbano mayoritario; la noche domina sobre el día; la humedad y las sombras se imponen al sol y la luz cálida; protagonismo de escenas exteriores; masculinización del mundo descrito (bares, comisarías, puticlubs y otros lugares disfóricos). Al respecto, una de las pocas descripciones de la ciudad en *Land Rover* da buena idea del ambiente en el que evolucionan los personajes:

La acera es estrecha y la calle oscura; muy espaciados, faroles y algún escaparate de luz discreta. [...] doblan y doblan calles cada vez más estrechas; las casas son viejas, de dos o tres pisos [...]. Alguna casa de construcción más reciente, de cuatro o cinco pisos, se iguala con las otras en el color viejo y sucio de las fachadas. Ahora la acera es tan estrecha que caminan entre los coches y los portales uno detrás del otro (*Land Rover*, 68).

La ciudad aparece, pues, como un espacio laberíntico y destartado, que parece engullir a los protagonistas en un abismo del que no

⁸ Constatación que encontramos también en una reseña de *Land Rover*: «Todas las narraciones del autor compostelano nacen de la transformación de una sociedad condenada al desarraigo por haber tenido que cambiar demasiado deprisa. En las últimas décadas, numerosas familias han pasado del neolítico a los umbrales del siglo XXI. Y en tan largo trayecto con tan poco tiempo, a muchos se les hizo de noche en el camino. Porque perdieron vínculos fundamentales sin haber encontrado otros nuevos para sustituirlos.» (Basanta, 1992: 10).

volverán. Por fin, es de notar también la ausencia absoluta de espacios privados e íntimos, como suele pasar en las novelas negras. No existe la casa familiar acogedora, así como tampoco existe familia protectora, y los personajes no tienen ni un solo momento para descansar. En resumidas cuentas, como dijimos anteriormente respecto a *Land Rover*, el espacio urbano es en el mejor de los casos una sucesión de «marcos de una socialización sustitutoria, facticia y falaz» (Tyra, 1998: 52), con su bares o tabernas y, por lo general, no es nada más que un espacio inseguro, anónimo y despojado de toda dimensión histórica. La ciudad toreana se presenta, por consiguiente, como el espacio por excelencia de desidentificación y desarraigo, lo que tampoco significa que el campo sea un espacio positivo, ni mucho menos.

Además de lo que se acaba de notar, estas obras encubren otro eficaz procedimiento narrativo para dar cuenta del cambio de *ethos* sufrido por Galicia a partir de los años sesenta. En efecto, el uso que hace Suso de Toro de la voz coral contribuye sin duda alguna al deseo de inventar una nueva modalidad de escritura realista pasando por una reforma estética del género. Si su proyecto de renovación estética está pendiente de procedimientos novelísticos (el reciclaje de formas pretéritas abandonadas) que entusiasmaron a numerosos escritores de todas las nacionalidades y que, por lo tanto, ya no es en sí algo realmente revolucionario, sí que merece ser comentada su concepción de la novela negra como una especie de avatar moderno de la tragedia griega.

Al apoderarse de la voz coral de las tragedias griegas, tanto en *Land Rover* como en *Ambulancia*, Suso de Toro pretende poner de realce el ineluctable destino de Sindo, Abelardo y su madre. De hecho, lo dice sin rodeos: «a Traxedia é a morte anunciada. «Xa o sabiamos nós. Era visto», di o coro que son todos» (Suso de Toro, 1991: 133). Si la función trágica de la voz coral es incuestionable, no lo es menos su carácter simbólico que remite a un tiempo y unas costumbres pasados y añorados fundamentalmente asociados con el mundo rural.

En el imaginario del autor, para que un coro pueda decir como en *Land Rover* «Así son las cosas» o, como en *Ambulancia* «Estaba visto», los coristas tienen necesariamente que conocer al desafortunado que es objeto de sus cantos. Ahora bien, para Suso de Toro, el tiempo en el que todo el mundo se conocía pertenece al pasado y sólo puede remitir a una sociedad agraria en la que cada miembro de la

comunidad estaba vinculado a su vecino de manera casi orgánica. La urbanización y la industrialización, como principios activos de desagregación de los lugares antropológicos, han atomizado ciertos valores que Suso de Toro percibe en las tragedias griegas:

O noso mundo fai imposible a Traxedia. A morte con significado. [...] O coro é quen coñece a historia previa do heroe, o seu sino, o seu fado. [...] Pero na existencia dun inquilino dun edificio de apartamentos non hai Coro. Ninguén sabe de onde é o do 3ºE, a do 7ºC. (Suso de Toro, 1991: 133-134).

