

---

COLECCIÓN TEXTOS E ESTUDOS

*TRANSCENDENCIA E CIDADANÍA*

ESTUDO MITOCRÍTICO DOS RELATOS  
DE X. L. MÉNDEZ FERRÍN

MARÍA CARREIRA LÓPEZ

CENTRO DE ESTUDOS GALEGOS  
UNIVERSIDADE DO ALGARVE

2021

---



# *TRANSCENDENCIA E CIDADANÍA*



COLECCIÓN TEXTOS E ESTUDOS

*TRANSCENDENCIA E CIDADANÍA*

ESTUDO MITOCRÍTICO DOS RELATOS

DE X. L. MÉNDEZ FERRÍN

MARÍA CARREIRA LÓPEZ

CENTRO DE ESTUDOS GALEGOS DA UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FARO 2021

COLECCIÓN TEXTOS E ESTUDOS

DIRECTORES **PERE FERRÉ** E **M<sup>a</sup> JESÚS BOTANA VILAR**

SECRETARIADO CIENTÍFICO **CLAUDIA MARIÑO GÓMEZ**

MAQUETAXE E DISEÑO EDITORIAL **JUAN MANUEL ESCRIBANO LOZA**

DOI 10.34623/wwcb-7284

## ÍNDICE XERAL

|                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| PRÉFACE, de Chao-Ying Durand-Sun .....                                        | 9   |
| 1. O MÉTODO DE GILBERT DURAND .....                                           | 13  |
| 2. RELACIÓN PAI-FILLO: O ESMORECEMENTO DA CASTE .....                         | 22  |
| 3. VARIACIÓNS SOBRE O SACRIFICIO .....                                        | 47  |
| 4. A <i>QUESTE</i> . CUESTIÓNS SOBRE A IDENTIDADE, O PODER E<br>O TEMPO ..... | 81  |
| 5. <i>HIEROS MYTHOS, HIEROS GAMOS, HIEROS LOGOS</i> .....                     | 137 |
| 6. TRANSCENDENCIA E CIDADANÍA .....                                           | 161 |
| VERBAS DERRADEIRAS, de María Xesús Lama López .....                           | 167 |
| BIBLIOGRAFÍA .....                                                            | 169 |



*A Rosalía, miña rosa mestra, miña ruliña.*

*En memoria do profesor Alain Verjat, e dos fértiles  
encontros con el e con Chus Lama. A Chus Lama, polas  
súas orientacións e a axuda inestimable.*



## PRÉFACE

Nous avons eu un grand plaisir de lire cette belle étude durandienne de Madame María Carreira López, portant sur *Transcendencia e cidadanía. Estudo mitocrítico dos relatos de X. L. Méndez Ferrín*, car elle constitue la première application stricte de la méthode mythocritique, mise au point par l'éminent philosophe et anthropologue français Gilbert Durand, à l'univers littéraire galicien et aux œuvres romanesque et poétique de Méndez Ferrín précisément.

Dès le début de son livre, l'auteur a consacré plusieurs pages au «O método de Gilbert Durand» en s'appuyant sur les principaux ouvrages de l'anthropologue français, tels *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, *Figures mythiques et visages de l'œuvre De la mythocritique à la mythanalyse*, etc., aussi bien dans leur version française que dans leur traduction espagnole ou castillane, et sur ses disciples, collègues ou continuateurs comme Alain Verjat, Fátima Gutiérrez, Jean-Jacques Wunenburger, Philippe Walter et Pierre Gallais, etc. En effet, parmi les concepts opératoires fondamentaux que Gilbert Durand a mis au point en matière de la recherche de l'imaginaire, des symboles et des mythes, la mythocritique, complétée par la mythanalyse, constitue en partie la mythodologie durandienne. Forcée dans les années 70 du siècle dernier, sur le modèle de terme «psychocritique» utilisé par Charles Mauron (1949), la mythocritique est une méthode de critique littéraire ou artistique «qui focalise le processus compréhensif sur le récit mythique inhérent, comme Wesensschau, à la signification de tout récit.»<sup>1</sup> et consiste à découvrir et à révéler les «noyaux mythologiques», les «archétypes» ou les «invariants anthropologiques» qui se manifestent (de façon patente) ou se dissimulent (de manière latente) dans une œuvre écrite ou orale. Methodologiquement, il convient de commencer par repérer dans l'œuvre à étudier les mythes constitutifs, ces plus petites unités de discours mytiquement significatives, qui sont des «atomes» mythiques de nature structurale, au nombre limité et caractérisées par un dynamisme «verbal» ou «shématique» et par leur mouvement redondant ou «obsédant».

---

1 G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre De la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, Paris, 1992 (1<sup>ère</sup> éd., col. L'île Verte, Berg International, Paris, 1979, p. 342).

Gilbert Durand lui-même a mis en pratique sa propre méthode dans divers travaux de recherche littéraire ou artistique sur Stendhal, Proust, Thomas Mann, William Faulkner et Richard Wagner, etc. Et nombreux sont des résultats de recherches littéraire ou artistique entreprises à la lumière de la mythocritique dans le cadre de l'école de Grenoble ou dans les Centres de Recherche sur l'Imaginaire (CRI) essaimés en France (Chambéry, Grenoble, Perpignan, Bordeaux, Dijon, Poitiers, Angers, Nice, Lyon, Paris, Montpellier...) en Europe: Espagne, Portugal, Italie, Belgique, Roumanie et Pologne, etc. et dans le monde: Brésil, Mexique, Argentine, Canada, Australie, Afrique du Sud, Congo, Tunisie, Corée du Sud, etc. Citons par exemple, Simone Vierre et ses travaux sur l'imaginaire de Jules Verne, Jean Perrin sur Shelley, Chantal Robin sur Proust, Paul Mathias sur Baudelaire, Danièle Chauvin sur Blake, Aurore Frasson-Marin sur Calvino, etc.<sup>2</sup>

Nous avons mis en pratique nous-mêmes la mythocritique durandienne pour étudier et comparer l'imaginaire chinois caractérisé par le penchant à la primauté du Régime Nocturne, et celui occidental tourné plutôt vers le Régime Diurne, à travers le célèbre roman épique et historique de Luo Guan-zhong, notamment dans deux articles publiés l'un en France, l'autre en Espagne: «Les structures fondamentales de l'imaginaire dans *L'Épopée des Trois Royaumes* de Luo Guan-zhong. Contribution à la mythocritique durandienne»<sup>3</sup> et «Le mythe du Graal dans la légende arthurienne européenne et dans *L'Épopée des Trois Royaumes* de Luo Guan-zhong», communication pour les Journées de Littérature, Culture et Tradition arthurienne Congrès ibérique, sous la dir. de Juan Miguel Zaramona, Université de Valladolid, Soria, 17-18 novembre, 2016 (<https://revistas.uva.es/index.php/hermeneus/issue/view/236>)<sup>4</sup>.

Et pour compléter le tableau d'application de la mythocritique durandienne, il faudra ajouter également de nombreux travaux plus récents inspirés par la

---

<sup>2</sup> Voir le site de l'Association des Amis de Gilbert Durand (AAGD): <https://amisgilbertdurand.com/iris-n-39-synesthesies-visuelles/> Chaoying Durand-Sun, «La pensée durandienne et l'imaginaire chinois», in *Iris: Synesthésies Visuelles*, n° 39, 2019.

<sup>3</sup> Durand-Sun Chaoying, «Les structures fondamentales de l'imaginaire dans *L'Épopée des Trois Royaumes* de Luo Guan-zhong. Contribution à la mythocritique durandienne», dans F. Gutiérrez et G. Bertin (dir.), *Actualité de la mythocritique. Hommage à Gilbert Durand*, Esprit Critique, vol. 20, 2014, p. 87-99. Disponible sur <http://espritcritique.uiz.ac.ma/publications/2001/esp2001.pdf>, et sa version italienne: Chaoying Durand-Sun, 2015, «Le strutture fondamentali dell'immaginario in *L'Epopoea dei Tre Regni* di Luo Guan-zhong. Contributo alla Mitocritica durandiana», dans *Átopon*, trad. M. Pia Rosati, Forlì, Mythos Edizioni. Disponible sur <http://www.atopon.it/ebooks/>.

<sup>4</sup> Cf. Chao-Ying Durand-Sun, *Ibidem*.

mythocritique et la théorie de l'imaginaire du fondateur du CRI et de l'école de Grenoble, qui ont été recensés depuis 2013, date de la création de l'Association des Amis de Gilbert Durand, sur le site de l'AAGD signalé au-dessus, quoique la liste soit loin d'être exhaustive, par exemple, *Le moana nui des polynésiens: un monde divin propice aux exploits héroïques* par Christine Perez, «L'imaginaire face à l'angoisse: Étude de l'imaginaire de l'héroïne de Poisson d'or selon la méthode critique de Gilbert Durand» par Mazari Negar et Soroush Sara, et «Lecture mythocritique d'Onitsha de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Recherches en Langue et Littérature Françaises» par Vahid Nejad Mohammad et Martine Mathieu-Job, etc.

Comme en témoigne la bibliografía de l'ouvrage de María Carreira López, il s'agit d'une application de la méthode mythocritique à une œuvre littéraire d'un grand écrivain, romancier et poète galicien, Méndez Ferrín, à travers les deux filons mythiques qui occupent une place prégnante ou prépondérante dans l'imaginaire ferrinien: Hermes, le Médiateur, le Psychagogue, agent de la divinité, protecteur des héros et interprète de la volonté divine, qui règne sur la communication qui s'établit à travers le texte, et même le macro-texte, entre l'écrivain et son lecteur «sur mesure» pour la faire revivre à chaque lecture; et Œdipe ou Pied-Enflé, fils maudit de Laïos et de Jocaste au destin tragique, qui représente la citoyenneté, la vocation d'intervention à la société, légitimée par la recherche dans l'origine, à travers des constellations mythiques telles la relation conflictuelle entre père et fils (*Relación pai-fillo*), les variations sur le sacrifice (*Variacións sobre o sacrificio*), l'initiation (*Iniciático*), la quête (*queste*), la figure du héros (*Figuras do heroe*) et le rôle médiateur ou initiateur de la femme (*Representacións herméticas*), etc.

Entreprise dans le sillage des travaux d'éminents professeurs ou chercheurs catalans comme Alain Verjat, Fátima Gutiérrez, Montserrat Prat Serra, etc., cette étude innovante et pionnière dans le domaine de la recherche de la littérature galicienne, fruit concentré d'une solide thèse de doctorat, sera édité au Portugal, véritable royaume de l'imaginaire cher à Gilbert Durand<sup>5</sup>,

---

<sup>5</sup> Docteur honoris causa de l'Université Nouvelle de Lisbonne (1989), Gilbert Durand a beaucoup écrit sur l'imaginaire portugais, «les plus belles pages sur le Portugal» selon l'expression de Madame Lima de Freitas, l'épouse de José Lima de Freitas, un des grands écrivains et peintres portugais contemporains, qui était un grand ami de Gilbert Durand. Pour plus d'informations voir la Biographie générale de G. Durand sur le site de l'AAGD (<https://amisgilbertdurand.com/>), où on trouve des traductions portugaises-brésiliennes de la plupart des ouvrages fondamentaux de G. Durand: *Os grandes textos da Sociologia moderna*, Edic. 70, Espaço da Sociologia, Lisboa, 1982; *As estruturas antropológicas do imaginário*, trad. H. Godinho, Ed. Presença, Lisboa, 1989; *A Imaginação simbólica*, trad. Maria de Fátima Freitas Morna, Edições 70, Lisboa, 1995; *A Fé do Sapateiro*, trad. Sergio Bath,

et en langue galicienne, celle de l'ancien royaume de Galice, «carrefour» de civilisations, de cultures et d'imaginaires, où se perpétue le fameux pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle et dont les mythes, rites et symbolismes sont particulièrement riches, est une belle illustration de la vitalité, de la vivacité et de la fécondité de la recherche sur l'imaginaire et ne manquera pas d'inaugurer un nouvel espace d'exploration de l'imaginaire et d'inspirer de jeunes chercheurs aussi bien galiciens et espagnols que portugais et brésiliens...

Chao-Ying Durand-Sun

Présidente d'honneur de l'Association des Amis de Gilbert Durand

Château de Novéry, juin 2021

---

Editora UNB, 1995; *Campos do Imaginário*, Instituto Piaget, Lisboa, 1998; *Ciência do Homem e Tradição: O Novo Espírito Antropológico*, trad. Lucia Pereira de Souza, Triom, São Paulo, Brasil, 2008 (2<sup>ème</sup> éd., Triom, São Paulo, Brasil, 2014), etc., et ses articles et ouvrages en portugais, en français ou en anglais: *Mito, Símbolo e Metodologia*, Ed. Presença, Lisboa, 1982; *Mito e Sociedade: A Mitanálise e a Sociologia das Profundezas*, trad. de Nuno Júdice, Ed. Regra do jogo, Lisboa, 1983; «Permanence et métamorphose du labyrinthe», in *Le labyrinthe*, Centre Culturel Portugais, Paris/Lisboa, 1984, 7 colonnes (pp. 9-12); «Iconographie et symbolique du Saint-Esprit», in *Os Impérios do Espírito Santo e a Simbólica do Imperio. Colloquio di Simbologia* (1984), *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, vol. XLIII, tome I, 1985; «O imaginário português e as aspirações do Ocidente Cavaleiresco», in *Cavalaria Espiritual e Conquista do Mundo*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1986; «L'œuvre de Lima de Freitas, postmodernisme et modernité de la Tradition» (français/portugais), in *Mitolusismes de Lima de Freitas*, Ed. Perspectivas e Realidades/Galeria Gilde, Lisboa/Guimarães, 1987; «The tradition of Golden Age and Portuguese creativity», in *Colloque Traditions: a Continual Revival*, New Delhi, 1987; «L'imaginal portugais et l'Europe», Oração do Prof. G. Durand, in *Doutoramento Honoris Causa do Prof. G. Durand*, Univ. Nova de Lisboa, 1989; «L'art, langage des altérités et chant du tout autre», *Allocution d'ouverture au XX<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale des Critiques d'Art*, AICA, Lisboa, 1986, dans *Colóquio*, n° 85, 32<sup>e</sup> année, Fundação Calouste Guibenkian, Lisboa, Junho, 1990; «Fernando Pessoa: A Persistência Europeia do Mito e o Reencantamento da Modernidade», dans *Colloque du Centenaire de F. P.*, F. P. et l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle, outubro 1989, Casa de Serralves, Porto, Fundação de Serralves, 1991; «Lointain Atlantique et prochain tellurique, Imaginaire lusitanien et Imaginaire brésilien», dans *La rencontre des Imaginaires entre Europe et Amérique*, dir. J. J. Wuhenburger, Paris, L'Harmattan, 1993 (pp. 101-109); «Recueil de considérations, 'Mes imaginaires portugais et pensées d'ailleurs'», in *ATALAIA*, vol. 1, n° 1/2, Lisboa, Hiver 1995 (pp. 47-55); *Imagens e Reflexos do Imaginário Português*, Hugin, Lisboa, 2000; «José Lima de Freitas: un peintre et une pensée», in *Sigila. Géométrie du secret*, n° 7, Gris-France, Printemps-été, Paris/Lisboa, 2001; «A Guisa de Introdução —Entrevista com Gilbert Durand—» in *A Alma Secreta de Portugal*, de Paulo A. Loução, Esquilo, Lisboa, 2002 (pp. 11-15); et *Portugal: Tesouro Oculto de Europa*, Esquilo, Portugal, 2008 (pp. 71-88), «redécouvert» récemment grâce à la recherche de María Carreira López, ainsi que le récent ouvrage, G. Durand & Lima de Freitas, *Correspondance imaginale*, dir. R. Boyer, Ed. Arma Artis, La Begude de Mazenc, 2016.

## 1. O MÉTODO DE GILBERT DURAND

En *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* Gilbert Durand senta as bases epistemolóxicas do estruturalismo figurativo e desenvolve cada concepto desta nova disciplina gnoseolóxica, achegando ademais os seus referentes teóricos, entre os que destaca o seu mestre Gaston Bachelard e outros intelectuais, antropólogos e filósofos, moitos deles vinculados co Círculo de Eranos, ao que asistiu o propio Durand<sup>1</sup> convidado por Henry Corbin. Durand é quen de clasificar calquera manifestación do imaxinario humano, é dicir, calquera imaxe producida baixo os dous réximes da imaxe, a saber, o réxime diúrno e o nocturno.

Para Durand a eiva da civilización occidental é principalmente a desvalorización da información que soporta a imaxe desde a iconoclastia “endémica” do pensamento cristián (Durand, 2000: 23-24), pasando pola escolástica medieval, pero sobre todo a partir do “método”<sup>2</sup> de Descartes, e a conseguinte apreciación da escritura, ata doutrinas como o racionalismo, o cientifismo ou o historicismo, que deprecian totalmente o imaxinario e o pensamento simbólico (Durand, 2000: 28). Porén, ao longo da historia o mitólogo observa movementos de resistencia do imaxinario que culminan en correntes como o simbolismo, o surrealismo ou o dodecafonismo na música (2000: 44-45). Durand asume que o principio da angustia humana provén da inquietude que xera en nós o tempo devorador (Verjat, 2011: 17), desasosego que só pode ser redimido grazas á recuperación da unidade perdida (Verjat, 2011: 21) que atopamos mediante o acceso á dimensión simbólica. Para Mircea Eliade, o símbolo entraña a abolición dos límites da humana fragmentación para a súa reintegración en unidades máis amplas —sociedade, cultura, universo...— sen que haxa unha fusión ou destrución deses planos ou niveis, senón unha ordenación pola que o simbolismo nos permite transitar (Giriot, 2003: 37). A función principal do símbolo é a de revelar un sentido segredo, ser epifanía do misterio (Verjat, 2011: 24). O termo *símbolo* deriva do grego

---

<sup>1</sup> As conferencias pronunciadas por Gilbert Durand no Círculo de Eranos están publicadas en castelán nunha rigorosa e persoal edición de Alain Verjat Masmann, co título *La crisis espiritual en Occidente. Las conferencias de Eranos* (2011) (vid. Bibliografía).

<sup>2</sup> Todos estes sistemas de pensamento avogan por unha única vía de acceso ao saber: a razón mediante a palabra lóxica, o *logos*, o que, segundo el, nos proporcionan unha falsa sensación de obxectividade, “or la pensée humaine n'est jamais objet, elle est sujet” (Durand, 1990: 6).

*symbolon* e significa reunir aquilo que se separara, igual que o *religio* latino ou o *ioga* sánscrito; e opónse ao concepto *diabo* que vén do grego *diaballein*, 'separar, lanzar'; o símbolo rehabilitáanos á unidade, no marco que vivimos dunha disgregación etimoloxicamente «diabólica», desintegradora. Os símbolos que usamos non son exclusivamente un produto do contexto social e cultural, senón que emanan da natureza humana, tanto da psique como da bioloxía mesma; Durand observa unha xénese recíproca «que oscila entre o xesto pulsional e o entorno material e social, e viceversa» (2005: 44). Ademais, Durand agrupou os símbolos arredor dos tres reflexos dominantes ou categorías motivadoras —posición, nutrición e sexo (1992: 47-49)— que responden a cadansúa motivación antropolóxica. No réxime diúrno inscríbese o reflexo de posición; mentres que o nocturno abrangue os reflexos de nutrición e sexual. O réxime diúrno está integrado polas estruturas Esquizomorfas ou Heroicas, desenvolvidas a partir da diferenciación e a posición de verticalización ascendente; a el corresponden todas as nocións de antítese, dualismo exacerbado e polarización, producidas para expresar a anguria perante as tebras do tempo e da morte. En contraposición ao réxime diúrno, que é antitético, o réxime nocturno caracterízase basicamente polo seu carácter eufemístico. Dentro do nocturno hai dúas tendencias (Durand, 1992: 59). As estruturas Místicas ou Antifrásticas (que deriva do grego *antífrase*, 'dicir o contrario') nas que dominan os principios de analoxía, de integración, de encastamento e de continente/contido, gobernados polo xesto dixestivo. Nas estruturas Sintéticas ou Dramáticas —para as que tamén dubidou entre a denominación “estruturas diacrónicas” do tipo Lévi-Strauss, ou tipo Derrida, “estruturas diseminatorias”, xa que integran o tempo e sinalan unha multiplicidade irreductible e xenerativa (Durand, 2013: 29-30)— predominan valores relacionados coa unión e a repetición, polo tanto, tamén coa reprodución e o progreso. Os xestos do corpo, as pulsións nerviosas e as representacións simbólicas están asociadas, e esa correlación tradúcese nas imaxes universais que relatan os mitos, que son comúns a toda a Humanidade. Isto explica o porque da existencia dos mesmos mitos en sociedades que non tiveron contacto entre elas, e que a emerxencia dun ou doutro mito nun momento histórico determinado é froito dunha dialéctica entre as forzas que representarían cada un deses mitos.

A universalidade da súa hipótese é, en gran medida, a gran tarefa que o mitólogo de Grenoble acometeu ao longo da súa tese, onde postulou que os símbolos que manexamos non son exclusivamente un produto do contexto social e cultural, senón que dimanan da propia natureza humana, tanto da psique como da bioloxía mesma (o que nos convertía en *homo symbolicus*, que para el

supuña a gran diferenza respecto dos outros animais); e que hai unha xénese recíproca que oscila entre o xesto pulsional e o entorno material e social, e viceversa (2005: 44). Gilbert Durand desmárcase de todos os seus predecesores ao integrar toda a psique dentro da función simbólica, segundo afirma Ionel Buse (2019: 180). Pero Gilbert Durand non só estruturou o imaxinario, senón que tamén enunciou unha metodoloxía deseñada en principio para fornecer a hermeneuse da obra artística. O seu método resultou idóneo tamén para acadar un estudo crítico eficaz da dimensión sociohistórica, xa que pretende abordar globalmente o verdadeiro obxecto de estudo, o *anthropos*. Gilbert Durand concibe, daquela, a súa proposta metodolóxica como unha *summa* das disciplinas que atinxen o estudo da Ciencia do Home (que debería enunciarse en singular, e non “diabolizarse”, disgregándose en diferentes disciplinas, das que sempre obteremos xuízos e visións parciais), inaugurando unha nova etapa, caracterizada polo seu aprestamento para un “novo espírito antropolóxico” transversal, concibindo e reconsiderando como *homo symbolicus* ao *sapiens* (Wunenburger, 2008: 21).

A metodoloxía abrangue dúas disciplinas: a mitocrítica e a mitanálise. A mitocrítica concebiuse como método analítico de textos literarios, aínda que a súa solvencia tamén se demostra no exame doutras manifestacións artísticas, xa que se pode aplicar a calquera produto da imaxinación humana: desde a publicidade, a unha película ou un videoxogo. A particularidade da mitocrítica é que accede ao estudo e análise da obra de arte, normalmente un texto literario, coma se se tratara dun mito. Lamentablemente a mitocrítica confúndese moitas veces cun exercicio de comparativismo, deturpando o método que deseñara Durand. Ambos exercicios críticos, mitocrítica e comparativismo, están fortemente relacionados co imaxinario e, non obstante, presentan uns procedementos analíticos bastante diferentes que convén distinguir.

A mitanálise consiste máis que na ampliación, nun deslizamento —tal e como expresou o propio Durand, un *glissement*— desde a mitocrítica á mitanálise, do texto ao contexto, é dicir, desde unha dimensión textual á dimensión sociocultural. Igual que opera a mitocrítica na obra artística, o obxectivo da mitanálise consiste en revelar o contido mítico que subxace nunha determinada sociedade. Este contido mítico adoita presentarse cíclicamente, nun mito forte, ou rector, e, en oposición dialéctica a este, nun mito latente. O discurso mítico enxendra o relato lexendario, pero ademais o histórico, a doutrina relixiosa e o sistema filosófico das sociedades humanas (Durand, 2005: 65). Alain Verjat (2011: 27) afirmou que toda a reflexión de Durand está cinguida ao campo da antropoloxía do símbolo e do mito, mesmo cando está a falar de literatura, arte, música, masonería ou relixións.

A vixencia da obra durandiana pódese constatar na vivacidade de publicacións, congresos e coloquios que suscita<sup>3</sup>. Boa mostra é que en 2020 reimprímese de novo a doceava edición das *Structures*, que fora publicada por Dunod en 2016.

## 1.1. Aplicación do método

O mitólogo resume no artigo “A mitocrítica, paso a paso” o procedemento mitocrítico, que consiste, primeiro, en delimitar o terreo —o corpus— para procurar e atopar os indicios ou sinalamentos; canto máis vasto o terreo, máis sinalamentos. Pero, sinalar que? Para o mitólogo de Grenoble aquilo que funda o proceder mesmo do *sermo mythicus* é a redundancia. Esta idea tamén se detecta en Ricoeur e Lévi-Strauss, que admiten que é a redundancia o alicerce do mito. A redundancia posibilita o arranxamento dos seus elementos —mitemas— en “paquetes” —constelacións ou enxames— que riman “obsesivamente”, conferíndolle un simbolismo superposto á “obriña solta” —á manifestación artística individual—, desvelando o fío diacrónico do discurso (Durand, 2012: 106). Os mitemas destacan polo seu carácter aglutinador de contidos, constituíndose en balizas temáticas. Este fenómeno, que o mitólogo designou como “redundancia” ou “redobramento” e que outros especialistas, como Brunel (1992: 72-81), chamaron “emerxencias”, é un dos signos que verifican unha das propiedades do mito: a sincronicidade<sup>4</sup>.

A receita que ofrece Durand para contabilizar estes elementos afástase do presunto “tecnicismo” dos métodos cuantitativos para cingirse ás posibilidades interpretativas que achega o método a un enfoque cualificativo.

---

3 A necesidade desta perspectiva transversal e pluridisciplinar levou á creación en 1966 do *Centre de Recherche sur l'Imaginaire* en Grenoble, do que foi cofundador Durand xunto con Léon Céliier e Paul Deschamps. Seguidos deste foron fundados centos de centros de investigación do Imaxinario, sobre todo en Francia e Brasil, onde aínda están moi activos en torno ao *Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire* (CRI2i), constituído orixinalmente en Romanía. En Barcelona destacou o GRIM (Grup de Recerca de l'Imaginari i Mitocrítica), fundado en 1984 polo profesor Alain Verjat (Durand, 2010: 166-167), adscrito á Universitat de Barcelona e vencellado ao C.R.I. de la Université de Grenoble-3, co aval de Gilbert Durand e Simone Vierne. Aínda perdura o BRI (Barcelona - Recerca de l'Imaginari), dirixido por Montserrat Prat Serra.

4 “El *sermo mythicus*, como las secuencias de un rito, fundado sobre un tiempo que no es «simétrico» y sobre un espacio «no separable», no puede ni seguir el proceso de una demostración analítica, ni seguir el de una descripción histórica o localizable. El procedimiento del mito, del ensueño o del sueño, es el de identificar (sincronicidad) las relaciones simbólicas que lo constituyen. Tal es la *redundancia* que siempre señala un «mitema» (Durand, 2000: 105).

Débase concentrar a atención nos temas obsesivos que se revelan nesas redundancias “diferenciais” e que confiren unha coherencia “sincrónica” ao relato. Así, para unha análise exhaustiva, é necesario atender aos seis niveis de información que se advirten en calquera relato narrativo (Durand, 2012: 107):

- 1) O simple título.
- 2) A obra de pequena dimensión (soneto, bosquexo, conto, etc.).
- 3) Unha obra de grandes dimensións (novela, volume de contos, etc.).
- 4) A obra completa dun autor.
- 5) A reflexión sobre a época histórica para discernir “cuncas semánticas”.
- 6) O descubrimento da “dinámica do mito” en tódolos seus matices.

Canto máis se amplía a escala do obxecto de estudo, máis redundancias se revelan, pero tamén máis o “mito rexente” se volve difícil de distinguir doutros elementos que o ocultan. Por iso, o propio Durand recoñece que é bo utilizar unha obra “mediana”, posto que da análise dunha obra pequena se obtén un simbolismo parcial e, pola contra, na análise dunha obra excesivamente extensa é máis complexa a tarefa de atopar o mito vertebrador.

A narrativa breve de Ferrín estaría máis próxima ao nivel da obra completa (nivel 4) que, evidentemente, dunha novela (nivel 3), xa que cobre un intervalo de tempo de 37 anos. Ademais, a obra ferriniana conforma claramente un macrotexto, polo que a narrativa breve funcionaría como unha “mostraxe estratificada” da súa obra. Inda que a base da investigación é a narrativa breve, o resto da obra ferriniana servirá como referencia para consolidar a forza dos mitemas estudados. Nun principio o estudo enfocouse no sistema de personaxes, porque é unha das trabes máis importantes na malla literaria da obra ferriniana, mais axiña se revelou insuficiente para acadar unha hermeneuse integral. Ao asumir a mitocrítica como método interpretativo, grazas á proposta de María Xesús Lama, o sistema de personaxes adquiriu significado de seu e botou luz sobre outros aspectos redundantes que se distinguiron por medio do método. Ferrín non constrúe o macrotexto só en base a un cronotopo ou ás personaxes, senón que a coherencia se manifesta tamén en obxectos, lugares, transos, etc. que achegan significado ao relato “oculto”. Tales elementos variopintos integrounos Durand baixo a etiqueta “*décor mythique*”, cando ilustrou a aplicación do método no seu estudo *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman stendhalien* (1990[1961]).

## 1.2. Algunhas consideracións sobre o macrotexto

O corpus analizado cingúese ao relato breve, polo que atinxe os seis volumes<sup>5</sup> de narracións curtas, aos que se sumarían os tres relatos soltos —“Medo” (1954a), “Chumbo e mortes” (1954B) e “O avellón” (1954c)— publicados, en 1954, na revista *Litoral* baixo o pseudónimo Laín Feixóo; o relato “Lanzarote ou o sabio consello” (1997b), publicado n'A *Trabe de Ouro*, e o conto “Tristán o Roxo” (2010), publicado na revista *Grial*, aínda que o texto data de 1958, polo que debemos de consideralo contemporáneo á saída do prelo de *Percival e outras historias*, libro no que o propio autor suxerira non incluílo, por consideralo de menor calidade.

Precisamente, nos relatos de tendencia realista predominan<sup>6</sup> os mitemas involutivos (o sacrificio e o conflito paternofilial), mentres que os mitemas evolutivos (a procura e a relación escritor-lector), en xeral, preséntanse en relatos de corte máis simbólico e fantástico. É evidente que Ferrín apela constantemente á construción dun mundo mítico. A concepción que o propio autor ten da función<sup>7</sup> do mito parece remitir máis a unha vontade de arraigo na tradición popular que ao coñecemento do mundo (Lama e Nogueira, 2011: 296). A incorporación do discurso mítico na obra de Ferrín enraízase

---

<sup>5</sup> As seguintes abreviaturas fan referencia a cada volume: (POH) *Percival e outras historias*, Vigo: Xerais (1994); (CF) *O crepúsculo e as formigas*, Vigo: Xerais (1996); (ES) *Elipsis e outras sombras*, Vigo: Xerais (1995); (CN) *Crónica de nós*, Vigo: Xerais (1992); (AA) *Amor de Artur*, Vigo: Xerais (1991); (ARR) *Arraianos*, Vigo: Xerais (2000).

<sup>6</sup> O predominio dun mitema ou doutro nun tempo concreto débese ler como unha xeneralidade, como unha propensión, e nunca como unha aseveración absoluta, xa que os mitemas aparecen ao longo de toda a obra, aínda que, dependendo do momento, prevalecerá con máis frecuencia un ou outro. A través da localización destes mitemas afírmase a condición *sincrónica* do discurso mítico: “Paradójicamente, es la diseminación diacrónica de las secuencias (mitema) lo que permite la coherencia sincrónica del discurso mítico” (Durand, 1993: 36).

<sup>7</sup> Funcións que Durand explica: “Ainsi c’est à plusieurs étages qu’il faut, semble-t-il, récupérer le sens polymorphe du mythe ; à l’étage sémiologique et syntaxique, comme le veut Lévi-Strauss, l’on pourra recueillir le «sens» diachronique du récit sur la voie du *Logos* moralisateur de la fable ou explicatif de la légende, le synchronisme déjà nous donnera une indication sur les répétitions qui obsèdent le mythe, puis l’isotopisme nous fournira le diagnostic essentiel sur l’orientation des «essaims» d’images, enfin comme le veut Soustelle ou Piganiol les considérations géographiques et historique élucideront les points d’inflexion du mythe et les aberrations par rapport à la polarisation archétypale. Quoi qu’il en soit, par son double caractère des *structures syntétiques*: «On sait bien que tout mythe est une recherche du temps perdu». Recherche du temps perdu, et surtout effort compréhensif de réconciliation avec un temps euphémisé et avec la mort vaincue ou transmuée en aventure paradisiaque, tel apparaît bien le sens inducteur dernier de tous les grands mythes” (Durand, 1992: 433).

deliberadamente na tradición, integrando pretextos temáticos de carácter enxebre pouco ou nada tratados na literatura galega: o Couto Mixto, o DRIL e Pepe Velo (Del Caño, 2005: 58), a época de San Rosendo e familia (Del Caño, 2005: 28), etc., así como peculiaridades da idiosincrasia e da cultura galegas: Pepa a Loba, corpos abertos, etc. E, malia isto, adoita considerarse como unha literatura marcadamente cultista e hermética. É obvio que os relatos breves de Ferrín fican bastante arredados daqueles de estilo máis convencional, e entroncarían con modelos máis achegados ás “novas narrativas” experimentais, mediante o uso de procedementos como, por exemplo, o multiperspectivismo (que remitiría á pluralidade hermética) ou o uso non lineal do tempo narrativo. En canto ás innovacións no eido temático resalta, sobre todo, a creación do seu *topos* ficcional propio, o mundo de Tagen Ata. Tamén indaga en temáticas reiteradas obsesivamente, como a vivencia da derrota —desde a súa acepción de perda e sometemento ata o seu aspecto etimolóxico de traxectoria, de vía ou rumbo—, que chega a declinarse en diferentes gradacións e aparencias da desesperanza: a cadea, a morte, a tolemia, o absurdo, a nada, etc. Así que, por unha parte, o autor manifesta a súa vontade clara de usar o mito co fin de enraizar a súa literatura coa cultura popular, mais, por outra, a arquitectura e as temáticas das súas composicións afástanse moito dela. Esta ambivalencia testemuña o mesmo Ferrín<sup>8</sup>. Varios críticos advertiron no universo autorreferencial de Tagen Ata<sup>9</sup> o elemento cohesionador do macrotexto, mais existen outros aspectos redundantes (personaxes-fío, esquemas verbais e elementos que conforman os “decorados míticos”) que contribúen á gran cohesión interna da obra

---

<sup>8</sup> “Por aquelas datas tiña un proxecto de facer unha literatura de carácter artúrico porque estaba moi motivado polos artigos de Cunqueiro no periódico e pola primeira edición de *Merlín e familia*. Pero unha vez que cheguei a Santiago tivemos unha conversa Franco Grande e mais eu, os dous paseando pola Ferradura, na que el dixo que a literatura que facía Cunqueiro era unha antigualla, algo pasado de moda; que Cunqueiro era bo poeta pero nada máis. Díxome tamén que a literatura boa era a que estaba facendo Gonzalo Mourullo e díxome entre outras cousas: «fixate que nin sequera lle pon nomes ás persoas; ás cidades, a penas inicial, igual que Kafka; é unha literatura perfecta»” (Salgado e Casado, 1989: 200-201).

<sup>9</sup> López Sánchez (2008: 133-134) advirte Tagen Ata como o espazo cohesionador do macrotexto da narrativa breve ferriniana e tamén o sistema de recorrencias como elemento modulador do mesmo: “Na creación do universo mítico de Tagen Ata é fundamental a recorrencia intertextual, a creación dunha rede de referencias cruzadas; o cal non contradí a existencia dunha forte trabazón e recorrencia interna en cada un dos textos. O propio Méndez Ferrín, ao trazar a súa autoopoética, salientou o carácter fondamente unitario e, polo tanto, recorrente da súa produción”.

ferriniana e que xustificarían o propio postulado do poeta de ser consciente de que está a escribir sempre a mesma obra<sup>10</sup>:

Eu son consciente de que estou escribindo unha obra nada máis en toda a miña vida. Para min existe un único relato acompañado de poemas que se está producindo dende o inicio da miña carreira literaria e, cando escribo, estou en relación con tódolos meus textos anteriores e cos dos outros autores (Méndez Ferrín, 1992: 149).

Sergio Arlandis aclara as diversas acepcións que existen do macrotexto literario (2016: 318), percorrendo as achegas críticas a este concepto, desde que M. Corti (1976: 145) o designara como “unidade semiótica superior ao texto poético”. É Popovic quen o define como metasigno dunha obra xa existente (Arlandis, 2016: 319) e quen o relaciona coas estruturas míticas que apuntaran Campbell, Frye ou Eliade. Arlandis propón peneirar no texto a isotopía predominante, ademais de discernir outros factores de índole formal, como os sinais de inicio e final, o título, a división interna ou as referencias á estrutura tópica. Estes factores serían indicacións e non terían que cumprirse totalmente. A mitocrítica, en sintonía con isto, impele a buscar os “átomos míticos”, os mitemas<sup>11</sup> compositores do discurso ferriniano. Aínda que a frecuencia de aparición duns e doutros mitemas é fluctuante ao longo da liña temporal, atópanse mitemas predominantes que facilitan unha lectura diacrónica. Esa persistencia no tempo delata o carácter sincrónico do mito (Durand, 1992: 279), que revela a interrelación entre eles, pois, ao non seren conxuntos estancos, en cada mitema xa se albiscan o seguinte e o anterior. A caracterización de cada mitema viría dada pola persistencia de diferentes

---

10 —M.: Poderíamos considerar a súa obra como un único libro, un macrotexto que abrangue narrativa e poesía?

—X. L. M. F.: Aínda que os relatos sexan distintos, forman parte dunha mesma colección, dun macrotexto. Iso é o que sinto eu. O que pasa é que van adaptándose os textos literarios ás distintas idades. Entón eu noto *que fun moitos homes*, como o poema de Borges “Yo que tantos hombres he sido”. Son un só que ten distintas formas, distintas transformacións, pero no fondo son eu

—M.: Cal é o sentido dese macrotexto?

—X. L. M. F.: Non o sei. Mostrarme a min mesmo quizais, enmascarado en forma de personaxes ou de voces poéticas diversas” (Acuña, 2011: 213).

11 O concepto de mitema para Gilbert Durand soborda o que acuñara Lévi-Strauss, quen o restrinxía a unha unidade mítica fragmentaria carente de sentido por si sola, e que podía ser intercambiada dentro do conxunto mítico por outra. Ao contrario, para Durand o mitema non só contén sentido de seu, senón que nutre de connotacións e matices o sistema mítico no cal se encadra.

elementos que conforman un “decorado mítico”. As temáticas sobresaíntes denotan a relación dialéctica constante entre dúas tendencias:

a) Mitemas involutivos ou regresivos.

Dispónse nunha constelación de temas satélites que xiran arredor do concepto da involución a través do tempo, que Durand, parafraseando a Baudouin, designaba como “le thème des générations décroissantes et qui n'est pas autre chose qu'une reprise épique et romanesque du mythe de l'âge d'or” (Durand, 1990: 35). Nesta constelación reitéranse os dous primeiros mitemas, nos que periga a continuidade da estirpe, o que reclama un sacrificio, acusando unha tendencia estática e paralizante:

- a.1) A complexa relación pai-fillo.
- a.2) As variacións sobre o sacrificio. A cadea.

b) Mitemas evolutivos ou de progreso.

Oposta á anterior, esta tendencia confórmase baixo o signo da procura e do soteriolóxico e o que nela prima é o concepto de redención. Esta cuestión desenvólvese, sobre todo, en dúas liñas argumentais que se reiteran obsesivamente, nas que se albisca o devezo de perfección e mellora. Prepondera un gran dinamismo.

- b.1) Composicións sobre a *queste*.
- b.2) O *hieros gamos*.

## 2. RELACIÓN PAI-FILLO: O ESMORECEMENTO DA CASTE

A relación paterno-filial úsase adoito para representar vínculos homólogos aos do parentesco noutros ámbitos da sociedade (Naranjo, 2002). Sobre todo nas culturas patriarcais, esta relación actúa como metáfora da detentación, traspaso e loita polo poder, así como ilustración doutras relacións que presupoñen a existencia dun “proxenitor” e dun “sucesor”. Na obra de Ferrín este tema declínase en tres perspectivas diferentes, suficientemente heteroxéneas como para dedicarlle a cada unha delas un apartado.

### 2.1. Na morte do pai: o velorio

A primeira redundancia que chama a atención prodúcese entre “O avellón”, publicado na revista pontevedresa *Litoral*, o 12 de abril de 1954, e o relato “Licor-café” (CN), publicado en 1982. Os vinte e oito anos que separan ambas publicacións fan pensar no extraordinario vigor que o mito subxacente debe posuír no imaxinario ferriniano. En “O avellón” (1954c), dous amigos falan, mentres toman unhas cuncas de viño, da historia arrepiante dun velorio nunha aldea de montaña no que o fillo pide facerlle as honras do abellón ao pai morto: “O rito eixe un tributo, cruento, homao”. É o fillo do defunto quen propón a execución desta macabra danza. Os veciños acceden, mais el é o primeiro que queda sen folgos, e, polo tanto, segundo as leis da propia liturxia do abellón, morrerá. Imponse o silencio e, nun dramático xesto, aperta o corpo do seu pai e cae fulminado. Entón, o conto remata e os amigos-narradores escachan a rir, pedindo outras cuncas. Este recurso metaliterario establece unha certa distancia entre a narración explicada e o ambiente festivo de taberna, que desmonta a gravidade macabra do conto. O artificio das narracións encastadas unhas dentro doutras, a *mise en abyme* ou construción en abismo, é unha técnica narrativa estrutural que consta dun relato matriz que contén, polo menos, un relato parentético. Ferrín adoita facer uso dela, o que, desde unha perspectiva mitocrítica, remite a estruturas místicas que refiren a relación continente-contido. A figura de Don Xermán<sup>12</sup>, o narrador intradiexético, ten

---

<sup>12</sup> O narrador lembra aspectos como o oficio de boticario, o feito de ser contador de contos —a medias inventados e a medias escoitados na rebotica—, o poder de engaiolar e a arte da narración,

reminiscencias de Álvaro Cunqueiro, o que reclamaría unha lectura alegórica entre a xeración “pai”, que sería a de Cunqueiro, coa xeración “fillo”, na que se adscribiría Ferrín. O feito de “abrazar” un cadáver, metáfora da asunción dun estilo herdado, remata coa “morte”, froito quizais da continuación dunha tradición paralizante.

Os risos da taberna desconcertan pola ausencia de comicidade na historia do velorio. No imaxinario de Ferrín, os risos funcionan como unha alarma, avisando dalgunha anomalía: no relato interno o fillo miraba “co misterioso rir”. Cando alguén fala da presunta benignidade paterna “Foi bó para ti”, o fillo só responde enunciando unha evidencia: “Foi o meu pai”. Ademais, o derradeiro aceno do rapaz neste mundo dedícallo ao cadáver do seu pai, que aperta xusto antes de morrer, nun instante cargado de patetismo:

A traxedia estaba en desenlaze, o tributo fatal do Abellón.  
Volveuse ao cadaleito, onda a petrucio xacía, con andares de urso ferido.  
Aquil novo Hamlet, apertou ao mortoiño, nunha aperta arrepiante.  
Ao cabo a vítima caíu de costas contravo chao, cos ollos xa vidrosos e  
sen lús (Méndez Ferrín, 1954c).

A forte irracionalidade que impregna o conto afasta a posibilidade remota da parodia. Esta falta de lóxica é unha das condicións do relato mítico, onde a congruencia se conforma mediante a intuición máis que en base a un discurso racional<sup>13</sup>. Durand invítanos tamén a reparar no “título” (2012: 107) como elemento que ostenta un gran contido simbólico. O título neste relato é unha referencia explícita ao rito que constitúe o nó significativo da

---

o suposto humor, a montaña de Lugo, e o feito de apoñer trato de Don/Dona aos personaxes, que era unha das marcas do estilo *cunqueirán*. Ademais Cunqueiro fixera en 1958 unha recensión do volume *Percival e outras historias*, falando de “Don Percival”; o tratamento que lle dá ao “incerto señor” Don Hamlet, etc. Na obra de Ferrín, porén, non é doado atopar este tratamento de respecto: “Sabía moitas cousas vellas aquil Don Xermán; era boticario en Celanova i-estivera na súa mocidade por Lugo, seica na montaña. Era xa velliño cando eu o coñecín; gostaballe moito o viño doce e branco do val de Verín.

Estando eu na súa compañía e na dos dous, dúas grandes cuncas, contoume dunha ves un raro conto, unha historia pantasteca que coído que discurría el mesmo, por efectos, quizais do roibo contido das cubas que nos arrodeaban, pero espricouna cun engado tal que me fixo estar pendente dos seus beizos” (Lain Feixóo, 1954a).

<sup>13</sup> “El *sermo mythicus*, como las secuencias de un rito, fundado sobre un tiempo que es «simétrico» y sobre un espacio «no separable», no puede ni seguir el proceso de una demostración analítica, ni seguir el de una descripción histórica o localizable. El procedimiento del mito, del ensueño o del sueño, es el de identificar (sincronicidad) las relaciones simbólicas que lo constituyen” (Durand, 2000: 105).

trama. Ferrín revisa unha antiga danza e canción funeraria galega, descrita nun poema de Alfredo Brañas (1884: 56), onde se resalta a importancia deste ritual en comparación co rito cristián: “As honras do ‘abellón’ son tan precisas / Como son para os cegos moitas misas”. Unha parte importante consistía en dar voltas arredor da persoa defunta emitindo un zunido como o que fai o animal. Tanto o “monótono fungar” como a danza en círculos acentúan o seu semantismo cíclico. A monotonía relaciónase co son do brado coas fauces. Ademais, a boca dos animais participa do sacrificio ritual e, para demostralo, Roger Bastide salienta que tódolos heroes musicais morren a miúdo esgazados polos dentes das fauces<sup>14</sup>. Ademais, é usual a relación do abellón/abella coa morte, xa sexa como encarnación da alma ou como animal psicopompo, rol hermético por excelencia.

O narrador onnisciente de “Licor-café” presenta tres personaxes que explican unha mesma historia desde cadanseu punto de vista, no velorio de Celso dos Rousos, quen se suicidou. Martiño<sup>15</sup>, retornado de América, é o fillo entangarañado do finado zoqueiro. Martiño lembra que a súa madrastra, Rosa, e el estaban namorados e que, á morte dela, pai e fillo enfrontáranse nunha rivalidade imparabile que o obrigou a emigrar a América. Curiosamente, o asunto da emigración aquí non é consecuencia de penurias económicas, senón dun conflito familiar<sup>16</sup>. A Rosa que evoca o indiano é cálida, inocente, accesible e considerada polo rapaciño dun xeito fraternal “como unha peculiar irmanciña que as fadas lle trouxeran. Unha irmá de sorrir constante e impreciso, coma o dunha boneca de china” (CN: 96). A relación evoluciona en amor platónico e o rapaz remata a súa quenda no parladoiro amosando o seu convencemento de que “Rosa o tivera como galán servidor e capricho escolleito” (CN: 97). O zapateiro Xosé Coello pinta unha Rosa idealizada, con atributos de santa: pura, honesta e fiel. O zapateiro narra a xenreira do fillo cobizoso do amor de Rosa, algo que ela ignoraba, ao que o pai foi cego ata que o fillo o ameazara cun coitelo, aquel día funesto en que morreu Rosa. Na versión de Camilo dos Fandelos, Rosa odiaba o vello Celso, celoso, mentres inflamaba o desexo dun Martiño que ela sabía devoto. Os adxectivos “lurpia” ou “lercha” debuxan

---

<sup>14</sup> “No ha de sorprender que los inventores míticos de las músicas (Marsias, Orfeo, Dionisos, Osiris) fueran destrozados en mil pedazos o castigados por los dioses: el hijo que se apoderó de la voz de su padre debe expiar cruelmente su crimen” (Bastide, 1961: 74-75).

