

AS CICATRICES DA CENSURA NA NOVA NARRATIVA GALEGA ¹

Maria Teresa Bermúdez Montes (UVIGO) ²

As consequências da Guerra Civil espanhola: a “longa noite de pedra” da ditadura franquista

A Guerra Civil espanhola se produziu entre 1936 e 1939, como resultado do levantamento militar de orientação fascista liderado pelo general Franco, contra a democracia espanhola da 2ª República (1931-1936). Conseguida a vitória pelo bando fascista, instaurou-se o regime ditatorial franquista entre 1939 e 1975, ano do falecimento do ditador. Esta mudança violenta teve consequências catastróficas para a edição em língua galega. A literatura conheceu momentos de expansão, modernização e atualização muito notáveis durante a 2ª República. Paralelamente, as consequências também foram trágicas para os escritores e editores republicanos que defendiam o nacionalismo galego, chamados *galeguistas*. Assim, deram-se diversas possibilidades de desenlace para esses autores e editores: em primeiro lugar, a execução pelas mãos das forças golpistas de Franco. Isto foi o que aconteceu ao editor Ánxel Casal e prefeito de Santiago de Compostela no momento do início da Guerra Civil, que fora o principal impulsor da edição em galego, à frente das editoras *Nós e Lar*. Em segundo lugar, o exílio, sofrido pelo escritor e deputado do Partido Galeguista no Parlamento Espanhol, Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, até sua morte em Buenos Aires em 1950. Em terceiro lugar, a represália e o afastamento da função docente, como foi o caso do escritor e catedrático de Geografia Ramón Otero Pedrayo, que só muitos anos depois recuperaria seu posto no ensino público e acenderia à cátedra universitária (Universidade de Santiago de Compostela). No pólo oposto, existiu também uma quarta possibilidade representada pelo escritor Vicente Risco: a adesão ao Regime, fosse por medo ou por simpatia ideológica.

A recuperação editorial da literatura galega

Entre 1949 e 1950 produziu-se importantes projetos editoriais. Se em 1949 nasciam Bibliófilos Gallegos e Edicións Monterrey, 1950 será o ano de Galáxia, navio insígnia do *galeguismo*. Na época, o nacionalismo galego ou *galeguismo* fundamentava-se na defesa da identidade histórica e do fato diferencial galego, com o objetivo de lograr a sua reivindicação de uma autonomia plena para a Galiza. A editorial Galáxia foi o motor fundamental da recuperação da edição galega. Formada por sobreviventes do galeguismo de pré-guerra e com Ramón Piñeiro (militante do PG represaliado pelo Regime) como diretor literário, Galáxia contou com um conselho editorial de sólidas convicções e com um firme compromisso de impulsionar a cultura, o pensamento e a literatura galegas. Eram tempos de dificuldades dobradas para aqueles que escreviam em línguas regionais, isto é, para os que, em opinião dos guardiães do Regime, escreviam “com faltas de ortografia na pluma e na alma” (APARICIO, 1951 *apud* DASILVA, 2009). Esse foi o caso de Galáxia, ao pretender difundir na coleção *Grial* textos de Martin Heidegger que ainda não tinham sido traduzidos mesmo ao espanhol (DASILVA, 2009). Durante décadas, os homens da geração Galaxia lutaram com perseverância contra os contratemplos e a perseguição da censura: deverão suspender a coleção *Grial* a princípios dos anos 50, pois não era admissível expressar pensamento filosófico ou ensaio científico em língua galega.

De fato, a censura franquista “revestiu um duplo caráter: a “ordinária”, comum ao resto de elaborações culturais; e a “idiomática regional”, pois o projeto de unidade nacional concebido por Franco excluía toda língua que não fosse o castelhano” (MORENO CANTANO, 2008, p. 144), isto é, o catalão, o vasco e o galego.

Com força, empenho e vontade, os impulsores de Galáxia conseguiram ganhar novas plumas para a língua galega e enriquecer o panorama das letras galegas. A maioria das obras do movimento da *nova narrativa* galega serão editadas por este editorial.

