



“ Quebra de identidade e proceso de autohistorización na obra de Suso de Toro ”

Benoit Mitaine

► To cite this version:

Benoit Mitaine. “ Quebra de identidade e proceso de autohistorización na obra de Suso de Toro ”. Anuario de estudios literarios galegos, 2000, pp.185-203. hal-01725112

HAL Id: hal-01725112

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-01725112>

Submitted on 7 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.



ANUARIO DE ESTUDIOS LITERARIOS GALEGOS

* Quebra de identidade e proceso
de autohistorización na obra
de Suso de Toro. *Benoît Mitaine*



© FUNDACION CAIXA GALICIA

Quebra de identidade e proceso de autohistorización na obra de Suso de Toro

Benoît Mitaine

Baseándose no postulado de que unha familia é unha microsociedade e recorrendo a unha extensa galería de personaxes, Benoît Mitaine amosa como os transtornos identitarios, que tanto caracterizan o mundo novelesco de Suso de Toro, deben ser relacionados coa sociedade galega. Esta demostración depende de cinco mecanismos narrativos especialmente representativos na obra de Suso de Toro: a explosión do núcleo familiar, as desigualdades intrafamiliares, a ausencia nominativa, o desdoubramento e, sobre todo, o segredo de familia, figuras que funcionan como minialegorías nacionais.

Based on the hypothesis that a family is a micro-society, and turning to a wide array of characters, Benoît Mitaine shows how the identity crises that so characterise the fictional world of Suso de Toro should be related to Galician Society. This demonstration is dependent on five narrative mechanisms that are particularly representative in the works of Suso de Toro: the explosion of the family nucleus, the intrafamily inequalities, the nominative absence, personality splitting, and, above all, the family secret, figures that work as national mini-allegories.

A traxedia familiar é a columna vertebral das novelas de Suso de Toro. Cada un dos seus relatos, de *Land Rover* (1988) ata *Non volvas* (2000)¹, conta a explosión do núcleo parental, proba dolorosa para os descendentes, pero que vai liberalos dunha submisión paralizadora. A familia en Suso de Toro obedece a un esquema que o autor utiliza de modo case sistemático: despois da morte violenta (a miúdo por suicidio e, sobre todo, por aforcamento) dun dos pais, comeza para o/os fillo(s) unha viaxe iniciática cara ó pasado, a orixe, o coñecemento... O que está en xogo coa volta cara atrás é a reconstrución dunha identidade representada a través duns procesos recorrentes de desestructuración da entidade familiar e social. O primeiro e máis eficiente destes procesos destrutivos é a existencia no seo de cada familia dun *alien* que chamaremos secreto de familia. En suma, a fundación de cada familia por Suso de Toro faise baixo o reinado discreto, pero terriblemente mortífero, do secreto de familia.

A temática familiar, desde que o ser humano produce ficcións, está no centro das nosas preocupacións. As formas mudan, pero os temas son os mesmos, é o que observa Thomas Pavel:

Por todas partes e sempre, atopamos conxuntos temáticos máis ou menos completos, abranguendo as nosas principais preocupacións, sociais ou existenciais. O nacemento, o amor, a morte, o éxito e o fracaso, o poder e a súa perda [...], o estatuto social e a moralidade, o sagrado e o profano, os temas cómicos da inadaptación e do illamento [...], etc.,

percorren toda a historia da ficción, dos mitos máis antigos deica a literatura contemporánea (1988: 186)².

Se o tema da familia acae tan ben ó mundo da ficción é sobre todo porque, como microsociedade, a familia concentra todo o inventario proposto por Pavel. Suso de Toro, sabedor da forza sintética do clan familiar, xoga con dous niveis: por unha parte, a súa familia é unha viaxe na historia da ficción (teatral, literaria, cinematográfica...) e, por outra, funciona como alegoría da sociedade galega. Trátase daquela para nós de ensanchar os estudos xa realizados sobre *Tic-tac* ó conxunto da obra novelística de Suso de Toro e mostrar, con todos os límites que supón un artigo, que esta obsesión polo tema da identidade na súa creación literaria é o eco dunha preocupación extratextual moi propia de toda comunidade (autónoma ou non) considerada como periférica e minoritaria. Con outras palabras, os trastornos da identidade que padecen os seus personaxes serían interpretables como outros tantos "signos étnicos" (González-Millán 1991: 13) dunha Galicia que segue realizando o seu proceso de historización.

Para levar adiante este exercicio mostraremos a partir das cinco figuras máis recorrente e vistosas que imposibilitan a terminación da identidade persoal: a familia disolta, as desigualdades intrafamiliares (esencialmente entre parellas de irmáns), a insuficiencia nominativa (en particular, o anonimato), o segredo de familia e o desdobraemento, que cada unha desas figuras pode relacionarse con problemas de identidade nacional.

1. UNHA IDENTIDADE IMPOSIBLE

Antes de entrar nos textos de Suso de Toro, semella oportuno demarcar nestas liñas o termo do noso interese, pois a 'identidade' é unha hidra policéfala á que cadaquén pon o número de cabezas que mellor lle convén. O noso movemento ternario, que vai do texto ó contexto pasando polo intertexto, definírase completamente en relación co concepto de familia. Como veremos, a familia é en si mesma unha complexa rede que funciona como un raizame de infinitas raíces, ou, segundo o concepto de Deleuze e Guattari, como un rizoma. Sen embargo, este rizoma familiar pódese estruturar en categorías ben definidas.

Aínda que pareza moi escolar, sempre é interesante recorrer á etimoloxía para comezar sobre bases sas. A palabra 'identidade' provén do latín *idem*, que significa 'idéntico, semellante'. Pode parecer moi evidente e insubstancial, pero para identificarse e ser idéntico, hai que ser cando menos dous. É dicir, antes de individualizarse, facémonos outro, e ese outro, nos primeiros anos de vida, é a nai, é o pai. Así, o segundo membro que implica o étimo *idem* son os pais. Parecémonos a nosos pais bioloxicamente e tamén psiquicamente. Cando estes faltan por unha razón calquera, xa sabemos que a construción da identidade do individuo vai ter complicacións. Se na vida intramundana —en oposición á ficticia— nada é tan sistemático, no mundo novelesco de Suso de Toro podemos sistematizar esta característica. A identidade constrúese sobre todo a partir do pasado e da familia. Dicar iso non constitúe unha novidade, pero é fundamental, como nos lembra Alain de Mijolla: "un dos camiños máis proveitosos para o completo desenvolvemento de todo ser humano é a apropiación da súa historia [...] e o recoñecemento de que esta o constitúe nun individuo único" (1999: 1.109-10). Todas as historias de Suso de Toro contan as tribulacións dun personaxe para apropiarse da súa historia, recons-

truír o seu pasado, co desexo de dar cabo á obra máis importante de toda vida humana, a súa identidade. O concepto de "autohistorización" (*ibidem*) resume idealmente o que vimos de observar, e ben entendemos que as aplicacións deste termo van máis alá do simple ambiente familiar nun contexto como o de Galicia. Este concepto psicanalítico aproxímase á "reivindicación da lexitimidade histórica" proposta por González-Millán (1991: 19) nunha perspectiva máis social e colectiva.

