HAL
open science

“Mestizaje de lo culto y lo popular: figuras míticas en la obra de Suso de Toro”

Benoit Mitaine

To cite this version:

Benoit Mitaine. “Mestizaje de lo culto y lo popular: figuras míticas en la obra de Suso de Toro”. Actas del II congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP). Literatura y cultura popular en el nuevo milenio, Universidade da Coruña, pp.149-168, 2006, 84-9749-202-1. hal-01722026

HAL Id: hal-01722026

https://u-bourgogne.hal.science/hal-01722026v1

Submitted on 27 Mar 2024

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.

Copyright

Mestizaje de lo culto y lo popular: figuras míticas en la obra de Suso de Toro

Benoît MITAINE
Université Stendhal-Grenoble 3

Nous racontons des histoires parce que finalement les vies humaines ont besoin et méritent d'être racontées. Cette remarque prend toute sa force quand nous évoquons la nécessité de sauver l'histoire des vaincus et des perdants. Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit.
Paul Ricœur

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, nace el romanticismo en Alemania. Su consecuente ideología nacionalista se propaga por toda Europa hasta el alba del siglo XX, manifestándose en un primer momento por la exhumación y luego la exaltación del patrimonio cultural tanto regional como nacional. Se produce entonces lo que Anne-Marie Thiesse no duda en llamar una «revolución estética» al observar que, de manera inédita en la historia europea, se valora la cultura popular hasta tal punto que la historiadora francesa habla de «mutación de la legitimidad cultural» (1999: 23). En la recta línea del pensamiento esencialista, la cultura popular, percibida como la emanación más auténtica de una nación, viene casi a superar la cultura sabia considerada como un producto artificial al ser el resultado de numerosas influencias exteriores al territorio nacional.

Desde entonces, la cultura popular no ha dejado de evolucionar y consolidarse: si en los siglos pasados se podía fácilmente asimilar al folclore y a la oralidad, ahora tales criterios ya no son suficientes. La cultura popular ya no tiene mucho que

ver con aquellas historias que se contaban "á lus do candil" y su dimensión oral ha pasado a ser minoritaria a favor, en un primer tiempo, de la escritura y, desde hace unas décadas, de la imagen (televisión, cine, Internet). Hoy en día, es decir, en la era de la «industria cultural», para citar la fórmula acuñada por Adorno, cuando se habla de cultura popular o cultura de masa, se suele referir, entre otras cosas, a la paraliteratura (Couegnas, 1992), es decir los subgéneros literarios (como la literatura policíaca, la novela erótica, la de ciencia ficción, etc.); productos televisivos (como los programas de variedad (*reality show*), las telenovelas y culebrones de todo índole, las series) y superproducciones cinematográficas (los llamados *blockbusters*); la música de escuchar y tirar (música *easy listening*), etc.

Sin embargo, la cultura popular no es la cultura de masa (Lasch). Con cultura de masa, hablamos esencialmente de una industria (*blockbusters*, *easy listening music*, etc.), de productos uniformizados y estandardizados, es decir de una tendencia a reproducir modelos y fórmulas trilladas, incluso trasnochadas, que le van a permitir al público identificar con eficacia el producto que le gusta y en el que se reconoce (Couegnas, 2004: 422). En cambio, con la cultura popular, y es lo que vamos a ver con Suso de Toro, existe todavía la vieja idea de emancipación intelectual, de democratización cultural para conquistar libertad e independencia crítica. Por lo tanto, la cultura popular puede conllevar la idea de educación y vehicular ideas emancipadoras cuando la cultura de masa parece más bien dispuesta a vehicular dinero.

De las numerosas categorías que caben en el campo de la cultura popular, me interesaré aquí esencialmente por la literatura y, más en concreto, la literatura de un autor que, con el tiempo, se ha hecho famoso en Galicia, por no decir popular: me refiero a Suso de Toro, autor, hasta ahora, de unas doce novelas y otros tantos ensayos. Si considero hoy por hoy las novelas de Suso de Toro como pertenecientes al marco de la literatura popular, es primero porque son libros de mucho éxito que se pueden vender a más de treinta mil ejemplares y luego porque sus novelas incorporan una idea profundamente emancipadora que consiste, para decirlo sin rodeos, en construir un nuevo ciudadano gallego orgulloso de sus orígenes y de su identidad.