Desde o exterior, na América Latina, os exilados galegos também contribuíram de modo decisivo para a sobrevivência e continuidade da edição de livro em galego, para a reedição de clássicos dos séculos XIX e XX e para a publicação de novidades que não teriam franqueado a censura (como *A esmorga*, de Eduardo Blanco Amor). Os exilados se dedicaram também à edição de revistas (*Galícia emigrante*, *Vieiros* en México), bem como à promoção de novos talentos graças aos prêmios de entidades prestigiosas como o Centro Galego de Buenos Aires.

Na narrativa, nutriram as coleções de Galáxia grandes vozes, que são clássicos indiscutíveis na literatura galega, com o que se reinicia a atividade interrompida por causa da guerra: Ramón Otero Pedrayo, Alvaro Cunqueiro e Ánxel Fole são as grandes figuras da época.

Novas vozes. A vanguarda narrativa

A denominação *nova narrativa* galega se refere a um conjunto de obras narrativas de jovens autores, caracterizadas pelo seu afã renovador na técnica e na temática. Publicadas na Galiza no período compreendido entre 1954 e 1971, o nome se inspirou na etiqueta *nouveau roman* francês, com o que alguns de seus autores se sentiram identificados nessa época. Os escritores e escritoras agrupadas na *nova narrativa* nasceram na década dos 30 e 40 do século XX e não viveram a Guerra Civil de modo direto, mas sofreram suas consequências ao crescer na Espanha franquista e estarem sujeitos ao sistema educativo da ditadura, que impunha um discurso ideológico nacional-catolicista, impossibilitava o acesso aos textos e ideias proibidas e, fundamentalmente, reprimia as chamadas “línguas regionais”. O elemento identificador desta geração de jovens dos anos 50 e 60 – homens e mulheres com formação universitária, viajantes e abertos a Europa (Gonzalo Rodríguez Mourullo, Xosé Luís Méndez Ferrín, María Xosé Queizán, Camilo Gonsar, Xohán Casal, Vicente Vázquez Diéguez, Lois Diéguez, Carlos Casares e Xohana Torres) – era a vontade de atualizar -se, de expressar-se e de fazê-lo de um jeito

moderno, com um “desejo de renovação absoluta do relato, de acordo com as mais novas técnicas da ficção” (MÉNDEZ FERRÍN, 1984). *Os novos narradores* compartilharam a vontade de recuperar e normalizar a escrita em galego, com a vontade de reestabelecer o contato com a tradição de uma literatura própria, anterior à Guerra Civil. Na atualidade, tanto na crítica como no sistema educativo, esta tendência vanguardista se considera uma das linhas principais de criação e renovação na narrativa galega do século XX, fundamental no desenvolvimento do gênero até a época contemporânea. A *nova narrativa* galega está caracterizada pela subjetividade e a conotação, pelo uso do símbolo e a alegoria, pela ausência de localização espacial e temporária, pelas reduções temporárias, pela temática do absurdo da existência, pela ausência de nomeação dos personagens (identificados como máximo por iniciais ou por nomes exóticos) e, finalmente, pelos ambientes misteriosos. No seu aparecimento, foram fundamentais fatos como a restauração das Festas Minervais (festival literário da USC), a colaboração dos jovens intelectuais galeguistas no jornal *La Noche* e a criação duma coleção (Illa Nova), reservada aos jovens autores na editorial Galáxia. Também foi determinante o aparecimento na década dos 60 do nacionalismo marxista (MÉNDEZ FERRÍN, 1984).

Em definitiva, a *nova narrativa* galega supôs um fenómeno literário com pretensões de ruptura com o estabelecido, marcado pela vontade de atualização da narrativa galega e pela vontade de assumir correntes de pensamento europeias e norte-americanas já dominantes na escrita de criação em nível mundial, tudo isso combinado ao afastamento da estética realista e social-realista presente na narrativa espanhola da época.