<sup>15</sup> Martiño e Rosa son os mesmos nomes dos protagonistas do poema de Curros Enríquez *A Virxe do Cristal*, cuxo santuario se atopa en Vilanova dos Infantes, onde se localiza a casa familiar de Ferrín.

<sup>16</sup> A temática da emigración non é habitual na obra de Ferrín. En “A cancela” (POH) si parece ser consecuencia da precariedade económica, e tamén constitúe un obstáculo para a relación pai-fillo.

unha faciana falsaria da muller, que contrasta coa candidez que lle apoñían o zapateiro e Martiño. Camilo desvela a fonte de tan íntimos coñecementos: o verán anterior á súa morte mantivera unha relación amorosa con Rosa. Subitamente, a cabeza de Martiño derrúbase sobre a mesa.

O narrador omnisciente e extradiexético —case decimonónico—, nun alarde de verticalidade, introduce o lector na historia “desde riba”, cun plano cenital, para que a primeira impresión a ofrezca a luz do ocaso filtrándose por unha xanela: “Vilar de Rei, 1910. Pola troneira e un chinelo, derrúbase sobre unha cociña sen mulleres a luz crepuscular” (CN: 95). Os tres comparten uns vasos de licor café, cuxo líquido espeso e negro actúa como catalizador da memoria. O alcol favorece o proceso de lembranza-narración das dúas escenas, un medio de transporte ao éxtase ou, por que non, de superación da énstase, do “obstáculo” que preconizara Lacan. Os asistentes ao velorio de “O avellón” beben viño, seguramente tinto<sup>17</sup> do país da montaña luguesa, onde se sitúa a trama. No relato “O avellón” o autor cualifica misteriosamente de “Aquil novo Hamlet” (Ferrín, 1954c) o mozo, no momento en que se converte en vítima do ritual do abellón; porén, a fonte do conflito en “Licor-café” queda moito máis clara: o fillo namorara da súa madrastra.

As tres perspectivas da historia en “Licor-café” son incompatíbeis, o que obriga o lector a tomar unha distancia para valorar os tres discursos por separado e recompoñer a historia, que se ofrece fragmentada desde cada perspectiva. As tres versións do triángulo coinciden en que a agresividade emana do fillo cara ao pai, acadando a máxima tensión no velorio de Rosa, no que ambos se enfrontan e que remata con Martiño ameazando a Celso cun coitelo<sup>18</sup>. Só no discurso do fillo se nomea o pai morto como “o tío Celso dos Rousos” (CN: 96) e “o Tío dos Rousos” (CN: 98), dato que, volvendo a ollada ao Hamlet, situaría o pai nas coordenadas de tío, de rival, desposuíndoo

---

17 A cor escura do líquido que inxiren en ambos velorios, suxire a esencia mesma da nocturnidade e, por extensión, segundo Durand (1992: 252-253) dos aspectos negativos da feminidade, que se relaciona con líquidos espesos “como o sangue”, como ocorre tamén co viño eucarístico (Gutiérrez, 2012: 115).

18 “En tallos baixos, cada un nunha banda da cama, sentábanse ergueitos, de mans nos xeonllos, Celso e Martiño dos Rousos, circios e pétreos. [...] Fronte a fronte, co cadavre, que parece debuxar un sorriso de bulra, entre os dous, pai e fillo fitanse cun lume perforador que aterra. De inicio, o Celso séntase de medio lado, por disimular, no borde dunha arca. Escomenza a proferir verbas aguilloantes contra do Martiño [...] Martiño que, anguriado, limpa a baba do bico, cos ollos alagados de bagullas considera a figura iracunda do pai, corre ao taller por unha coitela de zapateiro [...] o Martiño ameaza ao seu pai cun longo esgutio nas gorkas. [...] Con Rosa finada polo medio, pai e fillo desafiáanse cun odio sen lindeiros” (CN: 99).

da paternidade, mentres que na versión de Pepe Coello, —que presumiblemente correspondería coa do morto—, se insiste no tema da “cegueira” do pai. O vello Celso descobre a situación á que fora cego durante tanto tempo e ata perde a vista, literalmente, antes de se suicidar, nun evidente paralelismo co mito edípico.

A de Edipo non é a única historia na que o fillo aparece como asasino involuntario do propio pai<sup>19</sup>: Altémenes remata sendo “engulido pola terra”, un “engulimento” final que lembra ao do conto “Licor-café”, no que o fillo é “engulido pola noite”<sup>20</sup>, funcionando a noite e a terra como eufemismos da morte. Isto lévanos a destacar a relación sinestésica das emocións e dos sentimentos das personaxes coa luz e tamén co son. Coa letra grosa quérense remarcar os motivos que nesta escena só incumben ao tema da visión/cegueira/luz e coa cursiva os motivos de silencio, que afogan o pai, fronte ao son, que emite o fillo:

É entón cando é acordado do seu soño malencónico cun *silencio* de fogo, e **olla** ao fillo coa coitela na man despedindo xenreira polos **ollos**. Comprende, nun **alustre**, a situación prá que tiña sido **cego**, esconde entón os **ollos** nas mans para a súa dobre disgracia. *Non fala*. Deixa que o Martiño *dispare os seus insultos irrepitíbeis* por riba do leito de esperma e almidón da esposa moza, da tan ben amada, até que o fillo ferido **se perde na noite** cun *esgutio* que contén promesas de vinganza e o rancor mais fero e ácido contra o seu pai fodedor. Pai que, desnortado, iría **esmorecendo** aos poucos, perdendo saúde e mesmo a **vista do ollos**. Finalmente, xa o sabían os tres homes presentes na cociña, o Celso dos Rousos pendurárase dunha trabe, facendo un nó corredío na *pescozo* con material de facer os mallós dos zocos (CN: 103).

Nunha ollada rápida constátase que o pai é un receptor dos berros, das olladas e da xenreira do fillo, que sería o emisor; o fillo revélase como o polo positivo luz-son, que acaba engulido pola noite, fronte ao pai, o polo negativo

---

19 A semellanza doutros engulimentos, nos que a noite e a terra abisal son equivalentes: Catreo tamén tiña tres fillas e un fillo chamado Altémenes. Como un oráculo predixo que morrería a mans dalgún dos seus vástagos, Altémenes e unha das súas irmás marcharon a Rodas, para evitar o cumprimento do agoiro. As outras dúas irmás, que ignoraban o oráculo, foron entregadas polo pai como escravas a uns viaxeiros. Cando Catreo chega a vello decide ir buscar os fillos para lles entregar o reino. Chega a Rodas e, confundido con un ladrón, é lapidado polos pastores. Os ouveos dos cans impiden que poida explicar quen é. Altémenes remátao e, cando se decata que cumpriu co oráculo, é “engulido pola terra”, sorprendentemente, a petición propia (Grimal, 2009: 92).

20 Tamén a noite engulirá os dous mozos protagonistas de “Medias azuis” (ARR), mais as circunstancias son ben diferentes.

silencio-cegueira. O pai comprende nun “alustre” e empeza a perder a vista, a “esmorecer”. O fillo, mentres, pérdese na noite. Ferrín estaría situando o pai nunha coordenada diúrna, solar, namentres que o fillo pertencería ao eido do nocturno. Para Durand, a figura Pai, daquela, enmárcase dentro de esquemas que remiten a conceptos como a “diferenciación”, no entanto a figura Fillo remite á idea de “progreso”<sup>21</sup>. O fillo remata desaparecendo, literalmente, “engulido pola noite”, sumíndose así nunha “dobre noite”: a da escuridade e a da morte (ou partida, emigración). O pai, que no momento da morte de Rosa xa se nos presentara como un vello, vaise murchando devagar, pois perde a saúde e mesmo “a vista dos ollos” progresivamente ata chegar ao seu pasamento. O punto final ao silencio teimudo é o nó de aforcado, que leva a pensar na Esfinxe<sup>22</sup>, pois asfixiaba as súas vítimas. Así teríamos dúas “imaxes auditivas” opostas: o fillo é berro e o pai, silencio. Ocorre o mesmo no campo visual, dándose unha dobre inversión da luz/escuridade: o pai esperta da “cegueira” simbólica cun “lostregazo” coa marcha do fillo, pero vai “esmorecendo” ata perder a vista dos ollos, como unha metáfora da perda da vitalidade; o fillo, que en plena confrontación co pai cuspía “xenreira” polos ollos, é “engulido” pola escuridade da noite. Cando morre o fillo do relato “O avellón”, os seus ollos tamén quedan “vidrosos e sen lús” (Méndez Ferrín, 1954c). O raio iluminador que produce unha visión clara precede sempre a un derrubamento. Ademais do velorio, podemos observar que estes dous contos comparten dúas características importantes:

---

21 Esta disposición ferriniana cadra co “Clasificación isotopique des images” (Durand, 1992: 506-507), na que o mitólogo sitúa literalmente o sintagma “o Ollo do Pai” na estrutura “esquizomorfa ou heroica”. Nela o reflexo dominante é o postural e onde os principios de “exclusión, de contradición, de *identidade*” xogan a pleno, dentro do esquema verbal “distinguir”. O “Fillo” tamén coincide coa clasificación durandiana, que o adscribe ao Réxime Nocturno da imaxe, dividida en dúas estruturas: “sintéticas ou dramáticas” e “místicas ou antifrásticas”. O Fillo encáixase dentro da primeira delas, xustificada na representación diacrónica que relaciona as contradicións polo factor tempo. Aquí o principio de *causalidade* rexe en tódalas as súas formas, especialmente *final* e *eficiente*, e na que o esquema verbal principal é “relacionar”, e dentro del, “madurar, progresar”.

22 A Esfinxe encarna un principio feminino, xa que foi enviada por Hera para castigar a Laio polo rapto de Crisipo. Representase normalmente con corpo de leoa e cabeza de muller. Os seus enigmas fan referencia ao tempo e ao *pé*, e tamén se relaciona co alento vital, xa que mataba afogando: “*Esfinxe* significa *estranguladora*, y en el arte cerámico etrusco se la representa habitualmente agarrando a hombres o de pie sobre sus cuerpos tendidos, porque solo se la veía completamente al término del reinado del rey, cuando le cortaba la respiración. Cuando fue sobreseída como gobernanta del año por Zeus o Apolo, esta convención artística llevó a asociarla en Grecia con la enfermedad y la muerte, y a que se la describiera como hija de Tifón, cuyo aliento era el malsano siroco” (Graves, 2016: 548).

- A ausencia de voces femininas. Malia ser sinalada esta ausencia de mulleres dun xeito explícito en “Licor-café”, a presenza pretérita dunha circunspecta Rosa serve como pretexto para o estoupido do conflito. A diferenza das personaxes masculinas, a feminina, Rosa, carece de voz propia. Se cada narrador encarna un punto do triángulo amoroso, Celso dos Rousos é representado polo amigo Xosé Coello e Camilo dos Fandelos, o hipotético amante de Rosa, achega a perspectiva da defunta, o que explicaría o “derrubamento” de Martiño, posto que estaría concedéndolle o mesmo creto que si falase ela. En calquera caso, insinuase a condición de Rosa como a dunha madrastra arribista que, no fondo, non chega a usurpar o posto materno, xa que Martiño aduce que sempre a ve como unha “igual”, malia que realmente se refire a ela como se se tratara dunha boneca<sup>23</sup>. No conto “O avellón” as únicas mulleres que se mencionan son as carpideiras, figuras tamén presentes no velorio de Rosa.
- A caída/morte do fillo como consecuencia da morte paterna. En ambos contos o fillo do finado sucumbe, como se a morte do proxenitor sumada á ausencia dunha figura materna supuxese a fin automática da estirpe propia, equivalente á esterilidade. Esa “caída”, o sacrificio do fillo, evoca o ritual cristián da inmolación do Fillo para conceder a vida eterna, a salvación, aos seus fieis. O aspecto sacrificial fornece a relación deste mitema co seguinte do “sacrificio”, ambos catalogados como “mitemas involutivos”.

Desde o punto de vista hermético da alquimia, o Fillo conserva as valencias feminina e masculina e, grazas a esta dobre condición da androxinia, ostenta o papel de mediador (Durand, 1992: 344), como o rol que xoga o Cristo entre o Deus Pai e a humanidade. A estrutura subxacente da “morte” do fillo sería simbólica e comprometería a unha transformación profunda, sexa revolución, sexa renovación.

A combinación destas premisas (morte do pai, ausencia da figura feminina e caída do fillo) conforma o tema da decadencia e da fin da estirpe, invertendo así Ferrín o mito das Idades, onde o mal e as doenzas chegan co advento da

---

<sup>23</sup> “Coma unha sorte de peculiar irmanciña *que as fadas lle trouxeran*. Unha irmá de sorrir constante e impreciso, coma o dunha boneca de china [...] O Martiño dos Rousos abrira moito os ollos pra contemplar como a *boneca*, sen alterar o aceno, sen casi se mover en aparencia, facía as camas, eliminaba o po, cociñaba, forneaba” (CN: 96 [os subliñados son meus]).

muller, Pandora: se o elemento feminino non está, o ecosistema devén infértil. A decadencia da estirpe parece estenderse ao ocaso dun pobo enteiro no relato “O dique de area”, que narra a beleza da derrota futura desde a perspectiva do rei que sabe feble o seu fillo “entangarañado e seco” (POH: 115).

## 2.2. O paso á idade adulta: a cidade e a loucura

Unha póla na evolución da relación paterno-filial poderíase caracterizar polo momento en que o fillo marcha da casa materna/paterna. No imaxinario galego é un lugar común a iniciación da rapazada como estudante en Santiago, que fora o embigo académico galego ata a descentralización da Universidade. A vida de estudante, ademais de fornecer a persoa do seu título académico e do hipotético acceso ao universo do coñecemento e da ciencia, proporcionaba a experiencia da independencia do fogar materno e paterno, o que, xa de seu, comportaba unha importante vía cara ao desenvolvemento individual que entendemos por maduración. Así, a cidade universitaria xoga un papel de “espazo mediador” entre a infancia e a idade adulta, entre a potencialidade e o acto, no proceso de individuación.

O protagonista de “Un chinche durme no teito” (CF) é un estudante que afonda progresivamente no universo da loucura. O ambiente esbózase con crueza: “Un estudante en Compostela pode optar por xogar ao chinchón, beber moito ou suicidarse” (CF: 73), frase que, quince anos máis tarde, resoa no principio de *Con pólvora e magnolias*<sup>24</sup>. Poema e conto enmárcanse no ambiente universitario da década de 50 e 60. Porén, mentres que o relato está escrito baixo a ditadura franquista, pois publícase en 1961, o poema sae do prelo en 1976, no marco dunha democracia incipiente. Esta diferenza de quince anos inviste de esperanza no poema aquel “decorado mítico” do relato breve.

Parafraseando o título dun artigo do propio Ferrín (2000), o descenso a ese “pego negro” e fondo da loucura e, finalmente, suicidio de Santiago Amezaga na novela *No ventre do silencio* (1999), comparte moitos puntos co periplo de León Barreiros, o protagonista de “Un chinche durme no teito” (CF). A escenografía mítica participa en ambas da choiva persistente, do grupo de amigos vascos, da interxección “ileches!” e do chimpo final pola fiestra, que

---

<sup>24</sup> “En Compostela pode un home / Escoller óboe e docísimo cor ao contrapaso, / Decair nos tremedoiros / (VIBRA, CORAZÓN GASTADO!), / Tenra especie de prantas espirais / E aña ou seixo de xogar antre os dedos [...]” (Méndez Ferrín, 2001: 55).

se reproducen nun lapso de 38 anos. Estas recorrencias apuntalan a teoría daquel único relato-fonte que abrolla en distintos textos-mananciais:

Hai unha certa semellanza entre Amezaga e o León Barreiros do “Un chinche durme no teito”. Un mesmo método, un mesmo tempo, unha mesma cidade, un mesmo balcón, unha mesma escena na que veñen buscalo uns compañeiros vascos, unha mesma Compostela agoiradora na que os laños ou a chuvia sen pouso anuncian a traxedia... É coma se “Un chinche...” fose unha primeira versión ou unha variante dun suceso que máis elaborado vai pasar na novela *No ventre do silencio* (Lamas, 2007: 74-75).

Na novela, os rapaces do Orfeón Vasco-Navarro chámalo desde a rúa para que se engada á troula<sup>25</sup>, nunha escena premonitoria da traxedia final, que ocorre despois dunha longa temporada de choiva, que semella decisiva nestes suicidios. O conto constrúese sobre as notas que vai redactando o propio estudante e na última delas explica o porqué do seu acto terrible<sup>26</sup>.

---

25 “—¡Santiago Amezaga! ¡Santiago Amezaga! —berran oito na rúa, ao pé do balcón do bilbaíno crápula.

—¡Amazaga! —parece que se impacientan os congregados.

Santiago Amezaga déixase ver no balcón, en bata e pixama.

—¡Bravo! —berran os de baixo.

Aplauden e rin todos, porque lle queren ben a Santiago Amezaga, que saúda un pouco incómodo e envergoñado. Semella, naquel intre, algo así como un líder popular. Decatándose disto, e para aliviar a tensión, Santi emite unha frase imitando o falsete maricallo de Franco:

—¡Españoles todos! —di.

O Orfeón Vasco-Navarro ornea, apupa e ri.

—¿Bajas? —dinlle.

—¡Leches! —contéstalles o de Bilbao aos compatriotas.

Que agardaran un pouco. El tiña aínda que se afeitar e vestir de pastor rusticano das Amescuas para a noite de Santa Ádeg. «Amaya o los vascos en el siglo VIII», pensou Santi Amezaga, e aínda lles dixo que, se tiñan tanta présa, era quen de se chimpan desde o balcón floreado á rúa. Por abreviar trámites” (Méndez Ferrín, 1999: 54).

26 “É formidábel. Leva chovendo unha chea de meses e a iauga xa chega ao terceiro piso. Non sei por qué Carmiña sempre sai chorando da miña habitación.

A iauga chega ao terceiro piso e non para de chover.

Viñéronme chamar uns tipos, dende a rúa. Vascos eles:

—Vienes? —dixeron.

—Leches... —dixen.

—Vienes? —dixeron.

Estaban na rúa. Eu estaba no balcón.

—Ya voy. —berreilles.

Eles estaban abaixo e ían pra o café, a xogar a partida de chinchón.

Dinme de conta de que a iauga chegaba cáseque até o balcón.

Nas novelas *No ventre do silencio* e *Antón e os inocentes* déixase constancia da resistencia á represión franquista dentro da comunidade estudantil galega nos anos 50. Ese cosmos urbano das novelas ten moito que ver coa cidade dos relatos curtos, así como certas personaxes lembran ás doutros contos e novelas, e mesmo algunhas aparecen en varias obras: Miriam Lacalle, Narda, Laura Fontes... O Alberte Comesaña de *No ventre do silencio* tamén aparece en *Antón e os inocentes*, o que pon de manifesto, de novo, a intensa relación macrotectual entre todas as obras do autor. O suicidio é resultado dun *fatum* trágico, presentido na inflexión escatolóxica da escena na que, desde o retere, a protagonista observa as irregularidades na parede, compostas estas de balor e dunha gran fenda vertical, presaxio do malfado<sup>27</sup>. No volume *O crepúsculo e as formigas* os suicidios preséntanse cunha intensidade abafante, e tamén son motor violento de moitos relatos de *Crónica de nós*. O personaxe principal soe ser o narrador intradiexético, mediante a fórmula do “diario” (Lamas, 2007), o que lle confire un carácter subxetivo e un forte ton intimista e testemuñal.

No conto “Diario” (CF), un narrador anónimo vai revelando detalles sórdidos sobre a súa insania e a súa obsesión pola figura paterna nun diario, que, composto de seis entradas, comeza nun simbólico descenso: “Eu baixo as esqueiras desenroscando a cabeza da estilográfica” (CF: 57). Descenso que, xunto coa fragmentación, constitúen as motivacións conceptuais do relato. O descenso duplícase co salto pola fiestra: “o medo entrara pola fiestra [...] e fixérao choutar á rúa” (CF: 58). A pulsión destrutiva desta personaxe

---

Chovía e foron pra o café. Eu berreilles dende o balcón:

—Ya voy. Agardádeme no café. Yo ya voy.

Metínme na habitación e escribín isto. Vou xogar ao chinchón. Como a iauga chega até o terceiro piso, é decir, até o meu balcón, pódome botar tranquilamente, que sei nadar ben. Vou xogar a partida ao café.

Non sei como non se me ten ocorrido endenantes botarme á rúa polo balcón, chegando como chega a iauga até enriba de todo” (CF: 78).

27 “Existendo eu no retere da Arzuana, fixeime nunha parediña do fondo, alén da fiestra de cristais esmerilados que se achaba entreaberta. Estaba completamente húmida e balorenta e unha longa fendedura lañábaa de alto a baixo. Era aquilo o aviso de que outras persoas de Santiago estaban destinadas ao suicidio. E primeiro había de ser Alberte quen, quince anos máis tarde, arrastrou Marie-Heleine a unha inxestión de luminal, e os corpos de ambos, xunto co do feto que ela expulsara cos espasmos, serían atopados en avanzado estado de putrefacción no apartamento HLM que ocupaban en Sarcelles. O segundo suicida resultaría ser Crego Frías que, na plenitude da súa carreira de psiquiatra, logo de ter radicalmente substituído o heideggerianismo pola elucubración wittgensteiniana, se disparou unha bala nos miolos tal vez en homenaxe a Nóvoa Santos. Outros casos de suicidio aprazado tiveron orixe naquel inverno, pero non me foi encomendada a misión de os relatar. Ao mellor a auga xorda e a retirada das palabras conseguiron salvarme a min mesma de semellante destino” (Méndez Ferrín, 1991: 84-85).

fragmentada vaise determinando coa amputación dos dedos da man, cada vez que un patrón o bota á rúa. A voz narrativa describe, coma nun soño, como intenta violar a Eusebia Cons, unha muller coxa coa que se cruza cando ela está a subir ao seu piso<sup>28</sup>. A amputación da perna no corpo feminino trátase como un tabú, xa que el nunca mirara directamente a muller, porque “lle daba reparo”. Sentíndose amedrentado pola muller só se está completa, a eiva é un pretexto para forzala. Nos seus argumentos inverosímiles xa se adiviña o desvarío, aínda que el insiste que todo é urdido polo pai, quen parece corresponder máis cunha pantasma, froito dun estado de alucinación, que cunha realidade. É moi significativa a asociación entre a inhalación do fume do tabaco, a respiración e o alento vital<sup>29</sup> co seu pai:

Todo é unha manobra do meu pai. Para me reventar [...] Fedía a chinchas [...] Alí cheiraba ao meu pai. o meu pai estivera na habitación e fumara os meus pitos [...] Meu pai descubrírame o segredo (CF: 61).

O medo estaba alí probablemente, deitado, acabándome os pitos ingleses que me dira o meu pai (CF: 59) [...] Eu levo unha chea de anos sendo escravo do meu pai. Il coida que con me dar pitos de contrabando, xa está [...] Non dubidei: un era o alento de Eusebia Cons. Non dubidei: outro era o fétido alento do meu pai. Repelía, daba noxo, era impúdico (CF: 63). [...] O meu pai diuse conta que desistira e diume pitos e mais unha grande aperta (CF: 67).

O *pneuma*, a alma, o principio máis puro do ser humano, contrasta co cheirume da respiración do pai, contaminada polo fedor do tabaco. No pai proxéctase o dobre fantasmagórico, o *doppelgänger*. No comezo do diario, a primeira referencia do seu discurso á figura paterna asóciase co medo: “O meu pai é un cabrón. Ao millor é il o meu medo” (CF: 59), un medo que entrara

---

<sup>28</sup> “Eu vivía no derradeiro, non lembro agora o seu ordinal. Eusebia Cons saíume no segundo. E pidíume lume. Eu falei coela e vin que lle faltaba a perna esquerda. Vinno ben visto. Sempre soupera que a Eusebia Cons lle faltaba a perna esquerda, pro nunca me tiña fixado. Por reparo. Despois fixeime na única perna de Eusebia Cons. Despois fixeime nos seos de Eusebia Cons. Non me custou moito traballo tirala ao chao, tendo como tiña unha perna namais. Foi no intre preciso. No preciso intre. Non foi antes nen despois. Cando eu ía comezar, quedeime fondamente dormido. Dormín toda a noite no descansillo” (CF: 59).

<sup>29</sup> Nunha boa chea de exemplos e de referencias o extenso estudo mitocrítico de Durand afilia o aire da respiración coa esencia do individuo, a alma mesma, e resalta as tendencias que se observan nas doutrinas que el denomina “pneumáticas” a sistematizar en esquemas ascensionais e purificadores, isomorfos da verticalidade, dos que son exemplos ideais as recitacións rítmicas como os *mantras*: “Cette conception rejoint une croyance universelle qui place dans l'air respiratoire la partie privilégiée et purifiée de la personne, l'âme. Il est inutile d'insister sur l'*anémós* grec ou sur la *psyché*, dont l'étymologie est toute aérienne” (Durand, 1992: 200).

silente pola fiestra e o obrigara a proceder ao seu primeiro gran descenso cara á morte: chimparse á rúa. A teima co pai, coa súa respiración, coa súa onnipresencia, revélase nun novo matiz homoerótico que explica en parte a relación obsesiva e sexual xa desde a infancia, desprazándose a fixación dos seus labres á respiración<sup>30</sup>. Constátase neste relato, de novo, a ausencia absoluta da nai, xa morta, que deixa aberta esa trindade fatal: o pai, presumiblemente asasinado a navalladas polo fillo, e o fillo, o narrador, dándolle voltas á idea do suicidio fantasía co espectáculo macabro da morte propia. A pulsión suicida combínase co delirio da presenza paterna, converténdoo en espectador compracido da fantasía doente do fillo:

Hai unha trabe grosa que nen feita aposta: estará renegrida a miña lingoa e eu farei unha bela estampa de aforcado e cando o meu pai me vexa trabará na paipa de pracer (CF: 65).

Ademais, hai dous relatos onde a falta da presenza paterna, a morte/suicidio ou a progresión do rapaz se detén a raíz dun encontro con distintos aspectos da *femme fatale*.

“Morrer en Laura” (CN) é “a historia de duobus amantibus, imposíbel sempre”<sup>31</sup> (CN: 127). Ferrín narra a historia, con ecos petrarquianos do Renacemento italiano<sup>32</sup>, de Laura e Abelardo, en nove apartados. Como preámbulo ao relato, aparece unha cita da novela *O fin da eternidade* de Isaac Asimov, clásico da ciencia-ficción, onde dous personaxes falan das viaxes no tempo, un dos pilares temáticos do conto. O suicidio funciona como un elo respecto de “Odiado Amado” (CN), o relato que o precede, no cal Amado se suicida cun disparo na cabeza. “Morrer en Laura” (CN) comeza co sobresalto do compañeiro

30 Non fora quen de disimular aquíl pregue dos labres, cara abaixo, que denotaba ben a innumerábel indecencia dos seus apetites. Labres finos os do meu pai... Finos e sensuais. Qué noxo me produciran sempre aqueles labres... nunca podía aturar que bicasen á difunta da miña nai, nos lentos e fremosos seráns da infancia. Eu —daquela— pechaba os ollos e logo percuraba, na face pura dela, o calco inmundo daqueles labres finos. Supoño que morreu da navallada. Pero eu non lle din polo gusto. Non me suicidei. Non me suicidei (CF: 67).

31 Esta cita fai referencia á novela *Historia de duobus amantibus* (1444) de Eneas Silvio Piccolomini, quen foi máis coñecido como o Papa Pío II. Nesta novela relátanse os amores entre Lucrecia e Euríalo cun ton fortemente erótico, debedor da tradición clásica (cuxo paradigma era o *Ars Amandi*, de Ovidio) e do estilo bocacciano, máis achegado ao seu tempo, non exento de aguda crítica social, se temos en conta que se trata dun Papa: “Hay muchos grados de nobleza, Mariano mío, y está claro que si buscas el origen de cualquiera de ellos, no encontrarás ninguna nobleza o pocas, en mi opinión, que no hayan tenido un origen delictivo” (Piccolomini, 2006: 143).

32 A visión dos pacíficos ollos dela obrigara a Abelardo a tatear o 61 do Cancioneiro: “Benedetto sia'l giorno, e'l mese, e l'anno...” (CN: 49).

de Abelardo Cuevas, ao sentir un disparo na noite “quente e seca” de maio de 1945 (CN: 41). No cuarto observa que o cadáver “bicaba a mesa de traballo, cunha automática do nove longo na man dereita e tiña desfeita a fronte correspondente”. O compañeiro examina a escena e, asombrado, atopa xunto ao bloque de notas de Abelardo un periódico titulado *Terra e Tempo. Voceiro da Unión do Pobo Galego*, publicado en maio de 1977. O rapaz somérxese na lectura das notas de Abelardo, onde descobre unha historia abraiante que comeza coas fuxidías aparicións dunha rapaza. Esta moza materialízase<sup>33</sup> definitivamente no salón das Sotomayor como unha princesa bíblica ou unha deusa renacentista, formas que na obra ferriniana adquiren unha estrutura característica (Carreira, 2015: 303). Establécese un diálogo entre o mozo falanxista Abelardo Cuevas e Laura Fontes, activista da UPG, quen lle confesa “en galego seco, desenvolto, puro, esgrevio” (CN: 48) que o raro fenómeno lle pasara outras veces, mais era a primeira que falaba con alguén e que para ela “o máis abominábel era a incertidume sobre a natureza mesma do proceso” (CN: 48). O namoro progresa e afiánzase malia as diferenzas ideolóxicas sobre persoeiros como Vicente Risco e o seu círculo (CN: 51-52) ou sobre a liberdade sexual que exerce a moza, que ofende a Abelardo. Cando Laura habita o seu tempo, non lembra nada das “incursións” no pasado; mentres que en 1945 “lembra” a súa identidade real do futuro. O esquecemento no futuro contrasta coa consciencia que ela ten no pasado, poñendo de relevancia o tema da memoria, que só funciona nun sentido. Un día Abelardo decátase de que a paixón de Laura arrefriou e tamén de que os seus ideais están condenados a fracasar e suicídase. Tras ler o bloque de notas e o periódico *Terra e Tempo*, o compañeiro de Abelardo quéimaos e sae á rúa. Este relato trata do tema eterno da *coincidentia oppositorum* (Durand, 1992: 332), que non se limita só ao aspecto sexual, senón que vai máis aló e opón en tensión dialéctica a home e muller no eido político e, por se iso fose pouco, tamén no plano temporal. Se ambos chegaron a amarse e ata conciliar a diferenza que lles imponía o tempo, nesta harmonía parcial aínda contrasta máis a posición antitética no eido filosófico que manteñen ambos amantes e que en ningún intre se resolve,

---

33 “A presencia preénchese de senso. ¿Ou quizabes aquela mata loira de cabelo en torno a un branquísimo colo coma torre de mármore liso, aqueles peitets de ao mellor mel, a rosada e pálida extensión dos pómulos, os ollos lenturentos, amolecidos, langorosos e tenros [...]”? ¿Ou non é certo que había un coñecemento nel moi preciso daquela persona inopinada, feita de ensoñacións ao fio do xadrez bizantino do Petrarca, das pérolas, alabastros, azucenas, ouro e rubís, lucidíos sorrisos de Botticelli? ¡Oh, como o mozo italianista mediu cos ollos e sopesou cos cuspes o límpido frescor pousado alí dediante!” (CN: 47).

senón é co suicidio de Abelardo, que pode ser lido como aceptación da derrota dos seus ideais fascistas. Ferrín readapta a diátese da paixón imposible, que se repite innúmeras veces na literatura e que, na personaxe de Abelardo, se converte nun camiño de autodestrución. A *oppositio* resalta máis en canto que a progresión cara ao futuro de cada proxecto invalida o outro inmediatamente. A unión de contrarios, como o tema da “viaxe”, inscríbese dentro do esquema cíclico, no que, para Durand, a enerxía que o rexe é a do concerto harmonioso entre a adaptación e a asimilación (Durand, 1992: 400).

O círculo de artistas que se xuntan en “Sibila” (CN) faino nun entorno culto e sofisticado na Compostela de 1925. O autor intradiexético escribe nunha parrafada ininterrompida, ao estilo do fluxo de conciencia: “escribo seguido sen cáseque erguer a pluma do papel” (CN:12). O discurso ininterrompido técese sobre unha morea de referencias culturais e históricas de todo tipo, incluso cinematográficas<sup>34</sup>. Todo comezara o día en que el e o seu amigo, o poeta e debuxante (CN: 13) Domingos Areal, atopan unha sortella cun gravado dunha elipse diante dunha casa que lucía un frontón triangular, na Rúa dos Loureiros nº 5. Domingos pona no dedo, asegurando que ambas figuras estaban relacionadas, facéndolle unha homenaxe á obra de Frazer<sup>35</sup> *The Golden Bough* (1981). Areal avanza cara a morte, pois cada noite se lle presenta a Sibila Déléfica en soños. Copulaban e ela chuchaba na enerxía del. Un día as elipses desapareceron e na fronte dela había unha esvástica azul. Desde entón, o pracer desvíase en violencia sostida, ata o pasamento de Domingos. Dezaioito anos despois (1944-45), o que fora confidente de Areal, atopa a sortella, fronte ao nº 5 da Rúa dos Loureiros, “mentres Stalingrado...” As dúas cosmovisións do mundo reúnen-se na pantasma, como dous aspectos da “relixión sibilina”, que se achega moito á evolución dalgunhas ideoloxías: o triángulo-espiral, que simboliza o pracer dondo, esváese para dar paso ao triángulo-esvástica, representación da violencia.

---

34 A referencia á película *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, constitúe un elo intertextual entre este conto e “Ditadura das cousas” (ES, CN), onde ao relato do capitalismo alienante se engade o debate sobre a imperfección implícita na dualidade, e da necesidade dun “intermediario”. A cuestión dese desequilibrio constante resólvese no filme na pugna da María líder-María robot, pero tamén no poder de decisión das masas, que, inclinando a balanza para un lado ou para outro, favorece un modelo máis ou menos xusto dunha sociedade que se debuxa dimórfica, entre o mundo subterráneo (onde se sitúan os obreiros, a masa traballadora) e o da superficie (lugar dos privilexiados). O lema que resume o filme é que o corazón debe *mediar* entre as mans e o cerebro (Carreira, 2009: 232-233), que apela á lóxica hermética da intercesión.

35 “A elipse e o triángulo non somentes comportan visións do mundo contrapostas, senón dimensións conceptuais alleas. Quer dicir: esferas ideais diferentes”. El non se conformou e insistiu: “Precisamente polo que dis afirmo que a sortella e o triángulo están relacionados. Le o Frazer” (CN: 13).

Este conto supón un percorrido pola intelectualidade galega dos anos 20-30, cunha ollada especial ás artes plásticas xa que menciona a pintores como o renacentista Miguel Anxo, Castelao, Cándido Fernández Mazas (CN: 14-15) e, en varias ocasións, Maside<sup>36</sup>, quen debuxara a Domingos Areal. Puidérase tratar dunha fantasía inspirada no pintor Camilo Díaz Baliño, pai de Isaac Díaz Pardo, que ilustrara a campaña do referendo do Estatuto de Autonomía de Galiza, afiliado á masonería e finalmente, asasinado en Palas de Rei en agosto de 1936. De Domingos Areal, que no relato presinte “un sinal cósmico” (CN: 12) dise que tiña “unha cultura teosófica”<sup>37</sup> (CN: 16). Neste relato de tintes místicos e decadentes implicáanse elementos dos ideais apolíneos e do arquetipo dionisiaco. Apolo presenta moitos elementos ambivalentes: a súa faceta de deus da menciña provén de que botaba pragas e enfermidades, que, só el era quen de sandar, xa que, como a súa irmá Artemisa, experimentaba fortes e perigosas arroutadas de ira. A rúa dos Loureiros<sup>38</sup>, que existe realmente en Compostela, constitúe unha referencia apolínea. As primeiras epifanías da Sibila na intimidade de Domingos Areal foran docísimas e dos triángulos da súa túnica emanaba unha elipse musical (CN: 16), signo tamén de Apolo, deus da música e das artes. Un día a Sibila preséntase cunha pistola parabéllum e cun aceno desapiadado. A desaparición da combinación elipse-triángulo abre unha nova etapa de esvástica-triángulo, que fai pensar ao mozo na instauración dunha “orde de crueldade e de beleza até entón insospeitada” (CN: 17). Os itinerarios que culminan no éxtase perfecto percorren agora camiños de tormento e vexame. Dezaioito anos despois “neste 1943 que abriga no seu ventre todo o visgoso horror do mundo” (CN: 17), o amigo de Domingos, fronte a casa do triángulo, no número cinco da rúa dos Loureiros, atopa unha sortella coa elipse. O esquema circular que pecha o

---

36 “[...] debuxado por Maside naquel mesmo ano 1925 e sóbor do mantel aos cadriños da mesma mesa redonda do Asesino onde comenza esta historia na que resoan metais inauditos (CN: 13) [...] Maside puxéralle beizos de liña aceda, coma sempre, e o trazo da chalina amolecía, un chisco, o todo rixido e vaticinante (CN: 13) [...] Coñecía somentes —sobre soños— as divagacións interpretativas e ousadas dun Carlos Maside” (CN: 15).

37 “[...] mantiña secretos contactos con Krisnamurti, con Roso de Luna, con Vicente Risco. O mesmo có Amado Carballo —e outros mozos tristes e limitados dalgún tempo—, sentía o chamado etéreo do perfeccionismo oriental e outras vaguidades insignes e misérrimas que non vou revelar eiquí” (CN: 12).

38 Referencia a Dafne, que foi transformada neste arbusto despois do intento de violación de Apolo. O loureiro era mascado polas Ménades, as sacerdotisas de Dionisos que eran invadidas por unha loucura transitoria debida, ao parecer, ao cianuro de potasio que contén o loureiro (Graves, 1985a: 14). Tamén as pitonisas de Delfos usaban esta planta para profetizar as visións inspiradas por Apolo (Graves, 1985a: 81).

conto, tan caro a Ferrín, dá pé a presupoñer o carácter cíclico das hierofanías sibilinas, circularidade reflectida tamén no anel.

### 2.3. O fillo, *salvador* do pai

En “Chumbo e mortes” (1954b) Miguelito e Roque, estudantes en Santiago, atópanse de vacacións no pazo do pai, don Xacinto. Persiste o trazo da ausencia da figura materna. Pola noite, na lareira amos e criados comparten contos, cando unha das mozas do servizo sinte un ruído estraño. O criado de máis confianza, Farruco, encargado de pechar a porta principal, asegura que está ben aferrollada. O señor do pazo e os dous fillos, armados os tres, saen botar unha ollada mentres lles piden aos outros que sigan falando coma se nada. Descubren que dentro da casa hai cinco homes e fóra aínda hai máis. Fechan o portón dun golpe e prodúcese un tiroteo no que morren os ladróns, que eran da banda da famosa Pepa a Loba e que xa intentaran noutras ocasións asaltar o pazo. O elemento discordante preséntase progresivamente en pequenos detalles. O medo dunha das criadas serve para cortar as risadas e, de súpeto, todos senten, atentos, un ruído sospeitoso; ese medo funciona como unha desas “pequenas anomalías”, que poñen en alerta o lector:

Don Xacinto e Don Roque desencolgaron dous rifles da parede. O Miguelito, que era un rapás raro, tiña a ollada travesa. Rindo dun xeito arripiante sacou da alxibeira de atrás un vello e longo Colt (Laín Feixóo, 1954b).

Outro detalle é o “aviso” de que se trata dun rapaz raro: ten a ollada atravesada. A diferenza do pai e o irmán, que collen dous rifles colgados na parede, parece que el xa estivera preparado para o ataque, pois levaba un revólver ao cinto. Tamén Miguelito ri. O riso dislocado resulta arripiante e sinistro: “o meirande fillo de morto, non falaba, ollaba para o espanzo con misterioso rir...” (Laín Feixóo, 1954c). Ese riso inconveniente, fóra de lugar, funciona igual que unha luz vermella. Despois do tiroteo os amos volven á lareira. Miguelito acusa e mata a Farruco, o suposto criado suíño. Alí o rapaz meirande convértese de novo en protagonista<sup>39</sup>, pois nin o pai nin o irmán

---

<sup>39</sup> “O Miguelito sinalou rindo á servidume os calavres dos ladróns e sen deixalo revólver dixo cos ollos semipechos.

—Aínda non finou a festa... Farruco!

pequeno volven a intervir. O Miguelito eríxese en “salvador”, non só do pai, senón tamén da facenda da familia, encárase ao criado traidor e execútao. É el o que se achega á mesa “asustada” da servidume para lles advertir que non teñen nada que falar. É Miguelito quen, pronunciándose como o señor da casa, reclama a augardente, cun berro contundente e taxativo que pecha o relato (hai berros que lembran o esgutiño do Martiño de “Licor-café”). A primeira vista, o conto trata dun intento de roubo e a resistencia por parte dos da casa, liderados polo morgado. Emporiso, o ataque parece reflectir unha loita de clases como “asedio ao opresor” ou, xa que a líder é a mítica Pepa a Loba, como “asedio ao patriarcado”. O sufixo castelán “-ito” no nome do morgado, en contraposición ao hipocorístico galego do criado Farruco, engaden ao conflito de clase o enfrontamento, representado na lingua, dunha opresora e doutra oprimida. Ademais a alianza do criado coa banda de Pepa a Loba suxire a existencia dunha coalición de forzas “externas” e “internas” co fin de derrocar o poder que terían unha correspondencia nas diferentes correntes que, xa daquela, se atopaban dentro do galeguismo, un nacionalista e outro ‘culturalista’. En canto ao conflito paterno-filial, José Guimón reflexiona no ensaio *Psicoanálisis y literatura* que, segundo Freud, as fantasías de salvación do pai non son senón unha transformación deses impulsos hostís en sentimentos afectuosos (Guimón, 1993: 58). Para o psicanalista calquera impulso se pode transformar no seu oposto polo mecanismo de transformación e, ademais, engade respecto á relación pai-fillo que “las fantasías de salvación del padre utilizan estos mecanismos para modificar en la consciencia la índole de la relación con un objeto total, el padre o sus subrogados” (Guimón, 1993: 62).

A recreación dunha escena dentro doutra semellante, a construción en abismo, é un procedemento estilístico xa comentado que se reitera no conto “O asasino” (POH). O carácter impío dun asasino, que esmaga unha mosca por puro pracer, explícase cando subitamente entra na habitación Ok, fillo dunha das súas vítimas, e relémbralle o asasinato do seu pai. Ok anúncialle que a oposición trunfa no leste e esta revolución está a piques de chegar á

---

O infelís rapás presentouse tremente e co a vista baixa.

—Creín que dixeras que pecharala porta... Traidor!

Rápido coma un afoga ergueu a arma e fixo fogo tres veces. O Farruco levándose as maos ao peito caíu redondo.

O mozo, pálido coma a esperma volveuse á mesa asustada dos criados e dixo:

—Disto nin fala.

E dum berro:

—Augardente!” (Laín Feixóo, 1954b).

capital. A *mise en abyme* triplicase: a imaxe da mosca co abdome rebentado, chuchada por cinco conxéneres; a imaxe seguinte dunha morea de cadáveres na cuneta, enriba dos que estaba o pai de Ok, cos ollos e boca abertos; e, por último, o xentío cubrindo o corpo de Saal, “igual que unha morea de moscas ao devorar unha mosca ferida”<sup>40</sup>; o sangue acaba camuflado coa lama.

Aínda que este relato non trata directamente da relación pai-fillo, o motor de fondo é a vinganza da morte do pai, comprendida como un intento de “salvación” da memoria paterna, e, polo tanto, de salvación da súa persoa. Como no relato anterior, tamén se disputa o poder, aínda que en lugar de llo ripar ao pai, aquí efectúase unha transferencia eufemística pai-asasino-fillo para xustificar a restauración do pai. Esta loita por restablecer a memoria usurpada do pai é un pretexto soteriolóxico que en clave psicanalítica podería lerse como eufemismo da intromisión do fillo na xerarquía de autoridade.

### 2.4. Outras flexións da problemática familiar

Dentro da produción ferriniana existen outros relatos nos que se pon o foco na parella parental, que rematan na destrución do fillo. Maternidade e paternidade son postas en tela de xuízo en “A casa azul” (CF) e “O cadro asasinado” (CF). No primeiro unha muller embarazada é obrigada a ir á casa azul, mesmo a losqueadas, pola súa parella, “O Portugués”. Non se especifica por que, ou que é o que lles fan alí as mulleres grávidas, aínda que cabe sospeitar que se lles obriga a abortar o fillo. Este argumento cruel e absurdo remite a aquel estilo literario experimental e irracional que tamén se plasma na novela *Arrabaldo do norte*, mediante o cal o autor presenta unha situación inquietante e impregnada de sordidez e violencia sen achegar razóns nin xustificacións. Ferrín dedícalle o conto ao pai do teatro do absurdo: “Homenaxe pequena a Samuel Beckett” (CF: 81). Sobreenténdese un conflito latente e antagónico entre o pai e o eixo mai-fillo, que podería suxerir unha pugna que vai moito máis aló do conflito familiar, na que os adversarios representarían dúas forzas antagónicas. É probable que este conto conteña unha denuncia por dúas bandas á sociedade: o absurdo dalgúns costumes sexistas; as palabras de Rosa son abondo elocuentes “Non sodes homes” (CF: 84).

---

<sup>40</sup> Ademais da loita de poder, o relato suxire unha reprodución cíclica do proceso, e tamén o terror ao paso do tempo, que aparece representado dun xeito caótico nas multiplicidades anárquicas das masas compostas de homes e insectos (Durand, 1992: 71-96).

No atípico conto “O cadro asasinado” (CF) a mai está ben presente, tan implicada na morte do fillo como o propio pai. Unha parella de artistas, Silvio e Helena, lembran cando se coñeceron, cando todo se enchía do seu amor e como se tornou en espanto, ao crearen un cadro que comezaron a chamar “fillo” e que rematou convertendo a casa nun inferno. O adolescente que pintaran “Aparecía por todas partes coas súas maos, coa súa irracionalidade, tras de cada aperta ou de cada beixo, estaba a gargallada metálica do noso fillo” (CF: 106). O tema deste é o da creación que se volve autónoma, de como a criatura se emancipa e se transforma en estorbo indesexable e horrible; que non ten nada que ver co tema da obra que perdura no tempo, como proceso proxectivo do autor, que corresponde ao mitema que analizaremos no capítulo titulado *Hieros mythos, hieros gamos, hieros logos*. O retrato do fillo, que lembra ás táboas de Karel Appel<sup>41</sup>, é dun adolescente “de face verde, estrábico de maos enormes e roibas”. O rapaz do cadro adquire autonomía, corporeidade, presenza, e ata sonoridade, concretada nunha estarrecedora gargallada (de novo, o riso arreguizante). Este insólito e dexenerado descendente é sacrificado polo pai, que o afoga na bañeira, despois de que a mai puxera barbitúricos no seu leite. Tralo sacrificio do fillo, os pais renacen a unha nova vida: “Era o absurdo mesmo que apareceu antre os dous. Agora nacemos á normalidade. Agora nacemos á lóxica. Dáste conta de que estamos vivindo nun mencer?” (CF: 107).