Sin embargo, el escritor santiagués no ha sido siempre popular, y cabe destacar dos grandes movimientos en su carrera literaria. Es de notar que la década 1983-1993 no tiene mucho que ver con la década siguiente 1994-2003. Entonces, antes de hablar del Suso de Toro popular, autor de *A Sombra Cazadora* (1994), *Conta Saldada* (1996), *Calzados Lola* (1997), *Non Volvas* (2000) o *Morgún* (2003), hablaremos primero del Suso de Toro vanguardista y postmoderno, autor de *Caixón desastre* (1983), *Polaroid* (1986) y *Tic-Tac* (1993). La cultura popular forma parte integrante del universo literario toresano (de Suso de Toro) desde sus principios, pero, con el tiempo, el uso que hace de ella ha cambiado radicalmente. En efecto, durante su etapa elitista y vanguardista entre 1983 y 1993 con su trilogía postmoderna basada en la estética de la fragmentación jugaba con las formas, los géneros y códigos y mezclaba con humor e ironía lo trivial y lo culto para ennoblecer el uno y rebajar el otro. En cambio, a partir de la publicación de *A Sombra Cazadora* en 1994, se inicia, como se dice en pintura, un *retour à l'ordre* (vuelta al orden) que se manifiesta por el recurso a formas y temas novelescos mucho más convencionales.

A cada etapa corresponde una intención y una ambición: durante los diez primeros años de su carrera, estaremos frente a un joven escritor que se esforzará por modernizar, reformar y hasta revolucionar el campo literario gallego. Se tratará para él de marcar con su pauta la nueva literatura gallega y una de sus estrategias novelísticas privilegiadas va a pasar por diferentes técnicas de subversión tal como la ironía, el pastiche y la reescritura de formas ya existentes y sobre todo, ya canonizadas. Así es como nacieron textos como «A lebre de Merliño» (en *Caixón desastre*), «Matar o Minotauro» (en *Polaroid*) o «Vuelva con la carne» y «La *Ilíada* para niños» (en *Tic-Tac*), textos irónicos y carnavalescos que dan buena idea del talento y del talante del autor. Durante los diez últimos años, estamos frente a un escritor maduro que ha cumplido buena parte de su cometido y que ya forma parte de los autores consagrados y dominantes en el campo literario gallego. Su ambición ya no es reformar un campo que ahora le es propicio sino cambiar el superyó a menudo acomplejado de los gallegos. Por tanto, la hipótesis que voy a defender es que al escribir historias con personajes gallegos heroicos basados en figuras míticas, De Toro realiza otra vez un trabajo de subversión,

pero esta vez simbólico, ya no hacia la literatura, sino hacia las consciencias, con la esperanza de acelerar y fortalecer un nuevo orden de las cosas más favorable a la comunidad gallega. En definitiva, el objetivo del movimiento de subversión emprendido por Suso de Toro es, como lo dice Pierre Bourdieu, realizar:

> un trabajo de destrucción y de construcción simbólica con la finalidad de imponer nuevas categorías de percepción y de apreciación, de manera a construir grupos o, más radicalmente, a destruir el principio de división mismo sobre el que están producidos tanto el grupo estigmatizador como el grupo estigmatizado (1998: 134)[1].

1. Postmodernidad y mestizaje irónico (1983-1993)

El Suso de Toro de *Caixón desastre*, *Polaroid* y *Tic-Tac* se ilustró con mucho talento en ejercicios literarios lúdicos que consistían en reescribir de manera burlesca textos clásicos del patrimonio mundial de la literatura. Lo hizo con Homero, pero también con escritores canónicos de las letras gallegas como por ejemplo con Cunqueiro, autor de *Merlín e familia* (1955) y *As crónicas do Sochantre* (1956). La publicación de *Caixón desastre* en 1983, es decir en los primerísimos años de autonomía y sobre todo en un campo literario aún emergente y muy débil, fue un acontecimiento tal que universitarios como Xoán González-Millán consideran este librito-panfleto como un texto «fundamental e fundacional, pola súa carga de futuro» (1996: 53, 280).

De los cinco relatos que componen este texto difícil de catalogar, es tal vez «A lebre de Merliño» (53-61) el que más sorprendió e irritó a los lectores de entonces por presentarse como una parodia grotesca del cunqueirismo que conocía entonces horas felices en la prosa gallega.

Aunque Suso de Toro reutiliza de modo irónico y burlesco los principales elementos del cunqueirismo y del folklore gallego en su texto, es decir sus personajes emblemáticos (el cura, la meiga), lo sobrenatural (el eclipse, los objetos mágicos), la mitología celta y el ciclo artúrico (el Graal, Merlín, “Bibiana”, los caballeros de la mesa redonda), sería erróneo pensar que este texto es una crítica contra Cunqueiro o contra el folklore gallego. No es del

autor mindoniense sobre el que De Toro ironizaba sino de sus epígonos y de la tendencia demasiado regionalista que, a su modo de ver, tenían las letras gallegas con su etnopoética muy codificada:

> Hay que impugnar la idea establecida de que la literatura gallega "se caracteriza por". Pasé años ironizando sobre el "cunqueirismo" de los epígonos, sobre la moralita patriótica o social, el atlantismo, el arturismo, el medievalismo, la literatura exaltadora de lo rural, la fantasía, los animalitos del bosque… […]. La literatura gallega se caracteriza únicamente por estar escrita en lengua gallega. Lo contrario es una trampa que lleva a crear una literatura tópica, pseudoétnica, regional y lo contrario de una literatura contemporánea: abierta, viva y diversa (Suso de Toro, 1996: 188)[2].