Censura e autocensura

A censura se considera um fenómeno universal, presente em quase toda época ou lugar. Mas, com certeza, o controle sobre o que é conveniente ou não conveniente expressar se evidencia com maior intensidade e menor

conserto no caso dos regimes ditatoriais, acompanhado de uma violenta repressão cultural. Entendemos por *censura literária* "o conjunto de atuações do estado, grupos de fato ou de existência formal capazes de impor a um manuscrito ou às provas de granel da obra de um escritor –antes da sua difusão– supressões ou modificações de qualquer classe, contra a vontade ou aprazimento do autor" (ABELLÁN, 1987, p. 16).

O estado franquista exerceu uma clara censura institucional desde seus primeiros dias. Isto já se expressou de jeito explícito na legislação do bando insurreto no mesmo ano 1936, ao indicar textualmente que era preciso impedir que se semeassem "idéias perniciosas" nos "intelectualmente débeis" (BOE, 550, 1936, p. 6940). Nesse mesmo texto se estabelece a potestade do Ministério correspondente para castigar todo escrito que o faça. Em realidade, baixo a retórica paternalista só se procura a anulação das liberdades dos indivíduos, ao "impedir a difusão de valores simbólicos e semióticos julgados contrários" àqueles admissíveis pelas forças que exercem a autoridade (ABELLÁN, 1980, p. 108) para assim impor os próprios. Já está presente a pretensão de invisibilidade, característica do controle censório, que persegue a imposição da ideologia dominante sem deixar pegada dos seus esforços.

O conjunto do sistema literário vê-se afetado pela ameaça da censura (CURRY, 2006, p. 91). Além da idoneidade da obra literária em si, se examinava o perfil de autores e editores. Era preceptiva a petição às delegações provinciais dos relatórios político-sociais dos escritores: se forem "não-afetos", "não afins" ao Regime, a licença de publicação podia denegar-se. Também se vigiava o perfil e trajetória da editora, à que se podia negar a publicação de uma obra por culpa da sua desafeição ou falta de respeito ao Regime ou por choques anteriores com a censura. Portanto, as editoras galegas deviam harmonizar com as regras impostas pelo governo ditatorial tanto o seu compromisso com a construção do futuro da Galiza como a sua aposta pela recuperação cultural.

Uma das manifestações da censura é a *autocensura*, que se define como aquelas medidas de prevenção

que, consciente ou inconscientemente, um escritor adotar com o propósito de iludir a eventual reação ou repulsa que seu texto possa provocar em todos ou alguns dos grupos ou corpos do Estado com a potestade para lhe impor supressões ou modificações com seu consentimento ou sem ele. (ABELLÁN, 1982, p. 169; 1987, p. 18)

Assim, a autocensura pode ser consciente, se produzir modificação ou recorte de textos, sejam estes prévios à apresentação ou bem posteriores: a censura podia pôr como condição que se fizessem determinadas supressões para a obra ser publicada. Mas também se dá a autocensura inconsciente, mais sutil, mas provavelmente dotada de maior efetividade, pois nasce da interiorização da censura por parte do escritor ou editor. Consiste assim numa autorrepressão na consciência dos próprios indivíduos que são vítimas da censura, que se vêem obrigados assim a acomodar um pequeno censor em sua mente. O resultado é também o desenvolvimento de estratégias expressivas para cifrar e disfarçar a mensagem, para conseguir que esta passe de contrabando. Portanto, esta autocensura (enquanto interiorização dos limites impostos pela censura) se converte em consequência inevitável do processo de controle do discurso público.

A censura franquista

O Regime franquista adotou o nacional-catolicismo como ideologia, com o catolicismo tradicionalista e o anticomunismo como valores centrais (TORREALDAI, 1999, p. 22). O dirigismo da censura franquista mantém-se no essencial ao longo de todo o período, incorporando “algumas variantes e modificações”, mas sem afastar-se no substancial do “modelo cultural, linguístico e informativo” de origem fascista do partido no poder, a Falange Española (TORREALDAI, 1999, p. 24). As modificações perseguiam atualizar as medidas para adaptar-se assim às necessidades de controle da informação

do Regime, num caminho que pretendeu transitar do “dirigismo à vigilância” (TORREALDAI, 1999, p. 7).