Desde su función de encarnación de un tiempo perdido, el coro insiste en la modificación de la naturaleza de los vínculos sociales entre los miembros de una misma comunidad pero también en recordar que las tragedias (asesinatos, guerras) siguen formando parte de la realidad de nuestro mundo. Dicho de otro modo, a la voz coral que se desgrana en *Land Rover* y *Ambulancia* se le ha de atribuir, más allá de su función diegética, otra virtud: el recurso a un procedimiento artístico que pertenece a otro tiempo y otro género literario, como forma de «canibalización del pasado» (Jameson, 1996: 39) o «hibridación» (Ihab Hassan, 1987: 170-171), se inscribe plenamente en la estética postmoderna. De ahí que se haya podido analizar este fenómeno de hibridación de géneros originado por el reciclaje de uno de los elementos más emblemáticos de la tragedia griega como una audaz propuesta de «renovación postmoderna del realismo negro» (Tyras, 1998)⁹.

La mezcla genérica que propone Suso de Toro no responde a un mero capricho estilístico. Su principal argumento es considerar el género negro al mismo nivel que la tragedia clásica, a saber, como géneros fundamentalmente populares. En la época de la Grecia clásica o de la Inglaterra de Shakespeare, la comunión o comunicación con el público se hacía mediante la tragedia. Para el novelista gallego, ocurre lo mismo con la novela negra en el siglo XX:

Hoxe calquera escritor que queira escribir o que sexa mantendo a atención do lector ten que ter moi en conta as leccións narrativas da novela negra [...] porque é o código común a unha boa parte dos lectores (Suso de Toro, 1997: 110).

⁹ Observaremos por otra parte que este anhelo de novedad e innovación vale también para textos como *Tic-Tac* o *A Sombra Cazadora* que se inscriben igualmente en la estética postmoderna. Para una visión de conjunto de la presencia de la postmodernidad en la literatura española contemporánea, puede ser de útil consulta la obra colectiva dirigida por Georges Tyras, 1996.

Este pensamiento invita casi naturalmente al escritor a concluir afirmando que si tuvieran que ser reescritas hoy, las tragedias clásicas se transformarían automáticamente en novelas negras¹⁰. Los argumentos que aduce Suso de Toro para dar cuenta de la mezcla genérica que ha experimentado en sus novelas llevan a interrogarse sobre su intención principal: ¿escribir una novela negra para llamar la atención del público, como dice, o utilizar el género negro para abordar, de manera indirecta, diversos problemas de su comunidad? *Land Rover*, por su hibridación genérica y por un argumento que, al operar el desplazamiento del enigma, en el fondo tiene poco que ver con una historia negra convencional, aporta una respuesta desprovista de ambigüedad.

A pesar de todas las diferencias que separan *Calzados Lola* de las otras dos novelas, este texto funciona una vez más sobre el modelo de ruptura ya estudiado: el autor mezcla géneros y rompe códigos para fundar su propio discurso narrativo, lejos de las fórmulas literarias trilladas, incluso trasnochadas. Como en los demás textos aquí abordados, el desplazamiento de la historia es manifiesto ya que el argumento de superficie (la persecución de Manuel) sólo sirve de pretexto para entrar en el asunto medular, es decir la identidad, no sólo personal y familiar del personaje, sino también colectiva y comunitaria.

Como supo verlo la prensa literaria y los estudiosos del campo literario gallego (Vilavedra, 1997b), *Calzados Lola* supone un cambio narrativo y estilístico bastante radical en la carrera del autor. Y si ya no podemos hablar de ambiente realmente negro, de «bajos fondos» o hampa, como en *Land Rover* y *Ambulancia*, volvemos a encontrar en este universo el mismo valor desidentificador del espacio urbano, valor aumentado y hasta resaltado por ser Madrid la ciudad elegida por el autor como punto de anclaje para su historia. Basta con leer las primeras páginas de la novela para entender qué función desempeña en ella la ciudad. Manuel, joven gallego acomplexado por su acento, su origen social y su bajo nivel de estudios, ve en Madrid el espacio de predilección para deshacerse de todos sus estigmas, es decir, de todo lo que constituye su identidad profunda, y empezar una nueva vida con una esperanza de ascensión social:

¹⁰ Lo hizo Suso de Toro en *Conta Saldada* que es una reescritura de *Hamlet*, de la misma forma que Baz Luhrmann adaptó *Romeo y Julieta* en la película *Romeo + Juliet* (1996) con Leonardo di Caprio.