«A lebre de Merliño» es un texto aparte en la carrera de Suso de Toro que, al fin y al cabo, consta de muy pocas reescrituras de textos gallegos en comparación con la materia mítica y bíblica que sigue siendo su fuente favorita de reescritura. Al respecto, *Polaroid* tiene varios textos interesantes tal como «Caín» (118-119) o «Matar o Minotauro» (129-135), una reescritura de inspiración borgesiana, en la que el autor nos propone una variante modernizada, algo metafísica y, sobre todo mucho menos triunfalista que la del mito griego.

En efecto, nada más llegar al centro del laberinto el Minotauro aporrea a Teseo y lo deja inconsciente en el suelo. Cuando Teseo despierta, con un terrible dolor de cabeza, ve al Minotauro sentado en un sillón verde y, en una pared, una cabeza de toro disecado. Avergonzado por su situación, tras tres años preparándose para el combate de su vida, Teseo intenta erguirse para atacar, pero en un santiamén el Minotauro saca «unha enorme pistola automática» (132) y le conmina a que se quede tranquilo. Primero atónito, desesperado y humillado, Teseo ya se imagina muerto pero, tras un momento de reflexión, se tranquiliza al recordar que todo lo que le pasa no es más que un cuento y que el final de este cuento de tan conocido como es, no se puede cambiar. Así le dice al Minotauro:

> —No tengo miedo de ti, hombre, Minotauro, o lo que seas. Yo sé que no puedo morir, y sé que voy a salir victorioso. No puedes cambiar las historias que recitan los rapsodas […] ni cambiar las leyendas que cuentan los viejos a los niños, ni romper todas las jarras pintadas en las que te mato una y otra vez. Siempre te mato. Tú no puedes cambiar el mito[3] (132-133).

La reescritura moderna del mito del Minotauro ya no tiene nada que ver con el ejercicio del pastiche de «A lebre de Merliño». De Toro ilustra con mucha maña la constatación de Umberto Eco cuando escribía que los postmodernos, al no poder destruir el pasado, lo reciclan con ironía (Eco, 1985: 77). Y de hecho, De Toro no sólo juega con los personajes del mito ya sea invirtiendo los papeles y dando el protagonismo al Minotauro (es la historia del cazador cazado), ya sea creando un Teseo débil, capaz de llorar y sentir vergüenza. Asienta su cuento sobre la imposibilidad de destruir el pasado para hacer otro nuevo y sobre la consciencia metaliteraria que tienen los personajes de ser personajes ficticios con un destino trazado desde hace milenios. Aquí es donde radica la fuerza del Teseo contemporáneo: ya no es un héroe invencible por su fuerza física y su habilidad en el manejo de las armas, sino por saberse el héroe de una ficción en las que siempre triunfa (es la pérdida de la inocencia analizada por los estudiosos del postmodernismo).

No podemos concluir el período fragmentalista del autor compostelano, sin antes mencionar *Tic-Tac,* que es la novela que mejor encarna la estética postmoderna del *todo vale* y del reciclaje a ultranza. Dentro de los numerosos ejemplos de reescritura que constan en *Tic-Tac*, sólo haré caso de un texto paradigmático respecto a la tendencia muy marcada de esta novela a la trivialización y degradación de géneros tradicionalmente exentos de toda forma de grosería y vulgaridad.

En «Vuelve con la carne» (217-221) el autor recupera la figura tradicional y popular del ogro-sacamantecas. De la misma manera que en *Polaroid* el Minotauro expresaba su congoja, en este relato, el autor, siempre con el humor que lo caracteriza, parece pretender levantar el velo sobre la realidad más cotidiana y privada de los malos de los cuentos cuando descansan de sus cacerías.

En una descripción de apertura, se descubre al Malo (¡es su nombre!) con ropa vieja y sucia, guedejas pegajosas, barba de cinco días. Está sentado ante una mesa y tiene cara de dolor: le duele una muela dañada. Entra su mujer en la sala con un cuenco en la mano y un pedazo de pan en la otra y al verlo en tan pésimo estado, le dice: «Venga, cabrón, almuerza y déjate de remilgos. Vaya malo que haces tú, maricón». Luego, le reprocha al marido no ser lo suficiente malo con dos niños que parecen ponérselo difícil y que no entiende como se las apaña para siempre dejarles escapar. Concluye echándole a la cara que si «en vez de Malos hubiera Malas», se haría mucho mejor el trabajo, a lo que le contesta el marido:

> —Déjate de feminismos porque me cago en dios, puta. De hoy no pasa. Les tengo preparada una trampa en el camino del bosque que lleva al tesoro. Un foso lleno de estacas clavadas en el fondo y afiladas hacia arriba. Cuando pasen por el camino, ¡pataplán! ¿Qué? ¿Vale o no vale? Ja, ja, ja. […] Te juro que voy a hacerles llorar y suplicar. Te juro que los voy a ver empapados en sangre. Te juro que los mato. Y, si puedo y les queda vida, te juro que antes de que muera la voy a forzar a ella y a él le corto el pirindajo. Te lo juro.
>
> […]
>
> —Éste es mi hombre. Éste es mi Malo. […]. Vete ya cabrón. Y vuelve con la carne.
>
> (*T.T.*, 219; 221).