Depois da 2ª Guerra Mundial e numa conjuntura internacional marcada pela guerra fria, muda o cenário político e o Regime de Franco não só não foi sancionado mas também começou a ser aceitado internacionalmente, graças a seu anticomunismo militante. O Regime franquista saiu reforçado desta mudança. O controle censório ganhou em rigor e dureza. Além das preocupações ideológicas constantes da ditadura, destaca o cuidado obsessivo com que se tratam os aspetos relacionados com a sexualidade, tanto no plano temático como no expressivo – manifestado na repressão da linguagem indecorosa (ABELLÁN, 1980, p. 87-89, 114-115).

No plano temático, a hierarquia das proibições era a seguinte: em primeiro lugar, não falar de sexualidade (sobretudo feminina), para apresentar o amor de modo abstrato e indireto; em segundo lugar, as proibições políticas; e em terceiro lugar, as proibições religiosas (NEUSCHÄFER, 1994, p. 9-10).

A promulgação em 1966 de uma nova “Ley de Prensa e Imprenta” (LPI) trouxe consigo uma esperança de abertura. Mas a reforma supôs apenas uma aparência de liberalização: eliminava-se a obrigação de consulta prévia à edição para substituí-la pela “consulta voluntária” anterior ao “depósito prévio”. Na prática, o castigo para as obras impressas não aceitas era muito grande: a possibilidade de sequestro das edições, as fortes multas que se previa impor e as diversas represálias pelo que se considerava um delito com consequências penais. Tudo isto convertia em obrigada aquela consulta voluntária (ABELLÁN, 1975, p. 64).

A censura no caso galego

Os instrumentos de controle e repressão postos em funcionamento já no período da Guerra Civil perseguiram, como se disse, cortar a livre expressão e difusão das ideias não afins, para poder doutrinar com a máxima eficácia no sentido da ideologia oficial. A expressão escrita foi uma das modalidades

afetadas e, especialmente, a escritura nas chamadas “línguas regionais”. No marco de uma política linguística homogeneizadora do castelhano-espanhol, e claramente hostil aos usos formais de outras línguas do Estado, produziám-se manifestações públicas que qualificavam de “inconcebível disparate, um vandálico sacrilégio verbal, algo próximo à blasfémia” (SIERRA, 1948) os usos formais do galego e, em concreto, o seu uso na “novela pós-freudiana” (LOSADA, 1987, p. 61).

Portanto, existiram particularidades que agravaram o peso da censura no caso da literatura galega. Já atingida pela repressão linguística e pela diglossia que sofria a língua, sobre a que se transmitia desde o poder uma série de preconceitos para potenciar a ideia de sua inferioridade, a literatura galega padeceu uma censura acrescentada: não se considerava pertinente seu uso fora de determinados âmbitos aos que se pretendia relegar. Assim, no relativo à cultura galega, “outra preocupación da censura consistiu en ollar con lupa o emprego que se facía do galego como canle de expresión, por se traspasaba os espazos de uso nos que estaba confinado, reprimindo calquera desvío potencial” (DASILVA, 2009, p. 97).

Além disso, parece que a confiança dos responsáveis da ditadura no peso esmagador da diglossia para os usos formais da língua galega, assim como o auto-ódio que, em consequência, sofriam muitos galego falantes, poderia ter causado uma aparente “brandura” ou certa permissividade com respeito às produções galegas, paradoxalmente. Os comentários dos censores incluíam palavras como “rural” ou destacavam um pretenso tom “lírico” de difícil identificação em algumas obras, por exemplo. No entanto, este aspeto benevolente não é em qualquer forma de menor eficácia censora nem repressiva, senão todo o contrário:

Conscientes os censores do complexo de inferioridade linguística do galegofalante campesinho, insistiam uma e outra vez no carácter de língua rural, de língua que impedia a quem a usasse o acesso aos níveis de

representação e de cultura. Neste sentido, a repressão, mais psicológica do que violentamente impositiva, foi de uma eficácia inquestionável (LOSADA, 1987, p. 62-63).