1.1. *A familia descomposta*

O primeiro dos signos, que chamanos "étnicos" aplícase tamén en gran medida a toda sociedade desenvolvida de tipo occidental, sen embargo, no contexto galego, non se poden silenciar nin as sangría demográficas das diferentes vagas emigratorias nin as actividades marítimas que privan regularmente ás familias dos seus membros masculinos por períodos máis ou menos longos. A Guerra Civil, non tan remota como para ser esquecida, tamén rompeu a unidade de numerosas familias. Da seis novelas de Suso de Toro, ningunha describe unha familia no sentido tradicional do termo. A familia nuclear, formada por unha nai e un pai, non ten representante neste mundo trágico. As familias son exclusivamente monoparentais cun predominio materno (*LR*, *TT*, *CS*, *CL*, *NV*). Sen embargo, este estatuto monoparental é transitivo e convértese a miúdo en orfandade (*LR*, *SC*, *CL*, *NV*). Os falecementos ou son voluntarios, e iso concerne máis ós pais, que recorren frecuentemente ó suicidio (a nai en *LR*, o pai en *SC*, Lola e Arturo en *CL*), ou son criminais. Estas mortes (os suicidios) xustificanse pola súa violencia extrema, que tende a alarmar, avisar a seus próximos de que hai algo que descubrir no pasado. Este acto último, incomprensible e non explicado, é, para os descendentes, un enigma que teñen que resolver.

O suicidio na novela de Suso de Toro funciona á inversa do das traxedias gregas ou das de Shakespeare, pois no canto de acontecer ó final da historia, como desenlace, ocorre nos inicios, como embrague diexético. É o detonador da historia, é o que abre as portas do pasado ó tempo que xera todos os movementos espaciais. En realidade, para ser máis exacto, o suicidio non agacha un enigma, senón un segredo de familia. Ademais do esencial papel narrativo desempeñado polo suicidio, é necesario indicar unha innegable función intertextual de tipo alusivo. O suicidio por aforcamento é en si mesmo un arcaísmo, unha alusión ó pasado e ó ruralismo⁵. Aforcamento (*Antígona*, *Iocasta*, etc.) e coiteladas (*Eurídice*, *Xulieta*, *Otelo*, etc.) son tipos trágicos e teatrais de morte. Lipovetsky (1993 [1983]: 303) confirma que hoxe en día de cada cinco suicidios, catro se realizan por intoxicación (medicina, gas), método máis *cool* ou *light*, palabras que repite nos seus ensaios.

A familia das novelas de Suso de Toro está abrumada polo tabú, polo peso do segredo. As nais nunca falan do seu pasado, o que lles evita falar do pai dos fillos.

1.2. *As parellas de irmáns*

Cñecemos varios xéneros nos que as tribulacións dunha familia compoñen o eixe central da historia... é o caso de numerosos mitos, textos sagrados (a Biblia, o Corán, o Talmud), das sagas da antiga Escandinavia, pero sobre todo é o caso dos contos. Do crime cainita de *LR* ata os novos Hansel e Gretel de *SC*, sen esquecer o home do saco (o sacaúntos) que obsesiona a Nano, o mundo novelesco de Suso de Toro está intimamente vencellado ó mundo das lendas e *ipso facto* ó pasa-

do. As lendas utilizaron todas as posibilidades de parellas de irmáns: os inseparables, os separados que volven atoparse, os inseparables que rematan separándose, os rivais, os fraticidas, etc. O autor santiagués proponnos nas súas seis novelas un panorama abondo completo destas figuras canónicas da literatura, pois cada novela escenifica as afliccións dunha parella de irmáns.

As parellas elabóranse nunha relación de desigualdade que alterará máis ou menos gravemente a construción da identidade do irmán dominado. As desigualdades preséntanse en catro formas posibles: desigualdade de nacemento (*LR*, *TT*, *SC*, *CS*, *CL*, *NV*), desigualdade sentimental (*LR*), desigualdade social (*TT*, *CS*) e desigualdade física (*TT*, *SC*, *CL*, *NV*). Para definir o primeiro criterio de diferenza xerarquizadora, o máis representado e tamén o que ten máis consecuencias, presentaremos un cadro que nos permitirá unha meirande claridade. Este cadro consta de seis entradas horizontais correspondentes a cada unha das novelas e a súa parella e de tres entradas verticais definidas en función dos vínculos xenéticos que unen os irmáns dunha mesma familia. O universo narrativo de Suso de Toro ofrece unha visión caótica da familia, é dicir, os irmáns non son, polo xeral, irmáns verdadeiros, senón medio irmáns. Temos, por unha parte, os irmáns de sangue, os que teñen os mesmos pais, que chamaremos irmáns *xermáns*⁴. Por outro lado, propoñemos as dúas formas clásicas de medio irmáns: os consanguíneos, que teñen o mesmo pai, e os uterinos, que teñen a mesma nai. Con estas indicacións pódese comprender o cadro seguinte:

	<i>LR</i> Sindo Abelardo	<i>TT</i> Nano Isidro	<i>SC</i> Clara Teseo ⁵	<i>CS</i> Catalina Xermán ⁶	<i>CL</i> Manuel Miguel	<i>NV</i> Encarnación Carreteiro (neto)
irmáns <i>xermáns</i>			X			
irmáns uterinos	X			X		
irmáns consanguíneos		X		X		X

É mediante a diferenza parental como explicamos os conflitos e a existencia dunha relación entre irmáns dominante-dominado. O criterio de nacemento enxendra e subsume os outros tres criterios que teñen como punto en común o sentimento de envexa e celos por parte do irmán considerado como inferior.

Esta lectura heurística das relacións entre parellas de irmáns lévanos tamén cara a outra interpretación. González-Millán insiste na especial importancia da alegoría nas literaturas periféricas, que define así: "trátase dunha forma discursiva que, pola súa mesma natureza, fai posible e cuestiona ao mesmo tempo a instalación textual dos diversos códigos que permiten falar de imaxinación totalizante" (1991: 31). Certamente, ¿por que non interpretar as desigualdades fraternais como unha alegoría das relacións conflictivas da sociedade galega? O que xeneralizamos ó conxunto das creacións de Suso de Toro, Paul Fallon mencionábo a propósito de *Tic-tac*: "As distincións de clase tamén separan a sociedade. Nano decátase de que el nunca ve o seu irmán Isidro porque a familia do último era rica" (1998: 147). Son coñecidas as tensións político-culturais que poden acompañar toda empresa de construción da identidade nacional. Se a primeira alegoría é etnocéntrica, podemos estendela ás relacións aínda máis conflictivas que afectan a España e

Galicia. Este sentimento de marxinalidade no que se edifica a comunidade galega aparece necesariamente, consciente ou inconscientemente, nas creacións textuais⁷.