Sería inútil intentar dar un nombre a este Malo o buscarle un origen literario concreto: es el arquetipo del Malo, a la vez atemporal y universal. Sin embargo, en vez de expresarse con educación, como suelen hacerlo en los cuentos infantiles —para no dar malas costumbres lingüísticas a los niños—, ellos hablan como se puede imaginar que hablaría un verdadero malo analfabeto cuya única meta en la vida es espantar, matar o comer niños. Pero De Toro no sólo pone de realce lo inverosímil del habla de los ogros y monstruos en los cuentos tradicionales, sino que además insiste, gracias a diferentes procedimientos caricaturescos e hiperbólicos, en el papel de este tipo de personajes. Se trata por consiguiente de focalizar la atención del lector sobre la función fundamentalmente traumática y violenta de estos devoradores

de niños entre los brazos de los cuales dejamos dormirse a nuestros hijos tras haberles leído una buena historia de miedo.

Quedaría mucho que decir de *Tic-Tac* y de sus reescrituras, como por ejemplo la que hace Nano, el protagonista de la novela, de «La *Ilíada* para niños» (163-166), texto tan divertido y trivializado como el de la pareja de ogros.

> Pues érase un rey a quien llamaban Menelao, que era rey de Troya. Éste ya de pequeño era caprichudo y quería todo cuanto veía. Culo veo, culo quiero. Todo para él. […] Y cuando fue mayor, le gustaban las mujeres y se tiraba a ellas como un perro. Bueno, esto ya lo veréis cuando crezcáis, ya iréis viendo cómo es la gente, que algunos son como perros. […] Pues el caso es que este Menéalo vio un día a una mujer que era muy guapa, que era una o quien llamaban Helena. Y va él y se encaprichó de Helena y la quería para él. «Ven conmigo, muchacha», le dice. Y Helena, que era algo coqueta, pero, cuidadito, que sabía estar en su sitio. Mírame y no me toques. Pues va ella y le dice que nanay, que ella estaba casada con el rey de los griegos, que se llamaba Ulises, y que nanay. Uy, la que armó Menéalo, que tenía que ser y que tenía que ser. Y cogió y la raptó. Y ahí si que la armó, porque aquello fue Troya. Y así empezó la guerra de Troya (*T.T.*, 163-164).

No serviría de nada intentar poner orden en este caos nominativo con el que se entiende que el pobre de Nano, truhán a costa suya, se ahogó en esta sopa de nombre propios más complicados unos que otros. Sin embargo, el efecto cómico no nace exclusivamente de la falsedad del resumen, sino también del estilo utilizado para condensar esta obra canónica de la literatura mundial. Como ocurre a menudo en las reescrituras carnavalescas, lo bajo y vulgar se impone sobre lo alto y noble, y al final, de los quince mil versos de la epopeya de Homero, llamado por Nano "Romero", sólo queda una historia trivial y grotesca de sexo… destinada a niños.

Sin pretender en absoluto ser exhaustivo sobre los fenómenos de reescritura durante la etapa postmoderna de Suso de Toro, ya es posible hacer un primer balance: si está claro que De Toro recicla, «canibaliza el pasado» (Jameson, 1996), con fines a menudo humorísticos, es importante también subrayar que la intertextualidad con la que juega, le permite internacionalizar su prosa y escapar al mismo tiempo al regionalismo y nacionalismo literarios que condena[4]. Dicho de otro modo, la intertextualidad

es una manera de rechazar lo nacional y de entroncar la literatura gallega con el resto de la literatura mundial. La revolución toresana pasa antes que nada por la reivindicación de una literatura extranjera y por el sincretismo cultural.

Vamos a ver ahora, con la segunda década del autor que empieza con *A Sombra Cazadora* en 1994, que la intertextualidad ya no tiene tanto la función de distinguir y apartar geográficamente a de Toro de un contexto de producción marcado por una forma de aislamiento etnicopoético, sino de buscar en el patrimonio literario mundial figuras heroicas generadoras de valores e ideales con la idea de construir nuevos etnotipos capaces de contrarrestar, neutralizar, los viejos etnotipos dominantes que circulan sobre (y entre) los gallegos.