En “Extinción dos contactos” (AA) Arabella, manager e amante de Bobby Anraa, congrega trazos de maternidade e paternidade: “corpo duro de nai home” (AA: 86). Arabella remata a súa vida deixándose caer ao baleiro desde a habitación que comparten no Chelsea Hotel de Manhattan, tras proporcionarlle o último xute ao seu neno-amante-estrela do rock. Hai indicios dunha relación paramaternal, aínda que, estritamente, non é a mai de Bobby Anraa.

A relación paterno-filial preséntase sumamente conflitiva, aínda que exista distanciamento físico. Non ocorre o mesmo coa relación avuncular na obra de Ferrín. A loita de poder que se observa entre pai e fillo na obra ferriniana, adoita producirse no marco padrón dunha relación na que interveñen dous varóns (pai e fillo), e ademais, como xa se subliñou varias veces, a mai está

---

<sup>41</sup> A mención do pintor Karel Appel achega unha chave interpretativa non só en canto ao conto, senón quizás en canto ao libro inteiro. Segundo Vozmediano (2006) o grupo CoBrA, que fundara Appel, perseguía a creación de obras espontáneas que recolleran a imaxinería mítica da sociedade. A súa arte estaba inspirada no debuxo infantil e nas creacións dos enfermos mentais, buscaba figuras simples, nas que os elementos animal e humano se mesturaban, obtendo imaxes dun expresionismo grotesco, que parece inspirar o relato ferriniano. Como curiosidade, segundo se indica no obituario, Appel fóra expulsado da casa paterna.

ausente. Cando a relación é entre dous varóns, o tío participa como actante no destino do sobriño, tal e como ocorre en “Lobosandaus” (ARR) ou “Quinta Velha do Arranhão” (ARR), nos que o tío xoga un papel de *pigmalión*, mentor e, incluso, confidente do sobriño. Polo tanto, esta relación non cabe neste mitema catastrófico senón que encaixa en mitemas de busca e de progresión, nos que a trama se desenvolve en torno a unha relación de “interconexión”. Nestas personaxes “sobriñas” suprímese a esixencia daquela función soteriolóxica que detiña —aínda que fora ao seu pesar— o Fillo. Ademais, malia que nalgún caso, como o do relato “Boas noites, Eire” (CF), sobre algunha destas parellas gravita a sombra decadente do incesto, noutros contos o papel do tío non deixa de atesourar matices que se revelarán positivos nalgún sentido, sobre todo como protector ou *pigmalión*.

### 2.5. O poder e a palabra: o mito de Edipo

Este mitema inzado de loucura e suicidios pon de manifesto que a relación paterno-filial na obra de Ferrín tende a representar diagramas (auto)destrutivos que adoptan principalmente tres esquemas:

1. A morte do pai desencadea unha pulsión autodestrutiva no fillo. Nestes cadros destaca a ausencia das figuras femininas, particularmente da materna. A historia pecha “coa caída do fillo”.
2. O fillo preséntase nunha etapa de iniciación á vida adulta, normalmente lonxe do fogar, nun entorno urbano onde se produce un derrubamento ou unha fragmentación do individuo. O proceso iniciático frústase e non hai evolución, senón que a loucura se apodera del, chegando a autodestrución.
3. O fillo atópase no mesmo estadio de paso á madurez que o anterior, pero aquí preséntase como “salvador” do pai. Certos elementos apuntan a que esa actitude constitúe un eufemismo dunha ofensiva para ocupar o emprazamento simbólico do pai.

O conflito paterno-filial, a traxedia e a loita polo poder remiten ao mito edípico. Edipo foi interpretado desde a psicanálise freudiana como paradigma do complexo no infante que presenta relacións de atracción e rivalidade cara aos proxenitores dun e doutro sexo. Non obstante, hoxe admítase que Freud valeuse dun aspecto limitado do sistema mítico para explicar un conflito da psique e que o semantismo do mito excede con moito esa lectura reducionista.

Isto non invalida a interpretación freudiana, pero é de xustiza recalcar que a complexidade do mito edípico permite outras interpretacións que hoxe se antollan máis xenuínas e que sobrepasan aquelas derregas da libido como único eixo dinamizador. Porque a motivación de Edipo non é o desexo erótico, el busca fuxir do destino fatal que lle agoira o oráculo. Os seus crimes non son senón froito dun malentendido tras doutro. O verdadeiro culpable do drama é Laio (Sloterdijk, 2015: 165), un pai capaz de sacrificar egoistamente o seu fillo en aras da propia supervivencia. As desventuras do Edipo clásico pivotan sobre un conflito co poder derivado da liña materna, máis que nunha cuestión dialéctica co pai. Do tema da transferencia do poder pola liña materna ocuparémonos máis adiante, só subliñaremos que, en relación a Iocasta, Kéreny apunta que o seu destino era converterse “na fonte do poder real” de Tebas (2009: 122). Daquela, o poder recae en Edipo, lexitimado por partida dobre, pois é fillo (logo, herdeiro) e esposo (logo, consorte) a un tempo. Esta hipótese corrobora a de Frazer, xa mencionada, de que no ciclo da Orestíada se representa a transferencia da soberanía pola liña materna á herdanza patriliñal. Non por casualidade esa mutación parece coincidir coa incipiente organización xurídica que hoxe entendemos por ‘cidadanía’, que se inicia nas novas polis ou cidades-estado helénicas, opostas á sociedade tribal antiga, considerada máis primitiva. Na raizame do mito edípico atópanse ademais outros indicios que apuntalan esta muda da soberanía herdada pola vía feminina á masculina, que vencella o mito inequivocamente aos cultos telúricos da Antigüidade de fertilidade e fecundidade das grandes deusas. Edipo convértese en soberano porque sanda a cidade de Tebas grazas á resolución do enigma da Esfinxe, enviada por Hera, que sería un vestixio daquel poder antigo feminino e tribal. O enterramento de Edipo, que fora fonte de disputa entre as cidades de Atenas e Tebas atópase, segundo algunhas versións, nun bosque-santuario próximo a Colono, dedicado nada menos que ás Euménides. Noutras versións dise que os de Tebas o desenterraron para levar o defunto a un recinto consagrado a Deméter. Tanto as Erínias, como a Esfinxe e a deusa Demeter comparten ese carácter feminino e ctónico.

Pinkler, partindo de Lévi-Strauss, centra o simbolismo do mito no Enigma e na Esfinxe (2004: 15-16), pero ademais resalta a relación dos nomes propios con certas peculiaridades das extremidades que estarían a indicar algunha anomalía sexual, xa que equipara o pé co arado, en tanto que instrumento masculino que fura a terra. Os nomes, entón, xa cargaban de significado o personaxe: Lábdaco, “o coxo”, patronímico dos labdácidas; Laio, “o zurdo”, quen infrinxira as leis da hospitalidade violando a Crisipo; e Edipo, “o do pé inchado”, que el relaciona co tema do incesto. A resolución do enigma, a

predestinación persoal ou familiar e o poder rehabilitador do reino mediante a palabra, que se advirte sobre todo en *Edipo en Colono*, son características do mito edípico que se rexistran tamén na historia de Perceval.

Foucault aseveraba que o mito de Edipo representaba e instauraba un determinado tipo de relación entre poder e saber (1996: 30). A explicación freudiana de Edipo non é unha verdade de natureza, senón que —segundo o *Anti-Edipo* de Deleuze e Guattari— serviría como instrumento de limitación e coacción do poder médico sobre o desexo e o inconsciente (Foucault, 1996: 28). Tamén Reich vira no Edipo un constrinximento do individuo, primeiro ao patriarcado e despois á sociedade capitalista. Pois ben, Foucault sostíña que Edipo, lonxe de representar un drama sobre o desexo erótico individual, escenifica un complexo colectivo arredor da posesión do coñecemento e do poder. En base ás investigacións sobre as tres funcións<sup>42</sup> que xerarquizan a sociedade que esquematizara Dumézil, Foucault argumenta que o poder político, na súa orixe, implicaba a posesión dun coñecemento do que o resto do pobo estaba excluído e que correspondía a unha entidade dotada de atribucións máxicas e relixiosas<sup>43</sup>, correspondencia que se empeza a disociar sobre o século V a. C. Esta desagregación entre sabedoría e poder político inicia o dominio sobre Occidente do gran mito platónico de que a verdade nunca pertence ao poder político; o que terá como consecuencia a crenza de que a posesión da verdade implica unha renuncia ao poder e que alí onde se atopan o saber e a ciencia, endexamais pode haber poder político. Para o filósofo

---

42 “La investigación, a través de los textos védicos, de testimonios sobre la «ideología tripartita», en el sentido preciso en el que empleo esta palabra, abarca varias series de nociones. Las principales son: la serie de los tres grupos de hombres que componen, al menos idealmente, toda la sociedad (sacerdotes; guerreros; ganaderos-agricultores), con la de los principios correspondientes (*bráhma*, *kstrá*, *viś*); series de nociones que, sin aludir directamente a estas tres actividades, se distribuyen en los mismos ámbitos (sagrado y poder, fuerza y victoria; riqueza, fecundidad, salud, etc.)” (Dumézil, 1999: 223).

43 Philippe Walter admite a relación profunda que Dumézil observara entre o poder terreal e o sacerdocio, que na tradición celta se reflexa no vínculo entre Artur e Merlín, representado nos seus animais totem: “Le mot qui le désigne [ao salmón] est l’irlandais *eo*, le gallois ou le breton *eog*, mais on trouve aussi en irlandais *orc* apparenté au *porcus* latin. À travers cette analogie, de l’*orc* et du *porcus*, on comprend que le saumon est l’homologue du porc/sanglier comme animal sacerdotal détenteur de la science sacrée” (Walter, 2014: 44). Ademais Merlin asóciase co oso mítico (o animal de Artur): “En fait, l’ours Merlin n’est pas une simple métaphore du temps; il est le Temps lui-même à travers l’intuition du drame agrolunaire dont a parlé Gilbert Durand. [...] Comment oublier également que Merlin favorise l’amour d’Uter et d’Ygerne et qu’il se trouve à l’origine du roi ursin par excellence: Arthur?” (Walter, 2004: 74).

francés isto é unha falacia posto que o poder político e o saber, contrariamente ao que se suxire, téncense conxuntamente na mesma urda.

Inspirándose na ópera wagneriana *Parsifal*, Claude Lévi-Strauss (1986: 328-330) viu en Perceval e en Edipo a representación inversa<sup>44</sup> dun modelo mítico universal cuxa problemática é ao mesmo tempo simétrica e invertida. Victoria Cirlot tamén admite dúas estruturas míticas vencelladas polo motivo da comunicación: “una en la que lo que se requiere del héroe es una respuesta, y otra, en la que se le pide es la pregunta” (2005: 164). A epopea do Graal revelaría as claves dun relato iniciático, hermético para a maioría, pero accesible a quen detén aquela sabedoría superior (a mesma que só é posible para aqueles que poden e deben posuír o poder) atendendo a lecturas como a de von Eschenbach ou a de Wagner.

Edipo atopa Tebas sumida nun estado de improdutividade e esterilidade en tódolos ámbitos: na terra, nos animais, na xente. Esta circunstancia pon en evidencia a súa relación profunda co tópico da “terra baldía” (Naranjo, 2002: 135). A infertilidade para o sabio chileno non significa outra cousa que a existencia dun mal oculto que erma e corrompe o mundo interior e que se manifesta así no mundo exterior, que recorda ao reino do Rei Pescador. A figura do Rei Pescador presenta correlacións importantes co pai desaparecido de Percival, como o feito de ter a mesma ferida na ingua (Walter, 2000: 66-76). Ferida que correspondería ás eivas das extremidades reveladas nos nomes dos labdácidas e que informaría da natureza mítica de ambas personaxes, que achegaría tanto o pai de Percival coma o Rei Pescador (e quizais os labdácidas) á figura padrón dun anguípedo ou calquera outra sorte de personaxe melusiniano (Walter, 2000: 69) que teñen unha gran conexión coa soberanía territorial<sup>45</sup>, tan propios da tradición cultural celta

---

44 “Porque os mitos edipianos pœm o problema de una comunicación, a principio excepcionalmente eficaz (o enigma resollido), despois abusiva com o incesto: aproximación sexual de individuos que deverían manter-se afastados um do outro; e também com a peste que assola Tebas, por aceleração e desregulação dos grandes ciclos naturais. Em contrapartida, os mitos percevalistas tratam da comunicação interrompida sob o triplo aspecto da resposta oferecida a uma questão não levantada (o que é o contrário de um enigma), da castida requerida a um ou vários heróis (em oposição a uma conduta incestuosa), enfim, da «gasta terra», ou seja, da paragem dos ciclos naturais que asseguram a fecundidade das plantas, dos animais e dos humanos” (Lévi-Strauss, 1986: 328).

45 Tamén Graves asocia o rei coxo cos misterios da arte da forxa, e con Hermes: “A Mercurio, o Hermes, generalmente se le representa andando de puntillas. ¿Era esto porque no podía asentar su talón en el suelo? Es probable que las alas de águila de sus sandalias fueran originalmente no un símbolo de velocidad, sino una señal de la santidad del talón y, por tanto, paradójicamente, un símbolo de cojera [...] ¿Pero se elegía al rey sagrado porque había sufrido accidentalmente esa lesión, o se le infligía la lesión después de haber sido elegido por razones mejores? [...] Esa lesión

e sobre os que volveremos no apartado da *queste*. Robert Graves (1985b: 6) equipara a Edipo no heroe mariño galés Dylan, o “Fillo da Onda”.

Ademais tanto Edipo como Percival se presentan como as únicas posibilidades de salvación do reino. E, o máis curioso, ambos procesos de salvación teñen que ser cumpridos *a través da palabra*: Edipo, mediante a resposta ao enigma da Esfinxe; Percival, a través da famosa pregunta que non formulou. Os dous relatos responden a unha procura moito máis transcendente e arcana, dun proceso no que a salvación do reino é un pretexto para o autoconecemento e a esculca das orixes, a verdadeira meta dos heroes. Walter considera que Perceval representa unha misión transcendente:

Perceval n'est-il pas confronté à un périple initiatique que met en jeu la connaissance suprême? N'est-il pas aussi et surtout appelé à retrouver une vérité perdue: celle des origines? (Walter, 2000: 69).

Nesa dirección vai a reflexión de Naranjo, que, respecto a Edipo, toma a mesma orientación<sup>46</sup>. Estas concomitancias entre as figuras de Edipo e Percival sinalan grandes trazos comúns que se atopan noutros mitos antigos, como o de Cronos/Saturno, ou o do rei Gárgoris e o seu fillo-neto Habis, segundo observa García Quintela<sup>47</sup>.

---

se le causaba artificialmente a través de un incidente ingenioso durante el ritual de la coronación. [...] Los elementos confusos del mito de Hefesto [...] componen otra variante del mismo ritual. Originalmente el rey moría violentamente tan pronto como había tenido lugar el coito con la reina, igual que muere el zángano después de acoplarse con la abeja reina. Posteriormente, la castración y la cojera sustituyeron a la muerte, y más tarde todavía la circuncisión sustituyó a la castración y el empleo de coturnos a la cojera” (2016: 436, 438-439). Este arquetipo refléctese tamén na representación habitual, cos pés apoiados de xeito desigual, do arcano IV do Tarot, *O Emperador*, que significa (entre outras cousas) o poder. Este símbolo de totalidade reclama unha revisión da “cuaternidade” junguiana e a súa relación co pitagorismo, tal e como indica no capítulo 1 (“Acercamiento al inconsciente”) de *El hombre y sus símbolos*.

46 “El acertijo [o da Esfinxe] podría parecernos trivial si no fuese porque su tema, o la esencia de su respuesta, no lo es. Intuimos que la pregunta de las esfinges o monstruos afines se refiere al autoconocimiento, y que la respuesta de Edipo, «el hombre», puede ser entendida como una metáfora alusiva a otra respuesta más profunda: «Yo». [...] Podemos decir que este primero de los dramas de Sófocles sobre Edipo representa, en su conjunto, una alegoría de la muerte interior de la cual renacerá en *Edipo en Colono*” (Naranjo, 2000: 134-135).

47 “En este caso tropezamos con temas míticos universales, como el del hijo abandonado por diversas causas que termina cumpliendo su destino [...] En todos estos mitos está además presente de una u otra forma la noción de soberanía o de fundación de una comunidad política viable [...] En este contexto las vivencias de Habis muestran la posibilidad de degradación desde una humanidad limitada a la condición animal. Como compensación, como antítesis casi, una vez que Habis recupera su condición humana no se conforma con su manifestación limitada, como la existente hasta entonces, sino que busca lograr una humanidad plena” (García Quintela, 2001: 28).

O conflito pai-fillo na narrativa ferriniana finaliza coa morte ou o suicidio, xa sexa dun deles ou dos dous, porque non hai elemento mediador. A terra non é fértil nin o será nunca nese marco de autodestrución, que parece deixar constancia do crepúsculo dunha idade. Non parece importante o aspecto freudiano pois, en semellanza ao modelo edípico, simbolizaría a tentativa frustrada de transferencia da autoridade e do poder que se lle queira conceder á figura paterna. En todo caso, os elementos que decoran este mitema no discurso ferriniano achegan matices significativos que falan de seu: a ausencia da figura feminina, o alleamento progresivo na loucura, a caída do fillo... remiten todos eles a un ecosistema finito, pechado, infértil e regresivo, no que o drama se resolve con final trágico, en derrota. Baixo este prisma, cobran sentido as particularidades sinestésicas que se foron sinalando: a disxuntiva voz/afonía, o aforcamento e calquera relación co *prana* ou alento vital que suxira o castigo da Esfinxe por afogamento. O mesmo ocorre co tema da vista, igual que Edipo provocara a súa propia cegueira ao adquirir a visión da realidade global: renuncia á vista, porque xa ve, operación que anticipa o mitema seguinte, do sacrificio. Pero, a diferenza dos mitos padróns, como o de Edipo, nos que trala catástrofe é habitual atopar unha experiencia catárquica —sexa individual ou colectiva—, no mitema ferriniano paterno-filial estase a narrar un verdadeiro naufraxio, no que destaca unha ausencia de ilusión, coma se dunha situación circular se tratase, na que a única saída sería a anulación e o baleiro, tal o ocaso sen esperanza do relato “O dique de area” (POH).

### 3. VARIACIÓNS SOBRE O SACRIFICIO

O mitema do “conflito paterno-filial” constitúe unha catástrofe absoluta que leva á destrución e non deixa lugar á esperanza; xunto co do sacrificio, forma parte dos que denominamos mitemas “involutivos” ou “regresivos”. Pero agora entrevese a posibilidade dunha redención, por moi remota que sexa. Se a caída do fillo pechaba un círculo estéril, as caídas metafóricas neste mitema van deschoer ese círculo pecho para abrir a posibilidade dunha rexeneración, pois tal é o propósito do sacrificio; en cuxo procedemento se esixe unha renuncia que xogará un papel fundamental no éxito do mesmo. Baixo o influxo hermético, na obra de Ferrín o mitema do sacrificio declínase en modalidades moi diferentes; non obstante, desde unha perspectiva actancial básica, distínguense dúas posibilidade: ser obxecto ou suxeito do sacrificio. As liturxias sacrificiais comportan certos rituais fixos entre os que é preciso que haxa unha vítima-obxecto para inmolar e un oficiante que saiba dotar a cerimonia dun espírito grandioso e imponente, pois o concepto de salvación require unha gran visión épica. Esta épica parécese á do heroe, na que tampouco pode faltar o sacrificio/proba como elemento “de evolución” e aprendizaxe, e en cuxa figura non poucas veces se unifican as funcións de oficiante e vítima. Nótese que os mitemas teñen unha profunda relación entre si: o pai e o fillo, o sacrificio, o heroe... Non deixan de ser modelos diferentes dunha transformación na que, dun xeito reiterado e cíclico, en aparente paradoxo, se conxugan nocións de eternidade e de repetición. O fin de calquera sacrificio non é outro que a restauración dun tempo mítico que comporta, en última instancia, o domino do tempo. O sacrificio encádrase dentro do réxime nocturno da imaxe, nas estruturas ‘sintéticas’ e cíclicas (1992: 353-ss), os alicerces das cales descansan na “dialéctica entre contrarios” e no “principio de causalidade”, no cal o factor tempo cobra suma importancia. O reflexo dominante aquí é o copulativo e rítmico, e é por isto que estes mitemas soen convocar os grandes temas cíclicos, e a conxunción de opostos, en tanto que se trata, no fondo, de rexistrar unha transacción. Nos contos de Ferrín obsérvase esta correspondencia constante entre sacrificio e o devandito concepto de ‘renovación’. Se no volume *O crepúsculo e as formigas* (1961) impera un pulo de decadencia e morte, en *Elipsis e outras sombras* (1974) abundan os procedementos e rituais do sacrificio, o que non esixe da presenza deste mitema noutros libros. A insistencia no mundo da cadea podería vir da experiencia persoal propia como preso político. E non obstante, hai que resaltar que Philoctetes, o primeiro

—e coido que máis significativo— preso político de Méndez Ferrín, é moi anterior á súa vivencia real da prisión.

### 3.1. Prisións

#### *O preso político. A cadea, espazo polivalente de incomunicación e tortura, resistencia e redención*

Un dos decorados míticos ferrinianos máis destacados é o da cadea; desde o relato curto “Philoctetes” (POH) aparece de modo relevante polo menos en “Elipsis” (ES), “Botas de elástico” (ES), “Partisán 4” (ES), “Labirinto”, “Animal” (CN), “O exclaustrado de Diabelle” (ARR), nas novelas *Bretaña*, *Esmeraldina*, *Arnoia*, *Arnoia*, e en varios poemas. De seu, o cárcere é unha dimensión que anula en certo modo as coordenadas de tempo e espazo; é o lugar de illamento e punición na nosa sociedade. No imaxinario ferriniano, obsérvase que trala “caída” que supón a reclusión, por moita soidade, dor e tortura que supoña, o reo aínda pode abeirar algunha esperanza. Aínda que a experiencia persoal do paso pola cadea, de aproximadamente dous anos na prisión de El Dueso, deixará a súa pegada na obra de Ferrín, atopamos xa esta materia na súas primeiras obras. O relato inaugural é “Philoctetes”, publicado en *Percival e outras historias* en 1958, cando faltan aínda nove anos para a primeira das tres detencións que o autor vai sufrir ao longo da súa vida. Logo, no imaxinario de Ferrín a cadea corresponde cun modelo interno arquetípico previo á vivencia real. Da lectura de “Philoctetes” (POH) obtéñense redundancias moi significativas; desde un enfoque externo á obra de Méndez Ferrín, atópanse ecos do seu antecesor homólogo, o Filoctetes<sup>48</sup> de Sófocles, que lle transfire unha gran carga semántica. Así mesmo, este relato,

---

<sup>48</sup> Trala morte de Heracles, Filoctetes herda o arco de Apolo e as frechas, xa que foi o único que se atrevera a prender a pira funeraria para acortar a agonía do heroe tebano. De camiño a Troia, Filoctetes foi mordido por unha serpe no pé, e, aínda que a ferida non era mortal, desprendía tal fedor e facíalle proferir dun xeito constatable queixas e tales berros de dolor, que os seus compañeiros o abandonan na illa de Lemnos, a instancias de Odiseo. Pasados sete anos, un agoiro predí que sen o arco e as frechas de Hércules os aqueos nunca han gañar a guerra de Troia e, por iso, Neoptólemo e Odiseo regresan a Lemnos para convencelo de que os acompañe. Nesta escena iníciase a obra de Sófocles. Conseguen persuadilo e Filoctetes chega a Troia, onde sanda grazas aos coidados de Asclepio.

aínda naquela etapa temperá, xa presenta unha vía autoreferencial ao relato "Medo" (1954a). Así como o Filoctetes grego adquire o dominio do arco e das frechas que lle outorgara Heracles, o Philoctetes galego adquire a potestade da palabra, o don de experimentar outras vivencias e de se proxectar noutros mundos. No itinerario de Philoctetes albíscase unha "degradación" por chanzos, ata a redención: Philoctetes fora apresado por distribuír panfletos; na cadea mantén unha regueifa co director da prisión, a quen se dirixira para solicitarlle acceso a libros; na liorta máncase nun pé e é arrestado nunha cela de castigo, onde o pé se lle gangrena; a proximidade da morte válelle o seu traslado á a enfermería onde, finalmente, se lle amputa o pé. Tras 32 anos de periplo na cadea, a estancia na enfermaría confírelle a oportunidade de ler un libro, e a lectura deste libro resulta ser o detonante misterioso dunha fuxida a outra realidade, da posibilidade de habitar outro universo. Hai unha sucesión descendente desde a liberdade e o activismo político, a entrada en prisión, o illamento extremo, a revolta contra o alcaide que inaugura unha etapa de violencia física, ata a inconsciencia e a perda do pé... todo o conxunto configura un proceso de catábase, un "descenso aos infernos". É ben sabido que a evolución da identidade heroica inclúe obrigatoriamente ao menos unha caída. Tralo illamento na cela de castigo (descenso por partida dobre, pois representa a cela dentro da cela, a caída dentro da caída, nunha *mise en abyme*), as súas desventuras rematan coa ablación do pé gangrenado. Entón élle concedido, por fin, o libro na enfermaría. Pódese observar a evolución da experiencia de renacemento a través do texto do conto:

1. Nun primeiro lugar, amósase un Philoctetes coa "vontade vencida, desilusionada, descomposta dende a raíz" (POH: 102). Neste estadio tódalas sensacións descritas consisten en alusións a cuestións anímicas e emocionais.
2. Nunha segunda instancia, dentro do contexto de inmovilidade dobre (cadea e pé amputado; ou tripla, coa vontade vencida no interno) o preso percibe que son as personaxes as que se achegan a el e non ao revés: "os personaxes achegárense a min e rosmárenme palabras sonoras, espranzas brillantes, a suxerencia dun mundo maravilloso" (POH: 102); coas que intenta compartir o ambiente de "liberdade" no que se moven.
3. Philoctetes le o conto titulado "Medo" e a través del chega a experimentar unha catarse. Ao se introducir no relato, cre entender que o seu rol é ser salvador da vella, ata que toma consciencia da situación: "decátome de que o meu papel no conto é o de unha visión, a vella

creme unha visión [...] Morre. Todo estaba previsto na construción na ordenación perfecta de acontecementos do seu conto. E eu saio do conto" (POH: 103).

4. Finalmente, o preso explica que sae do conto cunha sensación de "felicidade completa, de fartura" (POH: 103) e, sen comentar con ninguén isto, colle papel e escribelle a carta a Nokao.

Trátase de catro fases: rendición, esperanza, experiencia e plenitude que corresponden coas fases lunares: minguante-desilusión, nova-esperanza, crecente-experiencia e chea-plenitude. A pauta lunar funciona como unha nova reminiscencia do ciclo agrario no que recunca toda a imaxinería do sacrificio e da renovación. O obxecto sacrificado determina a equivalencia: non é o mesmo sacrificar un ollo que sacrificar un pé. O sacrificio do ollo é un medio para reforzar a visión e para adquirir a visión máxica, a clarividencia (Durand, 1992: 172), como tamén lle ocorre a Edipo. En base a isto pódese interpretar o sacrificio dun pé ou dunha perna como unha posibilidade de adquisición da capacidade de "viaxe máxica". O corpo está simbolizado na imaxe inversa da árbore (Verjat, 1992: 3) e no pé está a potencia do porvir, do que se ha percorrer. As feridas nesta extremidade son un síntoma de imperfección<sup>49</sup> que reclama un reinicio necesario do ciclo. O sacrificio simbolizado na ferida do pé de Philoctetes faille accesible o mundo da imaxinación de Nokao, o escritor. No relato de Ferrín o oficiante da inmolação é o médico da prisión, o maître. O rol do médico equivale ao do sacerdote ou mediador que oficia a cerimonia do sacrificio. Executa a amputación pero tamén ofrece o libro, que para Philoctetes estivera vetado desde a súa entrada na cadea. A importancia do texto é crucial, pois é a causa pola que o arrestan: "Un día víronme repartir

---

49 "Las heridas y enfermedades del pie dan fe de un error de crecimiento, del mal camino que se ha emprendido, como si la dolencia sirviera para frenar al extraviado, poner trabas a su actividad dañina. Es el caso de todas las divinidades cojas, que encarnan una debilidad peculiar del alma, un defecto espiritual, de origen moral o no. Hephaistos, dios del fuego, de los metales, de las aleaciones, herrero del mundo y poseedor del secreto de las armas, luchó en contra de Zeus para defender a su madre: es cojo y deforme, y se reconoce, con leves diferencias, en Varuna, Tyr, Odín, Alfödr y Löge (*Lug* de los celtas). Todos *pagan el precio del conocimiento adquirido* y llevan en su cojera la señal de la sumisión exigida por la divinidad, cual marca de hierro candente. Pero la herida revela también la debilidad del ser, su vulnerabilidad, es decir la *imperiosa necesidad de transformación que justifica su existencia*. El cojo no puede descansar pues está en permanente estado de desequilibrio; todo lo que hace, como el caminar, nunca está acabado. *Los héroes cojos "in fine" señalan así el final de un ciclo que debe volver a empezar* (por ejemplo un viaje o una aventura) porque no ha dado los frutos que debía" (Verjat, 1992: 4 [as marcas no texto son miñas]).

unhas follas de papel nas que estaba escrito algo moi fremoso, pero que non lembro” (POH: 99) e tamén é o vehículo de redención: a palabra e o texto poden condenar e salvar.

O motivo da coxeira heféstica<sup>50</sup> sintoniza co “pé inchado” de Edipo e cos reis anguípedos. A importancia do oficio de ferreiro está en relación co concepto de mestre iniciador á técnica, como catequista en sentido etimolóxico (do grego κατηγεῖν, ‘instruír’). O vencello entre Filoctetes e Hefesto, deus da fragua e da técnica das armas, pon de manifesto un importante pouso simbólico do elemento lume e tamén se deduce que a cadea do relato ferriniano é un trasunto do proceso de iniciación nun marco de insularidade, pois mediante a incomunicación favorécese o proceso de transformación<sup>51</sup>. Esta iniciación culminaría no sacrificio das extremidades inferiores, no que redobra a imposibilidade de movemento, limitada xa pola prisión/illa. Efectúase con iso a permuta necesaria para o “renacemento” do heroe, no que destacan dous aspectos básicos que marcan o mitema da cadea, o primeiro deles é o eivamento/illamento iniciático e a relación do sufrimento como pauta sacrificial asociado ao pé. Malia que o médico/sacerdote se invista como mediador —un dos atributos máis destacados de Hermes— e oficiante da liturxia sacrificial; o auténtico demiúrgo é o escritor, por iso a carta de Philoctetes vai dirixida a el (a cursiva é miña):

Xa sabe vostede que o primeiro intento de me introducir no seu libro, antre os seus personaxes, no mundo creado por vostede, diume bos resultados. Emporiso tencionarei introducir, en cada un dos contos,

---

<sup>50</sup> A illa de Lemnos foi, e suponse que aínda debe ser, a residencia de Hefesto, o deus grego do lume e da fragua, quen sufría de coxén, igual que Filoctetes (nótese tamén o redobramento, que apela na coxeira de Filoctetes á memoria de Hefesto, a modo de arquetipo tutelar). Os ferreiros, ata a Idade Media adoitaban padecer coxeira e un tipo de cancro de pel debido a unha patoloxía chamada arsernicose, causada polo arsénico que empregaban para traballar certos metais, e que caracteriza a representación habitual de Hefesto.

<sup>51</sup> O arco e as frechas, que lle serviran para a caza como medio de subsistencia, constitúen a arma imprescindible para a vitoria de Troia, segundo revela o oráculo aos seus excompañeiros, que organizan unha expedición para volver con el e as súas armas e poder gañar a guerra. Pero a importancia e o valor de Filoctetes non só recae na arma, que sen o portador non valería nada. El é importante tamén por si mesmo, tal e como se pon en boca de Neoptólemo na traxedia de Sófocles: “Yo sé que en vano habremos logrado capturar este arco si nos hacemos a la mar sin él. La gloria es de él, a él es a quien el dios dijo que lleváramos” (Sófocles, 2010: 96). En efecto, o Filoctetes aqueo devén heroe da guerra de Troia. Serán as súas frechas as que maten a París despois do calvario (da proba) de sete longos anos —número que, de seguro, non é casual, quizais en relación cos significados que cifraban correspondencias místicas, polo menos desde Pitágoras ata as tradicións herméticas actuais—.

*o meu individualismo, aínda sabendo como sei que ha bater contra as outas murallas da súa técnica, frías e verticás* (POH: 103).

“Medo”, o relato encastado dentro de “Philoctetes”, non aparece transcrito literalmente, senón que é narrado polo preso. Coa *mise en abyme*, refórzase a interrelación entre as nocións de sacralidade, de iniciación, de circularidade, en resumo, de dominio do tempo, pois suxire a intimidade da catedral-morada-casa da iluminación interior, de lugar sagrado, por iso “Medo” transcorre nunha catedral. O lugar do sagrado é interior, pechado. A potencia simbólica deste emprazamento derivaría da representación universal da matriz, emparentada cos grandes símbolos da intimidade —como a crisálida, o ovo ou a tumba— e que a Igrexa cristiá soubo assimilar no templo a elementos arquitectónicos como a cripta ou a bóveda (Durand, 1992: 275-276). Daquela, xunto coa catedral, temos outros elementos que nos remiten a esta figura da *mise en abyme*: a cela de illamento e a enfermaría dentro da prisión, desde un punto de vista literario; e o conto dentro do conto, nunha perspectiva metaliteraria.

Na novela *Retorno a Tagen Ata* —escrita na cadea da Coruña (Capelán, 1995: 31) en agosto de 1970— tamén se cita a un Nokao escritor, mestre do mestre de Ulm Roan<sup>52</sup>, que parece ser o mesmo ao que se dirixe Philoctetes<sup>53</sup>. *Bretaña, Esmeraldina*, publicada en 1987 (case 30 anos despois de “Philoctetes”, reproduce o modelo narrativo epistolar, a escala da novela) constrúese sobre a *queste* de Amaury, flaxelado pola amnesia igual que Philoctetes, outro preso político en procura da súa verdadeira identidade. Anxo Angueira sinala que o esquema discursivo básico é similar en ambos, relato e novela (2006: 32-33). O xénero epistolar, un dos predilectos do discurso literario ferriniano, achega unha estratexia comunicativa moi flexible, capaz de oscilar desde o intimismo a unha exposición obxectiva ou didáctica. Angueira

---

52 Ulm Roan era o herdeiro do maxisterio de C. Roaç, que á súa vez érao do maxisterio de Diugo Nokao. Todos tres foran considerados, cada un no seu tempo, como príncipes da poesía azerrata, restauradores do idioma e definidores da nación oprimida. Todos tres cantaran os misterios da Grande Fraga e mailo outono nas viñas dos vales do Sul, así como a diferentes herois dos séculos XIII a XVII (Méndez Ferrín, 1996<sup>1974</sup>: 59).

53 A comunicación epistolar que une a Philoctetes con Nokao é reflexo dun tipo de relación entre as personaxes moi particular, que vai ser o último dos mitemas analizados: a relación entre lector/crítico e autor, e que facilitará moito a hermeneuse da obra ferriniana. As interrelacións entre os catro mitemas sosteñen en gran medida a coherencia interna do mito. Albíscase o intricado labirinto autoreferencial da obra de Ferrín, destinado a ser resolto por un lector á súa medida, “moldeado” segundo as esixencias dun autor-demiúrgo, constituíndose o acto da escritura e da lectura nun exercicio de confabulación e de conexión máis aló do tempo e do espazo.

tamén subliña a existencia de “unha continua apoloxía do libro e da lectura” (Angueira, 2006: 556).

O obxectivo de ambos Philoctetes é soteriolóxico. A amputación do pé<sup>54</sup>, como toda mutilación sacrificial, está na base dos mitos agrolunares: tras do sacrificio, a morte, e despois da tumba, a resurrección. A lúa é simultaneamente medida do tempo e promesa explícita do eterno retorno (Durand, 1992: 337). Aquí cómpre facer unha interpretación conxunta destes dous aspectos: un de iniciación, mediante a proba do lume —illamento— e a mutilación do pé, en clave de sacrificio; outro de renacemento, a través da escritura que devirá memoria e suplirá a amnesia inicial. Sinalábanse máis arriba as referencias que se desprendían do elemento lume. Bachelard (1949) advertía no lume unha ambivalencia entre o lume purificador (subsidiario do golpe, como o lóstrego celestial) e o lume sexual (provinde da fricción, como a inflamación da madeira), que gardan relación entre si. Para Durand os rituais estacionais do lume son eufemización de rituais sacrificiais, nos que o lume, que é o elemento sacrificial por excelencia, confire coa destrución total do sacrificado a alborada da rexeneración total (Durand, 1992: 382).

Despois de experimentar a soidade e a decadencia do corpo, ambos personaxes logran rexenerar os seus destinos: un a conquistar Troia e o outro a acadar a “sensación de plenitude vital” (POH: 102). Un prototipo heroico absolutamente lunar, no só en canto á rexeneración, senón tamén porque o heroe solar —do que sería paradigma Tristán o Roxo— sempre é un guerreiro desobediente e violento, que só ten en conta as fazañas acadadas (Durand, 1992: 165) e nisto oponse ao lunar que, como Percival, é un heroe resignado, sometido a un destino que o supera. En calquera caso, ambos Philoctetes comparten no seu destino a experiencia terrible do descenso aos infernos, ou esa “noite escura da alma” que suxire Claudio Naranjo (2014: 308) no seu estudio sobre a construción do heroe en Occidente, parafraseando a San Juan de la Cruz. A “noite escura da alma” ilustra a inmersión no caos e a escuridade, que precede a unha expansión da conciencia. Tanto na versión grega como na galega, Philoctetes opera como encarnación arquetípica do heroe lunar, sometido ao dobre infortunio tanto do corpo, materializado no fedor e na dor

---

54 Xa vimos no apartado anterior que Edipo (que significa literalmente “o do pé inchado”) foi ferido no pé por Laio, o pai, quen lle furou os dous pés cun trade e llos atou xuntos, antes de abandonalo no monte Citerón (Graves, 1985b: 4). A amputación do pé, na que incidiremos máis adiante, ten unha importante relación coa soberanía.

física; como da alma, simbolizado no desamparo e a vivencia da soidade da cadea/illa. Por iso mesmo, cando todo parece perdido, é capaz de poñer fin a ese ciclo, de renacer das súas cinzas e de repropoñer o seu destino. Philoctetes tamén contén unha denuncia contra do quebrantamento e ostracismo político ao que se someteu a Galiza, reivindicado desde o independentismo galego. Algo debe ter Philoctetes para que a súa figura sirva como modelo de denuncia política; hai un alegato contra o apartheid en Sudáfrica na obra *The cure at Troy* (1991), do irlandés Seamus Heaney, a quen Ferrín lle dedica o poemario *Estirpe* (1994). Non hai razóns para descartar que o nobel irlandés puidera inspirarse en Ferrín. Non por casualidade Fernán-Vello (2005) manifesta, ao falar da tradución como unha vía de dobre sentido, que “hai que ler a Seamus Heaney en galego pero os ingleses tamén deben poder ler a Ferrín na súa lingua”.

Ateigado de rituais descríbese o proceso mediante o que se narra a detención, interrogatorio e tortura da Vella no relato “Partisán 4” (ES), cuxa condición de presa política queda ben patente e en varias ocasións se expón a súa pertenza á Caste ou Clas Recuada. A acción do relato sitúase nun mundo distópico, no que o poder pertence á Clas Pura, simbolizada no emblema do Entrelazo Sagro, que dirixe e administra os recursos do seu mundo e vela polo mantemento da Orde Interminábel. Preséntanse dous eixos que se repiten ciclicamente:

1. Cuestionamento periódico ao que os Partisáns (pertencentes, por suposto, á infame Caste Recuada) someten a Orde Interminábel, ou sexa, da orde establecida.
2. A incógnita da propia existencia dos Partisáns, que, tamén periodicamente, viñan sendo, ata agora, unha invención do Gardián da Orde e que, dalgún xeito, contribuíu a continuar o Ritual Sagro.

Tódalas personaxes carecen de nome propio e son, despersonalizándoas, designadas segundo a súa función, características físicas ou por un número. Tamén é xenérica a denominación das dúas clases sociais: a clase “Recuada”, de condición pasiva, que habita a “Reserva de Improductivos” e a clase “Pura”, cuxa actividade é imprescindible para que a Orde se manteña. A deshumanización aséptica e o espírito pragmático sintetizan en ambas castes os dous polos antitéticos nos que se sostén esa distopía. O Partisán é un enigma. A detención da Vella segue as pautas do “encarceramento” arquetípico na obra de Ferrín. Consta dunha concatenación de catro escenas en catro degraos, que representan as etapas dunha catábase:

### 3. VARIACIÓNS SOBRE O SACRIFICIO

1. O illamento subterráneo durante trinta días “entregue ao silencio e á soedade” (ES: 53) nunha cela pétrea e húmida.
2. A molicie e o regalamento despois da horrible experiencia pasada, na que unha voz amable lle apoñía a responsabilidade de evitar o caos. Trátase dunha etapa de falsa tranquilidade que desmontaría a resistencia e desconfianza cara á autoridade mediante un abrandamento simulado das prácticas do interrogatorio.
3. O terceiro paso correspóndese á tortura brutal, na que se inclúe a vexame e a mutilación. O suplicio vai ser “oficiado” en dúas sesións, por dous tipos de personaxes discordantes: a primeira, por unha especie de “cinco especialistas médicos” e a segunda, moito máis cruel, por un personaxe disfrazado: por unha banda, como mecanismo científico de obtención de información; e por outra, como manobra para tirarlle a autoestima, xa sen preguntas. En ambas xeiras a dor é tan insoportable que a Vella remata inconsciente.
4. O cuarto estadio consiste na inxección de certas substancias inibidoras da vontade. Coa vítima xa nas portas da morte, diga o que diga, non vai responder con tino o que demostra a súa resistencia e servirá como lección para os oficiais. O Gardián do Ritual, sabendo como sabía que todo o relativo ao Partisán emanaba do propio Ritual, desacouga cando a Vella confesa coñecer que o último escondedoiro do Partisán 4 fóra a súa propia casa.

A Vella é posta baixo a vixilancia do Gardián, pero para ela non hai iniciación, senón que ela é a ofrenda no sacrificio para que o tempo se repita, para que nada cambie. A novela *Bretaña, Esmeraldina* presenta unha gran recorrencia na organización do espazo do cárcere co descrito en “Partisán 4”, que o converte en decorado mítico. O preso Amaury experimenta primeiro a cadea e a cela; despois, a cela de castigo; en terceiro lugar, o espazo da enfermaría; e finalmente, o Blok-K. Este percorrido descendente por un labirinto do horror, ateigado de simboloxía catamórfica (Durand, 1992: 122-134), modela un imaxinario da angustia humana diante da temporalidade con diversas imaxes dinámicas da caída, representadas baixo as diferentes formas da experiencia carceraria. O individuo, animalizado pola tortura, redúcese a un despoxo deglutido polo mundo e así establécese a asociación, que xa sinalara Bachelard, entre a animalización, a caída, o terror labiríntico e as augas negras ou o sangue (Durand, 1992: 132).

O tema da prisión e as súas consecuencias na integridade do individuo son motivo do relato “Animal” (CN), que amosa o absurdo da cadea e do mundo que

a tolera. Está relatado por un narrador intradiexético do que descoñecemos o nome. Un rapaz galego é detido en Oxford<sup>55</sup>, ou máis ben, secuestrado. Nin o protagonista nin o lector chegan a coñecer en ningún momento a razón pola que se realiza esa detención. O primeiro interrogatorio transcorre nunha oficina, na que o mozo reconece unha mesa rectangular:

Contra un dos seus cantos tiña batido Xosé-Carlos Abal<sup>56</sup> ao perde-lo coñecemento no decurso dunha investigación de antano e desfixéranlle daquela un ollo (CN: 83).

Como no relato anterior, hai cinco tipos, aparentemente furiosos; un deles porta un reloxo cun debuxo en cor dun brasón nobiliario, que vai aparecer xa nas diferentes secuencias do delirio do mozo detido:

Mentres observaba o escudo con arroelas sinople sobre campo de armiño, cruzado cunha creba de bastardía incestuosa, sostido por dous tenentes pretos e cumiado por elmo aberto con timbre e coronel (CN: 84).

O mozo pregunta por que, pero todos rin e despídeno, sen o interrogar, de volta ao calabozo. Máis adiante, é levado a unha sala de paredes de azulexo branco, onde baten nel e o torturan ata a inconsciencia. Cando esperta, é trasladado ao Hospital de Littlemore, onde o doutor Yann Ziano, posiblemente de orixe bretona ou friulesa, o atende e redacta un informe no que se relatan as pegadas que lle quedaran de tales agresións (CN: 87). A vía de escape pasa pola asociación de elementos confortantes coas lembranzas dos bos momentos pasados fóra, sobre todo coa súa amante, Miriam. Aínda que o protagonista perde a consciencia, as torturas son descritas nun informe médico exhaustivo e arrepiante. Á saída do hospital, teoricamente ceibe, o mozo decátase de que non lle fora formulada “nin unha soa pregunta”<sup>57</sup> (CN: 88). Cando chega ao pub, un dos seus coñecidos pregúntalle que tal lle foi por España, cuestión que serve para poñer de relevancia a impotencia da inútil prédica no deserto—ou amosar quizais a indiferenza dos países europeos— sobre a situación das

---

55 O conflito de fondo podería aludir á xénese da galla trostkista do Workers Socialist League (WSL) que, liderada por Alan Thornett (procedente do sector automobilístico), se escindira do Workers Revolutionary Party (WRP) a mediados da década dos 70, en Oxford, xa que foran expulsados deste último partido polo seu polémico líder, Gerry Healy.

56 Abal, que acabou exiliado, fora acusado de participar no intento de secuestro de Gómez Franqueira por ETA político-militar.

57 En cursiva, no orixinal. Son estes detalles puntuais e circunstanciais os que introducen nos relatos ferrinianos a distorsión do realismo brutal con que se presenta a acción, evidenciando unha viraxe cara ao absurdo.

nacións sen estado: “Galice, corrixinlle eu, coa mesma paciencia e os mesmos resultados de sempre. Á cuestión de quen o informara dunha miña viaxe a Ga-lís (soletreando), contestou que Miss Miriam” (CN: 89). O protagonista volve á súa habitación e, do caixón dunha cómoda, sae choutando un animal estraño que o fai inmensamente feliz. O relato remata coa visión dun escudo de armas enriba da cheminea que coincide exactamente co conxunto de adornos que levaba un dos torturadores no seu reloxo esmaltado. Este último anaco do conto esperta no lector a dúbida sobre a realidade do narrado. Tamén este relato presenta abondos paralelismos argumentais e estruturais coa novela *Bretaña, Esmeraldina*, sobre todo en relación aos “decorados míticos”: cadea, tortura, hospital. O relato vai precedido dun paratexto composto dos catro versos finais (entre corchetes, na nota ao pé) do poema de Sandro Penna, “La luna di settembre”<sup>58</sup>. Todo el evoca, desde un val iluminado pola lúa, a forza poderosa da vida. A vivencia da “expansión sen lindeiros nin coutadas” (CN: 92) identificaríase coa puxanza de vitalidade do final do poema, que concilia a condición humana coa animal. A relación descrita entre o protagonista e o animal —que parece ser unha especie de “animal interior”— reproduce certos xogos e brincadeiras que derivan en repugnantes libacións (“o descenso e a copa” son ambos catalogados por Durand como símbolos da intimidade) de sangue, primeiro reloxo humano (Durand, 1992: 115) e dun fluído semellante ao leite, seme ou pus das feridas respectivas, que serían unha materialización da carne nas dúas posibilidades, sexual e dixestiva (Durand, 1992: 115) do réxime nocturno da imaxe.