La gente era diversa y anónima, me gustaba sentirme uno más, me gustaba que nadie se fijase en mí, como si fuese transparente, nadie me veía, no existía. Yo era un desconocido, como todos ellos, también era uno de ellos. Uno más de la ciudad, de mi ciudad. [...] Llevaba dos años en la ciudad y ya nadie me preguntaba de dónde era. Sólo Felipe por joder me llamaba «gallejo» a veces [...] (*Calzados Lola*, 33).

Volvemos a encontrar el mismo tipo de reflexión, ya no en boca de Manuel, sino en la de Suso de Toro cuando declara en una charla con Pedrós Gascón que el tema del arraigo y del desarraigo es una de las claves interpretativas de *Calzados Lola*:

Houbo xente que non o viu, pero *Calzados Lola* trata da identidade, do choque entre a persoa que nun lugar é alguén, porque é alguén por pertencer a un lugar, e logo esa persoa cando emigra perde esa identidade arcaica e pasa a ter unha identidade contemporánea. E a identidade contemporánea é a soidade: ser un individuo máis libre e máis só. Ser un descoñecido nunha cidade allea. (Pedrós Gascón, 2002: 414)

Así, los problemas identitarios que afectan a Manuel, en sus dimensiones personal, familiar y étnica son el motor de *Calzados Lola*. En efecto, si el personaje se ha marchado de su pueblo, no es tanto por encontrar mejores posibilidades de trabajo, forma de ambición personal, sino más bien porque algo, de difícil identificación, le molestaba en la relación que tenía con su madre y su hermano. En un primer momento explica su decisión alegando que era una «cruz ser el hermano mayor, faltando el padre.» (*Calzados Lola*, 60) pero acaba con el tiempo revelando su verdadero motivo: « [...] hubo un momento en el que su secreto pudo más en mí que nuestra ligazón, empecé a sentirlo como una traición, una infidelidad. [...] cuando no pude aguantarlo más me marché por no preguntar.» (*Calzados Lola*, 146). Manuel habla de secreto en singular cuando se trata más bien de una serie enigmática que un diálogo con Miguel, poco después de la muerte de Lola empieza a revelar al lector:

—Pues cuando estaba en la mili recibí una carta de papá. [...] imagínate qué sorpresa me llevó.

—Ah —dijo Miguel sin mostrar gran sorpresa ni interés. [...]

— ¿No te interesa saber lo que escribió nuestro padre?

— ¿Qué te escribió tu padre? —y remarcó el « tu ».

— ¿Lo sabías ya? ¿Cuándo supiste que no era tu padre?

— [...] Supongo que lo supe siempre, puede que lo supiese sin

palabras, no sé explicarlo, puedes saber una cosa dentro de ti que tú mismo no sabes que la sabes... (*Calzados Lola*, 216)

La revelación es inesperada, y de peso. El primer secreto es que todos (Manuel, Miguel y, por supuesto, Lola) sabían, sin comentarlo, que no eran hermanos auténticos, es decir germanos (del latín *germanus*, étimo de la palabra castellana *hermano* que significa «de la misma semilla»), sino solamente hermanos uterinos. Si todos son cómplices para callar y dejar en la oscuridad ese arcano familiar, es porque intuyen que detrás suyo se esconden otros peores. En efecto, esta primera información arroja luz sobre otras dos incógnitas: 1) Lola tuvo un amante; 2) se desconoce la identidad del padre de Miguel. Ahora bien, si Lola no consiguió nunca hablar con sus hijos, es precisamente por la identidad de su amante. Al conceder la existencia de dos padres, hubiera tenido que revelar que el segundo padre era su hermano, es decir, el tío de Miguel. Confesar el incesto la hubiera forzado a justificarse y hablar del choque emocional que le produjo la muerte de su segundo bebé (el hermano de Manuel) tras solamente tres meses de vida. Hacer público este trauma la hubiera conducido también a dar el nombre del bebé muerto: Miguel... Por fin, el hecho de admitir todos esos acontecimientos terribles hubiera evidenciado las razones de la huida de su marido. Entendemos que Lola se hallaba en un callejón sin salida y que el suicidio se le presentó como la única escapatoria posible.