2. Modernidad y mestizaje canónico (1994-2003)

El guión entre la primera etapa postmoderna y la segunda etapa, que llamaremos moderna por lo que conlleva de esperanza y positivismo, pero también por su plasmación más tradicional, viene de la tendencia persistente del autor al reciclaje de figuras y géneros literarios clásicos en sus novelas. No obstante, las obras del segundo período no tienen nada de irónico, muy al contrario: si se habla de Teseo, Antígona, Judith o de un lejano descendiente de Cú Chulainn en textos como *A Sombra Cazadora*, *Non Volvas* o *Morgún* ya no es con intenciones carnavalescas sino con la idea de proponer a las letras gallegas héroes nacionales teñidos de referencias míticas.

Con la publicación de *A Sombra Cazadora*, de Toro pretende cerrar el ciclo experimental de la fragmentación y del manierismo, así como dejar atrás el pesimismo y la exhibición de los males de las sociedades modernas. Se trata de ahora en adelante de volver a dar sentido y valores a una sociedad marcada por la anomia y la desorientación: «Ahora he entrado en una etapa en que me apetecía […] reflejar una vida con sentido. […] Este libro nace de una crisis, de la crisis que estamos viviendo todos en nuestra conciencia y con nuestros valores» (Montesinos; Ruiz, 46-47).

Mientras que el *Ulises* de Joyce era la obra de referencia en tiempos de *Tic-Tac, le "retour à l'ordre"* de Suso de Toro se va a manifestar primero por una vuelta al orden estético que se repercutirá hasta en sus fuentes intertextuales. Y de hecho, en *A Sombra Cazadora* se destacan las influencias de Stevenson, los viajes iniciáticos inspirados de cuentos populares como *Hänsel y Gretel* o de películas como *La noche del cazador* o también relatos míticos como las aventuras de Teseo y del Minotauro. No se podría entender completamente este cambio de orientación literaria sin añadir que *A Sombra Cazadora* fue escrita por encargo de la editorial Xerais y que va dirigida a un público juvenil. Además de estar escrita para lectores jóvenes, es protagonizada por adolescentes de catorce y dieciocho años que van a tener que enfrentarse a un tirano que ha transformado el planeta en un inmenso *reality show* en el que la gente se ve condenada a ser filmada tanto de día como de noche. Y de hecho, ya no se habla en la novela de ciudadanos sino de «público».

En la novela se insiste bastante en dos aspectos deletéreos de la sociedad futurista en la que viven Clara y Teseo, los dos jóvenes héroes de la historia: primero se pone de realce el hecho de que viven en un mundo profundamente deshumanizado en el que triunfa la anomia y después que el desarraigo familiar e histórico les ha hecho olvidar todo sentimiento de comunidad. A pesar de la desproporción de fuerza que opone Clara y Teseo al dictador, no renuncian de ningún modo a su combate y consiguen, tras muchas aventuras y tras la eliminación del tirano, restablecer un sentimiento de fraternidad colectiva así como un principio de consciencia histórica. Ahora bien, y sin poder desarrollar más esta idea en estas páginas[5], los males descritos en *A Sombra Cazadora* son los mismos apuntados por el Suso de Toro ciudadano cuando dice de la comunidad gallega que le falta cohesión nacional y consciencia histórica.

Lo que tiene que llamar la atención en esta historia, es que el héroe es un adolescente, es decir alguien que encarna el futuro y que, por su valentía, se opone rotundamente a las generaciones anteriores y, más en particular, a la de sus padres. Teseo, el niño guerrero resignado a ofrecer su vida para salvar la humanidad, la patria y los valores identitarios que enarbola, ha sido diseñado

para ser un héroe nacional. Y de hecho, como libertador es también, de igual manera que Rómulo y Remo, Moisés o Cú Chulainn, un fundador de nación.

Desde un punto de vista estrictamente semiótico, Encarnación, la protagonista de *Non Volvas*, tiene también que ser relacionada con la insigne estirpe de los héroes fundadores de nación. Mezcla de Antígona y de Judith, la famosa heroína bíblica que decapitará a Holofernes, el jefe de los ejércitos asirios que cercaban la ciudad judía de Betulia, Encarnación, esa modesta enfermera y madre de familia de unos cuarenta años, se transforma de repente en una mujer guerrera que tiene por misión vengar a su familia. Sin embargo, como lo señalan numerosos elementos de la novela, la venganza de Encarnación es tanto familiar como nacional[6], y hasta el nombre de la protagonista parece decirnos que el personaje *encarna la nación*. Al matar al viejo falangista que violó a su abuela en julio de 1936, Encarnación no sólo salda una vieja cuenta personal, sino que venga simbólicamente la humillación que tuvieron que vivir, a partir de 1936, Galicia y los nacionalistas gallegos que acababan de entregar a las cortes su texto para acceder al estatuto de autonomía.