En 1991 publícase “O Exclaustrado de Diabelle” (ARR), que relata a vixilia dun preso á espera da súa execución. Nesas horas finais o preso solicita recado de escribir, e, mentres chega, elabora mentalmente a redacción dunha epístola. A redacción mental esperta lembranzas claves do percorrido vital do prisioneiro, vencellado coa extinción das condicións que facían do Couto Mixto, un lugar entre Galicia e Portugal que posuía un grao importante de soberanía propia. O recado de escribir finalmente élle negado.

O monte Penagache, que aparece en tódolos relatos Arraianos, preside, como montaña primordial que é da Raia Seca, o “país pequeno” do escritor. Nun recanto desta Raia localizábase o chamado Couto Mixto. Quizais instituído

---

<sup>58</sup> La luna di settembre su la buia / valle addormenta ai contadini il canto / Una cadenza insiste: quasi lento / respiro di animale, nel silenzio, / salpa la valle se la luna sale. / [Altro respira qui, dolce animale / anch'egli silenzioso. Ma un tumulto / di vita in me ripete antica vita. / Più vivo di così non sarò mai. *Poesie*, de Garzanti Editore (1957).

na Alta Idade Media, o Couto Mixto foi unha especie de república da montaña, comparable con Andorra, se ben cunha superficie territorial moito menor, na que os veciños gozaban de leis propias e privilexios.

"O Exclaustrado de Diabelle" consta de dous relatos que se entretecen, separados por espazos, e dunha nota final cunha biografía do protagonista; comeza co discurso entrecortado dun narrador extradixético e omnisciente que expón o que ocorre na cela do preso, alternado co da voz interior do protagonista, que vai redactando mentalmente a carta. Ambas voces complementáanse, xa que a trama se esclarece desde as dúas perspectivas narrativas: a exohistórica e a endohistórica. A peculiaridade histórica<sup>59</sup> pon de manifesto esa vontade de reivindicación identitaria.

O Exclaustrado pasa a ser un proscrito e a liderar unha sanguinaria banda de "asasinos e suicidas" (ARR: 82) que espallan o terror entre a filiación liberal da bisbarra. "O Exclaustrado de Diabelle", don Xosé Benito Brandón Elices, que existiu en realidade, preséntase en calidade de reo de morte acusado de favorecer a causa carlista, de ser partidario da adhesión do Couto Mixto a Portugal e de axitador social. O Exclaustrado foi finalmente executado en Ourense. Neste relato Ferrín proxecta nas iconas do Exclaustrado e do Couto as arelas do país que puido ser Galiza e non foi, representado no carácter singular do Couto Mixto. Para iso rescata as circunstancias históricas, as persoas reais que tomaron parte nas negociacións entre España e Portugal, e dota a figura do Exclaustrado de preponderancia sobre as dos outros negociadores. O liderado do Exclaustrado resalta a insubmisión aos designios espurios dos gobernantes alleos ao país, e a súa integridade e consecuencia cos seus ideais. O tema do "país que puido ser e non foi" persiste en relatos como "O militante fantasía" que trata da fantasía do país soñado polo militante, do que puido ser Galiza se non fose tomada polo fascismo golpista en 1936, e que se constituíra, como o militante desexaba, en epicentro da resistencia do goberno republicano e popular. Tamén hai reminiscencias do tema no relato do heroe que salvará Nosa Terra, en "Fría Hortensia" (AA). O "exclaustrado" encarna a resistencia aos intereses de España e Portugal, países que, malia seren máis atrasados en leis e ética que o Couto, remataron por repartirse a soberanía sobre o seu territorio,

---

<sup>59</sup> Así, o lector chega a saber que o proxecto do Exclaustrado era que o Cantón do Couto Mixto pasase a pertencer a Portugal, posto que a alianza co Secretario da Sección Portuguesa da Comisión de Límites, o Enxeneiro Guilherme António da Silva Couvreur, francmasón revolucionario, garantiría a súa pervivencia. Pero Don Fidencio Bourman, o diplomático español, activou as súas influencias en Lisboa e conseguiu que cesaran no posto a Couvreur, para substituílo por Leão Cabreira, a quen manexaba ao seu antollo, salvagardando así os intereses da raíña María Cristina.

poñendo fin ao microestado que estivera vixente desde tempos inmemoriais. “Serán conculcadas as súas liberdades polo despotismo anticatólico das tiranías de Madrid e de Lisboa” (ARR: 75). O Couto Mixto e Xosé Benito Brandón (que sería o rei metafórico, xa que líder simbólico, elixido polo pobo como Xuíza do Couto) encarnan a honestidade, a virtude, a liberdade e a elegancia, por contraposición cos negociantes das dúas nacións asoballadoras e fanáticas. A prisión e a execución final do Exclaustrado representa o marco moral no que se elimina esta entidade singular: mediante a represión e a forza bruta. Pero Ferrín, no final da pretendida “NOTA”, apela á transcendencia da figura do cabaleiro na memoria da Raia, aponéndolle matices de heroe épico<sup>60</sup>.

A natureza mítica do Exclaustrado participa do semantismo prometeico, tanto nas súas intencións redentoras dos dereitos do seu pobo, como no castigo final pola rebelión. O dandy representaría a loita do Titán contra os designios dos deuses do Olimpo, encarnados no poder das coroas de España e Portugal. Emblema da liberdade, o mito prometeico transmitiu a idiosincrasia do inconformismo e da rebeldía. Durand compréndeo como unha das dúas forzas<sup>61</sup>, xunto co mito Dionisiaco, precedentes e constitutivas do mito Hermético (2013: 247-261).

### *A cela autoconstruída*

Unha variación do *topos* do cárcere é a autorreclusión. O preso, que segue sendo preso político, agora constrúe a súa propia cela, na matriz do ámbito

<sup>60</sup> “Pesía á súa condición eclesiástica, don Xosé Benito refusou os sacramentos. Testemuñas contemporáneas deixaron escrito que cando o condenado fixo a súa entrada na Praza Maior sobre unha besta engaldrapada de baeta negra, a moitedume gardou un silencio relixioso mentres un grupello de neos e de codios prorrompía en curto aplauso antes de fuxir á carreira pola Rúa da Gloria [...] Non se lle coñeceran vicios a D. Xosé Benito Brandón e Elices. Vivira casto, e os que o trataron aseguraban que soubera ser bondoso, largo e dado cos amigos e cos humildes, aínda que cruel, colérico e vingativo co adversario. A memoria da raia seca nunca esquecerá a figura do Exclaustrado de Diabelle, insigne xenete e dandy reconecido” (CN: 88-89).

<sup>61</sup> O mito prometeico xorde no marco de imaxes antitéticas (luz-sombra; deuses-humanos) e presenta unha forte tendencia a figuracións máis intimistas. Durand cita o estudo sobre Shelley que fai Perrin, no que se observa como a mitoloxía feminina se inscribía nas perspectivas paradisíacas do mesianismo utópico e do mito persoal da autora, e engade: “El agua acabó recogiéndole al final prematuro de una navegación que no podía ser feliz, final prematuro para los suyos y no para él, que siempre había estado preparado, sin amargura ni desaliento, aunque no sin curiosidad, para morirse ahogado. Este retorno unificador a la intimidad materna que se prentía en *Alastor* o en *Adonis* [...]” (2013: 256-257). Curiosamente, o Exclaustrado tamén morre *afogado* (no garrote) e, como ninguén reclama o corpo, “foi sepulto no cemiterio de Santa María a Madre” (ARR: 88); polo que a figura prometeica no relato ferriniano tamén se dota desa tendencia ao retorno á intimidade materna.

familiar. A prisión non é institucional, senón que provén dunha “iniciativa” propia, na que a reclusión é pola supervivencia. Mantéñense dúas faccións da sociedade, cunha elite aristocrática que adoita someter os intereses colectivos aos propios. A mudanza no plano argumental afecta ao plano formal: xa non se narra desde o punto de vista do preso, o que pon fin ao discurso epistolar, polo que tampouco se rexistra aquela apoloxía da palabra escrita que se daba en “Philoctetes”. O discurso descomponse en partes, disgrégase en elisións, baleiros, incertezas, respostas sen preguntas... é dicir, fragmentase. O recurso do encaste, materializado na *mise en abyme*, persiste só na temática do encerro. Nesta esixencia de se pechar do mundo exterior dexérgase unha tendencia á “inversión de valores”, que se irá evidenciando en distintos pormenores, como no tema da chegada dun “tempo novo”, que, nalgúns relatos, como en *Elipsis* (ES), resulta ser a rehabilitación do tempo antigo.

O título “Elipsis” (ES) xa avanza unha elisión misteriosa que no relato constitúe represión, ditadura... en canto que “tempo perdido”, unha nova variante da prisión. Este relato foi censurado na primeira edición en 1974 de *Elipsis e outras sombras*, malia ser o conto que dá nome ao libro. Así e todo, segundo o “Aviso Dous” do autor, xa se publicara na revista do Centro Gallego de Baracaldo aló polo ano 1971. En 1983, o relato “Elipsis” sae do prelo na escolma *Invitación á narrativa*, de Luciano Rodríguez, en Xerais, e tamén, xa ocupando o lugar que lle correspondía orixinalmente, na segunda edición que se realiza de *Elipsis e outras sombras* (1983), onde Ferrín inclúe ademais o relato “Prólogo. Impunidade” e o devandito “Aviso da segunda edición”, onde explica o porque desta omisión:

Esta segunda edición, aumentada, de *Elipsis e outras sombras* inclúe o conto que dá título ao libro e que fora tachado por un fillo de puta anónimo con grosas aspas de lapis vermello na primeira edición (ES: 9).

Desta maneira, a realidade entretécese ironicamente coa ficción, e, nove anos despois da súa primeira edición publícase o relato elidido “Elipsis”<sup>62</sup>, dentro do libro *Elipsis e outras sombras*. A acción de “Elipsis” é relatada por un narrador intradiexético, nun discurso sostido que se podería describir como un monólogo interior épico cunha forte tendencia ideolóxica. Esta fórmula discursiva é relativamente frecuente na narrativa ferriniana, Gutiérrez

---

62 Non foi posible facer a comprobación contrastando o relato cos arquivos da censura ou coa publicación de 1971. Daquela, non podemos ter constancia certa de que o relato publicado sexa a versión exacta que se supón fora censurada tantos anos atrás.

Izquierdo (2000: 498) atópaa en 11 ocasións<sup>63</sup> respecto dun total de 54 relatos. O monólogo interior emprégase aquí para revelar as ideas, pero non os procesos mentais do narrador; mentres que non chega a ser unha mostra da *stream of consciousness*, estilo ao que se achega máis o proceso de pensamento doutros relatos como “Odiado Amado” (CN) ou “Adosinda horrorizada” (ARR).

Desde un punto de vista que denota un ideario claramente clasista e conservador, o vencedor, un señorito do que se ignora o seu nome (outra elisión máis), narra as brutalidades cometidas polo seu bando durante o “Contraataque”. Dito “Contraataque”<sup>64</sup> partira da rebelión das capas aristocráticas, que perderan a supremacía que sempre posuíran, acabando o poder en mans das camadas populares. A linguaxe amosa unha forte tendencia lírica, marcada polo barroquismo e a exaltación heroica dos feitos bélicos, que acentúan aínda máis ampulosidade do discurso vencedor —a un tempo salvaxe e épico— das xestas e proezas realizadas polos seus devanceiros, aristócratas doutroa e señores de terra e xente. Na súa expresión infírese a percepción de si mesmo e dos seus iguais como herdeiros dun avoengo que lexitima a supremacía que pretenden reconquistar, compracéndose en referir polo miúdo detalles militares, así como a riqueza dos atavíos. A construción dese tempo novo pasa por subliñar as inabarcables diferenzas entre as dúas clases sociais (Señores sobre a terra/homúnculos de terra), nun discurso parafascista (ES: 43). Expón unha orxía de crueldades cometidas contra o pobo á que se entregaron e que culminan na ofensa ás vítimas, cuxo honor consideran “misérrimo” (ES: 44). Malia a perspectiva de superioridade, o “narrador” non é omnisciente. O texto, artellado por Ferrín como unha inversión irónica de valores, sérvese dun discurso que usa o ton heroico, rozando o superlativo, para proclamar o advento dun “novo tempo” no que o poder recae na aristocracia. Os aristócratas son descritos como guerreiros épicos, investidos da grandeza conferida por elementos que os diferencian dos seus adversarios de clase popular, como o uniforme, penachos, emblemas, tatuaxes, etc. Todo moi escintilante e magnífico, lembra certos compoñentes da estética nazi: “Bicoume o anelo coa svástica”<sup>65</sup>

---

63 “Elipsis” (ES), “Ela, boomerang” (ES), “Epílogo. Ditadura das cousas” (ES), “Sibila” (CN), “Odiado Amado” (CN), “Xeque mate” (CN), “Extinción dos contactos” (AA), “Fría Hortensia” (AA), “Liño” (ARR), “Adosinda horrorizada” (ARR) e “Quinta Velha do Arranhão” (ARR).

64 Nestes relatos son continuas as referencias á situación política na Galiza baixo o réxime franquista, así como á represión dos primeiros anos da ditadura ou ao escurantismo da sociedade tardo-franquista.

65 Como en “Sibila” (CN), a esvástica e as tatuaxes azuis asóciense tamén co reino da violencia: “Atopame vestido co antigo uniforme, coas antigas e espantabais insignias de grande gala, coa face impregnada de branco e unha svástica azul en cada fazula comida polos anos” (ES: 47).

gravada e retrocedeu de costas á porta, espléndida, fascinada quizais polas pinturas do meu rosto e pola superior dureza da miña ollada antiga [...] Belísimos centauros" (ES: 43-44). Estas descrições contrastan aínda máis coas imaxes dos paladíns das clases baixas, personificadas no seu odiado Maiordomo e a súa esposa, dos que se resalta a súa baixeza servil, mesmo con figuras de animalización, un recurso que resalta as vilezas humanas: "Coma un teixugo na súa tobeira (ES: 45) [...] inflixireille o máis cru aldraxe ao matalo coma un can" (ES: 47). Cando a muller do Maiordomo lle comunica que o seu home liscara á serra, o todopoderoso señor xa sabía ben do paradoiro do emparedado, pero finxe crela a fin de culminar o sacrificio e que os seus criados non venten que el sabe (ES: 44). Ambicionaba vinganza, pero non só quería matalo, senón tamén vexalo. A cela do Maiordomo é construída no cortello<sup>66</sup>. Desde un punto de vista pragmático, é lóxico pensar que o "señorito" non se vai meter a rexistrar a corte, xa que é un lugar sucio e innobre ao que só acceden os servos. O narrador xunta un grupo e violan a muller do Maiordomo nun lugar onde el sabe que, desde o acocho, o marido é espectador impotente. Aínda que reconece a barbaridade que cometeran, xustifícaa como un feito necesario, como un "sacrificio" indispensable para acadar un obxectivo, que caracteriza como "renovación". Así como na vella lenda<sup>67</sup> do *emmuré*, para

---

66 O cortello potencia aquela animalización da clase popular e tamén opera como redobramento da represión, por unha banda é a cela propiamente dita, pero por outra, atópase no marco dun réxime que dura corenta anos (unha gran cárcere que se estende polo espazo e polo tempo). O cortello funciona como imaxe especular do país.

67 Os enterramentos ou emparedamentos integrábanse en antigas cerimonias fundacionais que, invocando directamente a mecánica do sacrificio, supoñían a incoación afortunada dun proxecto arquitectónico. Hai multitude de exemplos, sobre todo de pequenos animais ou de partes simbólicas dos mesmos, enterrados ou emparedados preto do fogar, nos cimentos ou nos alicerces das xambas da porta principal. Na literatura atopamos exemplos tan ilustres do tema do *emmuré* como o do relato "Le lait de la mort" de Marguerite Yourcenar incluído no volume *Nouvelles Orientales*. Esta *nouvelle* trata da necesidade de "animar" cun sacrificio humano o inicio de calquera construción. Yourcenar plasma unha lenda difundida polo Oriente Europeo, na que os mestres construtores debían sacrificar unha muller nova, xeralmente da súa familia, —algunhas veces grávida, como ocorre no conto— para que a obra chegue a un bo fin e para que os muros se teñan. Este ritual de enterramento ou emparedamento foi explicado por Mircea Eliade como o intento de restauración dun amplo mito cosmogónico no seu ensaio "Le sacré et le profane", onde postula que a construción dunha casa (templo, cidade, etc.) supón unha reconstrución do mundo, a repetición da inauguración dunha cosmogonía, na que a fertilidade xoga un rol preponderante: "Si les dieux ont dû abattre et dépecer un Monstre marin ou un Être primordial pour pouvoir en tirer le monde, l'homme, à son tour, doit les imiter lorsqu'il bâtit son monde à lui, la cité ou la maison. D'où la nécessité des sacrifices sanglants ou symboliques à l'occasion des constructions, sur lesquels nous aurons à dire quelques mots" (Eliade, 1965: 50-51).

### 3. VARIACIÓNS SOBRE O SACRIFICIO

o éxito dunha gran edificación era preciso o sacrificio dunha vida. Para que a refundación dos antigos costumes sexa venturosa e para que a orde nova cristalice é preciso o sacrificio:

Anque recoñezo a bestialidade do acto, estou seguro de que fora necesario sacrificio para iniciarmos a nova era. A nova era, a orde nova, que esperabamos con ilusión que fose eterna, e que remata hoxe, corenta anos máis tarde (ES: 45).

Gutiérrez Izquierdo interpreta desde a psicanálise esta pulsión destrutiva como unha expresión da sexualidade reprimida, remitindo á conduta ambigua que manifesta o personaxe narrador, avalada pola “exaltación do militarismo e atavíos guerreiros” que Wilhelm Reich analizara en *Psicología de masas do fascismo*, asociando o erotismo coa estética militar. Gutiérrez Izquierdo sostén que tódolos compoñentes rituais e ornamentais (anel, esvásticas, atavíos, tatuaxes, mesmo os carballos e os paxaros) que se mencionan contribúen a fornecer a exposición cun marcado carácter litúrxico e paramítico que serviría á reintegración a un tempo sagrado, do que deduce que a psicoloxía do narrador se basea nunha “concepción antidialéctica do mundo, que fundamenta o tempo histórico como un presente inamovible e imperecedoiro” (2000: 508). O tema da autoprisión, construída polo “perdedor” a modo de bastión protector, parte dunha realidade vivida polos disidentes na España da posguerra e, polo tanto, tamén na Galiza, baixo o réxime franquista; e tamén simboliza a resistencia dos maquis e das súas familias, que sobrevivían agochados nos montes ou polas aldeas, nalgúns casos, grazas a benevolencia dos seus veciños. Así mesmo representaría a resistencia colectiva na gran cela chamada España. Para vivir impónse o agocho, o silencio, como unha morte en vida, a humillación ás familias dos fuxidos, a prepotencia dos vencedores e a imposición dos seus ideais... Un gran sacrificio colectivo para acadar “un tempo novo”. Gutiérrez Izquierdo atopa unha “denuncia da crueldade e un sarcasmo verbo da omnisciencia do poder represor” (2000: 499) e observa certos trazos comúns a toda a obra de Ferrín, na que xa advirte o macrotexto como “a unidade do conxunto” (2000: 490) que está “vertebrada por unha vontade de autorreferencias textuais, así como por recorrencias diversas” (2000: 490). O apartado que Gutiérrez Izquierdo dedica á análise de *Elipsis* leva o título “A inversión do tema do heroe”; inversión que se evidencia no discurso ininterrompido do narrador autodiexético que, malia recorrer ao plural para narrar os feitos máis violentos, nun intento de esvaecer o peso da súa responsabilidade individual, consegue o efecto contrario:

O efecto, lonxe de constituír un intento de atenuar a súa responsabilidade, subsumíndoa nunha loucura colectiva, parece máis ben (igual que na primeira parte) unha exaltación épica da escena, que, en realidade, se revela ante os ollos do lector como unha inversión, irónica ata o sarcasmo, do *ethos* heroico (Gutiérrez Izquierdo, 2000: 500).

Ademais o crítico salienta certos *leitmotives* que atopa no volume de *Elipsis*..., como o poder e a violencia como antitéticas das forzas libertadoras. Como tema satélite da prisión política obsérvase a caída dos símbolos da opresión, que xa aparecía en “O asasino” (POH) e en “O verdugo” (POH). No primeiro, o rapaz, sabendo que a oposición ao réxime viña de triunfar, chimpa o asasino polo balcón á praza, onde unha masa popular vitoriosa se encarga de linchalo. Mediante o seu axustizamento a mans do pobo que atropelara, a inxustiza “equilíbrase” e, ao mesmo tempo, denúnciase o círculo da barbarie, de xeito que mesmo as causas xustas, unha vez que trunfan e acadan posicións de poder, reactiváanse en maquinarias de violencia. Algo de mesiánico se suxire no triunfo desa revolta, que vén do Leste a liberar o pobo. Os trazos de mesianismo —hainos, en efecto— na obra de Méndez Ferrín trataranse máis adiante. No relato “O verdugo” (PH) o tema do asasino asasinado tamén comparte esa noción de restauración da orde. O argumento deste relato parece axustar contas cunha sociedade inxusta e sen empatía, representada tanto na multitude ávida de sangue, como no propio Verdugo, para quen a morte allea consiste nun trámite que lle corresponde xestionar. En ningún momento reviste as características dun sacrificio, xa que supón a realización dunha dilixencia burocrática. No argumento de “O verdugo”<sup>68</sup> (PH) presúmese unha denuncia daqueles que, amparándose nas leis ou en certos códigos, renuncian á ética do que se entende por humanidade, cometendo ou permitindo a comisión de crimes atroces enmascarados de legalidade.

“Elipsis” (ES) e “Botas de Elástico” (ARR) presentan elementos comúns, dos que aínda destacaba Gutiérrez Izquierdo certas recorrencias con “Sibila” (CN) e “Eles” (ARR). O proceso diexético de “Botas de elástico” (ARR) sostense en dúas voces narrativas —a voz da nena e unha voz narrativa omnisciente— ás que se engadiría a presenza dunha terceira voz non transcrita, que ten espazo físico no texto, marcada por puntos suspensivos e interrogante, de xeito que o lector

---

<sup>68</sup> Anxo Angueira advirte que a cadea moderna nace entre o século XVIII e o XIX e que —segundo a teoría de Foucault en *Surveiller et punir*— o verdugo acaba por ser substituído por “un exército de técnicos: vixiantes, médicos, capeláns, psiquiatras, psicólogos, educadores. Estes, teoricamente, garanten que o corpo e a dor non son os obxectivos últimos da acción punitiva” (Angueira, 2006: 41) mentres que o fin da cadea é a punición da alma, mediante a privación da liberdade.

pode deducir que é a que emite as preguntas<sup>69</sup>. No marco dun interrogatorio, unha nena —narradora-testemuña, e polo tanto, intradiexética— responde ás cuestións, non transcritas, que lle vai facendo un home, ao que ela nomea “Señor”, que representa unha autoridade que forma parte do corpo policial ou militar franquista. O relato comeza coa omisión da pregunta, da que só temos constancia do signo de interrogación: “—...?” (ARR: 94). O texto consiste nun informe xudicial a raíz do apresamento do pai da nena, que estivera agachado no pozo negro da casa familiar, na aldea. No interrogatorio intercálase a voz dun narrador extradiexético e omnisciente cuxa función é aclarar e achegar detalles importantes da historia ao lector, que a nena non comprende ou descoñece. Este dúo de voces responde ao obxectivo de remarcar a inocencia e inxenuidade da nena, que contrasta aínda máis coa malignidade do Sarxento, quen se aproveita do seu candor para manipulala.

O tempo histórico adscríbese á recente instauración do réxime, nun momento en que aínda hai persecución de disidentes. A alusión a Xosé Velo<sup>70</sup> encadra a acción na primeira década da ditadura franquista. Velo foi un importante activista comprometido co galeguismo. Este activismo, mesturado cunha azarosa vida, levouno en varias ocasións a ser detido, entre elas, en 1944 por manter contacto coa oposición galeguista no estranxeiro. En 1945 sae da cadea e, ao parecer, ocultándose en casas de amigos, chega de Vigo a Celanova, onde se mantivo agachado durante un tempo. A temporalidade interna do relato estrutúrase nun *flashback*, establecéndose un xogo entre

69 A novela *A Esmorga* (1959) de Blanco Amor podería ser un precedente que dialoga co relato ferriniano mediante unha intertextualidade formal, xa que ambos están constituídos polo interrogatorio xudicial.

70 Agora, cumprido o centenario do seu nacemento, a figura de Pepe Velo empeza a ser reivindicada en cada unha das súas múltiples facianas (activista, poeta, ensaísta, etc.). Foi coñecido por ser un dos capitáns do Directorio Revolucionario Ibérico de Liberación (DRIL), composto por un grupo de galegos e portugueses de signo político moi variado que se opoñían ás ditaduras de Franco e Salazar. O DRIL foi o responsable do primeiro secuestro político da historia, a toma do transatlántico de luxo Santa Maria, de bandeira portuguesa, que unía con escalas Lisboa e Miami. Na escala de La Guaira, en Venezuela, foi onde eles secuestraron o paquebote. O obxectivo da acción era que a comunidade internacional tomara consciencia dos réximes ditatoriais que aflixían a Península Ibérica. Os vinte e catro revolucionarios, que rebautizaron o barco como “Santa Liberdade”, financiaron a súa empresa coa venda do seu patrimonio e acadaron a atención internacional durante trece días, ata que atracaron en Brasil, onde foron acollidos como refuxiados políticos. Os medios de comunicación ibéricos nunca lles concederon tal apelativo, senón que foron tratados de “piratas” e “terroristas”. Aínda que non se fai unha referencia directa ao tema, si que de esguello se alude no relato á figura de Xosé Velo e, quizais, a aquela circunstancia do ano 1945, cando tivo que se esconder na súa vila natal, en Celanova. Existe unha película documental, *Santa Liberdade* (2004), dirixida por Margarita Ledo Andión.

dous eixos temporais: a simultaneidade, que se presenta a través do diálogo con interrogador ausente, coa protagonista adulta rememorando; e a analepse, mediante o interrogatorio reconstrúe un feito do tempo da súa infancia: “iso soubémolo máis tarde. Eu, ao tempo, era meniña de once anos” (ARR: 93).

A arquitectura do relato permite entender os procesos internos da nena, asediada polo Sarxento para que lle revele o escondedoiro do pai. O Sarxento vaise ir encontrando ao longo da primavera coa pequena, despois dunha primeira visita na que viñeran dous homes, vestidos de traxe e gravata e que calzaban “botas negras” (ARR: 95). As botas negras con elástico, que co traxe operan como elemento distorsionador, funcionan como símbolo de alerta para a nena, xa desde a primeira vez que as ve:

—Non señor. Eu non sabía que eran da Brigadilla da Garda Civil. Só se me facían raros por levaren os dous unha mesma caste de botas negras e con dous elásticos en forma de U para se cinguiñen á canela. Debían de ser unhas botas moi quentes pró inverno (ARR: 95).

A relación entre a nena e o Sarxento evoca a Carapuchiña Vermella. O Sarxento, un verdadeiro lobo<sup>71</sup>, sáelle á nena en lugares pouco transitados, “igual ca unha aparición” (ARR: 95), para gañar a súa confianza con agasallos e lambetadas, sen o coñecemento da súa nai. A nena chega a collerlle un cariño remoto, librándose no seu espírito unha batalla. Pero a visión das botas funciona como un signo de alerta: “Aquelas botas dábanme noxo. Acordábame, entón, moito o pai e apertaba os beizos” (ARR: 97). A nena, escindida, advirte a ambivalencia moral do trato que mantén co home, posto que, aínda que se aleda cando o ve, mantén a relación oculta aos ollos da súa nai “Si. Púñame contente ao o ver, pro, non sei por que, a ledicia convertíase nunha sorte de noxo ao reparar nas botas negras con elástico” (ARR: 97). Ao día seguinte o home chega acompañado dun grupo de sete, berrando, xurando e facendo moito ruído para que o pai da nena os sentira. A meniña dispón dunha última oportunidade para que non lle fagan mal á súa nai: “Eu xa abría a boca pra decerlle que o papai estaba no pozo negro, cando, por baixar a ollada de vergonza, din coa vista nas botas de elástico. E calei” (ARR: 99). Ante o estrondo, o pai fuxido berra dentro do seu agocho. A meniña presencia a terrible malleira que propinan ao pai e os militares marchan con el, finalmente,

---

71 No sentido que lle dera Plauto: “Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit” e que o propio Ferrín parafrasea no poema “Prisciliano” en *Estirpe*: Xa escribirá Ammiano Marcelino: “Besta ningunha / feroz é tan sanguinaria co home / como o son os cristiáns os uns cos outros”.

levándoo atado ao rabo do cabalo do xefe dos Gardas, rematando así a bravata cun xesto de poder, de brutalidade e de animalización ou “obxectivación” do fuxido, que acaba convertido nunha especie de trofeo de caza. A catarse prodúcese no penúltimo parágrafo, no que se describe como a nena se decata de que o Sarxento soubera sempre que o seu pai estaba alí agochado e acaba por descubrir o horror do verdadeiro obxectivo<sup>72</sup> que se ocultaba tras da insistencia do militar. Mentres os vencedores amosan a súa faciana máis inhumana (acoso a unha nena, violencia innecesaria, humillacións, que se coroa cos desexos de estragarlle polos remorsos a vida a unha pequena), nos vencidos revélase a arela de progreso. O pai da nena era encargado de obra (ARR: 93) e no conto sinálase que houbera xuntanzas “na caseta da obra” (ARR: 93) (¿na loxa? ou ¿na Loxia?). Grazas aos seus coñecementos das técnicas de construción, ordenara de facer un pozo negro (apostando pola hixiene) e construír unha casa con tellado na súa aldea natal, Auguela, onde, ata entón, tódolos teitos estaban feitos de colmo, introducindo unha mellora na construción. Queda patente a iniciativa progresista do pai, pois ponlle tellado a casa e mesmo fai o pozo negro que “nunca se tal vira elí” (ARR: 93) “como unha afirmación de fe na decencia humana” (ARR: 94), sen saber que gastaría os derradeiros días de “santa liberdade” acochado no pozo negro.

A voz da nena describe primeiro as características do pozo, para pasar de seguido ao uso, en condicións estarrecedoras, que o seu pai lle daba para asegurar a propia supervivencia, recluído coma un animal na “toqueira” que construíra coas súas propias mans, dentro do pozo negro<sup>73</sup>. Ademais da obvia comunicación co retrete da casa, lembra ás foxas para enterramentos. O *emparedado* foi modificando internamente a estrutura da súa cela subterránea, raspando no xabre das paredes da cova para facer un pouco máis habitable o ínfimo espazo do que dispoñía e, así, poder resistir as condicións extremas nas que se atopaba.

—O papai, unha vez que se meteu no pozo negro, rabuñou nas paredes de sábreo e fixo unha camareta nun lado, algo alta. Case non se podía

---

72 “Cando subía ao Baliglia, a meniña fixouse por derradeira vez nas botas de elástico, e comprendeu. O Sarxento da Brigadilla soubera desde o primeiro intre onde se achantaba seu pai. Quería que a meniña llo dixese e deixala ferida de remorso para o resto da vida. O seu fracaso, a causa da irrupción do Tenente e dos seus números, enchíao de decepción” (ARR: 101).

73 “—O pozo negro estaba no patio. Tiñamos na casa un retrete de madeira que comunicaba, por meo dun desague de cemento, co pozo negro. O pozo tiña uns catro metros de fondura. Despois de nos servirmos do retrete, ao facer de corpo, botabamos caldeiros de auga pra que circulase a porquería contra o pozo negro” (ARR: 94)

mover, porque se se puña en pé no fondo do pozo negro enterrábase no zorro. Así e todo, el deu orde de que seguiseamos, a mamai e mais eu, ensuciando no retrete coma sempre.

O prisioneiro dispoñía de poucas horas —sempre nocturnas— para alimentarse, descansar, ocuparse da hixiene persoal, etc. En varias ocasións a explicación da nena remite ao eido da cinexética, sendo o pai a peza a cazar e os cazadores os militares, igual que aquela “cazata colectiva e belísima” (ES: 43) que relataba o narrador en “Elipsis”. Este campo semántico da caza acrecéntase no enfoque do pai como un animal fuxidío, en varias ocasións, tal un coello que “acocha no pozo negro” (ARR: 94). Para describir a cova do pai úsanse vocábulos que evocan a animalización, como “tobo” (ARR: 95) ou “toqueira” (ARR: 97); e incluso a nai ten que borrar as pegadas do home na neve (ARR: 97). O asedio prodúcese en primavera, pero no relato non se aforran as penurias que o prisioneiro pasa no inverno, cando “mesmo conxelara o visgo do ludre que comunicaba o retrete co pozo negro” (ARR: 97) e que a friaxe só se aliviou un pouco cando a neve cubriu a aldea. A paisaxe nevada deixa a sensación dun mundo en suspenso, como en suspenso ficara o destino do pai, agachado no pozo. Cabe sinalar que os únicos nomes propios que saen no conto fan referencia a accidentes xeográficos, o que traslada a importancia aos espazos, nos que xa se advirte o esvarar lento e silencioso dos líquidos e semisólidos, como no nome da aldea, Auguela:

Auguela está no deserto da Chaira, na caeira onde os fentais sinalan unha lentura que logo é fiaño de auga e pouco máis alá corga e regueiro, para facerse moi lonxe un río grande chamado Tuño (ARR: 93).

En equivalencia inversa ao ciclo expansivo da auga da Chaira, que decorre cara un río grande chamado Tuño, transcorre así o ludre, subterráneo e viscoso cara ao pozo negro. O acubillo obriga o home a vivir literalmente nunha fosa, case coma un morto en vida, ao abeiro das tripas da terra. Estas conexións subterráneas polas que transitan as feces da casa constitúen unha referencia á fase final da dixestión. O pozo negro é o receptáculo dos excrementos que proveñen da casa. A permanencia nese lugar incorpora o home preso ao proceso. Convértelo en parte desas feces (produto final da dixestión nutricia), que segundo como se mire, pode ser ouro (produto final da dixestión alquímica). A inversión de valores preséntase mediante a posibilidade de identificación do ouro cos excrementos, impensable desde o réxime diúrno da imaxe (Durand, 1992: 303) e, porén, esta identificación do ouro cos excrementos é tan poderosa que para Durand non se limita á transmutación alquímica, senón que hai que interpretar o ouro como unha substancia ambivalente, fonte de riquezas pero tamén fonte de desgrazas,

como queda de manifesto, por exemplo, na tetraloxía wagneriana d'*O Anel do Nibelungo* ou en calquera dos moitos tesouros —normalmente enterrados— sobre os que pesa unha maldición. Así, habería que concluír que as estruturas que prevalecen neste relato serían dúas: a diáritica, mediante a exhibición dunha serie de contrastes inocencia/maldade, progreso/atraso, mai-filla/militares, lobo/carapuchiña, inverno/primavera... e outra, antifrástica, que evoca o imaxinario da intimidade, na que impera unha inversión de valores: o prisioneiro só pode saír da súa prisión ao ar libre unhas horiñas a altas horas da noite. Padece as consecuencias do frío e da escuridade (sae aterecido e esbrancuxado) do ventre da terra, que ao mesmo tempo é o refuxio. Poderíamos pensar no agocho subterráneo como isomorfo do berce-sepulcro, como o inmenso e térreo ventre materno do que provimos (pó es) e ao que retornaremos (e en pó haste converter). Pero aquí está desprovisto do necesario aspecto tépedo, da quentura mínima para incubar, pois nesta cela conxélase todo. Ademais da frialdade, a imposición dunha postura vertical afasta a cela inhóspita da mornura do continente ctónico. A posición que debe adoptar o corpo do enterrado, contrariamente á horizontalidade habitual á que predispoñen tanto o berce coma o sepulcro, é a da verticalidade. Estas anormalidades prefiguran o horror do renacemento que se efectuará, en primavera, cando o home (animal, coello, insecto...) saia desta especie de “crisálida”. Contrariamente ao decorrer das pinguñas de auga da Chaira, que van ao regato e, despois, ao río, o pozo negro, sen continuidade, é o receptáculo final do líquido viscoso e das feces; é o final do traxecto, aquí remata todo e, ao concluír o conto, sabemos que non hai esperanza de salvación para o preso. Mais sabemos que, no fondo, non é un conto sobre a prisión, senón sobre a conciencia.

Só queda, cando é quen de comprendelo, a pequena vitoria da nena sobre o sádico sarxento, na que se advirte o padrón do “orgullo do vencido” e da dignidade do perdedor, que sería mitema secundario dos mitemas involutivos, xa que no caso dos presos ferrinianos, son personaxes “vencidos, pero non convencidos”, con capacidade de resistir ata a morte, como no relato “O dique de area” (POH).

A “Cantiga do amante preso” (*Poesía enteira de Heriberto Bens*, 1980) aparece precedida da frase de Jagot: “A cadea é un vestido de pedra”. O poema está dirixido polo amante preso a modo de epístola a unha muller á que lle describe un mundo circular de tristura e de silencio<sup>74</sup>, onde a luz esvara, negra, como esvaraba o ludre polos condutos cara o pozo negro de “Elipsis”.

---

<sup>74</sup> “Boas noite, amiga, / dígoche dende o cárcere, / mesto espacio de sombras / limitadas a carne [...] / Boas noites, amiga / dígoche dende o cárcere, / méntrelo teu recordo / froitificame, árdeme” (Méndez Ferrín, 1980: 32).

Ademais das cárceres subterráneas das minas dos Grou en *Arnoia*, *Arnoia*, achamos na poesía unha suxestiva e terrible imaxe dos ergástulos romanos, onde se choían os escravos ou os prisioneiros e que, moitas veces, estaban construídos baixo terra. No panexírico dedicado ao heresiarca “Prisciliano” (*Estirpe*)<sup>75</sup> Ferrín evoca estas prisións como ilustración das estreiteces ás que se ve sometida a alma, que remata por saír da prisión (o ergástulo, imaxe do mundo) na que entrara para se instruír “militarmente”. O illamento (a cadea) de novo preséntase como unha iniciación ou unha superación. Fáisenos, así, ver a alma despois viaxando en peregrinación por sucesivos corpos; e esta metempsicose lévanos ao segundo punto dos mitemas “da evolución”: o potencial liberador do elemento mediador.

### *A lírica da derrota*

En *Estirpe* (2004) o autor visita a prisión do último rei da Galiza, o Rei Don García, quen, desde a súa cela evoca circunstancias da súa infancia xunto do seu pai. Un Pai con maiúscula, no que se confunden conceptos de realenza e de divindade, consciente do futuro que agarda ao seu fillo, pois acabará “privado da luz do sol”. A cadea combínase aquí co mitema da “morte” do fillo, e simboliza un mundo inviable, sen posibilidades de realización<sup>76</sup>. A visión do encarceramento do futuro rei Don García preséntase como unha translación das penalidades que habían sobrevivir ao futuro país galego, se se quere admitir a homologación entre o destino dun país e a saúde do rei. Nótese tamén a alusión á “cegueira do rei”, que, de novo, obriga a pensar en Edipo e no pai “cego” do relato “Licor-café”.

e cheirabamos agre e o Pai sabía que de entre todos os reis  
eu sería o máis cego  
pois estaba destinado a morrer privado da luz do sol (2004: 103).

---

75 “Por El sabemos que a ánima se cría / Nunha ergástula sombriza onde promete loitar. / Alí é instruída militarmente polo Serafin. / Prisioneira logo do Príncipe do Mundo, / Recibe rescriptos que a van destinando / A un e outro corpo, en pelerinaxe” (Méndez Ferrín, 1994: 137).

76 “[...] e os homes chantaban as tendas e o Pai sentábase no escano / moi obrado con figuras de outros reis / e púñame a mao na testa e ollábame grave / e ollaba pra min como sabendo aquilo horroroso / que ía acontecerme aquilo coma couza que rilla a alma” (2004: 103).

En *Contra Maquieiro* (2005), no primeiro dos sete fragmentos que compoñen o poema “Senecto corpore”<sup>77</sup> —epígrafe tirado da frase de Salustio “omnis, quibus aetas senecto corpore animus militaris erat”—, a saída da cadea non supón o fin do padecemento, pois, aínda que as marcas físicas do corpo desaparezan, sempre fica a pegada na memoria, ata a morte. Outro encastamento, quizais inevitable por ser o principal: o mundo, de seu, é unha cárcere, a cadea grande, redobra o misticismo deste mitema.

### 3.2. O ritual do sacrificio: intercambio e expiación

Ademais do *topos* da cadea, este mitema maniféstase na acción ritual propia do sacrificio, que pode presentarse como o sacrificio directo no marco dunha cerimonia ou como un sacrificio indirecto, na mutilación dunha parte do corpo, co que se pretende expiar unha culpa ou “revocar” un erro. Tanto a vía directa como a indirecta adoitan incluír certas actuacións (castración, travestismo, cantos e danzas, mutilacións, etc.) que presupoñen unha liturxia de intercambio, xa sexa para obter un don ou para reparar unha infracción. O intercambio representaríase nos relatos “Labirinto” (ES) e “Explosión” (ES); constituíndo a trama do relato “Liño” (ARR) unha reparación. Mediante operacións como o travestimento e a castración, convócase a presenza do “hermafrodita”, ser que, segundo Durand, facilita a operación sacrificial (1992: 357), en canto que ser sintético, conector cunha deidade orixinal e bisexuada (1992: 335-337), que simboliza a unión entre dous aspectos opostos.

No comezo de “Labirinto” (ES) o narrador intradiexético, un rapaz de 12 anos, lembra a perda do “locus amoenus” da infancia e como é entregado pola matriarca para ser educado nos principios dos Circuitos do Non. O neno descobre que toda a súa comunidade participa do ritual do que el é unha especie de mesías e que está chamado a ser o Xefe dos Circuitos do Non. A nostalgia do País Pequeno en *Arnoia*, *Arnoia* (1985), presente sempre na mente de Nmógadah, sería isomorfa da señardade pola infancia feliz do protagonista de “Labirinto”. A Matriarca, que participa do ritual como iniciadora do escollido, correspondería coa Mai Loretta da *nouvelle*; así como ambos comparten a

---

<sup>77</sup> “Saiches, por fin, en bola á luz de fóra, á cadea grande, / e non aturabas os brúidos, Chiño. / Medráronche outra volta os pelos das pernas / e ben revirichados / pro os da memoria túa vancher sempre rapados / polo calzón de penado, en marrón, que nunca arrincarás / da alma: / uniforme invisíbel e, no final, sudario” (2005: 57).

ausencia da figura paterna. Os protagonistas son varóns e encetan o seu heroico traxecto na adolescencia, Nmógadah aos 16 anos e o protagonista de “Labirinto”, aos 12. Ambos constitúense en itinerarios de aprendizaxe, nunha iniciación para a que adquiren especial importancia certos elementos, como as *palabras*: Nmógadah ten que aprender as “Oito Palabras Retorneadas” e no conto o mundo arránxase conforme as normas escritas nos Seis Libros, que incluso dan nome ao Estado, cuxos pilares están resumidos nos Seis Principios da Doutrina. O adestramento serve para romper co círculo pechado que supón o Estado dos Seis Libros. O Estado, gobernado mediante cálculos das máquinas (ES: 87, 88, 90), vive nunha observancia absoluta respectos dos Libros, debido, quizais, a que eses son os únicos libros que existen. Antes houbera moitos e cada quen podía escribir o seu, pero todo aquel saber perdeuse e non quedou máis memoria que eses Libros. O proceso de adestramento supón, ademais da soidade, a castración<sup>78</sup> do mozo o día que cumpre os 20 anos, nunha horripilante pasaxe que lembra as profundidades habitadas polos “seres primordiais” das historias de H.P. Lovecraft<sup>79</sup>. A Cerimonia conmemora a invención da morte como un ritual de inversión, moi parecido a unha celebración salvaxe do Caos e do “mundo ao revés”<sup>80</sup>, que evoca nocións de interdependencia entre estes ciclos, semellantes ás do “agonismo” de Foucault. O travestismo e as tatuaxes forman parte do ritual atávico e carnavalesco no que os valores sociais quedan subvertidos. A celebración desa liturxia violenta é a garantía de supervivencia do aparato do sistema. O horror final abrolla cando lle é revelada a verdade mediante a lectura do segredo do Sétimo Libro, no que se detallan todas e cada unha das torturas que debe sufrir o Xefe dos Circuitos

---

<sup>78</sup> “Deixeime podar a miña vara verde e fun conducido, ao estar recuperado, por poeirentas galerías máis antigas, máis e máis estreitas, ancestrais, esterrecentes, construídas cun metal verdecente pra min descoñecido, nas que, á dereita e á esquerda, fuxían lombos pelados de animais visgosos e abominabeis que, ao mellor, abandonaban na súa fuxida grandes ollos palpebrexantes ou cobregantes probóscides que se retorcián espantosamente e morrían baixo o impacto da luz e da enerxía dimanante do noso vehículo” (ES: 87).

<sup>79</sup> Bótase en falta un estudo que examine a influencia dos mestres da literatura fantástica e de ciencia ficción (Poe, Lovecraft, Asimov, Tolkien, Hoffman...) na obra de Ferrín. A Lovecraft non só o cita directamente en *Breña, Esmeraldina* (1987: 55), senón que, ao meu modo de ver, como neste anaco de “Labirinto”, Ferrín redacta fragmentos que homenaxean as particulares e recoñecibles atmosferas lovecraftianas, polo menos en relatos como “Sibila” (CN: 13) ou “Familia de agrimensores” (AA: 46).

<sup>80</sup> “Durante a Ceremonia, os pobos mestúranse entre eles, flaxélanse as persoas, o asasinato está permitido, os homes deben levar antigos vestidos de muller e é o tempo máis indicado pra se facer tatuar. A Ceremonia é un tempo horroroso e lúcido no cal cada crime e cada aberración están preceptuados na derradeira parte do Sexto Libro” (ES: 89).

do Non, “en conmemoración e lembranza da invención da morte” (ES: 91). Ao fechar o Libro, saen da penumbra soldados “fortemente armados e con casco, tatuados nos seus peitos espidos o labirinto azul<sup>81</sup> do medo” (ES: 91): todo forma parte dunha posta en escena, da recreación por parte do sistema dun acto de “rebeldía controlada” para perpetuarse a si mesmo. A voz narrativa non só deixa constancia do seu desexo de que este ciclo se rompa algún día, senón que, nunha arquitectura circular que puidera ser borgeana, pecha o relato coa mesma imaxe do “paraíso perdido”<sup>82</sup>, exactamente coas mesmas palabras que usara ao comezo da narración. Ferrín válese daquela técnica de inversión do sentido inicial que apuntaba o comezo da narración, como “revés dramático”, que Borges usara en relatos como “O tema do traidor e do heroe”. Así, mediante este *twist ending* o lector descobre ao mesmo tempo que a personaxe, nunha anagnórese fatal, que o sacrificio do Xefe dos Circuitos do Non non vai servir para acabar coa orde establecida, senón que ben ao contrario asegura a conservación do Estado dos Seis Libros, é dicir, o Eterno Retorno, a restitución interminable dunha organización que só ten como fin manterse a si mesma. A simboloxía da inversión encádrase dentro do réxime nocturno da imaxe, en equivalencia co “devorador devorado”, o “asasino asasinado” ou “verdugo axustizado” que se analizaron máis arriba (Durand, 1992: 225-268). No proceso involutivo, para Bachelard, empezan todos os movementos exploradores dos segredos do devir (Durand, 1992: 227), así que se trata dunha acción de procura, tema que constitúe o cerne do terceiro mitema.