Non obstante, estas modalidades de índole etnopoética, aínda que innegables, afóganse na rede intertextual que tece Suso de Toro nas súas novelas. Sen falar, como fai Jameson con virulencia de “‘historicismo’, é dicir, a canibalización aleatoria de todos os estilos do pasado” (1996: 39), abundaremos máis facilmente nas ideas de Eco cando di que “a resposta posmoderna ó moderno consiste en recoñecer que o pasado, dado que non se pode destruír, pois a súa destrución conduce ó silencio, debe ser visitado de novo: con ironía, dunha maneira non inocente” (1985: 77). A definición de Eco semella máis adecuada ó mundo de Suso de Toro, que, en efecto, se nutre da ironía e non se contenta soamente con canibalizar o pasado.

1.3. *Unha denominación problemática: anonimato, alcume e pseudónimo*

Se para Balzac, “l’incognito est le plaisir des princes”, para Suso de Toro, o anonimato é o sufrimento dos infelices e dos humildes. O uso reiterado do anonimato e do pseudónimo (Genette 1987: 40-6) nas súas novelas debe relacionarse directamente co problema fundamental da identificación.

O que non ten apelido ou nome non pode chegar ó final do seu proceso de *personnation* (M. de M’Uzan). Por contra, o que ten varios apelidos amosa tamén unha incapacidade para aceptar a súa verdadeira identidade. “Nomearse a un mesmo”, di Leclerc, “é (cando menos no fantasma) volver a nacer, e mesmo nacer de si, enxendrase a si mesmo [...] cortar as raíces pater-maternas” (1998: 243). De todos xeitos, na novela de Suso de Toro tanto o anonimato como o pseudónimo ou o heterónimo son termos que delatan unha profunda quebra na realización do seu ser. O apelido é un signo distintivo que orixina un sentimento de pertenza, aínda máis, “confiada ó noso apelido, a nosa identidade está alienada por este: chéganos de outro e por outro” (Starobinski 1999 [1961]: 239). Parece fundado, como o fai Starobinski, cualificar de alienante a relación nominativa que une a pais e fillos, xa que o apelido nos fai únicos ó mesmo tempo que nos fai outro. Cando falta o apelido, falta tamén, loxicamente, a segunda parte fundamental da identidade, é dicir, como xa comentamos, os ascendentes e, con eles, o pasado. Así, non ter nome é como ser fillo de ninguén, é aproximarse ó mundo dos animais ou dos obxectos. Os personaxes do noso autor intentan reunir os elos soltos da cadea xenealóxica que os conducía ás súas orixes. Se tomamos cada unha das súas novelas nunha orde cronolóxica, vemos de inmediato que os apelidos son poucos.

¿Quen sabe, por exemplo, os nomes e apelidos da nai de Abelardo e Gumer-sindo? ¿Quen sabe o apelido de Gumersindo e da súa esposa Amparo? E aínda máis sinxelo, ¿como se chama Nano? En resumo, cada novela de Suso de Toro respecta este principio de nominación mínima. Neste aspecto, o argumento de SC é exemplar, pois nesta novela a busca é explicitamente nominativa: o fillo menor, Teseo, ademais de non coñecer o apelido, tampouco coñece o seu nome. Sen embargo, cando o descubra, dunha maneira cando menos accidental e esotérica, non aceptará divulgalo antes de cumprir coa súa misión, como sinalando que o seu nome non se pode utilizar sen realizar accións heroicas. Pero aínda hai máis: a súa nai morta, sepultada na casa familiar, non ten ningún nome, e do pai, do que si sabemos que se apelida Fausto (¡nada menos!), nunca coñeceremos o seu⁸. Tamén, na súa construción nominativa, NV se asemella muito a SC, pois Encarnación non conseguirá pronunciar o seu nome antes da penúltima páxina.

O tabú que impide ós personaxes pronunciar o seu nome debe relacionarse, unha vez máis, co trauma da procreación; orixe, en numerosos casos, do segredo de familia, tema que abordaremos máis adiante. Unha vez revelado o segredo de familia e desaparecidos os tabús, pódese reanudar a construción da identidade. Esta reconstrución só é posible realizala gracias a unha viaxe, a un cambio de universo, como ocorre en *SC*, *CS*, *CL* e *NV*. A viaxe iniciática considerada como unha saída é unha das trinta e unha funcións clásicas (a décimo primeira) dos contos folclóricos establecidas por Propp en *Morfoloxía do conto*. Bettelheim explica, no seu famoso estudio dos contos, que este acontecemento simboliza “a necesidade de facerse a si mesmo” (1976: 128).

Por conseguinte, a viaxe iniciática ten tamén un valor nominativo, que funciona da mesma maneira que nos contos: as probas que o heroe pasará permitiránlle usar un novo nome. Roland Barthes (1985: 323) cita o excelente exemplo da Xénese (XX-XII, 22-32), onde Xacob loita co xenio protector do río que quere atravesar. Despois dunha noite de loita, o xenio capitula e bendí a Xacob, que desde ese momento se chamará Israel, que significa “loitar con Deus”. Teseo, como Encarnación, só despois de múltiples probas poderá usar o seu nome. Sen embargo, as semellanzas cos xéneros lendarios poden estenderse ó conxunto da construción nominativa.

Sábase que os nomes dos heroes das historias bíblicas ou míticas non fan máis que repetir o que máis lles distingue dos outros personaxes: o nome pode proceder dunha ferida, de calquera outra marca física (Edipo significa “pé inchado”; Edom, o segundo fillo de Isaac, significa rubio) ou de calquera outro tipo de distinción imaxinable, como as cualidades morais, a profesión, etc. Os heroes destes xéneros literarios nunca teñen apelido, senón un nome que significa o que son, o que realizan. Noutras palabras, o nome é un reflexo verbal do heroe que o individualiza ó tempo que o coloca en categorías físicas, morais ou sociais. Todos os nomes bíblicos ou míticos obedecen a este sistema, así como os nomes de Suso de Toro non fan máis que repetir o papel que desempeñan os seus referentes na diéxese.

Unha breve análise onomástica dalgúns dos nomes das súas novelas será útil para exemplificar o devandito. Por exemplo, Abelardo procede do hebreo *Hebel*, que significa efémero, fráxil, e o sufixo xermánico *hard*, que significa forte. Esta definición corresponde coa descrición física e coa función bíblica que teñen os Abelardo (pai e fillo) en *LR*: son homes fortes que morren asasinados (vida efémera). De Nano falaremos máis adiante, pero, Xosé, o seu sogro e pai das súas irmás, é o santo patrón dos pais de familia. Clara, de *SC*, novela baseada na potencia dos medios de comunicación e sobre todo da televisión, é a santa patrona da televisión. Xermán, xa o dixemos, significa irmán, é dicir, que o seu nome repite a súa función narrativa. Catalina, que en grego significa pureza, desempeña un papel purificador en *CS*, pois establece a verdade e a xustiza. O nome de Dolores, de *CL*, podería ser por si mesmo un resumo da súa vida, que finalizará cun suicidio. Por último, o nome de Encarnación tamén repite o que fai a súa propietaria, é dicir, que o seu corpo é un corredor que relaciona o mundo dos mortos co dos vivos. Faltan aínda nomes, pero a demostración é suficiente para evidenciar o modo de elaboración nominativa dos personaxes de Suso de Toro.