Encarnación, por su ejemplar fidelidad familiar (Antígona) y su extraordinaria valentía (es Judith, pero es también el brazo vengador de todas las injusticias[7]) vuelve a evidenciar dos puntos que ya figuraban en *A Sombra Cazadora*: primero, el heroísmo de Encarnación se opone a la sumisión de las generaciones anteriores, lo que hace de ella una figura indudablemente positiva que sabe curarse de las heridas del pasado para mirar hacia el futuro. Por otra parte, el hecho de que sea una mujer absolutamente normal la que lleva a cabo esta ardua misión, mujer muy parecida en esto a sus modelos míticos (Antígona y Judith) permite al autor favorecer la identificación de los lectores con su personaje.

En esto, Morgún, el protagonista de la novela epónima de 2003, es muy diferente de Encarnación o Teseo: es un héroe en el sentido clásico del término, es decir un personaje legendario, un semidiós, a quien se le atribuye mucho valor y hazañas extraordinarias (Jouve). Y de hecho, Morgún vive en el tiempo mítico de los héroes, el tiempo sobrenatural de los orígenes de la

civilización cuando las brujas, los magos y los druidas eran capaces de transformar hombres en lobos y cuando los dioses tenían todavía tratos con los humanos. Así es como, por ejemplo, Morgún, la «encarnación mágica» (55) del mítico rey celta Brath[8], fue criado durante siete años por los dioses del Océano para protegerle de Corrub, rey del castro de Baroña que no vaciló en matar a su padre Brath para hacerse con el trono.

Morgún, en resumidas cuentas, es un cantar de gesta inspirado, tanto a nivel estilístico[9] como temático, en diversas epopeyas y sobre todo en la gesta de Cú Chulainn, el héroe del ciclo del Ulster e hijo del dios celta Lugh (Roth). Al respecto, la niñez y las mocedades de Morgún son tan espectaculares como las de Cú Chulainn: aprendemos por ejemplo que la criatura tenía tanto apetito que en siete días le secó el pecho a su madre: «así fue cómo empezó a comer de todo y a crecer más que cualquier otro niño» (69). Crece tanto que al cabo de un solo año «llegó a tener el tamaño de un niño de siete años bien alto» (70), nos dice el narrador. Del mismo modo que Roldán realizó proezas con Durandal, Morgún tendrá una espada forjada por los dioses con la que puede romper «las armas de madera y de bronce», separar de un corte limpio «las piedras y el metal más duro» (102) o decapitar a «doce hombres» con un solo golpe de su arma (118). Monta un «caballo gigantesco y blanco, con las crines doradas» que, a pesar de ser tan grande, «parec[e] no tener peso al galopar y casi ni toca[…] con la pezuña en tierra» (96-97). Gracias a esas cualidades sobrenaturales que son privativas de los héroes míticos como Hércules, Sigurd (la *Völsungasaga*), Siegfried (*Los Nibelungen*), Cú Chulainn, Roldán o el Cid, etc., Morgún va a poder luchar con armas iguales con el temible Corrub[10], rey usurpador y corrupto, que hace reinar el terror en su reino. Pero como un Roldán en Roncesvalles, Morgún perderá la vida en el enfrentamiento y será su joven hijo Breogán (147) quien matará al rey traidor y que, cuando sea mayor ocupará el trono.

Se reconoce muy bien en *Morgún* el argumento del imaginario novelístico toresano, es decir el advenimiento de un nuevo mundo mediante la aparición de un héroe dispuesto a morir por sus ideales y para que los suyos tengan mejor vida. Sin embargo, algo diferencia radicalmente *Morgún* de los otros textos toresanos

estudiados en estas páginas. En efecto, si en *A Sombra Cazadora* y en *Non Volvas* ya se asiste a la emergencia de protagonistas con rasgos míticos y heroicos, *Morgún* marca indiscutiblemente un paso a un nivel superior. Morgún sólo sería un héroe más en la bibliografía del autor si no fuera el protagonista de un género literario sumamente connotado, el de la epopeya. Por poco que se recuerde que la epopeya, tal como el mito, sirve de fundamento a las identidades nacionales (Ricoeur hablaría de «identidad narrativa», 1985: 439-448; 1990: 146), convendría acaso ver este relato como la contribución ficcional más ideológica de toda la obra toresana.

Pero además de la clasificación genérica que no tiene nada anecdótico, cabe también recordar que los personajes de Brath y Breogán no son figuras cualquiera en la mitología celta y en los orígenes míticos de Galicia: en efecto, se considera a Breogán, hijo del rey Brath, y en la novela hijo de Morgún, como al fundador mítico de la ciudad de Brigantia y de su torre llamada Tor Breoghain, o sea, hoy en día, A Coruña y la torre de Hércules. En resumidas cuentas, al reciclar a Breogán, es decir al padre mítico de las antiguas naciones de Galicia, Irlanda y Escocia, de Toro se emparenta con los bardos y rapsodas contadores de epopeyas nacionales.