“Explosión” (ES) constrúese sobre dous relatos intercalados, aparentemente independentes. Os parágrafos aparecen separados por liñas en branco, igual que no conto “O Exclaustrado de Diabelle” (ARR), pero neste relato ademais diferéncianse pola tipografía. Chamaráselle relato “matriz” ao que consta de cinco bloques, en letra normal, e que narra a historia da vinganza do guerrilleiro Nelson Cristoforetti sobre o traidor Alves Kudela, posto que tamén empeza e remata o conto. En letra cursiva e entrecruzado en catro bloques, o

---

81 As esvásticas azuis de “Sibila” (CN) e “Episodio de caza” (CN) mudan en labirinto neste relato, aínda así, pódese dicir que na obra ferriniana as tatuaxes azuis simbolizan o individuo ou o colectivo rexidos pola violencia e a crueldade.

82 “Polo momento non sufro. Sométome con resignación, pro confío con ardor en que algún día unha pedra caia no engranaxe, unha estrela relumbre, verdadeira rebeldía estoupe por canles diferentes, as luciñas contidas no cantar da matriarca convírtanse en volcán, liberación. Penso, si, con saudade, nun ledísimo val, rico en mazá, mirambel, ameixa, con socalcos de millo estremecido nas lenturentas longas noites zucradas” (ES: 92).

relato “parentético” narra o ritual levado a cabo polo Sabio; que ben pode ser unha fantasía alegórica da historia “realista”, en palabras do propio Ferrín: “Por cima, no conto entran elementos do tópico, moi frecuentado na ciencia-ficción, dos mundos paralelos; non sei se ben ou mal tratado por min” Ferrín dedicou este relato ao guerrilleiro T. Pla Massaguer (el escribía Meseguer) xa que a inspiración provén dunha historia que compartiu o valenciano con Ferrín na cadea de El Dueso (La Opinión, 3/12/2009)<sup>83</sup>. É curioso que unha boa parte dos relatos sobre o sacrificio os escriba na prisión. Segundo Ferrín o argumento do conto relata a historia que o guerrilleiro insubmisos lle explicara<sup>84</sup> de primeira man.

No mundo paralelo habitado polo Sabio, esbózanse estrañas liturxias, ante unhas máquinas, embigo das Vellas Akademias, que parecen cobrar vida tralo ritual, evocando modelos próximos a estéticas semellantes ás de Moebius: “Notando que as máquinas se expandían, perdían límites, emitían cousas tipo tentáculo, arfaban vento e fumaxada, pillaban espacios interiores de Sabio” (ES: 79). O relato de Cristoforetti chega a un tronso crítico no que o guerrilleiro é comido polos lobos e a bomba With Love estoupa no medio do monte ao lle caer enriba unha piña. Emporiso, inopinadamente, ao rematar o ritual, identifícase o Sabio con Alves Kudela. Finalmente, o guerrilleiro conseguiu espantar os lobos coa lanterna, mentres que ao lonxe ao lúia ilumina a casa do traidor. Sabendo que a historia real non rematou así, poderíase

---

83 “En efecto, estando eu en El Dueso escribín a maior parte duns relatos que en 1974 serían editados co título de Elipsis e outras sombras. Un deses contos, Explosión, está dedicado a T. Pla Massaguer. Como verán, o segundo apelido do guerrilleiro aparece grafado de xeito que se pretendía próximo á normativa catalá e non como o usaba o seu propietario. Dediqueille a Pla o relato porque, sen el o saber nin pretender, inducírame a escribilo”

84 “En canto paseabamos entre as hortas de El Dueso, un día de outono borrallento, Pla atreveuse a falar-me da súa disidencia a respecto do Partido (PCE, naturalmente) e da deriva liquidacionista que este lle imprimía á AGLA (Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón) por volta de 1950. Fixoo en medias palabras en un discurso cortado por silencios que eu non daba interpretado ben. Deseguida pasou a concretarse nun suceso. A dirección restinxira ao máximo a acción armada e revocara a orde de voar a masía dun delator que lles fixera moito dano. Pla e o seu amigo e mentor político Francisco Serrano rebeláronse contra o órgano superior e decidiron crebar a disciplina. Encheron un garrafón con dinamita picada que atacaron con mel. Metéronlle un fulminante e sacaron, pola rolla, a mecha. O plan era subir ao tellado da masía pola noite. Baixarían o garrafón (damajuana —dixera Pla en castelán—) cunha corda pola troneira ou chaminé coa mecha prendida e esperarían lonxe a explosión. Pro tal cousa nunca ocorreu. Pla e Francisco deixaron agachada a bomba entre o monte baixo. Coa calor extrema deflagrouse un lume no monte, a mecha prendeu e a bomba fixo explosión ben lonxe da casa do delator. Este testemuño interesoume moito e decidín darlle un tratamento literario. No conto Explosión tamén hai unha bomba, chamada agora With Love, e un guerrilleiro que se indisciplina e decide castigar un delator” (Ferrín, 2011a).

### 3. VARIACIÓN SOBRE O SACRIFICIO

pensar que a través do ritual do Sabio, o autor revirte a historia para que o guerrilleiro logre o seu obxectivo. De novo atópase o tópico do “que puido ser e non foi”, no cal o autor-demiúrgo intervéñ nunha inxerencia do tipo *deus ex machina* —nunca mellor dito—, capaz de activar as máquinas que rexen o mundo ancestral das Vellas Akademias.

O proceso sacrificial empeza co oficiante ancián nu. O Sabio, deitado no chan diante das máquinas, finxe un coito coas pernas abertas, ata que simula un longo orgasmo. Despois, travéstese de dona e aparenta sufrir a dor do parto<sup>85</sup>. Despois vístese coas roupas masculinas de Sabio e entoa cantares ás máquinas, que lle son “transmitidos nun vértigo de porcións de tempo circulares” (ES: 78) por elas mesmas. O canto dá paso á danza, e o Sabio corta e devora dous dedos da súa propia man, mentres baila, con pinturas azuis no rostro e o sangue pingando no “embigo, centro místico das Vellas Akademias” (ES: 79). Despois de cauterizar as feridas élle revelado o nome de Alves Kudela. O sacrificio dos dedos da man fan pensar na adquisición dun poder de actuación, de pulsar sobre algo ou de sinalar. O Sabio consegue a identidade do traidor, de Alves Kudela, para que así, estoupe. A segunda parte do ritual, masculina e destrutora, consiste nunha manobra de dominio do tempo a través da ofrenda e da autofaxia de dous dedos da propia man. De novo a violencia lígase coas tatuaxes azuis:

As pinturas en entrelazo, en formas incesantes e recorrentes, que lle cobrían o cráneo, baixaban coma carrachas, vacalouras azuis, arañas, alicornios, pola comesta rexión das meixelas, escusando a penas o seu intenso brancor, de anxeio e esperanza... (ES: 75-76).

O Sabio debe converterse nunha especie de hermafrodita; no seu ser ambiguo sublímanse sacrificador e vítima, por mor de facer máis doada a substitución sacrificial (Durand, 1992: 357). Ademais do recoñecemento da condición real de Massaguer, o hermafrodita simbólico insinúa a unión de contrarios, que, segundo Graves, na figura de fillo de Hermes e Afrodita, remite tamén á transición do matriarcado ao patriarcado (Graves, 1985a: 78).

Un discurso monolítico, sen puntos e aparte, refire o punto de vista en primeira persoa, de Misia, coxa<sup>86</sup> a raíz dunha explosión na que morreran os

---

<sup>85</sup> Accións semellantes á descrita no relato realizábanse en ritos antigos (rexistrados no Norte de Iberia por Estrabón, ademais de no Mar Negro e en Córcega) e en ritos órficos nos que o varón asumía un papel feminino (Martínez, 2016: 25).

<sup>86</sup> A coxeira relaciónase coa palabra (neste caso, ausencia dela). Nunha homenaxe a Ferrín, Moncha Fuentes (2008: 288) asocia o personaxe de Misia, protagonista do relato “Liño” (ARR), e o

pais, que renuncia ás aparencias dunha vida en sociedade e se retira a antiga casa familiar en Alcobaza. Alí é asistida por N. O seu deveso é parar o tempo, despoixarse do movemento infernal da vila (para Durand non hai inferno que non sexa dinámico, ningunha representación do caos é estática) e refuxiarse no inmutable, quere desaparecer: “Desexaba estar illada, coma morta. Eu non quería outramente que me desligar do mundo, da orde ritual e fixa que fai en Ourense xirar as partes do día coma pezas dun reloxo” (ARR: 58-59). A brume que a preme por dentro impídelle articular palabra. A lingua resúltalle allea, inimiga. O seu fondo agoiro de incomunicación invoca de novo as posibilidades transitivas do tempo<sup>87</sup>, a circularidade e a progresión lineal. A pousa familiar é a súa cripta. Metaforicamente defunta, consume alí o seu tempo. Fáltalle unha perna e non quere verse nos espellos; só se sente a gusto en presenza do seu adorador, N. que por veces lle trae algunha ofrenda: coroas de flores, un rato, viño con mel... A medida do tempo artículase en base ao ciclo dos labores do liño, en períodos que acompasan a vida da Raia. No seu retiro Misia sabe que, nas reunións que estes labores precisan, os aldeáns se burlan de N. porque é parvo. Conforme progresan os traballos desde a sementeira á fía, a relación de N. con Misia é cada vez máis estreita. Unha mañá o seu lume apágase<sup>88</sup> a causa do descoido de N. por ficar no fiadeiro e a lingua de Misia acorda para insultalo e ferilo.

A proximidade do liño<sup>89</sup> co solsticio revela unha gran relación co lume e coa figura de Hermes. O elemento lume dispón dun dobre aspecto, purificador e

---

de M<sup>a</sup> Luisa Casallerrei, a narradora de *No ventre do silencio*, co “Soleil Noir” da depresión e da melancolía, que, nas dúas personaxes se manifesta na mudez, na dificultade/imposibilidade para articular *palabras*.

87 “Quería seguir á miña tristura deica unhas cavernas que eu sabía que estaban alén, no máis alto e no máis fondo de min; lugares que eu vería suntuosos e mortais. Parecíame que, para acceder a ese reino da anestesia e da ausencia, tiña que me separar da lingua igual que unha cobra se desprende da camisa ou a nai do fillo, e logo ollar ese meniño ou esa pel, destinado un á independencia e á perpetuación do tristén, e a outra a se corromper por natureza” (ARR: 60).

88 “Estás a ser a risión do fiadeiro, e eu aquí soa, —dígolle roucamente e en voz baixa. ¿Onde fora parar o meu paralise, a miña morte en vida, a miña existencia de crisálida, a señardade que me domeaba, que me vencía e me tollía as verbas e a vontade? Neste intre desenrólome coma unha serpe, coma un resorte. Bótolle a lingua. Misia bótalle a lingua a N. con aceno de gárgola. Os ollos quérenlle rebentar para fóra, despeden lóstregos” (ARR: 66-67).

89 “Como la cosecha del lino era la ocasión para los cantos fúnebres y la trituration rítmica, y como en el solsticio estival —a juzgar por los ejemplos suizos y suabos citados en *The Golden Bough* de Frazer— los jóvenes saltaban alrededor de una hoguera para que el lino creciera a gran altura, se suponía la existencia de otro Lino místico, uno que llegó a la edad viril y fue un músico famoso, inventor del ritmo y la melodía. Este Lino tenía por madre a una Musa y por padre al Hermes arcadio, o al Eagro tracio, o Magnes, el antepasado epónimo de los magnesios; en realidad no era

renovador por unha banda, e destrutor, pola outra. Os tizóns amortecidos da lareira de Misia, coma se se tratara da extinción do lume sagrado, sinalan o fin de ciclo. O horror da lembranza da explosión no refuxio antiaéreo de Madrid mestúrase co estrondo da penitencia que se autoimpón N., que consagra a destrución do seu sexo coa maza do liño para mitigar o anoxo de Misia.

#### 3.3. O sacrificio e a iniciación

O sufrimento acugulado naquela loita baldeira do mitema pai-fillo, vaise suavizando progresivamente neste do sacrificio, permitindo albiscar unha promesa de “reparación”, sexa no conforto da sospeita dun ciclo renovado, sexa mediante a rehabilitación do tempo mítico. Pero a esencia do sacrificio radica no intercambio. Canto máis importante e valioso é aquilo que se procura obter mediante o troco, máis considerable ha ser a propiedade transferida. Na permuta efectúase unha substitución do que se entrega polo que se desexa acadar, operación na que, segundo Durand subxace o devezo humano do dominio do tempo<sup>90</sup>. O sacrificio consistiría en comprender o gran misterio, poñer fin á angustia do tempo, a través da restauración cíclica do tempo primordial e sagrado. Calquera non pode oficiar unha liturxia nin calquera pode ser vítima ou ofrenda, pois o sacrificio require unha “iniciación”: só Filoctetes podía gañar a guerra de Troia, e non outro; só Edipo coñecía as respostas ás cuestións da Esfinxe; relacionadas coas dúas visións do tempo<sup>91</sup>, lineal e circular: “¿Quen é o que ten catro patas pola mañá, dúas ao mediodía e tres pola noite?”, “Eran dúas irmás, unha delas enxendra a outra, e esta á súa vez enxendra a primeira”.

O sacrificio indirecto represéntase nunha cerimonia. Polo contrario, o sacrificio directo execútase a través da mutilación dunha parte do corpo,

---

heleno, sino guardián de la cultura pelasga pre-helena, que incluía el calendario de los árboles y el saber acerca de la Creación. Apolo, quien no toleraba rivales en música —como lo demostró en el caso de Marsias— lo mató, según se dice indirectamente; pero ésta era una versión errónea, pues Apolo adoptó y no mató a Lino. Posteriormente se atribuyó su muerte más apropiadamente a Heracles, patrono de los invasores dorios incivilizados” (Graves, 1985b: 146-147).

<sup>90</sup> “C’est donc dans le pouvoir sacramental de maîtriser le temps par un échange vicariant et propitiatoire que réside l’essence du sacrifice. La substitution sacrificielle permet, par la répétition, l’échange du passé contre l’avenir, la domestication de Kronos” (Durand, 1992: 357).

<sup>91</sup> Para Walter a concepción cíclica do tempo é propia do eido indoeuropeo e concretamente do mundo celta, e contrasta co modelo apocalíptico lineal semítico (1993: 155), aínda que os moitos intercambios entre ambas culturas foron difuminando as diferenzas e cada vez se confunden máis.

para expiar unha culpa ou “revocar” un erro, como no relato “Liño” (ARR). A autocastración, que o coutado rapaz executa para non volver a “pecar” a ollos de Misia, parece perseguir o obxectivo de restituír “aquel tempo no que aínda non errara”, ou “o favor de Misia”, a receptora das ofrendas, o seu ídolo. Pero tamén Misia se ofrenda ela mesma, no seu retiro social, na ausencia de palabras, coa intención de deter a vida, ata que, ao esmorecer o lume, ela se arrebatara, deixa de vivir pasivamente, nun estoupido no que se confunde a castración de N. co recordo do estoupido que a levará “a unha morte en vida”. O intercambio funciona. En “Liño” combínanse dun xeito sutil os grandes tópicos que se rastrexaron ao longo deste mitema: a mutilación (voluntaria, involuntaria), o illamento, o poder da palabra (sexa por presenza ou por ausencia), o ámbito simbólico do lume (como advocación de Hefesto), o ciclo do tempo no mundo agrario... Ademais, mediante operacións como o travestimento e a castración, convócase a presenza do “hermafrodita”, é dicir, a unión de opostos. As estruturas dramáticas organízase a partir dunha dialéctica da coincidencia dos opostos. A inversión de valores que representa aquel discurso irónico sobre un “tempo novo” redobra o efecto asimilador e místico do “emparedamento” ou, directamente, do “enterramento” (que, por outra parte, presupón a noción de descenso), delimitando un ámbito simbólico de dixestión e intimidade. A preponderancia da semántica da intimidade increméntase co illamento e a través de recursos formais de “encastamento”, como a *mise en abyme*. A rehabilitación dun “tempo antigo”, a volta do pasado, suxire tamén, xunto coas poderosas metáforas agrícolas, o ciclo eterno do tempo circular, nun tránsito inevitable da vida á morte, pero tamén na esperanza de renacemento que cada primavera promete a natureza. Así, o sacrificio propiamente dito enmárcao Durand dentro do “Denario” (Dénier), que implica a dirección ao pasado, e a iniciación, dentro do “Basto” (Bâton), que se dispón a evolucionar cara ao porvir. O sacrificio parece preciso tanto se a intervención devecida é a de rehabilitar como a de progresar. Por esta dobre inclinación este mitema xa non se presenta exclusivamente involutivo, como se afirmara nun principio, senón que permite conxectar a posibilidade dunha intervención futura, aínda que unicamente se constituía nun volver ao principio, nun eterno retorno.

A perseveranza do sacrificio como iniciación colíxese a través do *topos* da cadea. Debido ao matiz de presos políticos, tódolos infortunios que padecen as personaxes pechadas na cadea (illamento, vexacións e mesmo mutilacións) parecen operar en proveito dun colectivo ou do progreso en xeral. Nestes casos obsérvase un dobre proceso sacrificial, encastado o un no outro: a sociedade inmola a ese individuo na procura da liberdade, e o individuo sacrifica algún ben persoal (como o pé de Philoctetes) a fin de acadar unha

transcendencia —que lle vén dada a través da palabra escrita— ou dunha indagación sobre as orixes. Algúns aspectos do mitema coinciden co dos heroes, que se analiza no apartado seguinte, dedicado á *queste*. Entre estes aspectos débense destacar dous, relacionados co lume:

(1) O illamento é unha condición indispensable para adquirir e practicar o coñecemento da técnica da forxa. Hai que recordar que no Philoctetes de Sófocles, o heroe quedaba illado en Lemnos, a illa de Hefesto, debido a unha mordedura de serpente, que, precisamente, só se podía curar coa *terra lemnia*. A incomunicación e a aprendizaxe das armas son estadios imprescindíbeis, como ben se pode comprobar nos traxectos paradigmáticos dos grandes herois e deuses (o propio Lug, Sigfrido, Cuchulainn, etc.); estadios que Walter interpreta como lugares de iniciación<sup>92</sup>, a propósito da análise da función simbólica da personaxe de Trébuchet de Chrétien de Troyes. Como lugar de iniciación do heroe ferriniano, a prisión é translación da illa medieval, da que o concepto ía moito máis aló da actual “porción de terra rodeada de auga por todas partes”, pois significaba un lugar de incomunicación, que non tiña por que ser marítimo:

L'île de Avalon où il (Arthur) est censé résider possède une localisation incertaine: au-delà des mers ou dan un volcan. Il ne faut pas oublier que, dans les romans arthuriens, le terme d'île ne désigne pas obligatoirement une terre entourée par la mer (les textes arthuriens mentionnent alors plutôt des “îles de mer”) mais peut aussi bien designer tout site isolé dan une étendue déserte (Walter, 2008: 137).

Filoctetes está destinado ao dominio da técnica, dos seus protocolos e normas e das súas fórmulas e os seus segredos, pois todas estas nocións —e máis— descansan no amplo termo grego τέχνη. A aprendizaxe dos principios e da esencia dos metais implica o coñecemento da natureza dos instrumentos da

---

<sup>92</sup> As marcas no texto son miñas: “Trébuchet vit dans un lac, loin de tout le monde, dans un endroit qu'il n'est pas facile de trouver. Rencontrer le forgeron relève de la chance ou du hasard (« si l'aventure vous y conduit »). Le créateur de l'épée extraordinaire connaît le même sort que les forgerons des grandes mythologies. L'Hephaïstos grec fut envoyé sur l'île de Lemnos. Völundr, son équivalent germanique, fut lui aussi relégué dans une île où il fut astreint d'exercer son métier de forgeron pour le compte d'un roi. Cet exil s'expliquerait, selon Mircea Eliade, par le souci d'éloigner les maîtres du feu du reste de la société. Une autre explication est possible: ces forgerons mythiques sont assignés à résidence sur des îles qui représentent des centres de l'initiation. Toute île (particulièrement les îles au nord du monde chez les Celtes) est un lieu où l'on vient chercher l'initiation. Or, le forgeron est, par définition, un maître de l'initiation. Il reste confiné dans son île car ses secrets dangereux ne doivent pas être divulgués” (Walter, 2004: 170).

loita, por excelencia, das armas. Na mitoloxía bíblica todos os ferreiros son “fillos de Caín”, cuxo nome significa en árabe, como non podía ser doutro xeito, “ferreiro” (Walter, 2004: 171). Polo tanto, a adquisición deste conxunto de coñecementos por parte do protoheroe, supón unha intromisión do mesmo nas estruturas do poder. O heroe recibe na prisión-illa as primeiras nocións ontolóxicas do mundo, que lle estarían vedadas sen esa iniciación, e que ademais implica unha transacción.

(2) O tema da amputación de extremidades remite ao ciclo agrolunar, un dos eixos artelladores da medición humana do tempo, que tamén garda unha estreita relación co elemento lume<sup>93</sup>. O mitólogo atópalle máis sentido ao sacrificio en relación a unha función de intercambio, de comercio coa deidade que como operación catárquica ou purificadora, como ás veces se adoita interpretar:

Or, le sens fondamental du sacrifice, et du sacrifice initiatique, c'est contrairement à la purification, d'être un marché, un gage, un troc d'éléments contraires conclu avec la divinité. [...] Ce marché met en acte une substitution par le jeu des équivalences, un redoublement qui se fait répétition vicariante par lequel le sacrificateur ou le sacrifié se rend maître, en se rendant quitte, du temps passé ou à venir (Durand, 1992: 356-357).

Durand recorre ás teorías da psicóloga Marie Bonaparte, quen afirmaba que o proceso do sacrificio se podía describir perfectamente usando unha terminoloxía mercantil, en termos tan prosaicos como: *factura*, *axuste de contas*, *débeda*, *debedor*, *acredor*, *permuta*, etc. Na xénese do sacrificio atópase, logo, o axioma do intercambio e, en virtude disto, encóntrase baixo o influxo de Hermes.

---

<sup>93</sup> “On peut dire qu'il y a un véritable complexe agro-lunaire de la mutilation: les êtres mythiques lunaires n'ont souvent qu'un seul pied ou une seule main, et de nos jours encore c'est en lune décroissante que nos paysans taillent les arbres. Il faut souligner également l'étroite connexion de ces rituels mutilants avec les rituels du feu” (Durand, 1992: 353).

## 4. A *QUESTE*. CUESTIÓN SOBRE A IDENTIDADE, O PODER E O TEMPO

Co título da *Queste* faise presente un dos grande temas da Materia de Bretaña: a pescuda. Esta figura hermética da procura constitúe tamén o nó “simbólico” da obra ferriniana, o epicentro do macrotexto. Nesta “constelación temática” analízanse por separado dúas figuras: os heroes e as personaxes femininas, ambas inflexións graduadas da mesma temática. Mentres que os heroes encarnarían os conceptos puros, nas personaxes femininas eses conceptos proxéctanse, con diferentes connotacións, debido á gran plasticidade con que as dota Ferrín. Non hai personaxes masculinas que “operen” coa intensidade que o fan elas.

Sendo o mitema que máis redobramentos presenta, consecuentemente, tamén é o que se nutre de máis matices. Esta densidade simbólica que aludimos aquí, confírelle primacía e centralidade sobre o resto.

### 4.1. Figuras do heroe

Lama López resalta a importancia do papel que xoga o celtismo e a Materia de Bretaña na obra de Méndez Ferrín, xa que é un dos pilares nos que se asenta o universo literario do autor (2001: 350), e no seu ensaio deixa ben patente a pegada da tradición culta medieval e da tradición oral de orixe celta na obra de Ferrín e na doutros autores galegos. Mejía e López (1998: 283) atribúen o éxito desta materia na literatura galega aos vínculos que existen entre as terras atlánticas, que xa expuxera a Xeración Nós na súa Teoría do Atlantismo, en particular, Risco. As elaboracións ferrinianas sobre o heroe deben considerarse sobre todo en relatos de corte ‘medievalizante’, como “Amor de Artur” (AA), “Percival” (POH) ou “Lorelai” (POH), aínda que tamén se detecta noutros, como “O exclaustro de Diabelle” (ARR), “O dique de area” (POH) ou “A cancela” (POH). Pero o heroe ferriniano non ten porque corresponder coa figura dun individuo, pode ser un colectivo, e mesmo podería identificarse co propio autor (Mejía e López, 1998: 282). Tanto Percival como Artur e Tristán son arquetipos adscritos á Materia de Bretaña, que Ferrín coñece perfectamente. Especialistas como Walter asignan a orixe destes arquetipos á cultura celta, de transmisión oral, da que se atopan vestixios na literatura medieval e nas haxiografías dos santos locais, posto que ambas se ubicarían no mesmo nivel

mítico<sup>94</sup>, estratificación que tamén explicaría a familiaridade e o éxito do que goza na literatura galega a Materia de Bretaña, en virtude duns presumibles substratos culturais homoxéneos no marco atlántico.

### *O deus do bosque: Percival*

Perceval, o *fillo da viúva* (Walter, 2004: 225), é o cabaleiro do Graal porque se identifica co Graal (Gallais, 1972: 232-237), pois nace predestinado. Desde ben noviño, Perceval esfórzase nunha constante “procura de perfección e de coñecemento”. O cabaleiro intenta seguir as advertencias da súa nai, os consellos de Gornemant, etc., que, na súa *naïveté*, malinterpreta e por iso comete erros constantemente. Devagar, compréndese a súa verdadeira condición de predestinado a fundar un novo modelo de “cabaleiría espiritual”: “N'a-t-il pas pour mission secrète d'orienter la chevalerie vers des voies nouvelles?” (Walter, 2004: 225). O final da súa procura é un coñecemento de si mesmo, Perceval non precisa cambiar o mundo, senón mudar a súa autopercepción (Gallais, 1972: 236) o que supón unha “exploración incesante sobre a identidade”:

Perceval n'est-il pas confronté à un périple initiatique qui met en jeu la connaissance suprême? N'est-il pas aussi et surtout appelé à retrouver une vérité perdue: celle de ses origines? (Walter, 2004: 69).

Perceval aprende as complexas normas da sociedade, xa que simboliza a ignorancia *naïve* do tolo puro (“der reiner Tor”, segundo Wagner), que comeza a súa vida como un contracabaleiro, ao contrario dos outros da Táboa Redonda que xa son heroes *ab initio* (Crespi, 2002: 359). O título de “fillo da viúva”<sup>95</sup> avala a dignidade de guerreiro e ademais, sêrvelle para atinxir a condición de “iniciado” (Gallais, 1972: 26). A procura da propia identidade que emprende Perceval comeza na relación coa figura paterna, proxectada no Rei Pescador, homólogo do pai de Perceval, mediante as feridas na coxa.

---

<sup>94</sup> “Il faut supposer qu'une part de cette vieille mémoire celtique a perduré jusqu'au Moyen Age par le biais d'une puissante tradition orale dont l'hagiographie latine conserve des traces évidentes. Les plus anciennes figures de saints chrétiens sont construites sur le résidu de divinités celtiques. Elles colportent des traits archaïques, totalement incompréhensibles si on ne les compare pas aux textes celtiques (irlandais ou gallois en particulier). Ce n'est qu'au XII<sup>e</sup> siècle qu'une tradition mythique non contaminée par christianisme allait enfin pouvoir accéder à l'écriture dans sa langue originale” (Walter, 2008a: 36).

<sup>95</sup> Esta denominación é frecuente para se referir aos irmáns da Masonería, en referencia a Hiram Abif, arquitecto do Templo de Salomón.

A busca de Perceval vai máis alá do puramente tanxible. De feito, a Perceval “aparéceselle” o Castelo do Graal<sup>96</sup> nun val onde non había nada, cando regresaba á casa materna. Alí, podería ter salvado coas súas preguntas o enigmático Rei Pescador —salvar o reino— da doenza e da esterilidade; pero el, que sempre fora rudo e irreflexivo, arestora contense e fica calado, ao lembrar un dos consellos de Gurnemanz. Ríos de tinta se escribirán sobre este silencio, sobre a omisión do Verbo Sandador, arte esta —a de sandar— pouco común entre os cabaleiros. Porque, paradoxalmente, Percival non é ninguén, pero, éo todo en potencia. Non obstante, e malia o seu silencio, a visita ao Castelo non é infrutuosa. Desaparecido o Castelo do Graal, Perceval atopa dúas damas e o cabaleiro, que ata este momento “non coñecía o seu nome”, adiviña que el é “Perceval o Galés”. Así adquire a súa identidade (Cirlot, 2005: 156) e iníciase a *queste*. A descuberta do nome é un gran acontecemento, porque, na novela artúrica, o nome indica a esencia da persoa, a realización do propio destino (Cirlot, 2005: 37). Perceval accede así a esferas de coñecementos segredos, relacionados coa palabra, pois acada o coñecemento da súa propia esencia. Ademais, cara ao final da novela, atinxe o misterio dos *nomes ocultos* de Deus, grazas á oración que lle aprende o ermitán. Por último, as súas preguntas posuían o poder de “sandar” o Rei Pescador e o seu reino.

Varios aspectos esotéricos dos predecesores son reelaborados e galeguizados por Ferrín. O número tres (Chevalier, 2003: 1016-1020) ten un carácter máxico-relixioso, e relaciónase coa síntese do un e do dous, o que privilexia unha Trindade divina<sup>97</sup>. Admítense tres grados ou etapas como pauta común na construción do heroe: “La vida de Perceval [...] tiene tres claras etapas que casi todos los comentaristas han asimilado con los tres grados o estados iniciáticos porque, [...] no hace otra cosa que un viaje, más bien un periplo, iniciático” (Crespi, 2000: 359). A transformación de Perceval en cabaleiro divídese en tres etapas (Real, 2002: 15) supoñen a evolución do heroe, tomando como referencia a Otto Rank: a formación cabaleiresca, a aprendizaxe da *fin'amors* e a aventura do Grial. A Perceval sonlle dados pola súa mai e por Gornemant

---

<sup>96</sup> O motivo máis importante das andanzas de Perceval parece ser a arquicoñecida “comitiva do Graal”, quizais porque ese episodio quedou inacabado no romance de Chrétien de Troyes. Emporiso, na versión galesa dos *Mabinogi*, as aventuras de Peredur no Castelo dos Proxixios rematan felizmente coa morte das nove bruxas de Kaerloyw.

<sup>97</sup> Persiste na Trindade cristiá ou na visión do ser humano como unha conxunción da tríade: corpo, mente e espírito. A trivalencia dunha deusa mai primitiva, tripla e única, defendida tamén por Dumézil (1999) como base do esquema trifuncional (Walter, 2002: 158). Para Durand, a tríade sería o bosquejo dun mito teofánico sobre a totalidade (1992: 329).

tres consellos<sup>98</sup> (Walter 2004: 102-104) que corresponden en xeral aos graos de iniciación. A insistencia de Chrétien co número tres deixa unha forte impresión en escenas como a das tres pingas de sangue na neve. Ao longo do relato de Ferrín, Percival realiza exactamente tres saídas, coma se se tratase de tres contos independentes, tal e como se infire da “NOTA” que pecha o conto, asinada por “O Autor”:

Estas aventuras que contei de Percival, correspóndense con outras tantas saídas ao «Xardín das Outas Árbores». Eu púxenlle 1ª, 2ª e 3ª vegada por lle pór algunha orde ao lector. Pro ninguén sabe as vegadas que Percival saíu, nen as que sairá (POH: 25).

A *quête* evidencia o paralelismo que hai entre Percival e Amaury; os dous “saen”<sup>99</sup>: Percival sae ao bosco igual que Amaury escapa á fantasía. Adentrarse no bosco é penetrar no subconsciente. A similitude das saídas que deben realizar as personaxes Amaury-Percival, na procura da identidade, delata o innegable *leitmotiv* en *Bretaña, Esmeraldina* e do conto “Percival”:

Cómo no ver en la búsqueda de la identidad y autoconocimiento del héroe Amaury, la semejanza con la obra de Wolfram, en cuanto que ésta es, como se sabe, un antecedente del Bildungsroman (Mariño, 2000: 106).

En cada unha destas tres saídas, Percival atopa unha vía de crecenza. O Leonlobisco é un monstro do só se sinte a súa voz, que só se materializa cando dá a coñecer o seu nome (a súa esencia, de novo). Percival faise dono da parte do bosque que encarnaba a besta, ao gañar. O Leonlobisco simboliza a liza ancestral contra as ameazas atávicas, os medos, e todo o que representa a figura ogresca e ctónica do Sol Negro<sup>100</sup>, suma do Lobo e do León —ambos animais arquetipos terroríficos, dotados de poutas e fauces para esgazar a carne humana, tal a morte—. O Leonlobisco é o animal que engule o Sol, prototipo dos ogros no folclore europeo (Durand, 1992: 91-95), que representan o terror

---

<sup>98</sup> Os consellos da mai son os seguintes: “Socorrer as damas en dificultades; preguntar o nome á xente”, xa que “é polo nome que se coñece ao home” e rezar nas igrexas. E os de Gornemant: “Non falar demasiado, pois quen moito fala, cae no pecado; prestar auxilio ás damas que se atopen en situacións problemáticas e pregar a Deus nas igrexas, para que acadar o seu favor e protección”.

<sup>99</sup> Sobre estes “cambios de dimensión”, Mariño constata que estes pasos teñen moito que ver coa experiencia da *alteridade*, e que na narrativa ferriniana operan sen a axuda de ningún “obxecto mediador” (Mariño, 2003: 128), co que se xera no lector a sensación de estar asistindo a unha ensoñación. Mariño conclúe que en Ferrín o final [de *Bretaña, Esmeraldina*] supón un novo principio dun universo ficticio que resucita e se rexenera sen fin (2003: 133).

<sup>100</sup> Fuentes (2008: 288) asociaba o sol negro coa incapacidade de proferir a *palabra*, coa mudez

perante o cambio e a morte devoradora. Percival, nun contrasentido, renuncia a usar as armas nobres e combate corpo a corpo, coas mans, co animal, o que parece contraditorio co camiño das armas. Porque o territorio non é xeográfico, é o que Lama (2002) interpreta como loita polo *Lebensraum* (o espazo vital), por iso a loita é bestial, de forza bruta, sen armas, besta contra besta.

“A loita no chao” transcorre na Segunda Saída, na que Percival sae espido ao bosque. Alí atopa un home trepando na cabeza doutro. Cando se dispón a axudar a quen cre en apuros, descobre que forman unha unidade e recibe a ira dos dous integrantes deste diáde, na que parece reflectirse unha sociedade baseada na inxustiza establecida e sistematizada, tan enraizada que deixa de ser percibida como tal polos membros que a compoñen. Aínda que remata en fracaso, puidera ser unha representación da vía da palabra, do camiño da mente. Lama (2002) interpreta nesta saída como unha loita pola xustiza e a defensa dos febles, aínda que estes estean conformes co seu sometemento. Do bosque da Primeira Saída ao paraxe sinóptico da Segunda semella que se reflexe a transformación do vexetal ao mineral que ocorre no *Parsifal* wagneriano que o caracteriza como lugar sagrado e principio feminino (Araújo e Ribeiro, 2014: 22).

O namoro, a última das “saídas”, é un acontecemento cíclico; quizais por iso declárase na metadiéxese a natureza mítica de Percival, o que produce un efecto distanciador, convertendo a Percival en personaxe do seu propio conto. Este efecto consolídase noutro tropo de índole metaléptica ao final do texto: a “NOTA” do Autor. Ferrín presenta a Percival nun lugar indefinido e cambiante, como o bosque wagneriano que se transmutaba en castelo. Percival pasea pola súa estraña casa, decorada<sup>101</sup> ao xeito dun espazo simbólico: animais desecados, altas librarías repletas de libros e pergameos, radio apagada, coleccións de insectos e longas espadas ciscadas polo chan, etc. Os diferentes elementos expresarían as arelas de coñecemento de cada personaxe. As espadas rotas polo chan son un recurso expresionista, tanto no plano formal como no de significado. A espada<sup>102</sup> non deixa de ser un símbolo de poder e realenza. Pero

---

101 Trátase dun *décor mythique* que redunda noutros relatos, como na casa de Ano Jhosco en “O crime do chalet vermello” (POH); no despacho do Doutor Orl, en “Mantis religiosa” (POH); o de Els Bri, en “Calidade e dureza” (AA) Nestes decorados homólogos destaca a busca do coñecemento.

102 N’O *Señor dos Aneis* de Tolkien aparece a espada rota Narsil, que será forxada de novo e rebautizada como “Andúril”. Na ópera “Sigfrido”, a terceira d’O *Anel do Nibelungo*, a espada Notung, orixinalmente pertencente a Sigmundo é forxada de novo para Sigfrido e con ela mata o dragón. No *Cantar dos Nibelungos* esta espada recibía o nome Balmung ou Palmunc. Parece que todas representan a espada Gram da mitoloxía escandinava. Daquela, a visión da espada tronzada situaría a acción nun tempo “antes da forxa”, antes do renacemento, para o heroe. No *Amadis de Gaula* a

rotas e espaxadas polo chan, parecen querer dicir todo o contrario, talvez símbolo do reino ermo, da soberanía en crise: “Siendo la espada símbolo de la agresividad espiritual, del ánimo del héroe, la espada rota representa un estado de destrucción de dicho factor” (Cirlot, 1997:200).

Percival renega da cidade, pechando “con noxo” a fiestra (POH: 17), o punto de transición do mundo urbano, orientando as súas arelas cara o bosque, que se constitúe en espazo de imaxinación e liberdade. A a casa tamén linda co “Xardín das Outas Árbores”, un espazo marabilloso “as árbores eran vellas, tanto eran como é o mundo” (POH: 18) que en datas sinaladas cambia de cor. Cadansúa saída, ofrece unha diferente perspectiva onírica do bosque, adoptando diferentes aspectos, en sintonía co estado de ánimo do heroe, coma se se tratase dunha proxección de Percival, que actúa como se fose un deus.

Na “Primeira vez” o bosque é un lugar antigo e imponente, vivo e primixenio, doado de imaxinar como un templo vexetal, no que a luz do luscofusco penetra entre a follaxe coma se se filtrase a través dos cristais dunha vidreira, quizais o sol mesmo coma un rosetón; conferíndolle, as copas das árbores e as pólas que conforman as bóvedas desa catedral arborescente un aspecto aínda máis enigmático. Un alento heroico impele a Percival a enfundar os atavíos de cabaleiro (loriga, helmo, etc.) e saír a cabalo pola fraga, empuñando lanza, baixo un luar absolutamente gótico “víñanlle ecos silandeiros de esqueletes e brancuras de noiva ética: era a lúa que erguía o voo” (POH: 19). Cando o clareiro lle confesa que é medio león e medio lobo e que por iso se chama Leonlobisco, adquire tal forma e, ao mesmo tempo, o claro desaparece e volve a se encher de bosque. O simbolismo numérico do número un, asignado a “O Leonlobisco”, corresponde ao poder creador ou “motor inmóbil” (Cirlot, E.J. 1997: 458). Na “Primeira vez” o bosque era o espazo primixenio, imponente e sacro, onde podía acontecer unha cosmogonía. Esa xénese refórzase do estatismo previo, que transforma ese intre nun instante creador, inaugural. O bosque é templo primordial, centro do mundo, *omphalos*, precisamente por ser un lugar pechado<sup>103</sup>, coma o útero materno, logo, unha alusión á deusa. O

---

imaxe da espada rota é bastante recorrente pero depende dos anacos en que rompe (dous ou tres), impregnándose do simbolismo numérico medieval (González, 1997: 73-81). Cando tronza en dúas metades é un presaxio negativo, o que non ocorre cando rompe en tres, algo dunha ruptura, si, pero con posterior reconciliación. Ferrín propuxérase facer unha versión para rapaces do *Amadís de Gaula* (Salgado e Casado, 1989: 258).

103 “C'est pour ces raisons utérines que ce que sacralise avant tout un lieu c'est sa fermeture: îles au symbolisme amniotique, ou encore forêt dont l'horizon se clôt lui-même. La forêt est centre d'intimité comme peut être la maison, la grotte ou la cathédrale. Le paysage clos de la sylve est constitutif du lieu sacré. Tout lieu sacré commence par le “bois sacré” (Durand, 1992: 281). [...]

embigo do mundo é o bosque, como tamén se revela en *Retorno a Tagen Ata*, “a patria cuxo centro é a Grande Fraga” (Méndez Ferrín, 1996: 52). A Grande Fraga é a cerna do mundo de Tagen Ata, e abeiradoiro da Resistencia, a ITA, ao que, para acceder, hai que dar a clave: “Vou a cas de Percival” (Méndez Ferrín, 1996: 85). Cirlot destaca a estraña procedencia<sup>104</sup> de Perceval da *gaste forest soutainne* e o feito de se arredar das aventuras do resto dos cabaleiros.

Na “Segunda vez” de Percival o bosque é moi distinto a aquela fraga mesta. O título do episodio é “A loita no chao”. Pero o bosque xa non se lle presenta como aquel territorio numinoso, senón que toda a paisaxe é sinóptica<sup>105</sup> e inflexible. As copas das árbores xa non conforman a intimidade dunha bóveda e o horizonte do bosque está perfilado polas puntas lanzais dun piñeiral. Contraponse ao barroquismo da primeira saída: o corpo nu de Percival, os ángulos, os candeóns rectos, unha paisaxe “esquemática” e áspera, o grallar da pega, en contraste coas aves nocturnas... é doado imaxinar o traxecto do heroe como unha liña recta, “sempre ao fronte” (POH: 21). Despois de longas xornadas a través desta paisaxe, Percival chega a unha especie de deserto, unha chaira sen herba. Na terra seca brilla a mica. Dous homes loitan no chan, o pe dun tripando na cachola de outro que, mentres, o perfumaba cun botafumeiro. O de baixo manifesta a súa felicidade por ter enriba ao seu señor. O de riba cala. Percival precipítase enriba do opresor determinado a facer xustiza, pero descobre anoxado que ambos están ligados e que a carne de un é tamén a do outro. Percival fuxe enfatiado polos berros e recriminacións do suposto “oprimido”. Se na primeira saída o heroe sae reforzado por vencer as forzas da natureza, nesta segunda, Percival fracasa e remata fuxindo dunha escena que o repugna. Da maxestade da catedral-bosque da primeira saída, pásase a unha paisaxe sintética, esencial, un bosquexo de chaira, pouco propicio para

---

Toutes les variations sur le thème de l'intimité maternelle ne seront que des allusions plus ou moins voilées aux attributs de la déesse mère, de la déesse «plurielle» Isis-Osiris, ou mieux Déméter-Perséphone” (1990: 177).

104 “Todo su empeño está en esa extraña *queste*, ajena al parecer a lo propiamente caballeresco, una *queste* solitaria y sin descanso. Chrétien de Troyes dibujó aquí una nueva forma de vida fundamentada en la búsqueda, un movimiento incesante originado por una imperiosa necesidad de saber y comprender. Una forma de vida que es pregunta misma, en la adecuación que se observa entre el buscar y el preguntar” (Cirlot, 2005: 159).

105 “O «Xardín das Outas Árbores» era entón esquemático. Os troncos dos piñeiros cortábanse en ángulo coas pólas. As candeas eran rectas e duras. As árbores eran ásperas. Polo chao non medraba herba; o arume, en ourizadas moreas, impedíaa. Viña un cheiro bravo e un bruar baril. [...] Percival entrou espido polo bosco adiante. Andivo longas xornadas. Os piñeiros bradaban sempre. Algunha vez voaba pesadamente unha pega, e rañaba o ouvido con berros. Il sempre ao fronte” (POH: 21).

unha hierofanía. É casualidade que “A loita no chao” estea designada co número dous? O número da ambivalencia, da Magna Mater (Cirlot JE, 1997: 336) do caos e da confusión, os opostos. Tanto pode achegar valores de movemento e evolución, coma simbolismos aciagos, de confusión e decadencia. O simbolismo numérico do dous<sup>106</sup> irrádíase sobre toda esta pasaxe. O ser carnavalesco formado por amo e servo, indisociábeis, devólvenos unha imaxe grotesca do asoballamento e, peor aínda, da compracencia do sometido. Percival descobre a parte escura da sociedade humana nunha estampa decepcionante e desoladora.

A “Terceira vez” é noite e Percival atopa un xardín que “era un bosco enxaulado”<sup>107</sup>, atravesado por unha avenida de xabre que dispón de iluminación cada certos tramos. Percival escoita conversar a uns homes sobre a lenda de que cada primeiro de xullo, o antigo dono do bosque, un tal Percival “resucita pra namorar unha rapaza fremosa” (POH: 23). Percival repara na presenza dunha atractiva moza. Ela tamén o ve e ambos fican atrapados nun transo. Olláronse, “bebéronse” (POH: 24) e Percival lévaa da man ao Xardín das Outas Árbores, que progresivamente volve ao seu *status* inicial de fraga. Reprodúcese a escena<sup>108</sup>

---

106 “Símbolo de oposición, de conflito y de reflexión, este número indica el equilibrio realizado o las amenazas latentes. Es la cifra de todas las ambivalencias y todos los desdoblamientos. Es la primera y más radical de las divisiones (el creador y la criatura, lo blanco y lo negro, lo masculino y lo femenino, la materia y el espíritu, etc.) de donde se deducen todas las demás. En la antigüedad se atribuía a la Madre: designa el principio femenino. Y entre sus terribles ambivalencias, puede ser el germen de una evolución creadora tanto como el de una involución desastrosa” (Chevalier, 2003: 426).

107 “E Percival camiñou pola avenida do parque, facendo ruxir o xabre baixo as solas. A lus eléctrica era morta. As árbores estaban podadas e coidadosamente enxertadas. Pronto ouviu son de música, algo máis tarde rumor apagado de conversas. Ergueuse fronte dil, despois, un chalet pintado de marelo. Faguía calor, os mozos estaban en americana branca” (POH: 23).

108 “—¿Como te chamas? —preguntou.

—Brasja —respondeu.

Consideráronse en silencio. Dixo ela despois:

—Eu non preciso de saber teu nome.

E ofreceulle os beizos grosos e tramecidos. Percival inclinaba a súa face sobre a face de ela, cando zoolo o vento do norte arrabuíando nas pizarras dos picutos. Retirou il entón os labres, e escoitou. O vento xa baixaba da montaña e entraba no bosco. Percival púxose en pé, nervoso. O vento agora bruaba nas pólas e ruxía nos troncos lanzales. Era un berro de loita a resoar polo bosco. Revoltábanse os cabelos de Brasja. Il ollaba o bosco. As pólas fendíñse con longos brados. A folla seca voaba louca. Percival berrou. Brasja dixo tatexando:

—¿Por qué me deixas? ¿E quen es ti?

Percival respondeu con acento desesperado:

—Teño o meu bosco. Teño o meu bosco. ¿Dáste conta?

E il meteuse no bosco bruante. Ela ficaba atrás co traxe revoltado e o cabelo igual.

—¿Quen es ti? —Berroulle outra ves.

—Eu son Percival —e a súa vos viña xa do meio do bosco.