Tudo isto vinha por ser o “separatismo” uma “das causas primeiras que empurraram a Espanha para o caos e a desordem, na consideração das forças do Regime ditatorial” (MORENO CANTANO, 2008, p. 148). O controle destas literaturas diferentes perseguia um objetivo claro, visto que se precisava de “uma nova política, uma nova ordem, uma nova cultura” para construir o novo Estado que fosse o “alicerce sobre o que assentar a ideologia do Estado franquista” (MORENO CANTANO, 2008, p. 149). Os efeitos da censura nas literaturas das línguas minorizadas (galego, catalão e vasco) tiveram muito em comum, com pequenas nuances. Assim, topamos nos três casos: autocensura profilática, ruptura geracional (que os novos narradores galegos tratam de superar), perda de vocações literárias e, fundamentalmente, criação de códigos semânticos, isto é, “desenvolvimento de uma escritura entre linhas, uma linguagem elíptica, imperceptível para o censor, só para iniciados, sugeridora e evasiva” (TORREALDAI, 1987, p. 86-88).

Entre os novos narradores, alguns reconhecem uma autocensura consciente (Casares admitiu a autolimitação), enquanto outros apontam à elaboração inconsciente: Méndez Ferrín faz referência a estratégias de expressão alternativas, quando indica: “inconscientemente había que ter algunha estratexia elíptica” (BERMÚDEZ, 2002, p. CXXII).

A nova narrativa galega, censura e autocensura

Os informes das leituras feitas pela censura se guardam no Arquivo Geral do Estado Espanhol (Madri). As considerações efetuadas pela censura a respeito das obras da *nova narrativa* galega refletem em geral uma atitude paternalista, favorecida pela juventude dos autores e pela localização das obras em ambientes neutros ou estrangeiros. Assinalam-se detalhadamente as alusões ao poder e aos militares, a aspetos sexuais ou, simplesmente, a

utilização de vocabulário sexual. Em geral, o fato de não ter “tendência política” explícita e de não ir para além da sugestão e da alegoria contribuiu grandemente para abrir o caminho da publicação de obras da nova geração de vanguarda, assim como a presença de ironia e a introdução do subconsciente dos personagens. No caso de *Cambio en tres* (CASARES, 1969), o fato de o protagonista se identificar pelo apelido Cachorro resultou ser providencial, para conseguir publicar a forte crítica ao sistema econômico, à injustiça e, sobretudo, à exploração da classe trabalhadora que se desenvolve na obra. O censor caiu na confusão ao interpretar um nome próprio (o apelido, escrito sempre com maiúscula) como um nome comum.

Definitivamente, a consideração da literatura galega como popular, vinculada ao campo e à atividade agrícola, à tradição do conto popular e, em qualquer caso, longínqua de reivindicações explícitas, parece ter propiciado uma atitude não beligerante contra os textos da *nova narrativa*. Esta atitude situa-se umas vezes próxima ao paternalismo, mas paradoxalmente pôde favorecer a leitura de contos como os de Méndez Ferrín em *O crepúsculo e as formigas* (1962) como totalmente inocentes. Nesta valoração influiu também sem dúvida a juventude e a carência de “antecedentes políticos” dos jovens autores e autoras, que não contavam nessa altura com uma significação ideológica explícita nem com um passado marcado negativamente ante os olhos do Regime.

Escritas oblíquas

Com relação à submissão ao controle censório, podem distinguir-se dois tipos de textos: 1) os que sofreram supressões, modificações, mudanças aconselhadas, etc, por uma parte; 2) os que não sofreram incidências, sobre os que se deve ter presente que “o fato de que um texto não sofresse incidências não significa que a autocensura não atuasse”; pelo contrário, “pode ser indício de que o autor conseguiu passar a mensagem ‘de contrabando’” (DE BLAS, 2007, p. 10).

Estendeu-se por parte da literatura produzida baixo o franquismo o que se veio denominando “linguagem em espiral”, “linguagem de alusões”, “linguagem camuflada”, “linguagem rebuscada, reptante, sinuosa, astuciosa”, que produz uma “escritura contorcida e difícil, com uns códigos criptográficos feitos de subentendidos e símbolos, uma linguagem clandestina para uso de minorias” (TORREALDAI, 1999, p. 293).