Nano, pola súa exemplaridade nos fenómenos de trastornos psicolóxicos e da identidade, merece unha análise máis detallada. En primeiro lugar, Nano non ten apelido, pois o seu pai, o médico Isidro Puga Fernández, non o recoñeceu. Sen embargo, Nano é o alcume de Fernando e o seu pai apelídase Fernández, é dicir, fillo de Fernando. Suso de Toro, volvendo a utilizar ese nome restablece a ascendencia

negada polo pai. Pero Nano tampouco é Fernando, sendo o alcume nesta novela unha discreta negación do nome. O certo é que o autor xoga cos sons e as palabras. Primeiro, Nano é un parónimo de “nenó” e “anano”. Ademais, Nano, palabra bisilábica, ten unha connotación infantil evidente que se aproxima ó algareo dos bebés. Segundo, Fernando, nome de orixe xermánica, significa ‘intelixente, atrevido’. Atopamos aquí toda a ironía do autor ó asociar un nome cun individuo que simboliza o contrario. En termos lingüísticos, poderíamos dicir que o significado se opón ó referente. Non obstante, ó mesmo tempo podemos matizar esta afirmación ó admitir que Nano é un oligofrénico intelixente que, na súa logomaquia, sempre remata abordando temas metafísicos e fundamentais da vida. Terceiro, o alcume en *TT* é case un pseudónimo, unha máscara, unha maneira de eludir o seu nome, de elixir outra identidade e así borrar unha relación co seu xenitor, o que violou á súa nai. O uso de pseudónimos é unha característica de Nano. Non dubidamos de que as sinaturas de orixe anglosaxona son pseudónimos de Nano: o estilo, o vocabulario, os delirios, os temas, etc., son exactamente os que Nano desenvolve ó longo de *TT*⁹. Esta hipótese ten importancia se seguimos a Starobinski cando manifesta: “tomar un pseudónimo é, ante todo por vergoña ou rancor, repudiar o apelido transmitido polo pai. [...] O refugamento do nome paterno corresponde ó asasinato do pai” (1999 [1961]: 234). O caso particular de Nano representa de maneira idónea o doloroso problema da denominación: co seu alcume, especie de estado híbrido entre o case que anonimato (sen apelido paterno) e o pseudónimo, simboliza a quebra da identidade.

Fronte á polifonía de *TT*, relatos como *SC* e *NV*, cos seus heroes anónimos, son tamén exemplares na súa construción narrativa e focalización para subliñar a crise de identidade. Este proceso de agachamento do nome produce o efecto de suspense e chama a atención do lector sobre un acontecemento importante. Nestas novelas, o que a ausencia nominativa advirte ó lector é a perda / busca de identidade.

Para Starobinski (*op. cit.*: 241), apelido, corpo e condición social son cárceres. Os relatos de Suso de Toro confirman, pero ó tempo móstrannos que non ter apelido é aínda peor. Este problema de denominación que aparece na súa obra atopámolo así mesmo na sociedade galega, que tamén evoluciona nun contexto ambiguo e híbrido. Galicia non é unha nación independente e tampouco é unha simple provincia de España. Para uns, os galegos son españois, para outros, son só galegos. Así pois, por unha parte, esta dependencia filial con España pode ser asimilada á idea de cárcere de Starobinski, pero, por outra, Galicia aínda non rematou o seu proceso de historización e este estado transitivo é difícil de vivir. Rachar os vínculos de filiación co Pai que podería ser España é atoparse de súpeto orfo e desposuído dunha parte da súa identidade, é dicir, aproximarse ó anonimato para volver a nacer, para dotarse dunha nova identidade, dun novo nome. González-Millán non fala de sentimento de anonimato senón de “espacio cultural irrepresentable, é dicir, carente das institucións discursivas (políticas, sociais, culturais, económicas) que poidan facilitar a apropiación dunha formulación endóxena da identidade colectiva galega” (1991: 33).

Respecto ó espacio cultural irrepresentable de González-Millán, Paul Fallon (1998: 148) exemplifica cando sinala que en *TT* non se atopa ningunha descrición do espacio. En efecto, excepto en *CS* e *CL*, que son novelas máis descritivas (o que se pode xustificar, en parte, pola intención do autor de adaptalas ó cine), case nunca hai descrições de paisaxes ou referencias toponímicas. Cómpre sinalar que a imprecisión que Fallon notaba a propósito do espacio abrangue tamén á noción de tempo¹⁰. En resumo, a Galicia de Suso de Toro está desposuída dos seus atributos

tos de identificación como o están os seus personaxes. Fallon (*ibidem*) indicaba ademais a presenza en *TT* da imaxe clásica da "terra nai" e, de seguirmos coa idea de que o anonimato é unha alegoría da quebra da identidade da sociedade galega, é necesario sinalar que son maioritariamente as mulleres as que non teñen nome: a nai en *LR*, a nai de Nano, a nai dos nenos de *SC* e a nai de Encarnación en *NV*. Xa que logo, o anonimato que caracteriza máis ás mulleres (nais) sería un reflexo da imaxe irrepresentable da terra nai. Pode parecer un pouco caricaturesco asociar Galicia coa nai vítima, anónima, e España co pai violento, dominante, pero esta asociación facémola todos máis ou menos conscientemente, e Suso de Toro incítanos a ter esta visión ó manter vivo o mito do pai tiránico que devora os seus fillos para apropiarse dos seus privilexios. Sexa o Saturno franquista que mata os fillos da avoa de Encarnación en *NV*, o Sacaúntos e o pai violador de Nano, o Minotauro telemático de *SC*, ou Gumersindo, que emascula a Abelardo; son os pais os que teñen a culpa, os que reproducen a famosa escena do crime orixinal detallada por Freud en *Totem e tabú* (1973 [1912-1913]: 161-8).

Así, destrás da violencia masculina, das escenas de infanticidio e fraticidio, que simbolizan o poder castrador do pai, haberá que distinguir, segundo as palabras de González-Millán, unha "violencia simbólica multiseccular" (1991: 36) exercida por España en Galicia. O que Bourdieu chama "violencia simbólica, unha violencia suave, insensible, invisible incluso para as vítimas, que se exerce no esencial polas vías puramente simbólicas da comunicación ou, con máis exactitude, do descoñecemento, do recoñecemento ou, como máximo, do sentimento" (1998: 7). O que comentamos é esencial pois esta violencia simbólica, "insensible e invisible" (cómpre relativizar pois Bourdieu utiliza este concepto a propósito da dominación masculina) que une España e Galicia podería ser a explicación suprema das temáticas de Suso de Toro: violencia, familia desfeita, perda de identidade, etc.

Non obstante, quedanos aínda unha cuarta figura por desenvolver sobre a nosa proposta inicial da quebra da identidade e do proceso de autohistorización: a figura do dobre relacionado co segredo de familia.

2. SEGREDO DE FAMILIA E AUTOHISTORIZACIÓN

O papel fundamental desempeñado polo segredo de familia na obra de Suso de Toro constitúe o corazón da intriga. Veremos que o segredo de familia ten características comúns coa violencia simbólica definida por Bourdieu: violencia suave, invisible, insensible. No canto de multiseccular, como afirma González-Millán, é multixeneracional, ou máis exactamente, interxeneracional. É este último criterio o que posibilita nas súas novelas a volta cara atrás e ó mesmo tempo o proceso de autohistorización, que é esencialmente, repetímolo, a apropiación do seu pasado familiar. O segredo de familia foi estudiado polos psicanalistas e é con esa óptica coa que imos presentalo, pero impoñéndonos algunha distancia con esta disciplina non destinada a seres de papel como o son os personaxes que nos ocupan.