E o vento ía rosmando de póla en póla:

cíclica e nocturna representada cada primeiro de xullo. Para os homes, Percival é un personaxe da lenda que contaba a criada. Exponse unha ficción sobre a ficción, que conecta cunha hipotética tradición oral e popular, afastando a figura deste Percival ferriniano da tradición literaria culta, e reconciliándoo coa súa orixe nemorosa. Percival vincúlase ao bosque, representando o mesmo rol dos deuses vexetais, como Osiris ou Perséfone, constrinxidos a desaparecer e a reaparecer, acatando ciclos inexorábeis. O mito osiriaco contén as tres fases<sup>109</sup> da individuación psíquica, segundo a análise de André Virel, que se correlacionan con cadansúa das tres saídas. Na primeira saída o desenvolvemento do Ego proxéctase na cuestión do territorio, dos límites do “EU”. Prima o réxime nocturno, dentro do cal se adscribiría a un esquema evocador de certos aspectos místicos, como a asimilación (do territorio) e a intimidade. Na segunda, preséntaselle unha proba relacionada coa fusión de opostos e coa esquematización. É a saída que representa con máis solidez o aspecto diúrno, nunha reiterada exposición diairética. A terceira, en relación coa primeira, achega a idea do tempo cíclico e, de novo, acrecenta a identificación do personaxe co espazo, suxire a noción de síntese: Percival “é” o bosque, a voz de Percival “é” a do vento e, en consecuencia, Percival debe renunciar ao amor<sup>110</sup> ao sentir a chamada do bosque ancestral: “Teño meu bosco. Teño meu bosco. ¿Dáste conta?” (POH: 24). A explicación á renuncia do amor é unha relación de pertenza, quizais de poder velado, dun modo análogo ao poder do Anel ou do ouro (Durand, 1992: 299-306). Cando responde a cuestión da identidade, xa non se “ve” a Percival: “a súa vos viña do meio do bosco” (POH: 24), unha voz sen corpo (como a do Leónlobisco), que se confunde (¿ou é a mesma?) co vento, e repite: “Eu son Percival”. A aventura

---

—Eu son Percival... Eu son Percival...

Atrás ficaba Brasja coma unha esposa de emigrado.

E o vento:

—Eu son Percival...

—Eu son Percival..."

109 “a) Osiris en el cofrecito: imagen de la integración del yo; el cofrecito delimita la individualidad y representa el aspecto fijador, separador, de la individuación. b) Osiris mutilado: imagen de la disociación y de la desintegración. c) Osiris reconstituido y dotado de alma eterna: reintegración en una forma más elevada, que entraña significación espiritual. Corresponde a la fase última de síntesis, que caracteriza a una persona o a una colectividad, que hayan alcanzado la cumbre de su evolución” (Chevalier e Gheerbrant, 2003: 788).

110 A *renuntiatio amoris* é un tópico, tanto nos trobadores medievais como na tradición clásica grecolatina, frecuentemente provén do desdén ou do desprezo do ser amado. Non obstante, no texto ferriniano áchase moi afastado deste concepto clásico e achégase á renuncia do amor que ocorre no wagneriano *O Anel do Nibelungo*, onde quen posúa o poder e a gloria mundanos, representados no Ouro do Rín e, en consecuencia, no Anel, debe renunciar ao amor.

do Leónlobisco non deixa de ser, en parte, o relato mistificado da “apropiación”, asimilable á (re)creación que exerce o autor sobre textos alleos e propios; Ferrín participaría tamén da identidade percivaliana: “Eu son o texto”. Percival é creador-inventor, equiparándose ao rol do escritor-demiúrgo: “As árbores eran outas, erguían as súas copas poderosas cara un ceo verde que inventara Percival” (POH: 18). O heroe dispón da capacidade creadora, e a capacidade de nomear o territorio, a palabra fundadora (POH: 18). Tamén parece haber un nexo estreito entre Percival e o Autor da Nota (É Ferrín-escritor ou trátase dunha personaxe máis no relato?), que se inicia cun ton aséptico de cronista neutral e que remata deslizándose ata a confesión de que non se sabe as veces que Percival saíu e tampouco as que sairá, pero, afirma, Percival “pode estender o «Xardín das Outas Árbore» até onde quixer”, mesmo chegar onda o lector, e falarlle. “A NOTA” acaba coa revelación: “Percival está fóra de min, do meu conto, il é inapreixable coma os rumores do pinal” (POH: 25).

En *Arnoia*, *Arnoia* dase a coñecer a esencia de Percival o do Bosco: ten fillos, ou sexa, é fértil, é cíclico, é un deus vello, e non é Perceval Peredur. O seu fillo, Grutaganka<sup>111</sup>, “mutilado” de pé e de man, coxo como Edipo, preséntase con motivos que invocan aquel modelo do “deus-ferreiro”<sup>112</sup> e do ciclo agrolunar: un cabaleiro xigante ataviado todo en negro, fóra do helmo prateado, que, é o “fillo dun deus vello”, é o fillo de Percival.

### *Rei Artur: ciclo de luz, ciclo de tebras*

O Rei Artur goberna a tódolos cabaleiros da Táboa Redonda, mesa circular que perdurará como modelo de sociedade cortesá e de reino utópico, e como representación medieval do cosmos (Walter, 2008a: 71). O nome de Artur proviría da raíz céltica ou indoeuropea ‘art-’ que significa ‘oso’, o lexema da estirpe totémica do guerreiro, do que tamén provén o *berserker* (Walter,

---

111 “—Precisarás unha espada —bramou o fillo do deus vello cunha voz semellante á dos cervos en xaneira—. Unha espada que te axude a vencer no teu empeño. Precisas a Milmanda [...] Se isto é Brocelianda —pensou para min Mestre Lionel—, o fillo do deus vello é sen dúbida o monteiro maior: Grutaganka, que é preto, fáltalle un pé e dispón dun disforme guante feito en estaño do porto de Bares. Non pode ser outro, Nmógadah, que o grande Grutaganka, fillo bravo de Percival o do Bosco, que non é o mesmo que Perceval Peredur” (Méndez Ferrín, 1990: 31-32).

112 Ademais Graves (2016: 390) afirma que os ferreiros da idade de bronce e de comezos da de ferro estaban baixo o patrocinio directo da Musa e que as súas decoracións posuían un alto valor simbólico que os arqueólogos moitas veces pasan por alto. Graves (2016: 436) afirma tamén que o rei coxo está vencellado con frecuencia cos misterios da arte da forxa.

2008a: 83, 92). O oso simboliza na cultura celta o poder temporal, que encarna en Artur, e está ligado sempre ao porco bravo, símbolo do poder espiritual (Walter, 2008a: 75) de Merlín; a ligazón entrambos revela a interdependencia entre as estruturas estratéxicas do poder no mundo celta. A riqueza semántica de Artur pertence a un padrón moi antigo, malia os reaxustes e perda de matices que debeu sufrir para encaixar no molde do rei medieval e cortés. C. Guyonvarc'h demostrou que “en ancien irlandais, le mot *art* signifiait à la fois, «l'ours», «le roi» et «la pierre»” (Walter, 2008a: 59, 80). Así, ademais do oso terrestre, o mito artúrico estaría asociado a un relato celeste (Walter, 2008a: 105) de repetición dun ciclo anual dun deus-rei que, a semellanza de Osiris, morre e renace periodicamente, traendo riqueza e fartura cando se atopa en plenitude, e deixando esterilidade e inopia cando se oculta ou cando fica ferido ou tolleito. O seu goberno é por medio da intelixencia, non só pola forza; rara vez Artur somete, senón é pola súa autoridade. A relación do mito artúrico coas pedras<sup>113</sup> remontaríase ao período do megalitismo no Neolítico e a Mesa Redonda representa megálitos como os círculos de pedra ou as mámoas. Robert Graves cre que os dolmens eran calendarios de pedra nos que se representaba o alfabeto-calendario arbóreo (2016: 13, 333, 336-352), e que congregarían gran parte do simbolismo de Artur pétreo, cíclico, —calendario— e tamén sistema alfabético, en canto que presenta un principio, alfa, e un fin, omega. Schneider tamén fala dunha “alta cultura” megalítica (2010: 304-347). A Táboa Redonda é unha utopía de igualdade, pois así se representan sentados ao seu redor os cabaleiros que o merecen, orde que contrasta coa rixida xerarquización da sociedade estamental feudal doutroa. A Táboa Redonda é circular, como Roda Cósmica (Walter, 2008a: 71, 74-75) que rexe o calendario e as estacións e correspondencia alfabética (Graves, 2016: 374), logo, principio reitor do mundo.

Tras ser ferido de morte por Mordred, o fillo, Artur mora agora en Avalon, unha Illa do Máis Alá. O “rei ferido que habita no Outro Mundo” está na base de certo complexo mítico, que remitiría ao Primeiro Rei, pacificador e soberano, chamado a ser un “Rei do Máis Alá” tralo seu percorrido terrestre, un rei ferido (*méhaigné*), que presenta trazos comúns co Rei Pescador (Walter, 2008a: 137). O Rei Coxo (o Rei Pescador) está vinculado cos misterios da arte da ferraría e a

---

113 Walter salienta certos paralelismos entre padróns de megálitos que presentan unha pegada pediforme, atribuídos ao “rei Artur” nas illas Británicas, e que en Francia as lendas populares adxudican a “Saint Martin” (2008: 63), que sería unha variante de Merlín, personaxe esencial no mito de Artur. Ademais lembra que el era o único capaz de extraer a espada da pedra.

súa coxeira sería inducida a través dun ritual no que “sacrifica” esta parte do corpo (Graves, 2016: 436, 439). Este ritual sería unha eufemización tardía do sacrificio orixinal da súa vida tal e como tamén suxire o propio Frazer que ocorre co rei do bosque, n'A *rama dourada*.

En *The Golden Bough* (1890) Frazer explica o porque do crime cerimonial do rei do bosque. Un ritual ao parecer fundado nada menos que por Orestes, e no que se estarían a reflectir os restos dunha sociedade extinta e rexida polo matriarcado, na que a princesa/raíña (neste caso, a deusa Diana) que é a que posúe a soberanía, debe casar cun estranxeiro. O espírito do bosque, entón, vinculábase co dito rei e del dependía a riqueza e a fertilidade do reino. Tamén Robert Graves (1985b), n'*Os mitos gregos*, diserta sobre a sucesión matrilineal na antiga relixión prehelena na mesma liña que apuntaba Frazer, confrontándoo cos aspectos femininos que levaba tempo traballando n'A *Deusa Branca* —para Graves máis fundamentais— que Frazer ignorara. Así, sería a Orestíada o mito que clausura aquela antiga tradición, na que a figura da mai era a cerna da estrutura familiar e polo seu asasinato as Erínias perseguen a Orestes, o que lexítima unha nova liña de sucesión patrilineal<sup>114</sup>. Esta figura do Pai-Rei representativa do final dun período de soberanía e independencia, podería ser a do poema “Don García, Rei”<sup>115</sup>, *Estirpe* (1994). O reinado de Don García supuxo o final dun período de soberanía e independencia, presentándose no poema desde a perspectiva dun neno, acariñado polo Rei-Pai maiúsculo, visionario das súas tribulacións futuras (en cursiva, no poema, subliño a cegueira), o que o sitúa nunhas coordenadas edípicas.

A diferenza de Malory en *Le Morte d'Arthur*, que pon foco na morte, e de quen Ferrín se confesa debedor (Salgado e Casado, 1989: 196), no Artur

---

114 “Puesto que todos los reyes tenían que ser necesariamente extranjeros que gobernaban en virtud de su casamiento con una heredera al trono, los príncipes reales aprendieron a considerar a su madre como el principal soporte del reino y al matricidio como un crimen inimaginable. Se les criaba de acuerdo con los ritos de la religión anterior, según la cual el rey sagrado había sido engañado siempre por su esposa diosa, muerto por su heredero y vengado por su hijo; sabían que el hijo nunca castigaba a su madre adúltera, quien había actuado con toda la autoridad de la diosa a la que servía” (Graves, 1985b: 41).

115 “Lembro agora o estío o estío / Cando sobre o país non sei cal / Porque fora neno e mozo de país en país / Había nubes de ferro e parara o vento / e os homes chantaban as tendas e o Pai sentábase no escano / moi obrado con figuras de outros reis / e púname a mao na testa e ollábame grave / e ollaba pra min como / sabendo aquilo horroroso / que ía acontecerme aquilo coma couza que rilla a alma / entón era pois un / verao no que o trebón ía de nube en nube / a chan que percorríamos parecía un mar pardo e os *lóstregos* / choutaban de contino en seco tiñabamos sede / e cheirabamos agre e o Pai sabía que de entre todos os reis / eu sería o máis cego / pois estaba destinado a morrer privado da luz do sol [...]” (Méndez Ferrín, 1994: 103).

ferriniano o catalizador é o amor. O conto está imbuído de tradición celta, e nel Bretaña, Irlanda e Galiza figuran ser paisaxes dun mesmo país: “as reelaboracións do noso autor son case sempre máis próximas á propia tradición celta que ás reelaboracións cortesás francesas” (Lama, 1997: 983). A narración está dividida en dez capítulos, correspondendo cada un cun escenario. Artur, que chora e salouca, desexa recuperar a Guenebra e que Lanzarote desapareza. A traizón élle revelada “pola boca mesturadora de Galván” (AA: 13) e, daquela, o rei coñece a dobre infidelidade da súa esposa e do seu cabaleiro máis leal. Artur acode ao mosteiro vello de Dodro disposto a ofrecer o seu perdón á Raíña, quen, furiosa, se nega a volver con el. O carácter subversivo do relato ferriniano, respecto da trama clásica, xa se intúe no inicio, pois Galván pasa por ser un miserable conspirador e falabarato, e amósase definitivamente no instante en que se presenta a unha Guenebra fóra de si, presa e entolecida. Artur resolve consultar o asunto con Merlín e dirixe as súas tropas cara a Francastel, a pousada do meigo. Ao chegar ao castelo só atopan as torres destruídas. Merlín confésalle en soños que destruíu Francastel para non ter que recibilo, responderlle ás preguntas, e romper as leis de hospitalidade bretoa; dille que busque a Roebek de Tagen Ata na cidade de Conarán, onde verá un signo inequívoco. Tamén aparece o deus Dagda, protector do rei, e entrégalle *tres* palabras<sup>116</sup>. Nunha taberna de Conarán, Artur repara na dignidade dun cabaleiro, que entoa fermosas cantigas, quen entrega un coello ao pousadeiro para que llo cociñen. Cando traen o coello o cabaleiro rompe a chorar e Artur sente desexos de chorar con el. O cabaleiro marcha e un paxe vestido de verde achégase a Artur. Galván intenta impedilo, pero o Rei Artur, lembrando as verbas do deus Dagda, segue o paxe, sabendo que o guía a Roebek. Todo na morada de Roebek, nacido en Tagen Ata, é verde, coma os estandartes do seu país (AA: 29) e a Grande Fraga. O Rei Artur recoñece que a súa arela máis grande é recobrar a Guenebra. Roebek confírmalle que a escena do cabaleiro e o coello<sup>117</sup> ten que ver “coa súa propia procura” e que é cifra da súa historia. Trátase dun enigma, e para resolvelo debe acudir á esposa secreta de Lanzarote, Liliana de Escalot, que “dispersará as sombras do seu corazón” (AA: 29). O Castelo de Vidro é unha fantasía de Artur, que concorda co necesario recollemento do heroe en soidade (Souto,

---

116 “A unha: que se vele de Galván, protexido de Lug, e que non escoite os seus ditos pois el móvese só por envexas de Lanzarote. A dúas: que siga ao pé da letra os consellos de Roebek de Tagen Ata. A tres: que as aves tornan sempre ao puño do seu amo” (AA: 24).

117 Comer lebre e porco era tabú na antiga Britania (Graves, 2016: 391).

1990: 172), enfrontado ao labirinto interior. Aparecen algúns personaxes e animais totémicos: Galván aparece identificado cos corvos, a ave de Lugh, deus contrario a Dagda e á sorte de Artur e do seu pobo; o propio Artur asimilase ao Xabaril, que cazou para incorporar o seu valor duro e constante, e ao cervo do bosque, co que se identifica a Merlín. Tamén visualiza o Graal, e sente o silencio, as preguntas non formuladas. Pero, a diferenza de Perceval, Artur non cala, e inquire “Por qué Guenebra fodeu con Lanzarote do Lago. Por qué é Artur o amador máis desgrazado, máis infeliz rei que o Rei Pescador” (AA: 31-32), e Artur chora e prega e cuestiona<sup>118</sup>. A perda de Guenebra identifica a súa mágoa coa ferida inguinal do Rei Pescador, co antigo Rei Primeiro (Walter, 2008a: 137), con Pélleas, o rei *méhaigné*, e con tódolos reis feridos, espellos dos respectivos reinos devastados. Pero Artur declárase aínda máis infeliz ca eles (AA: 32). Prodúcese unha transfiguración, Artur, purificado polo illamento ritual (Lama, 1997: 982) pasa de heroe solar a heroe nocturno. Artur franquea a “noite negra da alma”, unha catábase, que segundo Elvira Souto se resume na imaxe do “labirinto”<sup>119</sup>.

Na cámara da esposa secreta de Lanzarote, Artur recupera as forzas perdidas para posuír a Liliana, a través da invocación da caza do Xabaril, o seu tótem<sup>120</sup> persoal. Tralo encontro erótico, Artur confunde os ollos de Liliana cos de Guenebra e decátase de que ambas amaban a Lanzarote e tamén que Lanzarote amaba as dúas e que “a través de Lanzarote circulaban linfas de identidade escura e rutilante” (AA: 34). Súpeto, sabe. O Rei Artur comprende

---

118 “Pídelle á sombra do Rei Pescador. Pídelle a Peredur que recupere o Sinal, e resulte Percival, que procure o emblema poboado de senso múltiples e librades. Por qué o Graal, o Graal. Por que nos é vedado, e permanecemos sen sabermos as cousas, e os froitos do Rei Pescador apodrecen, os animais salvaxes aseñóranse dos países, a harmonía do mundo é estragada: Guenebra, Gwenhwyfar, Guenièvre, miña amada que deches comigo en terra” (AA: 32).

119 “[...] a busca das raíces ocultas do ser, peregrinación interior en procura do outro que aninha no cerne inexplorado da propia identidade. Fechando-se en si mesmo, marginalizando-se do mundo exterior, o viajante prepara-se para penetrar no mundo labiríntico e nocturno (región privilegiada de todo o proceso de aprendizagem) dos seus mais profundos anelos” (Souto, 1991: 125).

120 “Artur lembra ao Xabaril [...] Ao lembrar o tempo de ser novo e perseguir ao Xabaril que asolaba o mundo, Rei Artur entre no corpo de Liliana e a forza do Xabaril vénlle de novo e de novo sente o vértigo do empuxe a zorro e dentro cando Liliana rincha e poderosamente regaña os dentes e racha a almofada carmesín con dedos de unha corva. [...] O Rei lembra a morte do Xabaril, a perda da forza da besta brava, o derrube seu sobre as patas dianteiras e a tristura infinita do potente fociño contra a terra de Bretaña. Mentras lembra, a súa man percorre o lombo de Liliana cuberto de finísimo veludo de ouro, como o de Guenebra. [...] O Xabaril evásase na distancia do ensoño e os fochos semellan cobrar unha luz diversa que contén os espasmos do riso de Merlín” (AA: 33-34).

que todo ten sentido e que forma parte dun sistema<sup>121</sup> que ata agora lle fora vedado entender. A comunión entre personaxes a través do acto sexual forma parte do último mitema, que trataremos máis adiante. Pero xa se albisca a secuencia que completa este crebacabezas: o conflito pai-fillo, o sacrificio, a *queste* e a comunión.

Artur era alleo á paixón que Lanzarote e Guenebra sentían por el —cuxo símil son tres faias incendiadas por un lume que non chega ao potente carballo indemne (AA: 35)— e da que, por iso, non podía ser partícipe. Ao “tomar conciencia”, Artur triunfa na súa pescuda, atopa a paz interior e, ademais, a misteriosa confluencia dos catro actores, posibilita que Liliana conciba a Galaad, “fillo de Artur e non de Lanzarote” (AA: 35). Queizán anticipa esta materia nun artigo publicado dous anos antes que o conto, na revista *Grial* titulado “A interpretación do mito do Grial”<sup>122</sup>, o cal transmite unha idea da intensa elaboración, daquela, dos mitos celtas na Galiza. Para Markale (1975: 22) a muller nas sociedades celtas tiña máis importancia do que se presupón hoxe, e a hipótese de Queizán achégase á de Graves, dun paso dunha civilización matriarcal ao patriarcado actual. Walter otorga un papel primordial no asunto da soberanía ás figuras femininas<sup>123</sup>. Lama repara tamén en que o rei Artur

---

121 “O Rei sentía dicir que trompas e alaridos das batallas e o fociño do Xabarán e o metal de Escalibur non eran tan fortes, non eran nada en comparanza co amor de Lanzarote por Artur. Que Rei Artur era fogo que consumía os ollos de Lanzarote. Que Lanzarote procurara a Guenebra pra posuír nela, na súa carne de mazá ulente camoesa, a carne de misterio de seu señor Artur. Que Guenebra amara a Lanzarote porque amaba sobre todo e sobre todas as cousas a Artur e, posuída por Lanzarote, era posuída por aquel que máis cego amaba a Artur e a cegueira lle transmitía, embedados ambos os dous de Artur” (AA: 35).

122 “O reino adonde chega Percival é estéril e o Rei Pescador, o xefe da familia, xa non é executor. É un rei impotente porque a Soberanidade do reino, da Muller, lle fora usurpada pola violencia masculina. O Grial que brilla, (o sol, a luz que representa a Muller) pode devolverlle a potencia. Os pasos de Markale na súa interpretación de “Búsqueda do Grial”: *A venganza polo sangue* despois dunha acción violenta masculina que rompera o equilibrio do mundo e provocara a esterilidade do reino. *Impotencia do Rei* que xa non pode gobernar. *Sacrificio ritual*, sexa humano ou animal. *Petición de probas* aos buscadores do Grial. Personaxes femininos que pertencen ao mundo das fadas e guían aos participantes. *Raiña, Princesa* que concede a Soberanidade ao que soporte as probas. A Búsqueda do Grial é a búsqueda da Muller. Quen encontra á Muller encontra o Grial. A lenda remítenos ao recordo do culto da antiga Deusa-Nai destronada polos deuses masculinos” (Queizán, 1980: 486).

123 “L’antique structure matriarcale des légendes celtiques explique en grande partie le rapport complexe qu’Arthur entretient avec les femmes. En fait, celles-ci détiennent les véritables clés du destin du roi et du royaume. Trahi, adulé ou abusé par les femmes, Arthur ne cesse de subir un destin qui est commandé par ces représentants de la Nécessité. La relation d’Arthur et des femmes ne se comprend qu’à travers la mythologie des déesses-mères, créatures essentielles du monde celtique et figures tutélaires de la destinée héroïque” (2008a: 151).

ferriniano despóxase da imaxe sedentaria de *roi fainéant* (1997: 985) e ponse en marcha xunto coa súa hoste, o que significa que o dominio do seu reino residía precisamente nese estatismo maxestático. Por esta causa —porque ao perder a Guenebra, perde o poder, perde a soberanía— é pola que Artur debe emprender a *queste* el mesmo. Malia a reinterpretación medieval deste triángulo amoroso, facéndoa comprensible entón, o triángulo Artur-Guenebra-Lanzarote, ou Tristán-Isolda-Marc, sería o trasunto dunha situación elemental na mitoloxía celta (Walter, 2008a: 167), na cal a “auctoritas” está moi disputada entre os “rivaís”, logo, sempre incerta (Walter, 2008a: 168):

Guenièvre est l'épouse royale convoitée entre deux souverains: un roi terrestre et un roi de l'autre monde qui semble bien être, selon Ferdinand Lot, un roi des morts. [...] Tirillée entre deux mondes mythiques opposés (comme la reine Yseut), Guenièvre doit se partager entre deux époux: un roi de l'été et un roi de l'hiver. Au coeur de ce mythe se trouverait une justification originelle de l'alternance des saisons (Walter, 2008a: 155-156).

### *Guenebra e Lanzarote*

Hai dúas citas no paratexto de “Lanzarote ou o sabio consello” (Méndez Ferrín, 1997b), a primeira d'A *Divina Comedia*, da escena en que Paolo e Francesca len a historia de Lanzarote, a segunda, un anaco do *Parzival* de von Eschenbach<sup>124</sup>. O relato consiste nunha transcripción das repostas —como “Botas de elástico” (ARR) — dun trobador, testemuña do amor entre Guenebra e Lanzarote, ás interrogacións dun Monseñor que pide consello polo seu namoro da esposa dun Príncipe de Escocia. De novo, Galván envilécese ao anunciar a infidelidade ao Rei. Guenebra segue sendo o pilar que sostén o mundo, “a trabe de ouro que sostén os Estados” (Méndez Ferrín, 1997b: 401), e Lanzarote preséntase como un mozo inocente, miúdo e nervioso, que “non se atíña ao retrato do heroi” (1997b: 401), que contrasta coa circunspección e madurez

---

124 “[...] der mich des baete, / deswâr ich taete / ime guote raete / und helfe schîn / ritter, wache, hûete dîn! WOLFRAM VON ESCHENBACH, *Codice Palatinus Germanicus 848*. Biblioteca Universitaria de Heilderberg” (Méndez Ferrín, 1997: 399). Inclúe tradución en nota ao rodapé: A quen mo pide / Eu dou lealmente / Bons consellos / E competente axuda. / Vélate, cabaleiro, sé prudente.

da raíña, da cal se di que non ri nunca e que tiña por volta de corenta anos. Artur é o oso e o carballo:

Eu mal podería falar do que foi meu Señor, e voltará a o ser dos fillos dos países do Mar Derradeiro, sen me referir ao urso. Rei Artur era un carballo chapodado moitas sazóns, de corpo chaparrento, atormentado, nudoso [...] Camiñaba o Rei sobre as patas de tras, coma un animal Urso (Méndez Ferrín, 1997b: 401-402).

Lanzarote e Guenebra desmitifícanse de modo irreverente. A Lanzarote dáselle mellor pintar nos muros que os torneos, como un graffiteiro. A saia de Guenebra é cortiña púdica un día que o narrador axexa a raíña tocándose en Castel Turnante. Ferrín rebautiza Tintagel como Castel Turnante<sup>125</sup>, facéndose eco da súa peculiaridade. Walter sostén que Tintagel é un lugar do outro mundo, a “Pedra que vira”, que se abre en dous momentos privilexiados do ano celta: Samaín e Beltaine (2008a: 111) e sinala que xa no *Tristán* de Béroutl atribuíanselle propiedades feéricas. Artur sae á caza do Xabaril, Guenebra reclama a Lanzarote e, axeonllado el diante, coa cabeza humillada, ela abre as coxas e estende as mans na súa dirección. Así, os seus amores comezan e duran sete meses, e Artur devén en Rei Pescador e a traxedia inunda o reino<sup>126</sup>, como as augas dos lagos asolagaran as cidades pecadoras. Este amor adúltero non é máis que unha expresión da devoción dos amantes polo Rei Artur. Nesa conxunción de corpos e almas, na que cada amante busca no outro o rastro de Rei Artur, este último “só sentía amorosa decadencia que lle outorgaba un pracer que non ten nome e que nunca na súa vida tiña gozado” (1997b: 405). Diluíndose as personaxes nese pracer extático, o seu universo remata.

---

<sup>125</sup> “Entón desde o mar soprou a galerna, e Castel Turnante diu en xirar sobre si mesmo [...] fora un galano de Artur a Guenebra. Edificárao un sabio de Constantinopla, a compás. A columna central da sala era de prata e, arredor, había outras vinteseite, estas de ouro [...] cando a galerna do mar bate contra o Castel Turnante, este xira vertixinosamente sobre a columna de prata, e, entón, os cornos soan, atronan, abouxan, de xeito conmovedor, encanto un neno olla para o outro e sorri coma se estiven todos vivos. Era Castel Turnante o sitio preferido por Guenebra para se retirar a soas, ás criptas súas de silencio e opacidade nas que non entraba ningún. Nas que nin Artur nin Lanzarote entraron nunca” (Ferrín, 1997b: 403).

<sup>126</sup> “Foi entón cando Artur adoeceu e unha ferida que deitaba pus fedorento atormentoulle, aínda que cunha rara dor, a virilla. As xeadas, as meras, as treboadas disconformes, a sequía, asolaron as terras das xentes de noso, confundindo as estacións e perdendo as colleitas, mentres o fetus morrían no ventre das bestas, das vacas e das mulleres. Houbo chuva de sangue e os sapos invadiron todas as igrexas. Cundiú a fame negra. A sardiña retirouse das rías e imperou o monetarismo e o ladroízo nos camiños. Rei Artur, privado da súa mao dereita militar que era Lanzarote e desposuído do basamento granítico dos mundos ou que diga Guenebra, foi o Rei Pescador” (Ferrín, 1997b: 403).

Lanzarote pérdesse, a Raíña encérrase, e Artur —que percorreu sen descanso o seu periplo coma unha pantasma, para atopar a paz definitiva— morre “se é que non está durmido ou convertido en corvo deica o día que volte para redimir o ánimo escravo dos fillos destes confíns derradeiros” (1997b: 405). No final do conto “Amor de Artur”, Artur invoca a enerxía do porco bravo que cazara para afrontar a derradeira empresa, agora que cumpriu a súa *queste*, que non consistía en refundar unha Patria, senón

umha viagem circular pois o horizonte dos seus mais intensos desejos situa-se em todo o momento no centro mesmo do espaço de que é expulso e nunca na aspiração de construir um espaço novo onde poder reconhecer-se definitivamente outro (Souto, 1991: 119).

Artur está chamado a ser un Rei inmortal e o seu cometido transcende calquera empresa terreal e aquela transmutación de Liliana en Guenebra serve para a execución do eterno retorno, para volver ao principio<sup>127</sup>. E Artur cumpre xerando un meniño de ouro, “que acadará o Graal” (AA: 35), xa pode descansar da angueira circular da *queste*, da que é paradigma Odiseo (circular), nunca Eneas (lineal) (Souto, 1991: 119).

No “Prólogo” a *Irmán Rei Artur*, de Carlos Reigosa, Ferrín amosa unha concepción política<sup>128</sup> desta personaxe, que fai comparecer —igual que Percival— desde a espesura do bosque. Lama contempla unha significación colectiva no Artur de Ferrín:

A pescuda íntima do rei Arturo, ademais transcende o individual e adquire unha significación colectiva en canto a transformación introducida por Ferrín na evolución dos acontecementos impide a destrución do reino das versións medievais e dignifica a orixe de Galahad o elixido para conducir o seu pobo á salvación, sen renunciar á esperanza no retorno do rei, que dorme ese soño orixinado ao converterse a dor en pracer e felicidade (Lama, 1997: 985).

---

127 “Pola experiencia da comunhom amorosa (significante maior de anulación dos contrários, de reabsorção, síntese e cancelação da dualidade, de recuperação ritual e simbólica do acorde inaugural), o iniciante regresa ao ponto de partida” (Souto, 1991: 128).

128 “E agora xa é hora de que Carlos G. Reigosa ceibe a brida e de que o potente paladín ispa a espada e de que a folla prorrompa en lóstregos cegadores e de que saibamos que ela, a espada, é Excalibur e o xinete, que xa esporea o cabalo para se perder na selva de faias coma tal Brocelianda ou Esmelle ou Grande Fraga ou Devesa da Rogueira, o xinete, si, meus amigos, non pode ser outro que o Rei Artur, señor oculto e desexado. Señor, Artur, das patrias asoballadas ó occidente de Europa, sempre o será. E o señor do corazón dos galegos, foino sempre” (Méndez Ferrín, 2001: 27-28).

Lectura política que opera coa substitución do suxeito individual por un colectivo, do cal se tiraría un obvio sentido nacional. O incesto con Morgana silénciase —non así o desexo (AA: 32)— e tamén Ferrín fai que Galahad sexa o seu fillo, presentando a proxenie de Artur como solución á nosa escravitude. Ferrín proxecta a esperanza nunha ledicia futura que regresará ao acordar o Monarca do seu sono, pois xa existiu no pasado e chegará “de novo”<sup>129</sup>.

até que os días da ledicia cheguen de novo ás terras do occidente do mundo nas que as pedras e os silencios atribulan os nosos corazóns escravos, os nosos corazóns escravos (AA: 36).

### *Tristán o Roxo: unha epifanía do lume*

Destinado a ser publicado en *Percival e outras historias*, “Tristán” debeu ser escrito entre 1956 e 1957 (Villanueva, 2010: 79); Villanueva atópao nos arquivos de Francisco Fernández del Riego, e publicao coa aquiescencia do autor, xunto cun artigo crítico sobre o relato, en 2010, na revista *Grial*. “Tristán o Roxo” presenta unha forte pegada celtista, con reelaboracións de personaxes da Materia de Bretaña como o “vello Sire Parsifal”, e con referencias a “decorados míticos”: a caza da cervia branca, a loita contra a sombra de Arcalus e contra o xigante, a xuntanza ao pé do crómlech de Sr. Sei... A evocación da tradición clásica latina faise en relación á “cervia da deusa Diana” (Méndez Ferrín, 2010: 88), e ao nome de Galatea, que lle apón ao cabalo que cabalga o heroe. A mención de *Parsifal* e de Hildegunda conecta co universo mítico xermánico e celta. E tamén coa literatura cabaleiresca, vencendo o opoñente de *Amadís de Gaula*, Arcalus o encantador, que secuestrara a Oriana; e indo armado coa espada Escalibor. Algúns nomes, como Irixoa ou a cervia branca de Carpir-Bertamiráns remiten á xeografía galega; e outros a Catalunya e Euskadi, como o monte Aránburu, ou a terra de Lliuia, que podería ser unha referencia á Catalunya Nord. Ferrín usa a forma wagneriana *Parsifal* e non *Parzival*. O nome de Hildegunda remite ao *Waltharius*<sup>130</sup> (Florio, 2009), derivado

---

129 O renacer periódico de Artur estaría relacionado co último mitema do *hieros logos*, *hieros gamos*, *hieros mitos*, cuxa explicación comenza retomando este relato, xa que parece tratar, noutro nivel significativo, de transcender a morte, do renacemento do autor en cada lectura.

130 Relátase no *Waltharius* que Hildegunda (diferentes transipcións que parecen produto das vacilacións habituais dos textos medievais: Hiltegunda, Hildr...) foi unha dos príncipes e princesas que moitos reis entregaron a Atila, como mostra de submisión. Hildegunda e Valtario, que foran

da *Saga de Hildr*, conta a historia na que Haganón é o pai da moza, e a loita a morte entre pai e amante faise eterna, por mor dos feitizos de Hildr, quen sería capaz de resucitar os mortos. Esta mesma historia entre guerreiros rivais é relatada con variacións na *Gesta Danorum*, de Saxo Grammaticus, non se trata senón de restos daquel triángulo amoroso que ilustraría a loita entre a luz e a escuridade. Xindegunda e Parsifal son os pais de Tristán nesta historia, relatada polo moinante Moure —cun esquema narrativo semellante ao “Lanzarote ou...”— a petición do estudante Lainn. Lainn sería o alter-ego de Méndez Ferrín, que asinara como Laín Feixóo os primeiros relatos publicados en *Litoral*, e esta asimilación situaría o escritor no rol de receptor da historia. Así, temos un relato dentro do diálogo, de novo, a *mise en abyme*.

En tres aventuras Tristán transfórmase no heroe que volve á súa terra natal, despois de “cinco<sup>131</sup> veces cinco anos” (2010: 85), tendo como fondo a loita entre a luz e a escuridade. O nome “Tristán o Roxo” proclámase ao atopar un vello nigromate, Pocusk, que lle bate co caxato<sup>132</sup>. O mozo é armado cabaleiro no crómlech<sup>133</sup>, baixo a luz do luar e da Grande Ursa. Tristán e o seu escudeiro penetran nunha mesta fraga onde atopan unha caveira que levaba escrito con sangue o aviso: “Recúa, pasante, que ista é terra de Arcalus” (2010: 85). Tristán ilumina a foresta escura é un lugar horrendo de confusión, de ouveos e trebóns, equiparable a o caos infernal e verde, con toques azuis, cor que no imaxinario ferriniano anuncia violencia. Tristán loita en brillo contra Arcalus resplandecendo en branco cegador contra as labaradas do Roxo, “un flameaba e outro lostregaba” (2010: 86). Ao vencer Tristán e liberar os cabaleiros, quéreno seguir, e prodúcese a primeira distinción entre o lume vermello do heroe e a lucerna branca<sup>134</sup> do, posiblemente, anxo caído.

---

cativos do rei huno desde a súa nenez, namoran e foxen cun tesouro. Haganón, tamén cativo de Atila, axuda o seu irmán menor Guntario, que devece por lles tirar o tesouro. Valtario vence a Guntario, e este decide atacalo con Haganón. Os tres mozos fican feridos, pero Hildegunda cúraos a todos.

131 O número da hierogamia, unión do principio celestial (o número tres) e da *Magna Mater* (o dous) (Cirlot, 1997: 336).

132 “[...] escomenzou a poñerse bermello e a ceibar labaradas pol-as orellas, pol-o narís, pol-a boca e pol-as suas partes; púxose tan bermello e tanto que o vello Pocusk díxolle ao marchare: —Ti serás nomeado «o Roxo», Tristán «o Roxo»” (2010: 85).

133 Círculo de pedras, que correspondería coa Táboa Redonda (que podería ter funcións de dolmen-calendario) do Rei Artur. O tempo parece ser un motivo importante, posto que o heroe anuncia que botará fóra “cinco veces cinco anos”, unha fórmula multiplicadora en base ao número cinco.

134 A luz branca parece simbolizar a luz do outro mundo (a tradución de Arcalús podería ser “luz antiga”) ou o sol negro, do que se falou máis arriba, do que sería un eufemismo por inversión. Dentro dos esquemas antifrásticos do imaxinario as cores branca e negra serían as dúas caras da morte: o castelo é negro e as mortallas dos cabaleiros mortos, brancas.

Perseguiu Tristán “o tímido fuxir da cerva branca de Carpir-Bertamiráns” (2010: 87). Mentres fuxía dos brados do cazador, a cerva “carpía”. A cerva branca equivale ao unicornio da tradición popular (Graves, 2016: 541); a súa brancura contrasta coa negrura dos corvos. O cazador descobre con sorpresa que a cerva pereceu do medo. Nesta pasaxe é inevitable lembrar o poema “A fuxida de Loog”<sup>135</sup>, de *Voce na néboa* (1957), quizais coevo do relato, que tamén puido morrer de medo. As demandas dos corvos irreverentes incomodan a Tristán e mátaos, enterra a cerva branca e constrúe un dolmen enriba. Na laxe, guinda os cadáveres dos corvos. Laméntase coa súa tropa que “nunha terra de frores e avelaiñas morréuseme unha cerva. Queixarvos comigo” (Méndez Ferrín, 2010: 87). Moure, o narrador intradiexético, informa de que a compaixón que amosou o heroe pola cerva foi o que lle salvou a vida, posto que era a cerva da deusa Diana (Méndez Ferrín, 2010: 88).

Na última andanza, Tristán vence a un xigante<sup>136</sup> que asolara o reino de Lliuia, antes de secuestrar a princesa Waltari, posible referencia ao *Waltharius* (Villanueva, 2010: 81). O cabaleiro e o seu exército atravesan unha terra “toda desapañada, coas colleitas ardidadas, a facenda morta, os homes quebrantados e as mulleres chorosas...” (Méndez Ferrín, 2010: 88) por culpa do xigante Xozjha, segundo lle conta un vello choroso que resulta ser o rei Guid Amglai, a quen tamén lle raptara a filla: “Ti, cabaleiro, vel-a terra ardida e o gando podre abaixo os aboítores” (Méndez Ferrín, 2010: 88). O heroe diríxese á cova do xigante na serra de Aránburu, unha serra negra, cuberta de neve verde, que fumea fume verde. Cando o monstro vai matar a moza por rexeitalo Tristán mátao queimándolle o corazón cos seus ollos ígneos. En varias ocasións Tristán compórtase dun xeito descortés e tiránico, conducíndose dun modo brután e salvaxe, como un heroe egoísta e ambivalente, posto que concede e aldraxa. Cando volta á casa, no crómlech de Sr. Sei agardábo o seu pobo. Tristán reencóntrase cos seus pais Parsifal e Xindegunda xa vellos, e axeónllase diante da raíña “o pobo de Kil-Mas acramou á súa raíña e ao seu novo rei” (Méndez Ferrín, 2010: 89). Nesta versión Tristán —co nome da

---

135 “Era na selva de Esm, / baixo o agarimo de todol-os encantos / —gnomo por cada fungo, / espiña en cada frol— / e fuxía Loog, o cervo, / ergueita a testa e o fouciño espetado no vento. / [...] / —Fuxe..., fuxe..., ningún te val xa. / Non vel-o bosco? / Non ois as suas azas de medo? / Si..., o teu remedio é fuxir, / que se pararas..., / viria o longa ronsel que marcaches nos fentaes, de redobre, / e cinguiríache o colo, / constrinxiríache o peito... / O teu longo i estreito ronsel sería como unha anaconda, / —sabes?—, / Esmagáriate e deixárite morto, / Morto no esaito final da túa fuga... / [...]” (Méndez Ferrín, 1957: 9-10).

136 O xigante rodeado de verdura podería remitir ao Cabaleiro Verde, o rei do acibro, personificación do solsticio de inverno (Graves, 2016: 269).

Iseu francesa e non da Isolda xermánica (Villanueva, 2010: 80) — móstrase como unha especie de *berserker* e o personaxe de Iseu detén a soberanía segundo corresponde na cultura celta. Moure, o narrador, “moinante tolo” (2010: 84), afirma que foi o propio Tristán quen lle explicou a historia baixo o piñeiro onde morreu Rolán, xurando que é certo “inda que Lugh me corte a lingoa coidandome mintirán, direi por sempre xamais que foi de certo” (Méndez Ferrín, 2010: 84). Lugh equivale (e desborda [Verjat, 2004: 205]) a Hermes no panteón celta, é o deus protector da palabra, da comunicación, pero tamén da confusión e o engano. Moure é relator quizais, creador da historia, o que lle confire unha aura positiva, mais Villanueva advirte da recorrencia deste mesmo nome na novela *No ventre do silencio*, un nome que “ten trasunto real ao tratarse dun policía secreto moi temido nos anos de Ferrín nesta cidade” (2010: 82). Sen embargo, no relato, ademais da función parabárdica que lle é asignada a Moure, el mesmo defínese como unha brétema, como unha pantasma. Tamén se advirte no relato a “natureza imprecisa da vida”, nas mudanzas que se operan: Tristán, tralo golpe do caxato, ponse Roxo; o cabalo branco Galatea, ao ser montado polo heroe, vólvese vermello; ou a substancia contraditoria de Arcalus, que aparenta tinguir todo de escuridade e negrura, mentres resulta que a súa esencia verdadeira está constituída por unha luz branca cegador. “Tristán o Roxo” é o itinerario dunha iniciación. Tal Percival penetra no bosque-templo para loitar cun animal fabuloso, Tristán afonda nas tebras da foresta para se enfrontar cun ser demoníaco, como Arcalus. Percival descobre a ignominia do mundo na “loita no chao”; Tristán non consinte que os corvos se alimenten dos despoños da cerva branca de Carpir-Bertamiráns. Mentres Percival, na súa última saída, encara o dilema enigmático do amor e da identidade, Tristán, libera con facilidade a un “reino arrasado” por un xigante e devén consorte de Iseu.

### *O heroe iniciático: a procura e o eterno retorno*

A recorrencia do motivo do *Roi Méhaigné* personifica a relación de interdependencia do “rei” coa “terra”, logo, da imposibilidade de redención que denotan as feridas incurábeis, que teñen orixe sexual, ou polo menos xenitiva. Cando se relaciona coa liñaxe e o proxenitor, o problema está na transmisión da soberanía; cando non, suxire a imposibilidade de progresión no tempo, que impele e compromete a un reinicio periódico. Ferrín mantén o obxectivo da procura, que na *Quête du Graal* non era outro que o coñecemento (Gallais, 1972: 74). Tamén son recorrentes as referencias a un tempo mítico

en relación coas tres figuras. A epifanía de Percival é o primeiro día de xullo; o primeiro día sempre é un día auroral. Dagda maniféstaselle a Rei Artur “a noite do principio do ano” —que se refire ao ano celta, cando os mundos de Aquén e de Alén se poden comunicar—. Tamén en “Lanzarote...” se menciona que Castel Turnante só xira dúas veces ao ano, os días dos solsticios. Se as aventuras de Tristán non están marcadas por unha efeméride, duran “cinco veces cinco anos”, o número do *hieros gamos*, do matrimonio místico (Chevalier e Gheerbrant, 2003: 291).

Tristán destaca pola súa calidade ígnea, por ser epifanía do lume, que non parece ser sexual, senón “purificador”, activado pola cotoada da madeira do caxato de Pocusk. A palabra *pur*, ‘pureza’, en sánscrito xa significa lume (Durand, 1992: 195). Á luz deste lume purificador adquire sentido o encontro coa cerva de Diana, a deusa que se mantivo virxe e pura, e nos seus altares as Vestais manteñen acendido o lume. O lume paraclético tamén é intelixencia e un agasallo divino<sup>137</sup>.

Todo apunta de novo á soberanía da raíña Iseu, que o agarda máis estática e inmóbil que o resto (os pais están máis vellos, pero ela non), nunha paréntese temporal. Iseu xa é raíña cando el marcha e cando el chega das súas aventuras, ela “está toda de branco e coroada de rosas” (Ferrín, 2010: 89). Así, o dereito a ser rei viría concedido, tanto neste relato como no de Artur, máis que pola liñaxe feminina, pola súa presenza, o que manifesta un esquema mítico celta. A de Tristán tamén é unha historia circular, pois sae e regresa ao mesmo punto, o crómlech do Sr. Sei, máis rico pola viaxe, igual que no poema de Cavafis<sup>138</sup>, pero agora “o pobo de Kil-Mas acramou á súa raíña e ao seu novo rei” (2010: 89). O motivo da circularidade xa se sinalou na última saída de Percival, na que se indica que “tódolos primeiros de xullo —tal día coma hoxe— Percival resucita

---

137 “Le feu serait ce «dieu vivant et pensant» qui, dans les religions aryennes d'Asie, a porté le nom d'Agni, d'Atar, et chez les chrétiens de Christ. Dans le rituel chrétien le feu joue encore un rôle important: feu pascal, feu conservé pendant toute l'année; et les lettres mêmes du titre de la croix signifieraient «Igne Natura Renovatur Integra»” (Durand, 1992: 197).

138 Para Rodríguez Fer (1990) tanto o poema de Cavafis como “Hereux qui, comme Ulysse” de du Bellay comparten con “A un meu fillo” (*O fin dun canto*, 1992), a mesma visión da viaxe iniciática. Ademais observa que: “Xa o poema «Triste Stephen» de *Con pólvora e magnolias* alude a estas viaxes cun sentido claramente iniciático, aínda que referíndose máis ao lector (Stephen-Ferrín) que aos protagonistas literarios daqueles” (Rodríguez Fer, 1990: 245). Tamén Lillo advirte o poema “Ítaca” de Cavafis como “hipotexto no confesado pero abiertamente deducible” (1997: 283) do poema “A un meu fillo” (*O fin dun canto*, 1992) que califica como “la composición más hermosa de la poesía gallega basada en *La Odisea* como viaje” (1997: 283), e ademais sinala, en virtude do determinante “un” no título do poema, que “el hijo anónimo de Ferrín no es sino un doble de él mismo” (1997: 283).

pra namorar unha rapaza fremosa" (POH: 23). A mesma circularidade que se percibe no percorrido orbital de Artur, que buscaba "recobrar a Guenebra; recobrar a Guenebra. Non só saber; posuíla de novo" (AA: 27).