Además, sepa o no el lector de *Morgún* quiénes son Brath y Breogán, puede perfectamente localizar geográficamente el lugar de la acción, ya que el narrador no para de sembrar topónimos en función de los desplazamientos del protagonista: figuran, a modo de ejemplo, el Castro de Baroña, los ríos Tambre, Sar y Ornanda, los montes del Barbanza, y para los que no hubieran reconocido aún el territorio gallego, se cita una vez Santiago (113).

En definitiva, este reciclaje del género épico-mítico podría sin gran dificultad interpretarse como una forma de compromiso político en el que Suso de Toro, como lo hicieron en su tiempo Herder, Goethe o Grimm, se afanaría por colmar un vacío cultural e histórico. Y de hecho, en *Españoles todos* (2004) De Toro reconoce claramente que no escribe solamente para distraer a la gente, sino también porque se siente investido de una responsabilidad nacional:

> Uno no es politólogo, o sociólogo, o estudioso, uno es ciudadano, pero ese ciudadano es escritor, y eso es un oficio, pero ese humilde oficio de entretener hace una labor oculta: crea argumentos. Argumentos individuales y colectivos. Y si el escritor hace su trabajo completo, hace crónica, leyenda y mito. Así que el humilde oficio de urdidor de cuentos implica una gran responsabilidad a la que no puedo renunciar.[11] (9)

A modo de conclusión, sólo añadiré que antes de 1994, hubiera sido muy difícil vincular esta declaración de Suso de Toro con las ficciones que escribía. Los diversos relatos sacados de *Caixón desastre*, *Polaroid* y *Tic-Tac* no conllevan ningún tipo de proyecto ciudadano en el que un lector podría reconocerse: se trataba sobre todo de llevar sangre nueva y oxígeno a una literatura que era muchas veces demasiado prudente y encogida. Al revés, las tres novelas de la década 1994-2003 alientan de manera más o menos palpable un ideal, al repetir el guión feliz del dominado (ya sea una mujer, un adolescente o un grupo de rebeldes frente a un rey poderoso) que se alza contra la tiranía hasta conseguir su desplome. Al escribir historias populares con materiales populares en las que triunfan los buenos y mueren los tiranos, Suso de Toro parece querer curar a Galicia de sus «heridas de amor propio nacional» (Ricoeur, 2000: 99). Sabe que la Historia no se puede cambiar, pero sabe también que las mentalidades cambian y su visión novelística de la historia popular del pueblo gallego entra plenamente en este proceso.

(Notas)

1 Traducción personal: «L'objectif de tout mouvement de subversion symbolique est d'opérer un travail de destruction et de construction symbolique visant à imposer de nouvelles catégories de perception et d'appréciation, de manière à construire un groupe ou, plus radicalement, à détruire le principe de division même selon lequel sont produits et le groupe stigmatisant et le groupe stigmatisé.»

2 « Hai que impugnar a idea establecida de que a literatura galega “se caracteriza por”. Pasei anos a ironizar sobre o “cunqueirismo” dos epígonos, sobre a moralina patriótica ou social, o atlantismo, o arturismo, o medievalismo, a literatura exaltadora do rural, a fantasía, os ananiños do bosque… […]. A literatura galega caraterízase unicamente por estar escrita en lingua galega. O contrario é unha trampa que leva a crear unha literatura tópica, pseudoétnica, rexional e o contrario dunha literatura contemporánea: aberta, viva e diversa » (Suso de Toro, 1996: 188).

3 Traducción personal: «—Non che teño medo, home, Minotauro, ou o que sexas. Eu sei que non podo morrer, e sei que vou saír victorioso. Ti non podes cambiar as historias que recitan os rapsodas […] nin podes cambiar as lendas que contan os vellos aos nenos, nin crebar tódalas xerras pintadas nas que te mato unha e outra vez. Sempre te mato. Ti non podes cambiar o mito.» (132-133).

4 El intertextualismo voluntario parece ser la escapatoria típica de los autores periféricos que no quieren verse confinados al ámbito demasiado exíguo de sus campos literarios. Véase Ur Apalategui, *La naissance de l’écrivain basque* (2000: 172).

5 Para más información sobre el tema de la alegoría nacional en *A sombra cazadora* véase B. Mitaine (2004a: 102-112).

6 Véase B. Mitaine «La Galice chez Suso de Toro. De la minorité honteuse à la minorité heureuse» (2004b).

7 Basta con leer los epígrafes de la novela para entender que el personaje de Encarnación refiere también al *cowboy* ultrajado y deseoso de venganza de las películas de Clint Eastwood: «Diles que volveré. Y que llevaré conmigo el infierno» (cita sacada de *The Unforgiven* de C. Eastwood que figura en el paratexto de *Non Volvas*). Véase B. Mitaine, *Suso de Toro : de l'altérité galicienne à l'identité narrative* (2004a: 140-146).