Freud e o disfarçamento das mensagens. Efeitos da censura na nova narrativa

Resulta muito útil lançar mão do paralelismo entre sonho e criação literária, da mão da *Interpretação dos sonhos* (1900), de Sigmund Freud, que é para Neuschäfer “texto fundamental sobre o discurso da censura” (1994). O ponto de conexão vem dado pela existência de repressão interna (autocensura), por causa da interiorização da censura: pretende-se comunicar questões “indecentes”, no sentido de proibidas e convertidas em tabu pelo sistema social de valores vigente nesse momento. Então, além de estudar a censura como “fator inibidor da comunicação”, resulta indispensável rastrear e analisar os “recursos que utiliza a imaginação para evitar os obstáculos que se opõem à comunicação” (NEUSCHÄFER, 1994, p. 56).

Fruto da dialética entre inibição e camuflagem surgem determinados mecanismos para falar em código e “passar de contrabando as mensagens”. Em primeiro lugar, falar “por meio de alusões em lugar de utilizar expressões diretas”; em segundo lugar, a moderação do discurso, isto é, o fazer parecer inofensivo; em terceiro lugar, desfigurar, camuflar, disfarçar, cifrar de maneira que o sentido passe despercebido ao censor (NEUSCHÄFER, 1994, p. 56-57).

As técnicas de camuflagem fundamentais são o *deslocamento* (projetar um contexto conceptual à periferia ou ao exterior: situar a ação no estrangeiro ou projetá-la “a um lugar periférico”) e a *condensação* –símbolo, equivalência e *pars pro toto*, ou representação da parte pelo todo – (NEUSCHÄFER, 1994, p. 57). Graças a isto, um texto alegórico pode não ser percebido como tal, mesmo

se atingir a alegoria política.

Nos textos da *nova narrativa* empregaram-se frequentemente uma série de recursos que são coincidentes com as táticas para vencer a censura às que acabamos de nos referir. Entre eles se encontram saltos cronológicos, desdobramento de personagens, confusão entre fantasia e realidade, entre outros. O recurso a atmosferas mais ou menos irreais, à ausência de nomes ou à invenção de nomes irreconhecíveis resultava, com certeza, muito efetivo para burlar o controle do sistema. Também o recurso a localizações no estrangeiro, a ausência de nominação, os saltos temporários ou a disgregação dos personagens (com frequência seres marginais ou animais) ajudam a burlar à censura.

Por sua vez, M^a Xosé Queizán manifesta a influência da censura à hora de deslocar os cenários e épocas, mas fala também de outras consequências no aspeto formal e estilístico dos textos. A autora faz alusão implícita ao deslocamento e à condensação, quando vincula “a mutilación que se facía da nosa expresión literária nacional a cargo da censura gubernamental” com o uso de “nomes exóticos, a ubicación da acción narrativa, as alegorías e simbolismo en xeral” (QUEIZÁN, 1979, p. 77).

Nestas circunstâncias, a autocensura consciente ou inconsciente impunha-se. Um exemplo de recortes conscientes de mão do editor, proporciona-no-lo o caso do relato “Cinco mortes” de Xohán Casal, incluído em *O camiño de abaixo* (1970). Por tratar-se de um relato em que se narra um episódio cruento do confronto entre guerrilheiros fugidos no monte e forças da ordem (“guárdia civil”), os editores tomaram a decisão de fazer uma série de modificações no original, antes de submetê-lo à censura. Assim, eles substituem “Garda Civil” (no original manuscrito) por “Policía rural” (que para um espanhol não quer dizer nada), também se substitui a cor verde dos uniformes pela cor marrom (uniformes “pardos”) e os topônimos reais que Casal tinha utilizado por outros inventados, para obter assim um verdadeiro deslocamento que permitisse burlar os controles.