Tres saídas son as de Percival, tres aventuras as de Tristán, tres axudas recibe o Rei Artur. No número tres Durand advirte unha revelación da tríade, como xa se resaltou no apartado dedicado a Percival, que se presenta como unha suma dramática de diferentes fases, como o esbozo dun mito teofánico da totalidade (1992: 329), da que Hermes sería representación<sup>139</sup>: recuperación da unidade, división e reconciliación dos contrarios. Percival, Artur e Tristán representan diferentes aspectos da iniciación. A procura de Tristán o Roxo enfocárase a adquirir a dignidade para exercer a soberanía, así como na do Rei Artur e "Lanzarote ou o sabio consello" nas que tamén se constitúe unha quête en pos do coñecemento e da transcendencia. No relato de Percival, prima a identificación do heroe co escritor, pero tamén co mesmo bosque, trátase da construción da identidade.

## 4.2. As personaxes femininas. Representacións herméticas

As personaxes femininas de Ferrín non deixan a ninguén indiferente, pois están dotadas dun extraordinario dinamismo respecto das masculinas. A afirmación de Ferrín "Narda c'est moi" (Salgado e Casado, 1989: 234) confirma a intensa proxección do autor nelas. A desesperanza dos mitemas involutivos, reelabórase nas personaxes dos heroes bretóns, mediante os que se supera aquel catastrofismo e se instaura a esperanza do eterno retorno. Pero o eterno retorno confúndese coa estabilidade, coa inmutabilidade do círculo perfecto. Son Elas, as que preservan a memoria e a soberanía, as que serán as axentes catalizadoras desa trampa estática e labiríntica: promoven a espiral, nun movemento expansivo que coliga a liña e o círculo. Distínguense basicamente tres tipoloxías principais:

1. Personaxes metamórficos: as melusinianas. A mutabilidade dos seus corpos remítennos a seres sobrenaturais que encarnan a capacidade

---

139 "Toutefois il est remarquable que dans ces représentations la figure humaine de la déesse puisse être remplacé par un simple bâton, comme dans le caducée ou la porte des lions à Mycène. Nous pouvons dès à présent remarquer que le caducée est l'emblème d'Hermès, lui-même prototype du Fils, de l'hermaphrodite" (1992: 329-330).

de adaptación e a representación dun poder soberano, asociado a un territorio ou a unha liñaxe.

2. A meiga. É o estereotipo da muller madura ou xa anciá, que vive soa e posúe coñecementos arcanos que os demais ignoran. Funcionan como “transmisoras deses saberes”. Cando son mociñas, o estereotipo desprázase da meiga á *femme fatale* e queda despoñado daquel aspecto benéfico, case maternal, que tiñan as vellas, adquirindo unha dimensión violenta, que parece necesaria para a reivindicación da súa dignidade.
3. A investigadora. Está en estreita relación tanto co arquetipo do heroe —pois tamén indaga—, como co mitema final da comunicación, xa que, aínda que a mensaxe está no texto, é preciso que alguén a interprete. Xa que inquiren e actúan, representan ese pulo necesario para que a evolución se produza.

### *As melusinas: a soberanía territorial*

A consideración do corpo é síntoma do cambio do imaxinario diúrno ao nocturno (Durand, 1992: 229). As mudanzas de forma remiten ao réxime antifrástico, no que se transfiguran as formas de seres e cousas, pero non o destino, contra o que non se pode loitar (Durand, 1992: 247-268). As personaxes adoitan ter algunha característica que revela a súa animalidade, que en ocasións aparece xa como un trazo explicitamente teriomorfo. Pero noutras esa animalidade só se deduce a base de sutís insinuacións. Todas posúen raíces melusinianas<sup>140</sup>, e encarnan o principio mesmo da soberanía, asociado a unha liñaxe ou a un territorio (Walter, 2008b: 150).

Dous amigos —Jacchrú e Zabrate<sup>141</sup>—, atópanse no alto dunha torre<sup>142</sup>, alí Jacchrú explica unha historia de amor que lle ocorreu. Estando un día só entre a xente, Jacchrú adiviñou a Nhadron. Ao se xirar, viuna sorrindo e perfecta, vestida de branco, loura e cos ollos verdes. Ela estábao agardando. Cando lle

---

140 A “Mère Louise”, proxección dun inconsciente abisal, indiferenciado e orixinario, equivale ao mercurio dos alquimistas que soe representarse cos trazos do Hermes vello, onde se vencella o arquetipo da ánima co do sabio antigo (Durand, 1992: 258-259).

141 Zabrate, que aparece en *Retorno a Tagen Ata* como criado e espía de Ulm Roan, é quen lle proporciona a Rotbaf a clave “Vou a cas de Percival”, para ser admitida na Grande Fraga (85).

142 Dunha torre imprecisa, sen nome, quizais a gran Torre Branca que preside a praza do mesmo nome, no conto “Os ollos de Kelma” ou a de “Lorelai”.

chamou “imiña pomba!” ela púxose tensa e prohíbelle chamala así. Un día ela ponse moi nerviosa ao saber que é sábado e case as seis. Salaiou “como unha anduriña” (POH: 50) e marchou correndo. A parella pacta encontrarse tódolos días, agás os sábados, día que Jaccrú non podía nin chamala por teléfono nin moito menos ir a vela “Púñame por pretexto que ao sábado tiña que visita-la nai” (POH: 51). El consinte porque ama a Nhadron e “os seus ollos grises e o seu corpo de cerva” (POH: 51), ata que un día o namorado decide saber. Na casa de Nhadron ninguén responde, o mozo tira coa porta abaixo e está ela na entrada, agardándoo. Agora ten os ollos e o cabelo negros. A moza fala:

—Si, os meus ollos non son agora grises, non son da coor da néboa. Agora están negros e o meu cabelo igual. Iso só é o principio. ¡Vaite Jaccrú! Vaite e todo será coma denantes..., e mañá voltarei a ser loira... (POH: 52).

O rapaz desobedece e decide ficar alí. Entón decátase de que ela viste unha bata negra. Un espertador “vermello<sup>143</sup> e vivo coma un Satán” (POH: 52) soa, ás seis e media en punto, e mentres soa, prodúcese a transformación. Nhadron encollía e abría os brazos, todo a un tempo. Cando parou de soar ela xa se convertera en corvo negro e saíu pola fiestra. Os córvidos non posuían as connotacións negativas que os lastran hogano, polo contrario, eran mensaxeiros de certos deuses, como por exemplo, Lugh, Odín ou Morrigan<sup>144</sup>. En corvo tamén se convertera o rei Artur<sup>145</sup>, como lembra don Quijote. O mito melusiniano presenta vestixios nun modelo de conto de fadas (Walter, 2008b: 24), no cal un rapaz atopa unha muller-ave (ou muller-peixe) coa que mantén unha relación amorosa, a condición de que observe e cumpra algún interdicto imposto por ela e que, adoito, consta dun tabú de ver o corpo. O que regula o mito é a prohibición (2008b: 217-219), o tabú denota que se

---

143 A combinación do negro co vermello parece responder a unha simboloxía propia do autor, na que se relaciona a muller —ou a relación sexual— co perigo inminente, como se indicou antes.

144 Durand resalta tamén a resistencia desta figura primordial, como fada das augas emparentada con Morgana e Afrodita, fronte ás presións do dogma e da historia (1992: 260). Por moito que o cristianismo medieval tentou aplicarlle valores negativos presentándoa en relatos lendarios devaluada, ridiculizada ou minimizada, mantense asociada coa imaxe da Virxe Nai cos atributos de grande deusa lunar, reina do oceano, ou *stella maris*.

145 “¿No han vuestras mercedes leído —respondió don Quijote— los anales e historias de Inglaterra, donde se tratan las famosas fazañas del rey Arturo, que comúnmente en nuestro romance castellano llamamos «el rey Artús», de quien es tradición antigua y común en todo aquel reino de la Gran Bretaña que este rey no murió, sino que por arte de encantamiento se convirtió en cuervo, y que andando los tiempos ha de volver a reinar y a cobrar su reino y su cetro, a cuya causa no se probará que desde aquel tiempo a éste haya ningún inglés muerto cuervo alguno?” (Cervantes, 2005: 150).

trata dunha parella asimétrica, composta por un home normal e unha muller sobrenatural. Ela é a que enuncia a prohibición porque é o membro superior nesta parella e para protexer o seu poder<sup>146</sup>. No nome “Melusina” tamén se atoparían sedimentos do conglomerado mítico do deus Lug<sup>147</sup> (Walter, 2008b: 28) e do xigante que encarna o xenio arcaico dun lugar (2008b: 37-39), cuxo modelo é Gargantúa<sup>148</sup>. Neste complexo melusiniano tamén se reúnen os ferreiros míticos e a súa doenza das pernas, na que Walter detecta trazos do ser anguípedo e do mediador das técnicas ou do heroe iniciado, como Edipo (2008b: 80). Nhadron encaixa no arquetipo da Melusina que cada sábado retoma a súa forma de ave (aínda que podería ser serpe, serea ou peixe), en todo caso, no fondo, ictiomorfa (Durand, 2004: 204). O sábado é o día en que Melusina inverte o acto divino da creación: o que Deus desagregou, reunifícase a través da metamorfose dela, nunha recreación do caos primixenio, no que a animalidade aínda non estaba dissociada da humanidade (2008b: 223). Cando o home transgrede a prohibición, é abandonado para sempre pola deusa. Violar a norma fainos indignos do poder que elas lles confiren (2008b: 208). No relato mítico é a nai de Melusina a que inflíxe unha maldición e un don a cada unha das súas tres<sup>149</sup> fillas Melusina, Mélior e Palestina.

---

146 “La femme, l’homme et le pouvoir souverain: tels seraient les pivots du mythe mélusinien. En effet, pouvoir masculin et pouvoir féminin s’y affrontent radicalement autour de la question d’une loi. Le mythe mélusinien raconte, en effet, presque toujours le passage d’un type de société dominé par les femmes (tant que l’interdit est respecté) à un type de société gouverné par les hommes. Il raconte souvent la défaite d’un matriarcat originel et le passage des sociétés ou stade patriarcal. L’interdit permettait à la femme d’avoir autorité sur son époux. Car imposer un interdit, c’est placer sous son autorité les personnes à qui cet interdit s’applique. Dans le cas de Mélusine, le pouvoir féminin triomphe tant que les prérogatives de la fée sont respectées. Par contre, dès que Raymondin transgresse l’interdit, le pouvoir des hommes reprend le dessus et élimine le pouvoir féminin” (Walter, 2008b: 220).

147 Walter refírese aos traballos de Gallais, nos que esculcaba as pegadas do mítico na toponimia e na hidronimia. Así, o deus Lug (presente nos nomes de Lugo, Lyon, Londres, Luxemburgo) estaría no trasfondo da estirpe dos Lusignan (2008b: 28), na que Melusina, como xenio totémico local que é, encarnaría de xeito antropomórfico a soberanía sobre a terra (2008b: 12).

148 Gargantúa é paradigma do xigante antigo e medieval, ancestro de Melusina, moito máis que un ogro caníbal, posto que presenta trazos peculiares: ten un aspecto híbrido, o don da metamorfose e, por veces, da profecía, e ademais encarna o xenio arcaico dun lugar (2008b: 37), o que leva a Walter a interrogarse “et si le géant était Mélusine elle-même?” (2008b: 49).

149 Para Walter é un resto da ideoloxía da trinfuncionalidade indoeuropea que Dumézil describira na tríade formada pola Soberanía, que correspondería a Melusina, o Poder Guerreiro, asignado a Mélior, e a Fecundidade ou poder produtivo, propiedade de Palestina (2008b: 179-182). Esta trinfuncionalidade restitúe a Gran Deusa Branca de Graves (2016) constituída por tres persoas que conforman unha Trindade, tal e como tamén se resolvía dos estudos de arqueomitoloxía de Marija Gimbutas (Walter, 2008b: 210).

Nalgúns relatos de Ferrín atópase unha forte presenza do onírico. É neste ambiente liminal no que irrompen personaxes ou situacións a primeira vista inverosímiles, como a aparición no terrado dunha muller-mantis. En “Mantis religiosa” artículase unha estraña evolución de insecto a muller, con reminiscencias trastocadas d’A *transformación* de Kafka. Gregorio Samsa transfórmase nun escaravello, se é que antes da transformación non o era xa cunha vida tan escrava do ambiente que o rodea que causa noxo, froito, quizais, dun carácter conformista cos xefes e submisos coa familia. A verticalidade da “Mantis” contraponse á horizontalidade do escaravello. No relato de Kafka, o lector sabe quen é Samsa, non así a mantis: ninguén sabe de onde saíu. O lector de Kafka ten presente que Samsa é un ser humano e que os seus sentimentos son totalmente humanos, de feito é o único personaxe que presenta trazos de verdadeira humanidade, resultando diso o paradoxo de como unha sociedade deshumanizada envilece o individuo. Ferrín sitúa o lector nunha perspectiva de entomólogo (científica, carente de toda emoción), mediante o discurso do Dr. Orl. O monstro non actúa como un ser humano, nin sequera fala<sup>150</sup>, o que sería un trazo de humanización. Mentres A *transformación* remata coa morte de Gregorio e os personaxes quedan liberados da carga que supoñía para eles, esquéceno e volven ao seu mundo hipócrita e sen amor; a muller-mantis acaba ingresada nun psiquiátrico, pero os personaxes seguen a reflexionar sobre a súa existencia. O monstro “aparece” como unha pantasma no terrado da casa. Existe unha contraposición espacial entre o despacho do Dr. Orl, onde os insectos están mortos; e o terrado, no que están as mantis vivas nas gaiolas e é onde aparece a muller-mantis. O espazo aéreo é lugar da Melusina, en tanto que ave<sup>151</sup>. O Dr. Orl (é dicir, o científico, a “institución”) explica o suceso como produto dunha vontade de superación extraordinaria. A muller-mantis non é como as demais<sup>152</sup>. No intre en que o criado se aproxima confiado co fin de lle preguntar que fai alí, é cando ergue a cabeza, tremendo e amosa uns dentes afiados e comeza a zoar “coma unha serpe” (POH: 89). A

---

150 O poder da palabra, no imaxinario ferriniano, tamén é un trazo que eleva o individuo. Os seres desprovistos de humanidade perden —se é que o tiñan— o poder da palabra. Así, no relato de “Fría Hortensia”, os guerreiros reanimados no Pote de Gradel non podían falar: “en realidade os homes mortos convertíanse en homes do Outro Mundo, por iso non falaban” (AA: 113).

151 Lémbrese que Melusina é ante todo unha criatura híbrida, simultaneamente serpe, peixe e paxaro (Walter, 2008b: 207).

152 Alta e delgadísima, cos grandes ollos redondos, nun rostro triangular. Ata aquí reproduce o prototipo de beleza feminina, pero irrompe o anormal nunhas mans tan longas como o antebrazo, cunhas unllas longuísimas, que máis adiante definirá como “de ferro”: o monstro asoma aquí cunha túnica verde en posición de orar. Emparentada cos xigantes, Melusina viste de verde, como o rei do acibro (Graves, 2016: 269).

monstruosidade transcende nas mans deformes e na ausencia de voz; ademais intenta devorar un enfermeiro, e chega a comer o can da casa do Dr. Orl. A conduta alimenticia destes animais está previamente descrita, esaxerada e humanizada: unha mantis devora unha araña e un macho da especie, designándoo como “noivo”, “namorado” ou “amante”, e asociando o canibalismo<sup>153</sup> nesta especie de insecto co pracer sexual: “a consumación, o sumo pracer sexual na femia barbantesa vén dado no tragar en bocadelas ao namorado”<sup>154</sup>. A evolución dun estadio moi primitivo (insecto) a un estadio superior (humano) sería alegoría sociopolítica. Nunha das liñas principais do autor, denominada pola crítica coma “política-ficción”, Ferrín tenta explicar o cambio histórico como produto e consecuencia da vontade da persoa ou do colectivo. González Gómez ve na obra dos superviventes da Nova Narrativa un “camiñar cara a creación dun novo mito, un mito que debe ser mobilizador” (1995: 411) como contrapunto dos mitos diferenciadores dos que se dispoñía ata o momento, coma a saudade e o celtismo. A busca dun contramito que nos represente como colectivo, nos explique, e nos impulse como pobo é unha constante na obra de Ferrín. Formúlase así unha cuestión que atinxe, daquela, á identidade nacional.

Na narración “Os ollos de Kelma” (POH), os protagonistas son dous estudantes que viven nun ambiente de bares e pensións baratas. O argumento sostense nun fío de acción moi sinxelo e sintético que incide na sordidez e esquematismo dese mundo: dous estudantes quedan con dúas mozas, pero un elemento surrealista confronta os protagonistas co horror e impídelles consumir unha acción que podería considerarse iniciática. Conforme se desenvolve o relato, o lector asiste a unha historia de esquema antitético, que oscila dunha simboloxía ígnea e espectacular (Durand, 1992: 162-178), representada no

---

153 A entomoloxía sostén que ese canibalismo está asociado á supervivencia das crías, e que non sempre se dá esta situación extrema, polo que a “explicación do Dr. Orl é pouco *científica*, para sexualizala e que o lector a perciba baixo ese prisma.

154 O instinto de devoración é unha das pulsións humanas máis temperás. Esta pulsión, socializada, derivou na devoración do tótem ou dos devanceiros e na consumición metafórica do poder establecido. A matanza e devoración do tótem acompáñase adoito de ritos parafunerarios e escenificacións do *dó* mesturados con ritos festivos, nos que os participantes derrubaban e matan o símbolo do poder, polo que se chora; aínda que tamén disfrutaban dunha renovación e repartición entre eles do poder abatido, pois a esencia do tótem pasaba a morar no sangue e na carne de todos eles, e incluso no deus ó que era sacrificado. Os cultos místéricos son a base de moitos rituais deste tipo, desde o Entroido, ata as bacanaís dionisiacas, pasando polos misterios eucarísticos cristiáns. O Entroido era *a relixión* e o calendario que precedeu no ámbito indoeuropeo ao cristianismo, sendo a mitoloxía propia destas festas o esqueleto da mitoloxía medieval e do calendario litúrxico cristián (Walter, 2015: 12-13).

brillo e a palabra, a unha nictomorfa<sup>155</sup>, na malignidade que se respira na casa de Kelma. Ferrín prodiga a súa expresividade retórica en aspectos como o semantismo cromático, espléndido neste relato, que se despreza xeneroso por toda a súa obra, e que reclamaría un estudo particular. Desde a cidade rexida polo poder da palabra, materializado o verbo nunha ebúrnea torre enmarcada entre o chan brillante e vermello e un ceo azul, a trama trasládase á casa de Kelma. Ferrín entretense en describir minuciosamente as rúas e a Praza da Torre Branca (que lembra moito á torre na que se pechou “Lorelai”), o lugar da cita<sup>156</sup>. O humanismo, a través da intelixencia, a arte e a palabra semella gobernar unha cidade que evoca a algunha italiana, pola aparente factura renacentista de “traza lombardesca” e pola mención do “dux”. A luz reverbera baixo un ceo azul, símbolo de pureza e honestidade, e, no medio a cor ósea do almafi da torre coma “dedo de doncela”, na “praza da palabra”. Toda esa rectitude contrasta coa inquietude que esperta a casa de Kelma, sita nunha “rúa excéntrica”. A trama desprázase no espectro cromático e tamén dun xeito topográfico, cara un espazo marxinal, desde a capitalidade da torre ebúrnea, embigo do mundo, o *omphalos*, onde se sitúa o templo, o centro (Durand, 1992: 281). Este tránsito faise despois do solpor, xa dentro do ámbito nocturno<sup>157</sup>. As pigmentacións nocturnas, perigosas, insás da casa de Kelma, en vermello e negro, confirman a súa natureza perigosa, quizais demoníaca. Kelma é unha criatura case ogresca. Ao ceibar a gargallada (de novo a risada equivale a unha alarma) vese o dentame podre, un síntoma

---

155 *Vid.* Durand (1992: 96-122), especialmente en relación á *femme fatale* (1992: 103-110).

156 As cursivas son miñas: “A Praza da Torre Branca tiña unha torre branca no meio [...] Era un turreiro liso e brillante ao sol, nas baldosas brunidas que faguían seu chao. E máis era unha gloria mirar —ao solpor— tódalas baldosas vermellas e, se cai, o agallope señor de un poldro de cascos dourados a espellar a lus vermella do horizonte á baldosa, da baldosa aos cascos e dos cascos ao admirado contemplador da praza, lisa e cha, da Torre Branca, con cabaleiro de estampa. E a branca torre de marfin vello, rancio e marelote, cos arquíños cegos de traza lombardesca e barroco balcón dos discursos, co seu atril de ter os papeis o dux, en ferro forxado e retorto, parecía —de aspecto xeral— coma un branco dedo de doncela, en escala maor, sinalando un albo camiño contra o ceo azulina [...] Maong e Hen avanzaron no intre do apagamento do solpor pola *praza da palabra*. Os tacóns das botas faguían un ruído seco, na baldosa incendiada, que logo reflexaba a Torre Branca, proxectándoo ao ar tépedo. Pararon na porta da Torre, e sentáronse nas esqadeiras de mármore” (POH: 37).

157 “Hen, Maong e mais Nina entraron cunha molesta sensación de carácter indefinido. Pasaron a unha saa cunha mesa redonda, vernizada e lisamente negra. Kelma puxo unha lámpada vermella no meio da mesa. Os invitados sentáronse de arredor da mesa negra, cos nervos enveñeados [...] Ela ceibou unha gargallada deixando ver a dentamia podre. A luciña vermella no meio da mesa negra era coma un sinal de perigo [...] E sacou un ollo e diullo a Maong, e sacou o outro ollo pra llo estender a Hen. As órbitas de Kelma ficaron baleiras e negras” (POH: 38).

máis da súa corrupción. Todos os signos presaxian a visión estarrecedora das órbitas baleiras e negras dos ollos de Kelma, prefiguradas tamén quizais no gran ollo que preside a escena, que é a mesa redonda e negra cunha lámpada vermella no centro. A luz do sol do día seguinte xa non é pura coma antes, reverbera si, pero dun xeito “misterioso”, facendo patente que a visión dos rapaces nunca volverá a ser igual (POH: 38-39).

“Lorelai”, serea do Rhin famosa polo poema de Heine, é a protagonista do relato no que unha fermosa rapaza chega a unha vila en automóbil. Para na fonda da vella Aba Upseig, o día que se cumprían tres anos do fin do reinado de Lorelai. Aba fora aia da princesa Lorelai quen, ao medrar e descubrir a súa extrema fealdade, mandara construír unha torre de marfil<sup>158</sup> de oito metros de altura e unha fiestra, por onde amosaría o único que tiña fermoso: o seu sorriso. Lorelai sorría e o pobo sentíase engaiolado pola luz do seu sorriso. Só había saír cando un home llo pedise. Moitos rapaces viñeran, pero ao saberen das súas deformidades, marcharan de volta aos seus países. Ata que un día, do que hoxe se facían tres anos, chegou un home embozado, Nesjklou Fael, e desde aquela, non se soubo máis. Lorelai desaparecera sen deixar rastro. Entón, ao chegar Nesjklou Fael á taberna, sábese que curara a Lorelai Omj, pois era cirurxián. Despois de dous anos de tratamento, casaron. A fermosa rapaza preguntoulle como podería Lorelai amosar ao seu pobo que era ela. Aba Upseig dixo que só co seu sorriso; entón sorriu e “encheu toda a venta de lus” (POH: 59). O pobo recoñeceu a Lorelai raíña “da vila e dos trigos” e o seu home coma rei.

Neste conto de fadas latexan ecos dos mitos mesiánicos, dos “retornos dos reis” que volven e teñen que darse a coñecer. O (re)coñecemento de Lorelai, malia a operación cirúrxica, que se podería interpretar como unha mutilación en positivo, achégaa sutilmente ao prototipo de mutilación-sacrificio ritual do rei-sacerdote, lapso no que Durand atopa unha marcada intención de subliñar unha vitoria momentánea dos demos, do mal e da morte (Durand, 1992: 351-352). O efecto desas mutilacións sería a transmutación do destino. O único nome “intelixible” do relato, Lorelai, conecta coa serea que fai naufragar os navegantes do Rhin, á que Durand asigna o papel de muller das tebras “l'ondine maléfique qui vient, sous l'aspect de la Lorelei, relayer par sa féminité ensorcelante le pouvoir attribué jusqu'ici à l'animal ravisseur” (Durand, 1992: 110). Velaí está de novo Melusina, nos seus aspectos máis negativos, encarnada

---

158 A torre de marfil é un decorado mítico de POH que tamén aparece en “Os ollos de Kelma” e “Nhadron”.

agora nun arquetipo que ten asociacións moi claras con Morgana e Mercurio<sup>159</sup>. A Lorelai de Ferrín presenta vestixios da animalidade, aínda que non é unha serea, asóciase ás “ondas” que debuxa o vento nas praderías de cereal. Antes da metamorfose, Lorelai asóciase especificamente aos grandes mamíferos mariños: “Non cabía máis comparación pra il que o de unha balea” (POH: 57); “Medráronlle uns seos coma de arroás” (POH: 57). A transformación restitúe a Lorelai, pois xa antes da operación, o seu sorriso descríbese no paratexto previo ao relato: “Fremoso o seu sorrir / coma un gran fato de bisontes brancos (POH: 57). Coa transformación, Lorelai recupera a *súa verdadeira forma*. Se a fealdade se relaciona coas augas, a fermosura faino coas pradeiras: o seu feitío achégaa á familia dos grandes bóvidos, que pacen na pradeira dourada mecida polo vento, trasunto das ondas do mar. O sorriso, o único que permanece inmutable, resulta ser a súa esencia luminosa: “sorría Lorelai coaquil sorriso aberto, fremoso coma un gran fato de bisontes” (POH: 57), ou “Lorelai sorriu por primeira vez na tarde, enchéndose toda a venta de lus” (POH: 59). Ela soa no seu automóbil, tal amazona escintilante, mobiliza todo este sistema de luz e de ruminantes que reverbera nela, (os destacados son meus):

A **auriga**, bébeda de inmensidade e violencia, levaba firme a mao fina no volante. A fina mao, si, con dedos longos e **dourados**, coma a **mese** de arredor; o pelo era tamén **dourado** e o corpo outo e firme, de partes harmoniosas, igual que o ondear dos **trigos** baixo o vento (POH: 55).

Non faltan referencias aos grandes herbívoros: “Pasaba o automóbel dela bruando coma un rinoceronte desbocado” (POH: 55); “era bela a máquina, lanzada ao gallope” (POH: 55). Este complexo do ecosistema herbívoro representa a Lorelai, como o aspecto *mai das herbas*<sup>160</sup> da antiga Gran Deusa.

---

159 “Le dernier terme enfin ne serait autre que le double géant Morgan-Fée Morgane, cette dernière étroitement apparentée au serpent mélusinien. Morgane, Morge, Mourgue, Morrigan témoignent toponymiquement de l'importance de cette dernière phase divine. A la racine linguistique de celle-ci se rattacherait le *Morgen* allemand et le *mergere* latin. Rattachement tentant si l'on se réfère à l'iconographie de Mélusine «émergeant» de l'onde comme de l'animalité. Le dieu Mercure lui-même aurait une parenté beaucoup plus certaine avec cette racine *merg* qu'avec le *merx* mercantile, car n'est-il pas surnommé *Mercurius matutinus*?” (Durand, 1992: 331).

160 “L'histoire des religions nous montre sur de nombreux exemples cette collusion du cycle lunaire et du cycle végétal. C'est ce qui explique la très fréquente confusion sous le vocable de «Grande-Mère», de la terre et de la lune, toutes deux représentant directement ou indirectement la maîtrise des germes et de leur croissance. C'est aussi pour cette raison que la lune est classé parmi les divinités chtoniennes, à côté de Déméter et de Cybèle [...] C'est pour cela que la déesse lune brésilienne, comme Osiris, Sin, Dionysos, Anaitis et Ishtar est appelée «mère des herbes»” (Durand, 1992: 340-341).

A proclamación de Lorelai como “raíña da vila e dos trigos” (POH: 60) polo seu pobo, subscribe esta asociación coas colleitas. É a raíña, a melusina, quen ten o cetro e a soberanía.

A presenza simbólica da torre (branca) de marfil é ambivalente, xa que funciona como espazo de illamento (en parte, cadea) pero, ao mesmo tempo, símbolo do poder, pois é construída por orde de Lorelai (sería unha cela auto-construída). Ela, como tódalas melusinas, é quen impón o tabú: non sairá ata que un home llo pida. Desde a torre ela irradia o seu sorriso, grazas ao que o seu pobo a reconece. A vella Aba Upseig, clave na identificación da raíña, encaixa xa no arquetipo da “vella sabia” ao estilo de Fría Hortensia, pois posúe un coñecemento que para outros está vedado: como desvelar a verdadeira identidade de Lorelai.

### *A meiga: a dignidade e a memoria*

No imaxinario popular as meigas caracterízanse como mulleres soas e independentes, que posúen coñecementos que a maioría da xente ignora, así como unha certo grao de marxinalidade. Canto máis misóxina e clasista é a sociedade, máis se agudiza a súa condición marxinal. A subalternidade sérvelle a Ferrín para tomar partido e denunciar o asoballamento das clases populares por parte dunha oligarquía franquista, como acontece no relato “Eles” (ARR). Nos relatos de Ferrín, a figura dunha muller sabia, soa, xeralmente vella ou madura, encarna o saber ancestral e esotérico do arquetipo universal da bruxa. No patrimonio cultural galego esta personaxe reviste un amplo abano de posibilidades e variantes —menciñeira, curandeira, adiviña, bruxa, naipeira, compoñedora, etc.— que denotan a frecuencia e o vigor deste arquetipo no imaxinario social, que se resume na “vella sabia”. En “Eles” (ARR) unha cuadrilla de fascistas aterrorizan a xente, aldraxando e asasinando impunemente. Este quefacer forma parte da súa rutina ateigada de vaidade, enchedelas e alcohol. O narrador intradiexético forma parte do grupo, polo que o enfoque do relato é parcial. A banda de falanxistas está liderada por Fernando Salgueiro. A cuadrilla viña de liquidar un grupo de obreiros do ferrocarril Zamora-Coruña, aos que odiaban especialmente. O Conserxe explica que o seu fillo de 7 anos está comidiño polos piollos e que desconfía dunha veciña, que tiña o fillo no ferrocarril da CNT e fuxido “¡Fillo de meiga que xa era filla de meiga!” (ARR: 127), o Conserxe sospeita que lle botou o mal de ollo. Fernando ordena de ir vela. Á casa da meiga entra primeiro o Conserxe e bate nela, todos senten os berros da muller, que se revela como unha “cousa negra, confundíndose cuns farrapos de fume mesto que o vento fixera arfar pola

cociña" (ARR: 129). Fernando arrédao dela e o narrador descobre a face nobre da muller. O narrador, observador pasivo do suceso, vai descubrindo a súa crencha dourada, a súa bela figura, aínda que debía roldar os cincuenta anos. Fernando propínalle co fusil un culatazo no bandullo e preguntálle polo agocho do seu fillo, mentres lle tronza algúns dentes ao meterlle o cano da pistola na boca. O Conserxe pídelle de novo que lle quite o mal de ollo ao cativo.

A muller ollounos a todos. Un por un. Na súa vista clara eu vin simplicidade e unha tristura sen ribeiras, coma se o mundo todo se lle representase coma un horror naqueles intres. Non deixaba de proferir sons inarticulados. A boca infláralle máis (ARR: 132).

Fernando plántalle lume á casa. Van no coche cara a Verín. Ao lonxe vese o fume da casa da meiga:

Logo vin como Fernando metía os dedos entre o pelo, desfacendo a costra de fixador que o mantiña ríxido. Todos fixemos xestos semellantes; desabotoamos as guerreiras, as camisas azuis, para rañarnos. Sentíamos un proído difuso na cabeza, no lombo, no peito. Dábanos o sol na cara. Entón foi cando os piollos se apoderaron de nós outros para sempre (ARR: 133).

A meiga de Gustimeaus encarna a dignidade do pobo perante o abuso e a intimidación. É moi significativo que a última ollada dela estea impregnada daquela profunda tristura que parecía espertar en ela a visión —na cuadrilla fascista— dun mundo irrecuperable. A vella maldí os “indignos”, e castígaos, antes de morrer a man deles, mandándolles unha praga que o narrador describe que foi “para sempre”, prerrogativa, a de enviar calamidades, propia de entidades divinas. Existe un isomorfismo entre o ollo e a palabra<sup>161</sup> (Durand, 1992: 175). O tantrismo, por exemplo, admite a meditación apoiada tanto na contemplación de iconas divinas como na recitación dos *mantras*, dos que Eliade destaca o arcaísmo, xa que son a un tempo a realidade simbolizada e o signo simbolizante.

“Medias azuis”(ARR) narra unha iniciación simbolicamente semellante á de “Os ollos de Kelma” (POH). Dous rapaces mocean con dúas xemelgas, que

---

<sup>161</sup> “Se trata de la misma inclinación idealista que confiere un poder efectivo a la contemplación iluminada y el discurso en Platón, la visión mítica es el contrapunto de la dialéctica verbal; demostrar es sinónimo de mostrar” (Durand, 2005: 159).

só se diferencian entre elas porque unha ten unha mancha marrón<sup>162</sup> nun ollo. Nos dous relatos insinúase o tema do “dobre”, pois son dúas parellas. En “Medias azuis” a dualidade faise máis explícita, posto que as dúas irmás “Habían ser xémeas dun parto” (ARR: 51). Sen embargo a súa situación illada, contrasta coa xuventude, a aparencia saudable e belida que fai pensar nunhas fermosas herdeiras de Circe:

Risas de raparigas frescas [...] Vémolas loiras, lavadas, claras, co pelo tirante e as trenzas sobre o peito [...] as testas, ambas coma cascos de ouro. Estaban preparadas, cos avantaís e as camisas limpas (ARR: 50).

Mais certos signos fan ventar a ameaza: “Nun intre, certa sombra silente [...] E o gato negro lanzounos unha ollada de ouro vello [...] Dicía o criado de Xixín seren elas meigas. O gato puxéranos frío na res”. As rapazas aínda lles son deliciosas aos mozos, xa que “eran dadas e a cara arrecendíalle a fiúncos e tomelos, caras de rosa rica” (ARR: 51). Cando os cabalos rinchan, as dúas profíren en voz alta que na casa non entraba lobo nin xabaril. Silencio. Algo renxe no tellado. Os rapaces senten medo “pasou pola cociña unha cousa dura, sen corpo nin cheirume, que nos puxo encolleitos aos dous valentes moceadores” (ARR: 51). O ambiente vai predispoñendo os mozos, que rematan descubrindo: “A carne, despoixa das medias, non era branca, como esperabamos cubizosos. Era renegrida. Tiña cotra” (ARR: 52). O que semellaba limpo é inmundo, os mozos insúltanas e empeza unha loita que remata coas dúas mozas animalizadas, transfiguradas en monstros<sup>163</sup>. A mutación prodúcese a distintos niveis e desde o arrecendo a tomiño pasan a feder. Igual que os dentes de Kelma, amosan indicios de corrupción debaixo das saias. Imaxe que vencella boca e *vagina dentata* que na psicanálise constitúe un espazo de engulimento. A invitación ao amor carnal confúndese na cavidade ventral co final do aparato dixestivo, co “odre dos vicios” e lugar das feces. Pero ademais, ollos, boca e órganos sexuais

---

162 As peculiaridades no ollo, como manchas ou lunares, indican, segundo as crenzas populares, unha propensión a desenvolve-la capacidade de “botar mal de ollo”, sexa consciente ou inconscientemente.

163 “Botaban foguetes polos ollos, as fillas do Inimigo. Berraban verbas que se enrolaban e se disparaban en espiral, como fan as cóbregas majá para atacar ao individuo humano. Abrían os brazos e parecían o voar en esquina do morcego, ou se cadra o desoutra serpe con asas que vai polo airo a morrer na parte de Babilonia. Nós ter tiñamos medo per riabamos delas ás gargalladas. Chamabámoslles carrañosas, medas de esterco. Elas aldraxábannos con maldición, e abrían as pernas e erguían as saias. Viámoslles ás dúas idénticas medias azuis, e as coxas cotrañentas, e o becho peludo. Mesmo eu sentín vir aos meus narices, desde aquelas parroquias de cinta a abaixo, un fedor húmido e craso” (ARR: 52).

son orificios corporais de entrada e saída. Os ollos non só son órganos de percepción visual, as xemelgas “botaban foguetes polos ollos” e os de Kelma “eran duros e móbiles, coma os dos gatos”; polas bocas “berraban verbas que se enrolaban e se disparaban en espiral” e ao levantar as saias, despedían “un fedor húmido e craso”. Pódese pensar que o mesmo principio simbólico repousa na maldición, no fedor e nos foguetes devanditos, expulsións nefastas polas tres partes do corpo, ademais, a cheirume asociada á cenestesia remite á idea do abismo<sup>164</sup>. Aquí operan os mesmos valores de asociación e inversión entre o agardado (ventre-sexo-pracer) e o atopado (ventre-escatoloxía, e, finalmente, a morte eufemizada). Agora as referencias ás mozas remarcana a súa condición de “bruxas”. O relato trata a dobre moral dos mozos que, ante a imposibilidade do gozo, dan en aldraxalas: a relación coas rapazas xira sobre o gonzo do pracer sexual ou da burla, nunca da igualdade. O factor dobre, nas xemelgas, sería unha reminiscencia da “conciliación de contrarios”, dunha mediación identificada co paso do tempo e concentrada nun ser de natureza dobre<sup>165</sup>, como o andróxino. As rapazas profiren unha maldición que fai pensar na saída de Martiño en “Licor-café” (CN), “engulido pola noite”: “Malditos sexades [...] Así vos coma a noite” (ARR: 52). Os rapaces, rodeados por unha mesta néboa, extravían o camiño so a influencia dos peores augurios: o resplandor vermello de Marte “máis grande ca a nunca eu vira, vai esa estrela das disgracias e da guerra” (ARR: 53), ou, ao avistar, cerca dun cruceiro (negraz) a coruxa-do-souto de riba da mesa dos defuntos, onde ela estaba a matar un leirón” (ARR: 53). A xeografía consabida muda en imprecisa, os cabalos espavorécense, os mozos pensan que as meigas lles fixeran perder o camiño. O narrador intradixético reflexiona: “A min soábame nas orellas a fada que nos botara aquela que tiña a mancha marrón nun ollo. Maldizoados sexades e que vos coma a noite. Comíanos a noite” (ARR: 53). A maldición dúplice fai efecto, e os trouleiros son, literalmente, “comidos pola noite”. Esta imaxe suxire a existencia dunha noite “sobrenatural”, que lles impide chegar

---

164 “L’odorat couplé à la coenesthésie vient renforcer le caractère néfaste des images de l’intestin-gouffre [...] Le ventre sous son double aspect, digestif et sexuel, est donc un microcosme du gouffre, est symbole d’une chute en miniature, est aussi indicatif d’un double dégoût et d’une double morale: celle de l’abstinence et celle de la chasteté” (Durand, 1992: 131).

165 “Selon Przyłuski ce serait en passant d’une civilisation gynécocratique à une civilisation patrearciale que la dyade féminine du type Déméter-Coré où le couple mixte Astarté-Adonis se changerait en dyade masculine Vishnou-Brahma. Telle serait l’origine de Janus, masculin de Jana ou Diana. Le «Bifrons» indique la double caractère du temps, la double face du devenir, à la fois tourné vers le passé et vers son nom de l’image de Janus. La porte est ambiguïté fondamentale, synthèse” (Durand, 1992: 333).

ao seu destino, superposta á noite natural, cuxo esquema de redobramento por encastes sucesivos conduce a procedementos como a gulliverización —o gran arquetipo do continente e do contido—, nos que se opera unha reviraxe dos valores solares simbolizados pola virilidade e o xigantismo (Durand, 1992: 239). Este procedemento aínda se potencia máis na obra ferriniana, xa que os mozos rematan por se perder (dispersar), e ser “engulidos, comidos” pola noite, eufemismo da morte.

Raia o sol no mesmo lugar no que empezara a historia xusto no lusquefusque. De novo, o relato ferriniano revela a unha profunda *vocación circular*, usando, para pechar o conto, “unha estrutura en bucle mediante a repetición case-literal [...] que impón ó lector a aparente inexorabilidade dos feitos [...] a sensación de *déjà vu*” (Cabo, 1999: 267). As palabras son *case* as mesmas, non así o enfoque. A noiteada empeza e remata no mesmo punto, pero o que prometía unha diversión voluptuosa, ao “cometer unha falta”, remata en xenreira e arrepío. Aquela estrutura circular detúrpase e, de novo, atopamos en Ferrín a suxestión da *espiral* que xa constatará Carmen Blanco (1994), cuxa imaxe se presenta na obra do autor de xeito pertinaz. A espiral, símbolo da palabra reencontrada como intermediaria na reestruturación do eu (Cabo, 1999: 268) leva a unha reflexión sobre a palabra reencontrada e a intertextualidade que supón unha colaboración aberto na construción do corpus (Cochón, 1997: 12). En “Las medias rojas”<sup>166</sup> (Cabo, 1999: 266) Pardo Bazán reflicte o sometemento brutal das mulleres, e podería ser un antecedente. A emancipación frustrada da filla sería un símil político; independencia que as de “Medias azuis”<sup>167</sup> xa disfrutaban. As irmás meigas semellan posuír tamén ese espírito *outsider* das “librepensadoras”, que fuxían da dependencia do varón e eran capaces de vivir arredadas e en harmonía con outra muller. O relato constituiría ademais unha reivindicación feminista<sup>168</sup>.

---

166 No relato de Pardo Bazán, Ildara é unha rapaza que soña con saír da aldea, con emigrar. Pero o seu pai, perante a visión das medias, sospeita das intencións de deixalo, viúvo e vello, e propínalle unha malleira que a deixa malferida e chosca dun ollo. Así as esperanzas de Ildara naufragan, pois no barco para as Américas só admiten xente sa.

167 As “medias azuis”, farían referencia á “Blue Stockins Society”, un club informal da Inglaterra do s. XVIII no que admitían homes e mulleres que amosaran inquietudes intelectuais. As medias azuis identificaban os membros con poucos recursos económicos, aínda que, ao parecer, o primeiro que as levou foi un home. O apelativo *bluestocking* usouse de modo misóxino e despectivo, como o equivalente francés *bas bleu*, para aludir ás mulleres que tiñan algún tipo de inquietude intelectual, o que estaba considerado como unha ameaza para a sociedade (March, 2012: 36).

168 O feminismo é unha das posicións máis reivindicadas pola FPG, á que se adscribe Ferrín politicamente, e por outros colectivos nos que participa, como as Redes Escarlatas.

A “masa bulbosa, branca” (AA: 39) da cega Mamnek Kleines habita a casa, na que Sabina, profesora destituída, empeza a traballar como ama de chaves. A casa de “Familia de agrimensores” (AA) —narrado por unha voz extradiexética— irradia unha atmosfera misteriosa, que se incrementa en detalles indicibles e na presenza dunha “serpe con asas” nos lugares máis inusitados. Sabina nota que a evitan cando di que traballa para Mamnek Kleines<sup>169</sup>. A familia era de orixe “exótica”, pertencente a unha “minoría relixiosa de orixe oriental” (AA: 48). O señor Kleines morrera en 1935 e os seus fillos Alberte e Carlos, en 1936, a mans dunha escuadra falanxista. A señora cega vive nunha plácida reclusión, na que Sabina non deixa de advertir estraños pormenores que evocan incertas presencias incorpóreas<sup>170</sup>. Na perspectiva da antiga mestra confúndense a progresiva afección posesiva cara a Mamnek e un presentimento aciago, atribuído a unha presenza malsá, que ela asocia coa sofisticación e co exotismo das orixes azerratas. A presenza vaise materializando en pequenos pormenores<sup>171</sup> que a ela non se lle escapan, como a serpe con asas, ao estilo dos relatos de *mesmerismo* de E.T.A. Hoffmann ou de Edgar Allan Poe. A materialización progresiva da sombra en verbas súmase á presenza obsesiva da serpe con asas<sup>172</sup> que evoca forzas escuras

---

169 A señora Kleines, de nova Olsen, relaciónase con Natalia Olsen, a hospitalaria tía de Rotbaf Luden, en *Retorno a Tagen Ata*. É na casa de Natalia, no arrabaldo do Norte, onde Rotbaf lembra coñecer o señor Kleines: “aquil excelente Kleines que daquela eu tivera ocasión de tratar na casa da miña tía” (1996: 65). Natalia, daquela estaba “na forza da idade quere dicir que aínda non era aquela personaxe retraída, senlleira e entregue á manía erótica en que había converterse anos despois do seu estraño matrimonio co coronel Olsen e conseguintes vivuez e desamparo afectivo”.

170 “[...] os ollos cegos de Mamnek ollan certamente vendo algo, están a ver alguén que está sentado no sillón de vimbio que Sabina mesmo sente renxer, a non ser que o ruído o produzan as pingas de chuva [...] Un día sentiu ciumes e escoitou falar moi quedo a Mamnek no baño, coa orella contra a porta, e rir coma feliz cun riso de axóuxeres e vidros e mais batuxar na iauga, e foi entón cando Sabina percibiu as verbas azerratas «agrova an» polo medio dun cántigo fungado por unha voz que, por razón dalgunha cousa que lle puxo carne de galiña, sen lle dar medo ningún, pensou Sabina que non era a voz de Mamnek (AA: 46). Máis tarde Sabina, que ignora a lingua azerrata, preguntálle o significado desas palabras a Mamnek, pero ela contéstalle dun xeito hermético que “an” significa “amor”, mais non lembra que quere dicir “agrova” (AA: 47).

171 “Sabina soubérao dende o principio, pro non se atrevera a confesarse a si mesma a ominosa verdade. Nun ángulo do enorme espello con marco de metal níquelado, a minúscula calcamonía dunha serpe con asas parecíalle sorrir, bulrenta. Cuspiulle con ira, e envergoñouse de contado. Houbera cousas que cambearan de sitio sen que ela nin Virxinia lles tocasen. Había un airo novo e inimigo. Por todas partes, unha presenza xeadá, que xeaba a sabina. Aquela casa non era a de meses atrás” (AA: 47).

172 A multiplicidade de significados e matices que contén a serpe resúmea Durand en tres símbolos: a transformación temporal, a fecundidade e a perennidade ancestral (1992: 364). A icona universal da serpe pode presentar aspectos quer positivos, quer negativos, e asóciase co medio acuático, con

e ancestrais que só parecen incumbir a cega Mamnek e vai aparecendo con máis frecuencia. Eses coñecementos crípticos que posúe a cega<sup>173</sup> (o azerrata, a antiga relixión, etc.) xeran inquietude en Sabina porque non os comprende. Malia a súa situación económica saneada, Mamnek vive tamén nunha certa situación de marxinalidade: pola súa relixión minoritaria, pola súa procedencia exótica, pola opción política que custou a vida dos seus fillos, mesmo a súa cegueira, determinan o seu illamento do mundo na integración da vida da cidade —nula polos impedimentos físicos— pero tamén nun plano doméstico, no que tampouco Sabina, que está ao seu servizo, pode participar.

Ao estilo de Sherezade, “Fría Hortensia” (ARR) mantén atentos os rapaces que pasan o verán en Vilanova. O conto, un único parágrafo que se estende por vinte páxinas, alterna dúas voces: a voz narrativa intradiexética que relata a historia-marco e a “historia contida”, narrada por Fría Hortensia. A historia-marco é narrada por un rapaz que experimenta a súa puberdade, torturado polo amor segredo que sente pola súa curmá Maribel. O relato de Fría Hortensia é unha versión do *mabinogi* celta *Branwen, filla de Llyr* (Araújo, 1997: 126), que non se afasta moito do orixinal, agás nos nomes propios e lugares xeográficos, no cronotopo de Tagen Ata, no que Nosa Terra é unha illa próxima á Raia. Fría Hortensia vive nunha “casoupiña de cachotería ao pé mesmo do castelo de Vilanova” (ARR: 90). Fría Hortensia vive soa, fuma cigarros que ela mesma lía e ademais ten coñecementos —o tempo mítico da Nosa Terra— que comparte cos demais. O pai do protagonista tamén ía visítala cando era rapaz (AA: 95) o que fai cuestionarse aos curmáns como pode ser tan vella. É unha muller alta, que usa reloxo de peto e cubre a cabeza cun pano de montaña.