2.1. O segredo de familia

A diferenza principal entre o segredo de familia e a violencia simbólica sitúase na súa esfera de propagación, que, no primeiro caso, non excede o ámbito familiar, mentres que no segundo caso é de condición social. Mostraremos que da

existencia dun segredo no seo dunha familia nacen as outras tres figuras que describimos ata o momento.

As novelas do noso autor son eminentemente edípicas non só no sentido freudiano do parricidio e do incesto coa nai, senón tamén na construción narrativa, na intriga. A peste que corroe Tebas, no mito de Sófocles, *Edipo rei*, é unha excelente metáfora do segredo de familia que destrúe pouco a pouco e insidiosamente ó portador do segredo e tamén do seu contorno máis inmediato. O segredo é volátil, transmítese e contaxia os demais sen que se decaten deste fenómeno absolutamente inconsciente. Serge Tisseron, psicanalista especializado neste tema, chama a estas efusións invisibles “exsudacións” (1999: 70). Sen embargo, as exsudacións corresponden á fase final do proceso de incorporación do segredo, e é necesario entender que estas substitúen ó “proceso de introxección”¹¹, é dicir, en linguaxe común, á comunicación das súas experiencias persoais e íntimas. Así, unha vez roto o proceso vital de introxección, comeza outro oposto, o da “inclusión” (1992: 111), isto é, o encerramento dunha experiencia dolorosa. Á fin, estas inclusións acompañanse de “fantasmas de incorporacións”, fantasmas que Tisseron define como unha “interiorización psíquica dunha experiencia dolorosa baixo a forma dunha interiorización corporal dun elemento ou dun personaxe desta relación” (desígnanse estas inclusións co nome de “incorporatos”). Deste modo, as exsudacións que van transmitirse ó contorno do portador, e principalmente ós fillos, procederán do *incorporato*. O segredo, ó transmitirse dunha xeración a outra (a transmisión nunca excede máis de tres xeracións), sufrirá tres mutacións: para o portador é “indicible”, para o fillo será “innominable” e para o neto será “impensable” (Tisseron 1999: 138). Feliz coincidencia, as voltas cara ó pasado nas novelas de Suso de Toro nunca sobrepasan este límite de tres xeracións, o que significa retroceder como máximo ós anos da Guerra Civil.

Agora que sabemos cómo funciona o segredo de familia, réstanos explicar o que impide ó seu portador revelalo e así aliviarse de algo incontrolable. O segredo ten tres grandes orixes: primeira, acontecementos condenables pola lei social; segunda, acontecementos vergoñentos; e terceira, acontecementos demasiado angustiosos como para ser revelados —este terceiro punto, sinala Tisseron (1999: 47), pertence máis ó dominio do *non-dit*, semellante a unha antesala do segredo—. O temor da condena, ben sexa social, moral ou xudicial, é o que imposibilita ó portador do segredo desvelar o seu crime. A imposibilidade psicolóxica de contar a alguén o que pasou converte o segredo de familia nun elemento interno, incorporado, que provoca trastornos mentais de certa gravidade. Este mutismo imposto raramente se soluciona: ou o portador mantén o seu segredo deica a morte ou o segredo faise abafante e o suicidio preséntase como única saída. Esta tráxica realidade do noso universo de experiencia, Suso de Toro trázao con precisión nas súas novelas, compilando un amplo abano de segredos que abranguen todos os recantos posibles da filiación, principal acontecemento xerador, coa morte, de segredos.

Un novo cadro permitiranos aclarar este complexo asunto. Como o precedente, ten seis entradas horizontais correspondentes a cada unha das novelas e outras seis verticais, correspondentes a cada unha das figuras do segredo de familia atopadas nos textos de Suso de Toro. Os catro primeiros segredos pertencen á categoría da filiación, a máis importante, pois é o motor das historias. As dúas últimas figuras son basicamente complementarias: serven para motivar unha acción ou para dar énfase a un problema de filiación. É o que vai xustificar a existencia de varios segredos nunha mesma novela e mesmo nunha mesma familia.

	LR	TT	SC	CS	CL	NV
Adulterio				X	X	
Aborto (intento de)						X
Incesto	X				X	
Violación		X				X
Actividades franquistas	X				X	X
Riqueza fraudulenta			X	X	X	

O extenso do noso corpus e a variedade dos segredos imposibilitan presentar detalladamente cada un deles, sen embargo, non podemos deixar de poñer algúns exemplos. Se comezamos por *LR*, observamos que os segredos son dous: o incesto implica á xeración dos fillos e as actividades franquistas ós pais, pero o primeiro segredo non se pode explicar sen a existencia do segundo. En efecto, a nai confunde os fillos cos pais que teñen os mesmos nomes. A nai odiaba a Abelardo, o seu home, e odiará o seu fillo do mesmo nome e ó tempo quería a seu amante, Gumersindo, do que tivo o seu segundo fillo, tamén chamado Gumersindo. Con esta transferencia afectiva, podemos supoñer lexitimamente, como o fai Abelardo (p. 145), que a nai metía a Abelardo na súa cama e así cometía o incesto. Os pais dos fillos eran dobremente inimigos: inimigos de corazón, querían á mesma muller, e inimigos ideolóxicos. Abelardo era franquista e Gumersindo republicano. Por estas dúas razóns Gumersindo matará a Abelardo nos anos corenta. Tamén é por causa da nai, e quizais en memoria do asasinato do seu pai, que Abelardo matará o seu irmán nos anos oitenta.

En *TT* a situación é menos ensarillada, o segredo é coñecido de todos e, a pesar diso, a nai de Nano nunca lle revelou que naceu dunha violación: “a min ela nunca mo contou, pero seino eu que mo contou a miña tía Milucha” (p. 211). En *SC* o segredo non é exactamente un problema de riqueza fraudulenta, é máis ben un sentimento de vergoña que afoga o pai (señor Fausto) e lle impide falar do insensato contrato que a súa megalomanía o animou a asinar co novo díaño que son os medios. En troques, *CS* e *CL* si que tratan de riquezas fraudulentas, pero en *CL* non é o máis importante.

CL, como *NV*, son novelas exemplares do proceso de inclusión, do mutismo por parte do portador, pero tamén o son da transmisión do sentimento de angustia, que vai alterar a saúde (mental) dos demais. En *CL* todo comeza cando o bebé de Lola morre ós tres meses dunha pneumonía. Esta morte trágica provocará nela unha serie de depresións que o marido non logrará soportar. Cando o marido marcha, pensando facer máis soportable a dor desa perda (“tapar o oco”, p. 278), aproveitou o amor que por ela sentía o seu irmán Arturo para ter outro fillo. Lola nomeará ou tatuará o novo fillo co nome do defunto, é dicir, Miguel. Escuso sinalar que Lola nunca dixo unha palabra a seus fillos da morte do bebé e aínda menos da relación incestuosa que tivo con Arturo, o tío e pai de Miguel. En consecuencia, Lola multiplica os segredos, os tabús, e os sufrimentos: agacha a morte do neno, comete o incesto sendo casada (adulterio), oculta a identidade do pai a seus fillos. Cando se coñecen estes datos entendemos a orixe das depresións de Miguel e tamén, unha vez resolto o segredo, a desaparición súbita dos seus trastornos. O

incorporato era a morte do bebé ademais do incesto; as exudacións, invisibles e insensibles, converteunas Miguel inconscientemente en problemas nerviosos.