8 Suso de Toro conoce muy bien la mitología celta y contribuyó de manera muy acertada a su vulgarización en *O país da brétema: unha viaxe no tempo pola cultura celta* (2000).

9 De Toro reproduce en efecto el voseo de la lengua clásica («-Venid, mi señora, que vuestro rey está hoy arrebatado de genio» (55)), en vez de hablar de semanas, meses o centenas, el narrador dirá «siete veces siete días» (116), «durante tres veces treinta días» (137) o «Tres veces cien castros eran nuestros» (117).

10 Corrub el malvado, con su lanza mágica llamada «Lanza Feroz», sería el homólogo del irlandés Celtchar del Ciclo del Ulster que también llevaba una lanza mágica infalible.

11 Otra cita de 1997 que confirma el valor que De Toro otorga a la literatura en la creación de las identidades nacionales: «Non só os individuos senón as colectividades precisan ter memoria con senso, un argumento que explique que é e cara a onde vai. Iso fano as Historias nacionais, unha invención literaria que argumenta as identidades e dá uns destinos colectivos. Mais só a Historia non chega

e por iso os países precisan de literatura que ilustre a crónica nacional e as virtudes escollidas como colectivas, por iso a obra literaria é recibida, entendida e valorada a través da cultura nacional.» (1997: 14).

Bibliografía:

Adorno, T. "L'industrie culturelle." Communications 3 (1964): 12-18.

Apalategui, U. La naissance de l'écrivain basque. L'evolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga. París: L'Hamattan, 2000.

Bourdieu, P. La domination masculine. París: Seuil, 1998.

Compagnon, A. Les cinq paradoxes de la modernité. París: Seuil, 1990.

Couegnas, D. "Edgar Morin et l'industrie culturelle: pour revenir sur quelques problèmes des études paralittéraires." Productions du populaire. Ed. J. Migozzi and P. Le Guern. Limoges: Pes Universitaires de Limoges, 2004. 415-26.

Couegnas, D. Introduction à la paralittérature. París: Seuil, 1992.

Eco, U. Apostille Au Nom de la rose. París: Grasset, 1985.

Gaspar, S. Antoloxía do conto galego de medo. Vigo: Galaxia, 1996.

González-Millán, X. A narrativa galega actual 1975-1984. Vigo: Xerais, 1996.

Hassan, I. "Pluralism in postmodern perspective." The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. Columbia: Ohio State UP, 1987.

Jameson, F. Teoría de la postmodernidad. Madrid: Trotta, 1996.

---------- . "Third-world literature in the era of multinational capitalism." Social text 15 (1986): 65-88.

Jouve, V. "Le héros et ses masques." Cahiers de narratologie 6 (1995): 249-55.

Lasch, C. Culture de masse ou culture populaire? Castelnau-le-Lez: Editions Climats, 2001.

Mitaine, B. "La galice chez Suso de Toro, de la minorité honteuse à la minorité heureuse." Minorités: construction ideologique ou réalité? Universidad de Bretaña-Sur Lorient, 2004. 13-15.

----------. Suso de Toro: de l'altérité galicienne à l'identité narrative. Tesis doctoral. Grenoble: Universidad Stendhal, 2004.

Montesinos, T. and R. Ruiz. "Vivir como Héroes: entrevista con Suso de Toro." Quimera 143 (1995): 45-50.

Ricoeur, P. La mémoire, l'histoire, l'oubli. París: Seuil, 2000.

----------. Soi-même comme un autre. París: Seuil Points Essais 330, 1990.

----------. Temps et récit 3. París: Seuil Points Essais 229, 1985.

Roth, G. Cúchulainn. Héros légendaire de l'Irlande. Spézet: Coop Breizh, 1995.

Thiesse, A. La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle. París: Seuil, 1999.

----------. "La littérature régionaliste contre la littérature populaire 1900-1939." Trames, Littérature populaire, peuple, nation, région. Limoges: Universidad de Limoges, 1987. 285-91.

Toro, S. Caixón desastre. Vigo: Xerais, 1983.

--------. Españoles todos. Barcelona: Península, 2004.

--------. "Literaturas esquizofrénica." Galicien Magazin 3.14 (1997).

--------. Morgún. Trans. D Vilavedra. Madrid: Ediciones SM, 2003.

--------. Non volvas. Trans. B. Losada. Vigo: Xerais, 2000.

--------. O país da brétema: unha viaxe no tempo pola cultura celta. Madrid: Aguilar, 2000.

--------. Parado na tormenta. Vigo: Galaxia, 1996.

--------. Polaroid. Vigo: Xerais, 1997.

--------. A sombra cazadora. Trans. S. Toro. Vigo: Xerais, 1994.

--------. Tic-tac. Trans. B. Losada. Barcelona: Ediciones B., 1996.