Neste marco, deve-se ter em conta também o leitor: uma literatura em cifrado precisa de um leitor e mesmo de uma crítica em cifrado (DE BLAS, 2007, p. 12). Mas nem todos os leitores serão capazes de assumir o desafio, pelos próprios efeitos da censura. Talvez não foram alheios a este fenômeno a rejeição e a incompreensão de uma parte da crítica galega para as obras da *nova narrativa*, às que recriminavam seu carácter evasivo, sua falta de realismo e seu pretendido desarraigamento. Os novos narradores se defenderam destas acusações e apontam aos controles censoriais como as verdadeiras raízes da ausência de referências visíveis (BERMÚDEZ, 2002, p. XCVI).

Cicatrices invisíveis. A sombra da censura

Em primeiro lugar, a existência da censura impõe sempre a moderação do discurso. Deste modo, a inibição da comunicação pode considerar-se um dos resultados intratextuais da censura. Esta inibição supõe silêncio, isolamento, incompreensão, que se representam em boa parte dos relatos da *nova narrativa*. Assim, a impossibilidade de uma comunicação completa é marca fundamental dos contos de Rodríguez Mourullo (“Carta sen dirección”, em *Memórias de Tains*), da narrativa pungente e lancinante de Casal nos seus contos. A incapacidade de compartilhar códigos e conseguir uma comunicação provoca nos personagens sensações de vazio gélido, de medo e desconcerto.

O distanciamento e o estranhamento do narrador é uma das características da modalização na *nova narrativa*. O discurso narrativo chegamos com frequência desde a voz de personagens periféricos, marginalizados ou, em todo caso, sem posição central na sociedade (mendigos, bêbados, animais). Isto supõe para o narrador uma limitação da perspectiva, isto é, um recorte da mirada. Deste jeito manifesta-se o recurso à moderação.

A projeção da ação à periferia ou ao exterior e a localização no estrangeiro são técnicas de camuflagem por deslocamento. No estrangeiro situam-se os romances *A orelha no buraco* e *Como calquer outro día* (Londres), ou o conto “Viaxe a traveso da noite” (de *Lonxe de nós e dentro*). O próprio

título desta coleção de contos bem poderia se entender como paráfrase do “estrangeiro interior” (*inneres ausland*) de Freud.

A ausência de nomes e o uso de iniciais para designar pessoas e lugares é característica dos relatos de Rodríguez Mourullo (S., M.V., avenida T). Por outra parte, são típicos da narrativa de Méndez Ferrín os nomes exóticos ou literários – como Percival – e frequentemente inventados (Ok, Grieh, Els Bri, Eikof, Nijmenk, O. Phea, Nokao, Anceps, etc.), além de expressões genéricas (“Vella”) e pouco concretas (“home do Sul”). Ademais, em “Percival” (*Percival e outras histórias*) produz-se um deslocamento consistente na atualização do mito do cavaleiro do ciclo artúrico: situa-se ao herói num meio urbano e contemporâneo, posto ao serviço da representação da problemática da Galiza.

Produz-se com frequência, nos textos da nova narrativa, a presença de personagens marginais e alienados. Um alcoólico protagoniza o terrível “Monólogo” (em *Vento ferido*), enquanto a deformidade e a marginalidade social determinam o caráter dos personagens dos contos de Méndez Ferrín, como “Lorelai”, “Crime do chalet vermello” ou “O verdugo”, entre outros. No melhor dos casos, os personagens vagam sem rumo por ruas de cidades com frequência desconhecidas para eles (*Arrabaldo do norte*, contos de Camilo Gonsar em *Lonxe de nós e dentro*, por exemplo).

Também são numerosos os protagonistas infantis, em ocasiões como testemunhas, vítimas ou mesmo agentes de episódios violentos. Encontramos isto em relatos de Méndez Ferrín (“O Suso”) ou de Casares (*Vento ferido*, *Cambio em três*), por exemplo. Certamente, enquadrar situações de abuso, agressão ou confronto num contexto infantil pôde contribuir a que não se lessem de um modo tão problemático como se fossem protagonizadas por adultos (deslocamento).