A segunda categoría de tabú (*non-dit*) en *CL* son as actividades represivas que exerceu o pai de Lola durante o franquismo: dirixía batidas contra os maquis republicanos. É necesario sinalar, para completar o conxunto, que o pai do futuro marido de Lola (Manuel) era un guerrilleiro. Como di Susana, a noiva de Manuel, o fillo maior de Lola, "carai, que historia máis terríbel. Vaia pasado. Un avó perseguido por outro" (p. 257).

En *NV* volvemos atopar estes principios baseados no mutismo máis absoluto. A nai nunca falou coa súa filla da traxedia familiar que unía as mulleres da súa familia á dos Carreteiro. Segredo tanto máis indicible por canto está marcado polo triple efecto da violación, do crime e do intento de aborto. A humillación e a abxección comezaron xa coa avoa de Encarnación durante as primeiras horas do levantamento militar de Franco. O vello Carreteiro (o avó se ollamos desde o punto de vista de Encarnación), temible camisa azul que espallaba o terror por aquelas comarcas, violou á avoa de Encarnación, moza daquela. Desta violación naceu a nai de Encarnación, que á súa vez será violada polo fillo do fascista, ou sexa, á súa media irmá. Embarazada, como consecuencia das múltiples violacións de Carreteiro, matarao e posteriormente intentará, sen logralo, abortar. Encarnación nacerá e terá como única herdanza as secuelas dun triple segredo que durante toda a súa vida non terá posibilidades de comunicar. Cando Encarnación coñece a terrible verdade da súa orixe, decidirá vingarse dunha aldraxe repartida entre tres xeracións matando os dous últimos homes da familia Carreteiro, é dicir, o avó franquista e o neto, traficante de droga.

Polo dito ata agora, vemos que o segredo de familia produce unha ruptura comunicadora na cadea das xeracións. Este mutismo terrible é para os fillos a única solución posible para non espertar os traumas vividos. Tamén cómpre lembrar que cada un dos fillos de portador de segredo sofre unha perda de control do seu corpo que é consecuencia directa das exudacións do segredo. Paul Fallon abordou con profundidade o tema esencial da perda do control corporal en *TT*. Para el, este tema débese relacionar coas dificultades atopadas pola sociedade galega para construír unha identidade cultural e política estable: "esta tensión social entre o desexo de producir e normalizar unha lingua e cultura galegas autónomas e as forzas centrípetas da cultura posmoderna e da España posfranquista atopa un paralelo a nivel individual na dinámica do control corporal" (1998: 143). Este tema, explícito en *TT* con Nano, chega a estar implícito nas outras novelas a través de diversos problemas psicolóxicos ou psicosomáticos: Sindo é violento, non logra controlar as súas arroutadas; Abelardo é psicoloxicamente fráxil (o crime testemuño); Teseo é tatexo, e Clara padece amenorrea ata os 18 anos, ata o día do falecemento do pai; Miguel sofre depresións ata coñecer as súas verdadeiras orixes e, á fin, Encarnación padece diabetes (p. 18) desde que a súa nai morreu.

A conclusión que propuxo Fallon a propósito de *TT* sobre a perda de control corporal ten moito que ver coa nosa. Pensamos, en efecto, que os trastornos psicosomáticos que padecen os personaxes de Suso de Toro son unha representación analóxica das alteracións da identidade social dos galegos. Se non temos en conta *LR* e *TT*, as súas primeiras novelas, notamos unha evolución evidente entre as dúas primeiras xeracións, que simbolizan a submisión e o fracaso, e a terceira, que se apropia de si mesma ó restablecer unha xustiza violada durante moitos anos. Os fi-

llos, a nova xeración, non dubidan en volver ó pasado para atopar as causas dos trastornos que teñen e que non entenden de todo. O saudable proceso de autohistorización, de volta ó pasado, permite solucionar os problemas de comunicación, de violencia, de odio, que existían baixo o reinado do segredo de familia. Esta terceira xeración, liberada do trauma da subordinación, pode ser interpretada como unha nova esperanza: unha poboación nova que aceptaría comezar unha nova existencia construída sobre bases máis sas, unha sociedade independente que axustou as súas contas cun pasado conflictivo.

Ante esta conclusión un algo nacionalista e etnocéntrica propoñemos, paralelamente, outra moito máis ampla que se dirixe a todas as xeracións que viviron nos anos do franquismo. A chegada de Franco ó poder, cos seus primeiros anos de represión e de acoso de toda forma de disidencia, foi unha lousa para España. Xa non se podía falar con liberdade e os republicanos vivían baixo a lei do silencio. As xentes tiñan que agachar, silenciar as súas actividades pasadas, pois cada veciño era unha posible ameaza. Os anos de franquismo, como confesa M. Vázquez Montalbán nunha serie de conversacións con G. Tyras, hispanista francés, foron anos de medo e de silencio: "non se dicía o que un pensaba [...]. Hai como unha conspiración de silencio [...] Cando meu pai volveu a casa, silenciou a súa experiencia de cárcere, tiña medo, estaba politicamente paralizado. [...] O medo, si. Acompañoume ata a morte de Franco, porque é un formidable instrumento de control social, de control histórico" (1997: 14, 22). A violencia (simbólica) do silencio foi substituída pola violencia física da primeira década de dictadura. Unha gran parte da vila, a de esquerda, comportouse como se compartise un segredo de familia, vivía no medo e a culpa dos vencidos. Esta situación de tabú que coñeceron todos os que, como Suso de Toro, naceron nos anos cincuenta, deixou fondas pegadas nas memorias e segue a ter consecuencias mesmo nas novas xeracións, como tamén el así afirma: "Hoxe mesmo é moi difícil que os galegos saibamos cousas do noso pasado familiar durante aqueles anos. Os maiores seguen sen querer falar daquelo e a pouco que pescudes descobres que temen que *aquilo*, o innominable, volva. Esa memoria agachada actúa como un cancro sobre as persoas e sobre a sociedade. A guerra non está superada" (Araguas 1992: 26). Non sería en absoluto estraño que a reiteración do segredo de familia, con todas as características que coñecemos, sexa outra alegoría da ameaza franquista que pesou sobre as cabezas dos españois durante trinta e cinco anos.

Réstanos, antes de concluír, realizar uns comentarios a propósito da temática recorrente do dobre na narrativa de Suso de Toro. Esta pódese explicar de moitas maneiras, pero nesta altura é a perspectiva do dobre como vinganza a que chamará a nosa atención.