Que *Calzados Lola* se diferencie de las anteriores novelas de Suso de Toro, sin duda se debe a que el autor desarrolló hasta un punto álgido en este texto el tema del secreto de familia que ya había utilizado pero con menor intensidad, en *Land Rover*, *Tic-Tac* y *A Sombra cazadora*, como ya se mostró en otra ocasión (Mitaine, 2000). El fenómeno es tan marcado en *Calzados Lola*, y la novela ofrece tantos entresijos que descubrir, que de hecho parece concebida a partir de la necesidad de la dilucidación, y puede interpretarse como una modalidad intimista de relato policíaco. Más que a la novela negra, *Calzados Lola* se acerca mucho al relato de investigación.

Desde un punto de vista puramente funcional, el secreto de familia constituye el meollo del dispositivo novelístico toreado desde *Land Rover* hasta *No Vuelvas* (2000), con la excepción de *Ambulancia* y *Círculo* (1998). Sin él, no hay intriga y su descubrimiento corresponde a las grandes líneas de toda investigación policíaca: indicios, indicadores, falsas pistas, con los que la escritura toreada en general, y

Calzados Lola en particular, responden a las exigencias del llamado «código hermenéutico» (Barthes, 1970) caracterizado básicamente por el recurso a «morfemas dilatorios» (engaños, respuestas parciales, trampas...) cuya concatenación obstaculiza la progresión del relato, hasta llegar a un desenlace lo más sorprendente posible. El recurso al descubrimiento final se acomoda también a otro rasgo representativo de la tragedia, la anagnórisis o reconocimiento, dispositivo inevitable en todo proceso de revelación de lo oculto.

Sin embargo, el relato enigmático tal como lo concibe Suso de Toro se diferencia nítidamente del relato policíaco. Mientras que la ficción policíaca clásica se ubica en la esfera pública, el secreto de familia, en cambio, no aguanta la luz y su elucidación tiene que ser discreta. Se abren a menudo las investigaciones detectivescas tras un acontecimiento visible (un cadáver, una desaparición, un robo), cuando la existencia de un arcano familiar puede ser ignorada para siempre y, para sospechar su existencia, es casi obligatorio formar parte del círculo de los íntimos. Por otra parte, los indicios materiales del caso criminal se ven sustituidos por síntomas psíquicos o psicósomáticos: Miguel es depresivo; Manuel está incómodo con su identidad. Y éstos son inteligibles sólo por alguien que sabe lo que busca o que sabe que hay algo que buscar. El hermetismo es tan denso que un detective exterior al entorno familiar tendría muy pocas posibilidades de dilucidar el misterio (la incompetencia de los policías en *Land Rover* es, al respecto, muy representativa).

Pese a ello, la verdadera razón que prohíbe el acceso de extranjeros al interior del mundo del secreto de familia es que éste ocupa el centro del difícil y largo proceso de autohistorización de los personajes. Su revelación sólo puede ofrecer esperanzas de resolución de los conflictos psíquicos e identitarios si este trabajo se acompaña de una participación activa por parte de las víctimas del enigma. Al ser familiar, el tiempo del secreto es intergeneracional, lo que significa que para penetrarlo, hay, como mínimo, que remontarse al tiempo de los padres o, a veces, al de los abuelos. En cualquier caso, el retorno al pasado siempre funciona como un elemento estructurante que acaba por reconciliar a las víctimas del secreto con sus raíces, su origen y su identidad. Este fenómeno de reconciliación va a obligar a los tristes herederos del secreto a volver a casa, es decir, a volver al origen. A nuestro modo de ver, se trata de una manera bastante sutil de poner de relieve la relación a menudo conflictiva o ambigua que tienen los gallegos con su pasado histórico, su cultura, su len-

gua. En ello, de Toro avalaría sin duda las palabras del escritor y psicólogo francés François Vigouroux cuando estima que el secreto de familia es «un proceso positivo en la marcha del mundo: su revelación y comprensión siempre son —al cabo de una investigación— una plusvalía de consciencia y amor» (Vigouroux, 1993: 125. Traducción nuestra). No puede ser una mera casualidad que la mayoría de los personajes del autor gallego estén sometidos a investigar su pasado para entender y aceptar mejor el presente¹¹.