Com frequência são protagonistas os animais que prestam voz e perspectiva à narração. Sucede isto nos relatos de Xohán Casal em *O camiño de abaixo* (“O sapo” e “A visita”, protagonizado por uma aranha com sentimentos humanos), de Méndez Ferrín (“Grieh”, protagonizado por um grilo, ou “Mantis religiosa”). Também se dá na narrativa de Casares nesta primeira época: assim,

no seu primeiro romance apresenta como protagonista a um jovem que tem o apelido de “Cachorro” e serve-se das moscas como símbolo da degradação das condições de vida do ser humano, num procedimento que se pode vincular com o “encapsulamento interior”.

Por outro lado, são muito significativos na *nova narrativa* os recursos vinculados ao procedimento da condensação. O símbolo e a alegoria articulam o discurso narrativo em *Arrabaldo do norte*, de Méndez Ferrín. Na novela, os vizinhos desse “bairro” do norte sentem-se diferentes da gente do sul, intrusos, e procuram liberar-se de seu poder sobre eles. Um paralelismo com a situação da Galiza e do galeguismo da época permite uma leitura em chave de alegoria político-social, referida à Galiza (nação periférica e, portanto, arrabalde do Estado, com pretensões de autonomia ou independência) submetida pelo franquismo, afetada pelas dissensões entre galeguistas do interior e exilados e em plena transformação sócioeconômica (em trânsito do âmbito rural ao urbano). Carente de significação política para a censura nos anos cinquenta, em 1964 Méndez Ferrín começava a intensificar a expressão de seu compromisso político.

Os espaços fechados, escuros e opressivos destacam nas obras da *nova narrativa*. Os ambientes noturnos e os cenários marcados pela escuridão estão presentes em diversos relatos (em “Cinco mortes”, por exemplo), vinculados ao símbolo do *huis clos* ou da casa isolada (NEUSCHÄFER, 1994, p. 57).

Uma conclusão

Definitivamente, a censura condicionou a literatura galega tanto de modo direto como indireto. No que atinge à *nova narrativa* galega, a impressão do controle da censura se deixa notar muito pouco em recortes diretos – certamente escassos –, em proibições ou sequestros, para se manifestar, sobretudo na utilização de estratégias discursivas de camuflagem. Os efeitos do emprego destes recursos (deslocamento, situação no estrangeiro, símbolo) coincidem com as características que definem a *nova narrativa*. As estratégias

de disfarçamento e de contrabando conseguiram fazer passar com tal eficiência as mensagens – profundamente comprometidas com a Galiza e com a liberdade, no fundo – destes jovens escritores, que inclusive conseguiram confundir a uma parte da crítica da época.

Referências

ABELLÁN, José Luis. *La industria cultural en España*. Madrid: Edicusa, Cuadernos para el Diálogo, 1975.

ABELLÁN, Manuel L. "Fenómeno censorio y represión literaria". In: VV.AA. *Censura y literaturas peninsulares*. Amsterdam: Rodopí, 1987.

ABELLÁN, Manuel L. "Censura y autocensura en la producción literaria española". In: *Nuevo Hispanismo*. Madrid: n. 1, 1982, p. 169-180.

ABELLÁN, Manuel L. *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelona: Península, 1980.

APARICIO, Julio. "Quien tiene el hierro". In: *Pueblo*, 21 de junio de 1951.

ARIAS SALGADO, Gabriel. *Política Española de la Información*. Madrid: Ministerio de Información y Turismo, 1957.

BERMÚDEZ MONTES, M^a Teresa. *A narrativa galega. Os mecanismos de renovación (1950-1971)*. Tese de Doutoramento, Universidade da Coruña, 2002.

BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. Madrid, n. 550. 1936.

CASARES, Carlos. *Cambio en tres*. Vigo: Galaxia, 1969.

CURRY, Richard. *En torno a la censura franquista*. Madrid: Editorial Pliegos, 2006.

DASILVA, Xosé Manuel. "Ramón Piñeiro e a prohibición de escribir en galego". In: *Anuario Grial de Estudos Galegos*. Santiago de Compostela: Galaxia, 2009.