2.2. O dobre

Despois da referencia edípica non podemos prescindir, ó relacionar as temáticas do dobre e do segredo de familia, da traxedia de Shakespeare, *Hamlet*. Lembremos que o rei de Dinamarca é envelenado polo seu irmán Claudio, que pretendía o trono e á raíña, a súa cuñada. Esta morte inxusta e enganosa, ademais da unión deshonrosa, esixe vinganza. A alma torturada do defunto rei non descansará en paz ata que se castigue ós culpables. O espectro, aparición furtiva e efémera das almas errantes na busca de desagravio, non terá outra vocación que a de desvelar a conspiración, especie de segredo de familia, a un destinatario fiel e tamén manchado pola ofensa, é dicir, o príncipe Hamlet, o seu fillo.

Os fenómenos sobrenaturais, tal espectros, aparicións, pantasmas, posesións, etc., aseméllanse á gran familia do dobre, pero o sobrenatural en Galicia, co seu fondo tradicional e o seu folclore, representa moito máis que iso. Galicia, a través das súas meigas, bruxas, sabias, ten unha relación moi especial co mundo dos mortos, co trasmundo e os espíritos —abonde con citar a funesta Santa Compaña—. O mundo fantástico galego, con todas as súas crenzas, foi obxecto de moitos estudos etnográficos, antropolóxicos, e tamén literarios. Sen embargo, non se pode dicir que o imaxinario fantástico galego sexa a principal influencia da narrativa de Suso de Toro. As súas referencias son moito máis abertas e variadas, como vemos cos hipotextos de Sófocles, Shakespeare, Grimm, etc.

Cada unha das seis novelas do noso corpus ten a súa figura do dobre: *LR* presenta varias dimensións na arte do desdoblamento, o que claramente aparece na duplicación dos nomes. Na súa forma máis elemental, en *TT*, o dobre encárnase na parella Nano-Isidro, pero como xa indicamos, *TT* é a obra máis complexa e completa no que atinxe ás formas de desdoblamento. En *SC*, a imaxe do pai dos nenos está multiplicada cara ó infinito en todas as pantallas de televisión do mundo. En *CL*, novela que ensaia menos este tema, Miguel aparece como substituto do outro Miguel, o bebé morto. Sen embargo, non desenvolveremos estas formas de desdoblamento porque afastaríamos demasiado do asunto da vinganza. As dúas novelas que se corresponden máis coa nosa preocupación son, por tanto, *CS* e *NV*.

A particularidade de *CS* reside xustamente en ser unha reescritura contemporánea de *Hamlet* destinada a un público xuvenil. Así, non nos sorprenderá que o pai asasinado se chame Castro, tradución do inglés “hamlet”, nin que, na era do numérico, o seu espectro apareza na pantalla dun ordenador para reclamar a mesma xustiza que a da traxedia shakesperiana. Oposta á modernidade da figura do dobre en *CS*, temos a posesión e encarnación transitoria de *NV*. Se Encarnación decide facer a viaxe ó seu lugar de nacemento e ó seu pasado é porque a imaxe da súa nai e da súa avoa, que non coñecera, apareceron na súa cabeza. As dúas mulleres mortas desde hai tempo esixen de Encarnación unha reparación de todas as aldraxes que lles fixeron os homes da familia Carreiro. Nas dúas novelas, como en *Hamlet*, o desenlace será tráxico e violento, pero o sangue vertido será o dos culpables.

Por iso entendemos que as manifestacións sobrenaturais por parte dos mortos están indefectiblemente vencelladas cos segredos de familia. Volven para ser vingados polos seus fillos para corrixir unha situación inxusta de desigualdade, de dominación, como xa dixemos; sen embargo, a figura do dobre non se pode reducir a unha referencia de tipo intertextual. A importancia do tema do dobre na obra de Suso de Toro, e en Galicia, é preciso relacionala cos conflitos sociais, culturais e lingüísticos.

Seguimos sumándonos ás ideas de González-Millán e pensamos que a figura do dobre no conxunto da obra do noso autor é outro signo dunha “retórica do indíxica” (1991: 59). Como xa subliñamos, o segredo de familia, nas súas características, aseméllase moito á violencia simbólica como acontecemento insensible, inominable, pero que inevitablemente deixa pegadas nos espíritos das persoas que se atopan neste campo de forzas contrarias. Para Bourdieu, “un campo é un espazo social estruturado, un campo de forzas —hai dominantes e dominados, hai relacións constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercen no interior deste espazo— que é tamén un campo de loita para transformar ou conservar este campo de forzas” (1996: 46). A sociedade galega contemporánea evoluciona, en efecto, nun campo de intereses e de conflitos que produce sentimentos ambivalentes,

plurais, favorecendo a esquizofrenia. Nano é o exemplo particularmente evidente de tal situación, pero esta obsesión polo tema do dobre, baixo a forma que sexa, pode ser unha transferencia inconsciente a través dun traxecto máis ou menos aleatorio de asociacións. Sería cando menos moi sorprendente que unha persoa tan comprometida coa vida social e política, como é Suso de Toro, non estivese afectada, incluso na súa escritura máis narrativa, polos condicionamentos que toda sociedade, todo campo, xera naturalmente.

Para ser preciso, cómpre sinalar que estas figuras textuais que poden integrarse no inventario dunha etnopoética galega non deben ser relacionadas coas figuras de tipo ideolóxico ou nacionalista. Todos coñecemos o papel iconoclasta e anovador que desempeñou De Toro desde finais dos anos oitenta no panorama literario galego. Como indica González-Millán, "Suso de Toro e Antón Reixa, entre outros, obrigan a falar dunha crise das macrometáforas lexitimadas polos diferentes idearios nacionalistas e a recoñecer unha paulatina emerxencia de novas identidades sociais" (1994: 79). A escritura de Suso de Toro, certamente, está en fronte das escrituras comprometidas e nacionalistas, o que non significa que a súa prosa estea libre de toda influencia ou condicionamento colectivo e inconsciente. Familia descomposta, irmáns rivais, denominación problemática e desdobraemento, dependen, na diéxese, do segredo de familia, mentres que, no nivel extradiexético, contextual, dependen da violencia simbólica propia de todo campo. Sen embargo, como sabemos, nada é tan dicotómico. Se esta dinámica existe de verdade, non abonda para poder falar dunha vontade calquera de denuncia dun sistema desigual, periférico ou marxinal. Un texto literario é sobre todo un conxunto lóxico, un tecido complexo, e tirar dun só fío deste tecido é insuficiente para catalogar unha obra.