Las tres novelas estudiadas, *Land Rover*, *Ambulancia* y *Calzados Lola*, además de confirmar ampliamente el postulado de Eliot sobre tradición e innovación, son también, cada una a su manera, buenos ejemplos de una constatación hecha por André Vanoncini respecto al género negro y la novela policíaca:

Parece que el campo de la novela policíaca contemporánea esté compuesto de dos ejes evolutivos mayores. Por un lado, un gran número de novelas ya no utilizan la trama policíaca como una matriz globalmente organizadora del texto, sino como una pasarela que conduce hacia los aspectos y problemas más diversos del mundo actual: estudio sociológico de un entorno, análisis ideológico de los modos de existencia modernos, puesta en evidencia de las represiones de la conciencia histórica de una comunidad, retrato psicopatológico de una sociedad alienada. Por otro lado, algunos relatos hacen resaltar de manera insistente la dimensión formal de la novela policíaca: la perciben como un laboratorio cuyo enorme potencial semántico-sintáxico permite probar múltiples experiencias en materia de representación novelística (Vanoncini, 1993: 104-105. Traducción nuestra).

Con tal de incluir el secreto de familia entre los mecanismos de la progresión narrativa y de la producción de sentido, este juicio se aplica perfectamente a la obra narrativa de Suso de Toro en sus primeras manifestaciones genéricas.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE SUSO DE TORO

Toro, Suso de (1988). *Land Rover*. Vigo: Xerais; 1991 para la trad. al castellano de B. Lósada, *Land Rover* (Barcelona: Ediciones B).

¹¹ Respecto al tema de las alegorías nacionales y representaciones metafóricas del cuerpo social gallego, véase B. Mitaine 2004: 100-119 y 250-367.

- (1990). *Ambulancia*. Vigo: Xerais; 2002 para la trad. al castellano del autor, *Ambulancia* (Barcelona: Ediciones B).
- (1991). *F.M.* Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- (1997a). *Parado na tormenta*. Vigo: Galaxia.
- (1997b). *Calzados Lola*. Vigo: Xerais; 1998 para la trad. al castellano del autor, *Calzados Lola* (Barcelona: Ediciones B).

ESTUDIOS

- Anónimo (1997). «*Calzados Lola*, la primera novela de personajes y sentimientos de Suso de Toro». *El Correo Gallego*, 28/11/1997.
- Augé, Marc (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- Basanta, Ángel (1992). «*Land Rover*, de Suso de Toro». *ABC*, 13/03/1992: 10.
- Couégnas, Daniel (1992). *Introduction à la paralittérature*. Paris: Seuil.
- González Millán, Xoán (1994). *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*. Vigo: Xerais.
- Hassan, Ihab (1987). «Pluralism in postmodern perspective», en *The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture*. Columbus: Ohio State University Press.
- Jameson, Fredric (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Lacassin, Francis (1987). *Mythologie du roman policier, t.1*. Paris: Union Générale d'Éditions [Reedición, 1974].
- Mitaine, Benoît (2000). «Quebra da identidade e proceso de autohistorización na obra de Suso de Toro», *Anuario de estudos literarios galegos*, 185-203.
- (2004). *Suso de Toro: de l'altérité galicienne à l'identité narrative*. Tesis doctoral, Grenoble: Universidad Stendhal. Inédita.
- (2005). *Correspondencia personal con Suso de Toro*, 1/06/2005.
- Pedrós Gascón, Antonio F. (2002). «Suso de Toro: Lembranzas dun falapaso. (Anacos de identidade, linguaxe e nación)». *Letras Peninsulares: España plurinacional: Creación e identidades. / Plurinational Spain: Creation and Identities* 15, 2: 407-434.
- Reigosa, Carlos G. (1984). *Crime en Compostela*. Vigo: Xerais.
- Romeo Pescador, Félix (1992). «Muerte de hermano», *Diario 16*, 16/01/1992.
- Tyras, Georges (1996). *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*. Grenoble: Cerhius.
- (1998). «Renovación posmoderna del realismo negro: la contribución española (Cavavella y Suso de Toro)», en *La novela policíaca en la península ibérica*. Arba 10 (Basilica, Suiza), 33-57.
- (2003). *Geometrías de la memoria. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán*. Granada: Zoela ediciones.
- Vanoncini, André (1993). *Le roman policier*. Paris: PUF (Que sais-je? n° 1623).
- Vigouroux, François (1993). *Le secret de famille*. Paris: PUF.
- Vilavedra, Dolores (1997a). «La consolidación de la narrativa». *Quimera*, n° 158-159, 122-126.
- (1997b). «A narrativa galega, na procura de novos camiños». *Anuario de estudos literarios galegos*, 195-201.