NOTAS

- 1 Para alixeirar o artigo, desde agora só citaremos as obras polas súas iniciais: *Land Rover* (LR), *Tic-tac* (TT), *A sombra cazadora* (SC), *Conta saldada* (CS), *Calzados Lola* (CL) e *Non volvas* (NV).
- 2 Esta cita, como as outras seguintes de textos en lingua francesa, son traducións nosas.
- 3 Manuel Rivas escribe en *Galicia, el bonsai atlántico* (1994 Madrid: El País/Aguilar), que "antes de matar, o galego mátase. A gran traxedia continua no medio rural galego son os suicidios" (p. 208).
- 4 O castelán, portugués e galego constituíron a palabra "hermano", "irmão" e "irmán" a partir da palabra latina *germen* e *germanus*, que significan xermolo, gromo, e por extensión, do mesmo sangue. Así se explica a paronimia que dá o efecto de redundancia.
- 5 Aínda que teñen os mesmos pais, hai que indicar que a nai morreu de complicacións posparto. Primeiro, Teseo, ó sabelo, séntese responsable da súa morte, e, segundo, case non coñeceu á súa nai, o que o sitúa nunha situación de inferioridade e envexa ante Clara.
- 6 Sabemos ó final da novela, gracias a unha proba de identificación xenética, que Catalina e Xermán non son irmáns. Sen embargo, toda a novela funciona sobre o sistema da parella e organízase para convencernos de que son irmáns: ¡non hai que esquecer que o irmán se chama Xermán! Por iso, non xulgamos como problemática a súa incorporación neste cadro.
- 7 Ademais de todas as análises de Xóan González-Millán, hai que citar o ensaio de Antón Figueroa, *Diglosia e texto* (1988 Vigo: Xerais), que ofrece unha visión moi clara dos principais mecanismos literarios en situación de conflito lingüístico e cultural.
- 8 Cabe sinalar que SC non se distingue só polo seu minimalismo nominativo, senón pola súa *utopía*, en sentido etimolóxico, é dicir, pola ausencia total de topónimos, e tamén pola súa indixencia descritiva do universo urbano que serve de fondo durante toda a segunda metade da novela. Esta cidade-labirinto, formada por altos muros grises e sinistros, de sumidoiros e galerías de metro, merecería ser analizada segundo o concepto de "non lugar" desenvolvido polo etnólogo Marc Augé no seu ensaio *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992 París: Seuil). Os non lugares, eses espazos urbanos de tránsito, neutros e anónimos, que pertencen á vez a todos e a ninguén, son o símbolo da sobremodernidade e da anomia que a acompaña. O refugallo (arquitectónico, material, social, etc.) que caracteriza o non lugar fai del o espacio máis axeitado para estigmatizar a identidade perdida e transmitir ó lector o sentimento máis exaltado de frialdade, de incomunicación e de deshumanización.
- 9 Defendía en 1999, na miña tese de DEA (Francia), dirixida por Georges Tyras, titulada "Los avatares del doble en *Tic-tac*", a idea de que todos os fragmentos anónimos ou asinados con apelidos estranxeiros (M. W. Williams, A. Higgins, L. Lewis Jones, etc.) en *Tic-tac* son en realidade outras máscaras de Nano. Facía unha comparación entre os seus textos (os seus seis monólogos ademais dos extractos das súas libretas) e textos anónimos, como por exemplo, "En caendo a tarde", "Outra vez", "Non hai coma o futbito", pero tamén textos asinados, como "Perderse (de vista)", "Bricolage / Mecánica popular", comparación que eu fundamentaba na repetición de palabras, expresións e temas moi propios de Nano. A miña conclusión era que esta vida procurada era unha maneira (perigosa para a súa saúde psíquica) de romper cunha vida cotiá insubstancial. En resumo, o desdoblamento, a fragmentación ou multiplicación de Nano en "Nanos", noutras identidades, é unha terapia para soportar a súa inmovilidade e a súa oligofrenia, da que é perfectamente consciente.

- 10 Ana María Spitzmesser, no seu artigo "Unha experiencia posmoderna: *Tic-tac*, de Suso de Toro" (1997 *Boletín Galego de Literatura* 17: 83-8), non dubida en falar a propósito da noción de tempo en *TT* de "amnesia histórica" e, citando a Jameson, de "desaparición do referente histórico". Podemos citar, respecto ás nocións de espacio e de tempo, o artigo de Daniel Asorey Vidal, "Análise da obra de Suso de Toro. Entre a modernidade e a provocación", *vid.* Asorey 1999.
- 11 O concepto de "introxección", creado por Ferenczi e reutilizado por Tisseron, opónse ó sentido que Freud lle deu posteriormente. A introxección de Ferenczi, definida como unha "paixón pola transferencia", aproxímase moito á proxección, mentres que a introxección freudiana é case sinónima da incorporación, o que implica un movemento unilaterial do exterior cara ó interior do corpo.

Referencias bibliográficas

Araguas, Vicente

- 1992 "Susos de Toro: escribir es oficio de muerte", *Leer* 50: 26-8.

Asorey Vidal, Daniel

- 1999 "Análise da obra de Susos de Toro. Entre a modernidade e a provocación", *Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos 8-11 de outubro de 1997 na Universidade de Tréveris*. vol. II, 1.049-64 (Trier: Edicións do Castro / Universidade de Trier).

Barthes, Roland

- 1985 *L'aventure sémiologique* (París: Seuil).

Bettelheim, Bruno

- 1976 *Psychanalyse des contes de fées* (París: Robert Laffont).

Bourdieu, Pierre

- 1996 *Sur la télévision* (París: Liber-Raisons d'agir).
1998 *La domination masculine* (París: Seuil).

Eco, Umberto

1985 *Apostilles au Nom de la Rose* (París: Grasset).

Fallon, Paul

1998 "Sobre a construción do corpo político galego en *Tic-tac*, de Suso de Toro", *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 141-56.

Freud, Sigmund

1973 [1912-1913] *Totem et tabou* (París: Petite Bibliothèque Payot).

Genette, Gérard

1987 *Seuils* (París: Seuil).

González-Millán, Xoán

1991 *Silencio, parodia e subversión: cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea* (Vigo: Xerais).

1994 "Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega", *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 67-81.

Jameson, Frederic

1996 *Teoría de la posmodernidad* (Madrid: Trotta).

Leclerc, Gérard

1998 *Le sceau de l'oeuvre* (París: Seuil).

Lipovetsky, Gilles

1993 [1983] *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* (París: Gallimard).

Mijolla, Alain de

1999 "Histoire et préhistoire psychiques. L'intergénérationnel et ses fragments d'identité", *Revue Française de Psychanalyse*. Tomo 63-4, outubro-décembro: 1.109-25.

Pavel, Thomas

1988 *Univers de la fiction* (París: Seuil).

Propp, Wladimir

1970 [1928] *Morphologie du conte* (París: Seuil).

Starobinski, Jean

1999 [1961] *L'Oeil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal* ([edición aumentada] París: Gallimard).

Tisseron, Serge

1992 *Tintin et les secrets de famille* (París: Aubier).

1999 *Nos secrets de familles. Histoires et mode d'emploi* (París: Ramsay).

Toro, Suso de

1998 [1988] *Land Rover* ([Peto] Vigo: Xerais).

1996 [1993] *Tic-tac* ([Bolsillo] Barcelona: Ediciones B).

1994 *A sombra cazadora* (Vigo: Xerais).

1996 *Conta saldada* (Madrid: Alfaguara).

1997 *Calzados Lola* (Vigo: Xerais).

2000 *Non volvas* (Vigo: Xerais).

Tyras, Georges

1997 *Le désir de mémoire (entretien avec Manuel Vázquez Montalbán)* (Vénissieux: Paroles d'aube).