O protagonista experimenta unha aprendizaxe en dous planos: as ensinanzas de Fría Hortensia e a constatación da puberdade, naturalmente inzada de desexo, de tenrura, pero tamén de complexos e angustia. Estes

---

tesouros; vencela —sexa serpe ou dragón— supón a superación dunha proba. Ten poder sobre o territorio. Arredor do día de Corpus Christi represéntase en moitos lugares de Europa un enfrontamento da comunidade cun ser demoníaco, parecido ao dragón (a Coca, Tarasca, Cuelebre). Tanto os motivos da serpe como o das ás tamén se atopan no caduceo de Hermes e, no oráculo de Delfos a serpe representaba a Antiga Deusa. A serpe con ás é tamén unha das manifestación de Melusina, pero coa particularidade que, cando as ás son de morcego, esta simboloxía remite á bruxaría: “Mélusine chauve-souris, c'est Mélusine marquée par la mélancolie, humeur traditionnellement reconnue aux sorcières [...] Ainsi cette Mélusine mélancolique et saturnienne devient satanique car, comme l'a montré J. Baltrusaitis, les ailes de chauve-souris sont un attribut diabolique” (Walter, 2008b: 203).

173 Como sacrificou a vista do inmediato, ela xa *pode ver* o transcendente, velaquí a base do sacrificio, tal e como a describe Gilbert Durand.

dous planos conflúen na persoa de Maribel, que recibe dun modo arcano unha instrución especial de Fría Hortensia, xa que a moza parece dispoñer de datos sobre a historia que relata a vella que os demais rapaces ignoran (AA: 93). Ademais o mozo descúbreas unha noite actuando de modo estraño<sup>174</sup>; ponse de relevancia a “forza dos ollos” así como o brillo na cabeza que lembra aos “cascos de ouro” das irmás de “Medias azuis” e do cabelo dourado da meiga do relato “Eles”, cando Maribel intervén nunha liorta, cunha estraña seguridade: “A cabeza de Maribel escintilaba coma un metal bruñado. Souben, nun pronto, que Fría Hortensia axexaba” (AA: 111). O protagonista intúe este dominio, e ademais sospeita que a canle de comunicación é distinta á palabra, no relato que a vella utiliza na cociña para tódolos demais rapaces (AA: 103).

Na historia de Fría Hortensia, amósase a produtividade superlativa do aparato dixestivo, cunha fecundación por medio da inxestión dunha víscera do corpo, neste caso o corazón<sup>175</sup>, inxerido ao comer un peixe. O peixe xa é un símbolo do continente duplicado, do continente contido (Durand, 1992: 243), que remite aos esquemas do dobremento e do encaste; semantismo do que tamén participa o proceso no que se integra o arquetipo do continente e do contido<sup>176</sup>, que el denomina “gulliverización”. Semella que neste episodio cardíaco se combina o tema medieval do “corazón comido” —o corazón,

---

174 “Pro, entón, ollei dúas formas inmóbeis ao pé mesmo da torre. Unha delas, sentada nun mazadoiro, tiña a cabeza iridiscente, batuxada de tímidas estrelas. Ollaba cara arriba, cara a figura esguía de Fría Hortensia que debuxaba un signo con ambos brazos despregados. Maribel ollaba unha estatua lourida que era Fría Hortensia e que, baixo o poder do plenilunio, algunha cousa impensábel lle dicía sen verbas. ¡Horrible presencia de Maribel lonxe de min, a recibir de Fría Hortensia sabe o díaño que estrépitos de cousa morta e de sabedoría rota!” (AA: 98).

175 “Lodr deixa caer o corazón de Enmek Tofen no mar que separa a Nosa Terra de Tagen Ata. O corazón entra nas augas ao tempo que un lóstrego vivísimo cega os ollos de Lodr. O día escurece, prodúcense tronos espantosos, todo o mundo é cuberto por un manto frío. E veleiqué, meus rapaces, que o corazón de Enmek Tofen é comesto por unha maragota das pedras. Días máis tarde, a maragota é pescada e vendida na praza dunha pequena vila de Tagen Ata, perdida no escuro confin da Grande Fraga. Mercada por unha moza chamada María, esta cómea cocida con balocas e aceite en cru. María, entón, concibe a Enmek Tofen pola boca. No seu seo vaise formando de novo o poderoso herói de Tagen Ata. E nacerá de novo, segundo os desexos de Lodr, e cecais a Nosa Terra volte a ser ameazada” (AA: 118).

176 “Le poisson est le symbole du contenant redoublé, du contenant contenu. Il est l’animal gigogne par excellence. [...] Le poisson est la confirmation naturelle du schème de l’avalé. Bachelard s’arrête devant la méditation émerveillée de l’enfant qui pour la première fois assiste à l’avalage du petit poisson par le gros. Cet émerveillement est proche parent de la curiosité qui fait rechercher dans l’estomac du poisson les objets les plus hétéroclites. Les histoires de requins ou de truites recélant dans leur estomac des objets insolites sont si vivaces que les revues scientifiques ou piscicoles n’échappent jamais tout à fait à ce merveilleux déglutissant” (Durand, 1992: 243).

lanzado ao mar e engulido por unha maragota— co motivo universal do “peixe engulidor-restaurador”<sup>177</sup>, moi presente nos contos infantís. O tópico do “corazón comido” xa aparece na Cuarta Xornada do *Decamerón* de Boccaccio (2002), onde se relata que Guillerme de Rosellón, coñecedor da infidelidade da súa esposa, mata o amante, Guillerme de Cabestany, e fai cociñar o seu corazón para darllo a comer á muller. Ela admite que o guiso é exquisito, mais cando descobre que tal manxar era o corazón do seu amante suicídase guindándose pola fiestra. Moitos outros autores como Stendhal, Claudel ou Keats se interesaron por esta historia. Mariella di Maio enmarca esa inxestión dentro dun suceso que ela cualifica como *eucarístico*:

Au-delà du stratagème cruel, les coeurs se rejoignent en effet dans un excès *eucharistique* de cannibalisme amoureux, la crainte et le désir d'Iseut s'exprimant ainsi en abyme dans son chant (Di Maio, 2005: 18).

A semente do heroe mesiánico chega —¿por casualidade ou por vontade propia?— en forma de peixe ICTUS<sup>178</sup> (maragota) á mesa dunha moza, chamada —¿outra casualidade?— María. Durand describe o simbolismo deste animal —o peixe— asimilado á semente en certos mitos de fecundidade<sup>179</sup> e creación africanos e do antigo México. O peixe é o portador da semente, do “corazón” do heroe, e funciona como intermediario entre home-semente e muller-recipiente, sublimando o acto sexual nun acto alimenticio ou dixestivo. Ambos actos, alimentación e sexo, presentan entre si unha relación estreita que queda patente no extenso e común vocabulario que vencellan os comportamentos humanos en relación co “erótico-dixestivo”. Pero a función máis destacable deste dobre engulimento no relato é a reencarnación mesiánica do heroe (do seu celme, o “corazón”), que precisa dun dobre (ou triplo) renacemento, mediante

---

177 Isabel de Riquer (2007) trata dun xeito minucioso este asunto no estudo titulado *El corazón devorado*. Advírtese na parte do peixe “devorador-regurxitador” unha evocación da tradición literaria popular e infantil, da que poden servir coma exemplos contos como *Pinocchio* ou *O soldadiño de chumbo*, nos que as personaxes volven á casa despois de ser regurxitadas por un peixe, que actúa como “receptáculo” onde se “conserva” e, posteriormente, “restaura” a esencia.

178 ICTUS ou ICHTYS, do grego ΙΧΘΥΣ, que sería acrónimo hermético de Iesus Christos Theos Yios Soter.

179 “L'africaniste [Marcel Griaule] remarque que le poisson, et généralement le poisson de petite espèce, est assimilé à la graine par excellence, celle de la *Digitaria*. Chez les Dogons [...] l'enfant «nage» dans le corps de la mère. D'où un rituel de nutrition du fœtus par les poissons consommés par la mère. [...] Le silure sera donc associé à tout rituel de la fécondité, de la naissance comme de la renaissance funéraire: le mort est habillé de vêtements (bonnet, bâillon de bouche) qui symbolisent le poisson originel” (Durand, 1992: 246-247).

o sacrificio do fillo, para resolverse como tal. Un pai lonxe-incorpóreo; un animal-mediador na concepción; a copa, a muller receptora da semente, é María... A similitude mesiánica é evidente. Albíscanse amais certos valores melusinianos, relacionados coa auga e o territorio: a Nosa Terra “emerxe” da auga e o heroe redentor cuxa promesa pecha o relato tamén provén deste elemento. Ademais no pote da cociña de “Fría Hortensia” redóbrase no Pote de Gradel, equivalente ao caldeiro de Dagda, que sempre proporciona alimento e resucita os guerreiros mortos.

En “Amor de Artur” hai un episodio que ten certos puntos en común co “Corazón comido”<sup>180</sup>. Chama a atención a “predisposición á inxestión” do fillo, tal que un Cronos involuntario. O fillo a piques de ser comido nun episodio de eucaristía inconsciente, senón é porque o pai o identifica “polos ollos”. O accidente que leva o pai a confundir o fillo é a vinganza mesma polo atroz quebrantamento, que reafirma a perda, agora, xa para sempre.

O relato de Fría Hortensia trata dunha cosmogonía, da nosa, a cosmogonía gloriosa das “nacións vencidas”, imaxe esta, do lirismo da derrota, tan cara a Ferrín: “No mundo houbera un dioivo, e a Nosa Terra ficara isolada polo mar. Outros países tamén eran illas. Antes do dioivo, a Nosa Terra non estaba habitada. Despois foi ocupada por cinco razas” (AA: 89). Araújo faise eco da lectura que xa fixera González Gómez (1995), e chega á conclusión de que a vontade de Ferrín ao escribir esta historia é a de reconstruír un pasado mítico para Galiza (Araújo, 1997: 128). A recorrencia do número cinco<sup>181</sup> é advertida por Flávio Garcia (2004: 49), que ve nel unha pegada do celtismo. Garcia tamén interpreta como Nosa Terra ao colectivo de forzas nacionalistas, enfrontadas a Tagen Ata (Galiza), que estaría dominada polas forzas autonomistas (2004: 55-56).

A meiga adquire unha dimensión bárdica ao funcionar como transmisora e perpetuadora da tradición, da historia, e dos saberes ocultos que parecen

---

180 En “Amor de Artur” un cabaleiro manda cociñar un coello. Cando chega o coello cociñado, rompe nun choro amargo que contaxia o Rei Artur. Roebek explícalle un enigma que xira ao redor da historia dun home que perdeu o fillo ben amado, que, sendo meniño, lle fora raptado por unha aguia. Un día observa como unha ave semellante andaba á caza dun coello, e decide riparlle a presa, ordenándolle ao besteiro que o matase. O nobre tomou o coello morto, marchou a Conarán e mandouno cociñar na pousada. Cando llo presentaron guisado “viu que o coello tiña os ollos do seu fillo” (AA: 28) e a esta escena é á que asiste o Rei Artur, desconcertado ata que o meigo lle explica que esta historia cifra a súa propia, equivalendo o fillo a Xenebra, a aguia, a Lanzarote, e o coello a Liliana.

181 O número 5 é o número da hierogamia (Cirlot, 1997:336). Graves (2016: 540) di que o número 5 (*péntada* ou pentarquía de deidades que se adoraban nos panteóns hindú e exipcio con ritos que se asemellan moito aos da Gran Deusa cretense e pelasga) equivale ao unicornio e este ao obelisco, que ten base cadrada e termina en punta piramidal.

estar restrinxidos ás mulleres. Esta iniciación é percibida por García (2016) como unha nova visión da historia, que se valería da apropiación do mito celta para reivindicar a cultura galega como herdeira da Deusa-Nai. A iniciación transcendente que vive Maribel non é posible para o rapaz. Para el aquel verán remata co paso a idade adulta “camiño dos días do sensabor e das certezas” (AA: 119), desencanto co que finaliza tamén a aventura de Nmógadah en *Arnoia*, *Arnoia*: “Deixaba eu de ser un Príncipe Segredo, igoal que todos os meniños que se ollan no espello do seu cuarto a mañá do día espantoso en que fan dazasete anos” (Méndez Ferrín, 1990: 77).

Ademais, as meigas adoitan ser modestas e estar tan ben arraigadas na terra que semella que dela tiren parte deses coñecementos ancestrais (“Medias azuis”) cos que poden dominar os elementos. A transmisión dos seus saberes é a través da palabra falada, aínda que tamén pode ser telepática, por medio da ollada. Interven en no mundo que as rodea, co poder do verbo e da ollada, que para Durand (1992: 175) son isomorfos. Un mundo do que viven nun certo illamento; non extremo, como a incomunicación da prisión, senón nunha certa marxinalidade. Sabias, marxinais, insubmisas, humildes e poderosas a un tempo.

### *A investigadora. O texto para vencer o tempo*

A Historia testemuña como a muller sabia representa unha ameaza para a colectividade; actividades imprescindibles como a de parteira foron perseguidas no *Malleus maleficorum*. As eruditas eran anormais, ridículas e perigosas, e nelas o arquetipo da meiga intensificábase.

O imaxinario de Ferrín xéstase no particular contexto da ditadura franquista, que oprimía as mulleres mediante unha estruturación orgánica do estado que cohesionaba os códigos de conduta articulados sobre un pensamento relixioso fortemente instituído e patriarcal. As que viven soas e son sospeitosas de saber constitúen un dos colectivos máis febles desa sociedade. Un dos grandes acertos literarios de Ferrín é precisamente esa reivindicación (nada inocente) que fai dos modelos tradicionais coa mestura xusta de “apropiación e distanciamento” (Cabo, 1999: 268) mediante a que consegue un dobre efecto de achegamento honesto —e non reprodución— a unha tradición que presenta moitos claroscuros. A muller que investiga prolonga esa función de intermediaria que cumpría a meiga. Sen embargo, a investigadora xa non a realiza coa palabra falada, senón que a transmisión se efectúa entre o texto e a súa propia persoa. Ao asumir os contidos dos textos elas convértense en difusoras, se cadra, a través doutro texto, cara á sociedade.

Pete-Iau le unha teoría da profesora Ano Jhosco, e decide acudir á súa casa para felicitala. Camiña pola avenida das Ulmeiras, unha rúa gris sen árbores, na que a única cor é a da beirarrúa en cadriños brancos e negros, como un taboleiro de xadrez. Apartado da cidade, érguese o horrible chalet vermello da doutora, rodeado dun xardín descoidado. Ábrelle a porta un criado contrafeito. O interior da casa aínda é máis inquietante; pasa a una habitación chea de libros e polvo vello decorada por un retrato de Freud, por dous fetos en alcohol e por unha colección de arácnidos. A percepción de Ano Jhosco é antes acústica que visual: sente como se achega un son de tres pés “Tiña a face completamente pintada de azul; os cabelos caíanlle lasos, longos, coma chamuscas mortas; o corpo tiña delgado, sen seos, pernas longuísimas e estreitas, ben marcadas pola media parda” (POH: 79). Discuten e ao caer a noite a doutora acende un quinqué e comeza a lairse do que Pete-Iau viñera refutarlle. Pídelle a un criado que peche desde fóra e intenta forzar unha relación sexual co seu visitante, que retrocede, espantado. Ano confesa que rompeu tódolos espellos da casa para non ver o seu rostro, pintado de azul para demostrar a súa pouca vaidade. Encurráalo pero, inopinadamente, vira as costas para acender outro quinqué; o conflito detense ata catro veces, só cando a doutora prende luces. Na loita final, convertida xa nun ser salvaxe, el golpéaa cun calcapapeis. O corpo inerte de Ano bota pola boca un líquido viscoso. Entón, Pete-Iau prende outro quinqué, chama a policía e, finalmente, prende outro.

Os espazos do relato parecen tirados dun soño ou dun pesadelo. O tétrico exterior é un mundo gris e enganoso (non hai umeiros na Avenida das Ulmeiras, nin sequera hai árbores) no que só se distinguen as beirarrúas, que son taboleiros de xadrez<sup>182</sup>, e o río negro do asfalto. O intento de construción utópica aínda contrasta máis coa realidade da avenida, que “era un fracaso largacío, con pistas e dúas aceiras, deitado ao longo sóbor de un chao gris, sen herba, sen árbores, só cunha terra gris que o vento erguía até as nubens” (POH: 78). A casa vermella de Ano Jhosco é unha provocación. Só ela ten o valor de mandar facer un chalet tan lonxe da cidade. As advertencias que recibe Pete-Iau antes de chegar suxiren o seu illamento esaxerado. O xardín que rodea a casa, símbolo da natureza dominada e civilizada, está descoidado. O interior da casa está chea de libros como un templo consagrado ao coñecemento e ao estudo, pero tamén de poeira. A escena presídea un retrato de Freud, co que parece achegarse unha clave

---

182 Esta figuración do taboleiro de xadrez podería aludir ás estratexias das relacións humanas, pero tamén da política, paralelismo que non está fóra de lugar, dado que as cores que se planificaran para decorar a avenida dese barrio burgués son o azul e branco, as da bandeira galega.

interpretativa. A presenza dos fetos remite a un afán científico, pero tamén pode simbolizar unha maternidade negada.

De Pete-Iau pouco máis se di que é un profesor maior, porén, a descrición de Jhosco é detallada, o que a pon no centro da trama. Ano é andróxina, que é un trazo hermético. A cara pintada de azul indica, en Ferrín, predisposición á violencia. Parece esaxerar a fealdade, xa que renuncia a verse nos espellos, porque ela renuncia ás aparencias en aras do saber. O autorexeitamento non é máis que o efecto que na psicanálise se interpreta como “melancolía”, que segundo Freud provén dun sentimento de perda (1973: 2091); o que xera unha relación opaca do suxeito co obxecto que pode despertar sentimentos opostos ou ambivalentes (Freud, 1973: 2096): “En el duelo, el mundo aparece desierto y empobrecido ante los ojos del sujeto. En la melancolía es el yo lo que ofrece estos rasgos a la consideración del paciente” (Freud, 1973: 2093). No comportamento agresivo de Ano Jhosco están esas dúas pulsións ambivalentes, de vida e morte, representadas polas alternativas agresións a Pete-Iau, como pulsión de morte; e os acendidos dos quinqués, como pulsión de vida. Ano Jhosco renunciou á súa vaidade pintando a cara de azul, humillándose, o que revela un proceso de eufemización a través dun esquema de inversión; Ano Jhosco transmuta os valores mediante unha negación da negación. Cada ataque é unha manifestación vital, “colérica” do desexo erótico frustrado de Jhosco; Rof Carballo interpreta a melancolía da teoría freudiana como un afán de supresión do rival:

a hipótese inicial de Freud foi a de que o sentimento de culpa (que antes explica como produto dunha mutilación ou ausencia) se explicaba polo desexo inconsciente que abeira todo home, aínda que por monstruoso o acobille, de ver desaparecer ó rival no afecto (Rof Carballo, 1989: 71).

Un desexo que responde ao anhelado de incorporación do obxecto correlativa coa fase oral ou canibalística da libido, inxeríndoo, ou sexa, devorándoo (Freud, 1973: 2095). Así se reflexa na escena dantesca da loita final, na que a muller, totalmente animalizada, é golpeada na cabeza, mentres morde a pata dunha cadeira “mordeu nela..., mordeu..., mordeu a fartar” (POH: 81). A ofensiva de Ano Jhosco flutúa entre un autoataque e unha agresión ao “outro”: o odio desprázase da identidade á alteridade. O desexo erótico interpretaríase como a necesidade de incorporación da alteridade a si mesma, de reunificar os fragmentos dese eu roto.

Este decorado reproducése en *Retorno a Tagen Ata* (1971). Rotbaf Luden mata o seu mestre Ulm Roan (‘Ulm’, non podería ser o lexema de ulmeira?), como unha figuración daquela ruptura co galeguismo ‘piñeirista’.

en *Retorno a Tagen Ata* aparecen referencias de Percival, de *Arrabaldo do Norte* e de toda a miña obra anterior e, ó tempo, abre o camiño para que a obra seguinte utilice personaxes anteriores, de forma que se produce un macrotexto (Salgado e Casado, 1989: 216).

Rotbaf Luden vai á casa de Ulm Roan, que é iun chalet vermello!<sup>183</sup> Oposto ao de Jhosco, o interior é luxoso, porén tamén hai libros e po vello, como se o traballo fora interrompido había anos (1996: 75). Ambas casas están inspiradas nunha auténtica que identifica X. M. Beiras:

a descrición da casa de Ulm Roan no *Tagen Ata* quen temos vivencia dunha fermosa casa compostelán na que se fixo historia —positiva e negativa— de Galicia, unha casa hoxe perdida para a reconstrucción desa historia (Beiras, 1982: 102).

No mesmo artigo lembra as palabras do propio Ferrín para *Unha ducia de galegos*: “Había que matar a Ulm Roan, aínda que non o matáramos e lle quixéramos moito, aínda que era el quen nos quería matar a nós” (Beiras, 1982: 102). Ano Jhosco equipárase a Ulm Roan, personificando a tendencia proautonomía<sup>184</sup> e colaboracionista, que representaba Ramón Piñeiro; e Pete-Iau identifícase con Rotbaf Luden, a nova concepción de nación, combativa e independentista. Os papeis femininos na obra de Ferrín frecuentemente encarnan a renovación, como é o caso de Rotbaf en *Retorno a Tagen Ata*, discípula de Ulm Roan, a quen ten que matar simbolicamente para evolucionar (como no tótem freudiano). É moi elocuente o xogo de roles sexuais, posto que na novela, tras matar en soños a Ulm, e mentres este durme profundamente, Rotbaf escribe unha nota de despedida<sup>185</sup>. Á luz do redobramento en *Retorno*

---

183 “A casa de Ulm Roan atopábase no final dunha canella case que despoboada [...] Era un daqueles chalets de tellón, construídos a fins do século pasado, que acentuaban coa vellez a súa fealdade orixinaria [...] Cando de súpeto me pasou pola imaxinación a lenda dos crimes horrorosos da profesora Ano Jhosco, cometidos xustamente nun chalet vermello coma o de Ulm Roan, baixo a ollada morta da máis increíble colección de arañas de todo o mundo, unha corrente frienta inmovilizoume as pernas e como un enxamio de pequenas bestas metálicas percorreume a res un inequívoco sinal de alarma. Suspendérase todo canto de paxaro ou latido de can ou voz de meniño. Sentínme abafar. E tiven medo, cando franqueei a cancela do xardín” (Méndez Ferrín, 1996: 73).

184 Tendencias nacidas do autoodio e que só levan á autodestrución, desde a óptica marxista e independentista de Ferrín.

185 “Estás trabucado, que é a maneira máis académica que atopo pra dicir que es un traidor. Sei que non collerás o bon camiño porque fas parte da grea dos poderosos, e mesmo lles dás beleza e cor aos seus principios. Serás, seredes rebasados. O vento da historia sopra doutro ponto. Estou fondamente namorada de ti. Quixente dende sempre e querereite sempre. Adeus para sempre” (Méndez Ferrín, 1996: 84).

a *Tagen Ata* Ano Jhosco aínda é máis estraña e fascinante dentro da obra de Ferrín, pois é un dos poucos casos nos que o feminino encarna aspectos negativos, como o inmovilismo político ou a institución cultural colonizada. A mensaxe no conto é máis abstracta que na novela, o conto é expresionista, e nel trátase máis a esencia —como corresponde á vocación de instantaneidade do relato breve— pola contra, na novela desenvólvese máis o argumento político. Claves que parecen denunciar o illamento dun galeguismo contemplativo, pechado sobre si mesmo, sen contacto con outras realidades e condenado á extinción.

En “Calidade e dureza” (AA) a división capitular en seis partes responde á progresiva inmersión de Els Bri na obra de Seida Sokoara, narrado por unha voz extradixética. No marco do estudo, Ferrín introduce a primeira autocita ampla nos relatos breves, no “capítulo II”, en referencia ao pasado científico da protagonista. O primeiro capítulo trata sobre o principio e o fin do “Tempo da Magnolia”<sup>186</sup>, sen mencionar, ata o segundo capítulo, que é o tema de investigación de Els Bri. Isto fai que, de entrada, o lector se sitúe nun mundo do que despois ten que distanciarse. O contido do capítulo forma parte do relato intradiexético, resumo das investigacións de Els Bri, profesora de literatura na universidade “Rotbaf Luden” de Mariña Mansa en Tagen Ata. Tagen Ata era unha nación consolidada e os azerratas sentíanse “seguros deles mesmos e sabedores das súas raiceiras máis profundas” (AA: 57), o que lles permitía dirixir a súa curiosidade cara a materias máis exóticas, pois o partido dirixente trala revolución, a Irmandade de Tagen Ata (ITA), promovía “unha cultura non especializada” (AA: 58). Fascinada por Seida Sokoara, repasa a biografía: fillo mestizo dunha cortesá e de pai descoñecido, aos catro anos fora abandonado. Adóptao e dálle afecto e nome a familia Seida. O neno enferma e contaxia a nai adoptiva, que morre. O pai, Seida Moramé, casa con Ida, cuxas atencións polo neno —que quedara entangarañado— levan a Els Bri a preguntarse, perplexa, se non habería unha certa compracencia do vello mercador nos amores de Ida con Sokoara (AA: 60). As artes do erotismo,

---

186 O emperador Em-boara I “O Vello” acometera unha profunda reforma do imperio de Lamko, despois de tomar pola forza o trono. O seu reinado trouxo “unha era de placidez non exenta de crueldade” (AA: 54) xa que o goberno se sustentaba na observación dunhas normas rixidas baseadas no culto ao Moh. Os seus sucesores mantiveron “a súa política de dureza e burocracia” (AA: 55) consolidando o Trono da Magnolia en Heremel, a capital, mentres a cidade de Sama Vella floreceu como vila culta e amante das artes sublimes. O Tempo da Magnolia perdurou ata o ano 1869 do calendario azerrata novo, cando o almirante Rama derrocou ao derradeiro Em-boara, transformando aquel reino pechado sobre si mesmo e impoñendo unha política de apertura e comercio exterior.

isomorfas das da escritura, apréndellas a súa madrastra iniciadora. O motivo paraedípico do namoro entre o fillo entangarañado e a mai adoptiva dáse en “Licor-café” (ARR), aínda que neste conto o pai e marido no só condescende coa relación senón que parece propiciala. Tamén se reproduce o decorado mítico da caza e “Tanxía pra el, amantiña, dóces cántigas [...] mentres ambos agardaban que Seida Moramé regresase da cazata” (AA: 60). Farto de opio e cervexa, tras casar con Rodamo, a casa dos Seida arde e morren o pai e Ida, aos que chora sinceramente, aínda que dela xa se fora afastando a mesura que “a copa da aprendizaxe chegaba aos derradeiros e saudosos pousos fondais” (AA: 61). Seida asimila ao mesmo tempo a arte da caligrafía e as artes amatorias, así texto e corpo relíganse mediante a aprendizaxe. A primeira obra coñecida de Seida Sokoara titúlase *Udu-aral* cuxa tradución ao azerrata (e de aí ao galego) sería *Contos no fío do Coitelo de Guerra* (AA: 63), que lembran ao xénero do apogtema, curtos e humorísticos. O que dá coherencia á colección é un diálogo no que un avogado ilustra con contos a un badoco<sup>187</sup> montañés sobre as dificultades xurídicas, resumidas nun apólogo. En moitos contos<sup>188</sup>

---

187 O lector podería preguntarse se o xogo especular chega tamén ata o seu nivel, xa que se di que a ilustración do badoco é un “pretexto cínicamente exposto ao lector” (AA: 63).

188 Os argumentos dalgúns dos contos de Seida Sokoara corresponden en algún aspecto con relatos do propio Ferrín:

Un escritor inventa unha muller, Ela —así se chama a protagonista do conto *Ela, boomerang* (ES), e, outra das protagonistas no seguinte libro de Seida Sokoara—. O escritor namora e “persevera nese amor até a morte da muller, acaecida en dubidosas circunstancias” (AA: 63).

Unha prostituta cega e rica “cobrava a facultade de ver á súa nai morta, elemento, este derradeiro, que só se descobre ao fin da historia; coa particularidade de que o texto ofrece outra lectura: a morta é a prostituta e é a súa nai quen cobra a facultade de corporeizar o espírito atormentado pola má vida da filla moi amada” (AA: 64). A reiteración da cegueira e a visualización do espírito que quizais esta sexa Mamnek Kleines, de “Familia de Agrimensores” (AA).

Un mariñeiro volve á casa despois de dez anos e reconece cinco fillos que tivera a súa esposa nese tempo, pois cinco veces (en lugares diferentes) amara mulleres de mariñeiros ausentes e estas, coa voz da súa muller, lle xuraran amor na súa lingua, co que queda demostrado que “os espíritos e os corpos das mulleres dos nautas poden combinarse en transposicións complicadas a efectos de salvagardar a pureza dos costumes e a fidelidade conxugal” (AA: 64). Esta transcorporeidade, a capacidade de enxendrar un fillo a través do corpo doutro, lembra á do conto “Amor de Artur” (AA); mesmo *Quinta Velha do Arranhão* (AR).

Nunha única pregunta de tres páxinas, relátase a historia dun pintor que traza unha escena de vinganza, na que o heroe decapita a un traidor. O pintor vaille poñendo a cara dun monxe que, sospeita, se deita coa súa filla pequena. Pero un puñal invisible faille soltar o pincel, porque o monxe é inocente e fora el, o pai, quen ensoñara tal amor incestuoso. A adquisición de vida/corporeidade mediante a creación dun cadro aparece n’O *cadro asasinado* (POH).

O relato titulado “Furóns pálidos na roqueda de vidro” “revela a imposibilidade do amor absoluto e a culpabilidade de quen o vive” (AA: 65). Narra o amor entre un poeta e a súa devota discípula (20 anos máis nova) quen se vai liberando progresivamente da súa paixón absoluta polo poeta e

efectúase unha especie de metempsicose complexa: a comunicación das almas a través dos corpos, pertencen ou non ao corpo en cuestión. Metempsicose que describe un determinado xogo de corpos e identidades que preludia o último mitema, o *hieros gamos*. O traballo de Els Bri sèrvelle como pretexto ao autor para emitir unha sentenza sobre o que debe ser un dos obxectivos da crítica:

Así, Els Bri chegou a estar en condicións de detectar dous e aínda tres niveis ou estratos estilísticos nos “Bonietsa Afora Nana”, cousa que, por outra banda, viña sendo lugar común na crítica literaria mellor e máis especializada (AA: 66).

Os derradeiros anos da súa vida, Sokoara retoma a vida desordenada da súa xuventude. Suicídase cun coitelo de guerra da familia Seida, o día en que o Emperador lle concede unha renda. Un lusco-fusco solitario, Els identifícase con *Ela*, e dase a coñecer que Sokoara se tirara a vida enriba dunha tumba baleira coa inscrición “*Ela*”. A paixón de Els Bri pola literatura de Seida Sokoara lévaa á análise temática do volume de relatos: *Bonietsa Afora Nana* ou *Contos do elefante senlleiro*<sup>189</sup> no que cada relato (“nana”) corresponde a un soño do elefante Lem-iro, protector “das persoas que teñen a facultade de se relacionar cos espíritos dos mortos” (AA: 69). A comunicación cos mortos é un motivo isomorfo da escritura e da lectura, pois desvela a propiedade asíncrona da literatura. Fai referencia á capacidade do autor para establecer un diálogo con outros textos alleos, ubicados no pasado; pero tamén cos propios, mediante a articulación dun macrotexto:

Ser sería posíbel calquer cousa naquel “serán infindo”<sup>190</sup>, como dicían, en amabilísimo lugar común delicuescente, os poetas saudosistas de

---

consegue amar a un mozo. O vello poeta suicídase e ela queda así liberada e pode ter doce fillos e, ao tempo, amar a ambos. O tema reproduce en certo modo a temática do conto *Morrer en Laura* (CN).

189 O conto favorito de Els Bri é o número sete: “O regreso imposíbel” (“Udesa Uma-ra O”): Moh Labara vive feliz coa súa esposa Ela. No transcurso dunha viaxe, para nun mesón e alí hai un home agonizando. Cóidao, compadecido, durante 5 días. O home recupérase e preséntase: Moa Lai-bara. Fanse moi amigos e deciden acollerse á lei do “ sétimo rubro do Moh familiar”. Así pasan a ser ambos esposo único de Ela. Ao chegaren a Sama Vella, Ela acepta, pero non poden durmir os tres xuntos, xa que Lai-bara debe volver a Heremel, para xogar unha partida de xadrez co Emperador. Promete que volverá en ano e medio. Xusto esa noite aparece de volta, pero di que tivo que se suicidar para chegar á cita, co afán de gozar do corpo de Ela. Ela amosa a súa satisfacción e transgride a norma, entón Moh Labara mátaa e o espírito dos amantes vai dar á illa de Adabán, onde se contemplan mutuamente, convertidos en estatuas de xade.

190 Ese “serán infindo” parece facer referencia ao poema “A Rosalía” de Luís Pimentel, incluído en *Sombra do aire na herba*, polo que Ferrín convoca a ambos poetas: “Calemos... / Nos currunchos acendéronse os altares do silencio; / choiva de frores de estameña nos tristes pasadelos. / Coa túa

Tagen Ata nos anos precedentes á revolución nacional o popular, bébedos de preciosismo e de arrogancia cosmopolita, as miñas xoias (AA: 74).

Os textos referenciados achegan sentido ao texto propio, tal como se preocupa de recalcar ese “encontro literario” que debe proporcionar ao lector unha información complementaria. Este exercicio anuncia a posibilidade de comunicación cun lector futuro, que reproduciría o ciclo infinitamente. Durante todo o relato é recorrente a vivencia da paixón a través do espazo e do tempo. Els Bri experimenta ese *pathos* fronteirizo coa paixón erótica mediante a lectura dos textos de Seida Sokoara. Ese arroubo está tan presente en tódolos relatos do escritor de Lam-ko (nas migracións das almas polos corpos e na comunicación coas persoas ausentes) que se suxire a idea de que Els, ou o propio relato “Calidade e dureza”, sexa froito da creatividade de Sokoara. Pero ademais, existe unha preocupación por entender os mecanismos dos textos e da literatura, chegando a referir diferentes exposicións do proceso crítico<sup>191</sup>. En “Calidade e dureza” (AA) predomina o réxime nocturno da imaxe, cos seus dous grandes vectores simbólicos: o da intimidade, estruturado polos encastamentos<sup>192</sup> (Durand, 1992: 238-243) e o dramático, da comunicación entre o tempo pasado e o futuro que se dá a través dos textos. Os temas dos relatos *Udu-Aral* de Seida Sokoara prefiguran o que será o último mitema, o do *hieros gamos*, pois equivale á unión de contrarios, ás vodas místicas. Ferrín explora así a potencialidade de comunicación a distancia cunha persoa mediante a relación sexual con outra que sexa “equivalente”, como as mulleres dos mariñeiros do primeiro relato e como ocorre na trama de “Amor de Artur” entre Artur e Guenebra,

---

boca torta chamas a mortos / e náufragos dende a solaina, / antre a brétema, en *serán infinda*” (Pimentel, 1983<sup>1999</sup>: 49).

191 “Problemas de datación, de estratos de redacción, de establecemento e atribución do texto, voaron coma bandos de carolos nas albufeiras luminosas do Leste. Mesmamente, o exercicio da fixación crítica de fontes e de citas perdeuse trala corda frouxa do horizonte de Els Bri. Deixou de importarlle o principio retórico do antigo Lam-ko segundo o cal o valor literario dun “nana” calisquera reside na súa fidelidade a un ou varios modelos previos da tradición textual, de xeito que calquera risco de orixinalidade criativa era calificado de imperdoábel imperfeición e amosa da miseria intelectual dun autor que non sabe tecer citas e referencias literarias, recompor esquemas narrativos cen veces utilizados adoviándoos con imperceptíbeis touches de sedas emprestadas así mesmo doutros libros cuxos planos conceituais e cuxas imaxinerías proceden, recorrentes, doutros e outros máis nunha cadea interminábel de espellos que se enfrontan silenciosos, a multiplicar as aparencias até un infinito de vértigo e de frío” (AA: 75).

192 Nas múltiples *mise en abyme* dos relatos que están dentro do conto, ou da referencia a Rosalía na cita de Pimentel; pero tamén na actividade esculdadora da lectora-crítica, que non só fica nunha mera descrición, senón que case se ofrece un procedemento.

a través do corpo de Liliana. Estas prácticas paraorxiásticas<sup>193</sup>, prometen a comunicación entre pasado e futuro, e constitúen unha victoria sobre o tempo e a morte, segundo se ilustra no relato principal, co vínculo que existe entre Seida Sokoara (morto, no pasado) e Els Bri. Conforme avanza o estudo sobre Sokoara, a identificación do escritor/persoa co escritor/personaxe vai tomando forma, e o escritor “crea” unha lectora a medida. A unión carnal logo é un isomorfo do acto comunicativo, no que o medio é o corpo<sup>194</sup> ou o texto.

Sobre o simbolismo de “Adosinda horrorizada” (ARR) Ferrín aclara<sup>195</sup>: “é un pastiche da *Apocalypse* de San Xoán da que falabamos antes... E tamén contén a miña vivencia da condición feminina...” Existe outra referencia á *Apocalypse* de San Xoán no poema “Quen é ela que sobe a encosta de Cortiña Grande”, *O outro* (2002), onde a figura feminina central revístese con atributos bíblicos, dos que sobresaen a Amada, da *Cántiga das Cántigas* e a muller “vestida de sol, coa lúa aos pés” que na *Apocalypse* loita contra a Besta (Carreira, 2015: 300). Todas comparten, ademais do vínculo apocalíptico, a paisaxe e a terra, na mención de emprazamentos reais como a Chaira de Amoroce (ARR: 137, 141) (Méndez Ferrín, 2004: 75). Contrasta a stirpe real destas mulleres coa orixe humilde da do poema, que é unha traballadora. A concesión deste papel a unha personaxe popular vai na mesma liña que proclama en *Contra Maquieiro*: “trasladando a posesión da verdade da divindade á cidadanía” (Cochón, 2011: 45). No poemario *Contra Maquieiro* (2005) reitérase o vencello entre a condición feminina e o tema apocalíptico e visionario mediante o motivo do contacto co pé<sup>196</sup>. De novo asóciase o presaxio, transmitindo polo pé de Mumadona, coa morte<sup>197</sup>. Precisamente

---

193 As prácticas da iniciación e do sacrificio están relacionadas, segundo Durand (1992: 358) coas prácticas orxiásticas, que conmemorarían un retorno ao caos inicial: “Pratiques orgiastiques et mystiques sont fortement sotériologiques [...] La fête est à la fois moment négatif où les normes sont abolies, mais aussi joyeuse promesse à venir de l'ordre ressuscité”.

194 As mesmas funcións que os *corpos abertos* que se analizan no capítulo seguinte.

195 Nun *chat* con Ferrín (1999b) organizado no desaparecido *Vieiros* en 1999, un dos participantes —co *nick* “Milladoiro”— preguntáballo ao escritor: “¿Que é o que pretendiches simbolizar co teu conto “Adosinda horrorizada”? (Os meus amigos e eu temos moitas versións)” (*Chat* con Ferrín, 1999).

196 A simboloxía do pé é moi rica no imaxinario ferriniano. Mentres que os pés mancados remiten ao complexo simbólico da soberanía (os ferreiros, Edipo, o *roi mehaigné*...) dentro deste mitema parece ser un eufemismo do contacto sexual, posto que producen o mesmo efecto.

197 “Sentir sente o peciño de Mumadona / no pescozo. / Os da outra morada veñen en ringleira. / Testa conversa á Terra, que abre as fauces. / «Nunca habitou os dominios do pelicano», / porante no epitafio” (Méndez Ferrín, 2005: 66).

deste poemario resalta Iris Cochón o uso desas “fontes canónicas” como un dos recursos que incoan unha hipotética mitoloxización do discurso poético:

O subxénero profético, que Ferrín xa ensaiara nalgún relato de ciencia ficción, acode agora ás súas fontes canónicas, as bíblicas, dos *Salmos* á *Apocalipse* (fragmentación numerada dos versículos incluída), nun ritual profano, comunal e mitoloxizante que se serve das fórmulas consabidas e, ao tempo, xoga a transmutalas (Cochón, 2011: 45).

As de “Adosinda horrorizada” foron personaxes históricas da Raia. Adosinda, Mumadona e Ilduara foron mulleres reais, pertencentes á nobreza galega altomedieval<sup>198</sup>. A través delas, Ferrín ofrece unha cosmovisión “de arco de ferradura”:

O mundo de Vilanova dos Infantes [...] Esa prancha da que falaba, paréceme que arrasou toda a tradición prerrománica e suévica; en Celanova vive, está viva; aínda temos unha visión do mundo de arco de ferradura (Salgado e Casado, 1989: 255-256).

A estratexia enunciativa prorroga aquel recurso que xa usara noutros contos; en lugar de expoñer un relato encastado dentro doutro relato, o discurso narrativo comeza co ‘relato contido’, solución que atenúa a sensación de ‘encadramento’<sup>199</sup>, xa que o ‘relato subordinado’ se ensarilla no relato ‘principal’. O texto medieval narrado en primeira persoa por Adosinda, consiste nunha visión mística e aterradora do que parece ser a chegada da Besta. A profesora Luísa Armesto le o texto medieval nunha biblioteca, pero remata por se integrar como suxeito/obxecto na alucinación de Adosinda. O delirio de Adosinda consiste nunha visión semellante á da Apocalipse, que lle transmite a Mumadona, trepándolle no pé: “Piso co meu chapín de púrpura

---

198 Ilduara Eriz, coñecida tamén como Santa Aldara ou Aldara de Celanova, fundou co seu fillo Rosendo Guterrez —que sería San Rosendo— o mosteiro de Celanova, aínda que ela estaba afincada en Vilanova dos Infantes. Adosinda Guterrez era filla de Ilduara e do seu esposo Gutier Menendiz, foi abadesa do convento de Santa María de Vilanova dos Infantes. Mumadona Dias era filla dos condes Diego Fernández e Onecca e casou con Hermenexildo González, sobriño de Ilduara Eriz. Para máis información sobre esta materia, véxase: Pallares Méndez, 1998; e Carriedo, 2007.

199 A fusión de planos, as interferencias entre o real, o evocado e o inventado e as ambiguas intrusionas do falante extradiexético no universo poetizado levan a complexas e frutíferas confluencias que sobordan, con moito, a tradicional *mise en abyme*. Quen isto asina non ten dúbida de que este sincretismo exploratorio, que achega ao poema técnicas circunscritas adoito ao relato, fai desta segunda serie a de estética máis innovadora e, paradoxalmente, a máis radical de todas as que conforman o libro (Cochón, 2011: 44).

o pé espido de Mumadona, e daquela xa ela ve o que eu vexo" (ARR: 137). No relato de Adosinda mesmo se atopan citas bíblicas literais "Aquel que sexa morno e non teña lume nin xelo, trouseareino da miña boca" (ARR: 139 // Ap, 3: 16 e Lev, 18: 25) ou en "Que o que ten intelecto conte o número da Besta; o número dun Home é; e o seu número é novecientos noventa e nove" (ARR: 145 // Ap, 13: 18). Hai unha intersección entre ambos "textos" na que Luísa Armesto, aluada, se identifica como muller da "nación de Hermenegildo e as súas donas prostituídas coma Thais de Babilonia" (ARR: 141). Velaquí o isomorfismo entre o acto lector e o transo visionario propiciado polo contacto físico: "Luísa Armesto está vella e prosegue a lectura da Visión. Non le, ve con Adosinda. Mesmo coma se esta lle trepase no pé co seu chapín vermello" (ARR: 139). Cada unha das mulleres da familia intégrase nunha das sete cabezas da Besta apocalíptica, incluída a profesora Luísa Armesto, que se introduce nesa fantasía na que predomina o lume e, nela, queima a biblioteca, o manuscrito... no mesmo estilo daquela fantasía na biblioteca<sup>200</sup> coa que remataba o conto "Episodio de caza" (CN). Daquela, a intelectual "esperta do seu sono" e, en lugar de estarlle prendendo lume ao pergameo, á biblioteca enteira, restitúese ao mundo "de espectador mediocre", no que o único lume que prende é a lapa ridícula do chisqueiro. O final revirte esa arroutada nunha realidade prosaica, nun espellismo. A visión de Adosinda é transmitida por duplicado: á Profesora Armesto, a través da lectura do manuscrito, e á súa curmá Mumadona Dias, mediante a técnica de lle trepar no pé. Así queda equiparado de novo o poder transmisor da lectura co do contacto físico e Adosinda, a narradora, funciona como unha médium, ela ve e transmite a súa alucinación a Mumadona, a través do pé, e a Luísa Armesto, mediante o texto.

### 4.3. A *queste*: o tempo circular e a procura das orixes

A *queste* é un único estrato simbólico subdividido nas dúas formas que adquire este mitema: o heroe e as personaxes femininas. Na *quête* heroica ferriniana, que versa sobre a identidade (individual e colectiva), sobresaen

---

<sup>200</sup> "Aínda que, falando verdade, ti non morres na calzada que atravesa a gandra de illós e megalitos; non morres; abre-los ollos á luz da biblioteca do "Padre Sarmiento", po-los lentes montados en cuncha, docemente retomas a lectura e análise de *La Modification* de Michel Butor, senón do Canto XXVII de Ezra Pound, porque ti non abandonaches máis ca en soños a túa covaña de mediocre espectador de actos alleos e as cousas relatadas non tiveron lugar" (CN: 67).

dous esquemas inherentes un ao outro: o tempo circular e poder. O poder do que dispón o “rei” é unha concesión temporal e cíclica que lle fai a Deusa, mercé que corresponde co descubrimento da vulnerabilidade propia, é dicir, da integridade do “eu”. Este “eu” pódese estender do individuo ao colectivo, porque, segundo o motivo do “rei mancado”, a ferida rexia espállase ao país, ás terras, ás xentes, aos animais, á facenda... Percival relaciona os mitemas do conflito paterno-filial e do sacrificio coa *quête*, do que é paradigma. A pescuda de Percival trátase dunha indagación hermética e “introspectiva”, que está narrada *in medias res*, o que consolida a impresión de intemporalidade que desprende o relato ferriniano. A busca de Percival, desenvolvida nun medio onírico e íntimo, denota a preocupación na obra ferriniana verbo da identidade. Mediante o uso da palabra, Percival subverte o silencio de Perceval, e ceiba un caudal de palabras, sobre o bosque (“eu son o bosque”) e a propia condición. O destino de Percival, deus do bosque e da vexetación, consiste en reiniciar un ciclo, en reactivar a “circularidade” da historia.

Esa circularidade é immanente tamén á busca do Rei Artur e a súa culminación comporta asemade o paradoxo da disolución e da remanencia, que remiten a un ciclo de morte e renacemento que caracterizaba o Rei Primeiro. A diferenza dos deuses vexetais e ctónicos, o Rei Artur proxéctase ao plano cósmico. O poder irradia desa posición central, estática e maxestática no “microcosmos” da corte, contrariamente á idea moderna do “rei guerreiro”. Así a procura supón movemento, ou sexa, ruptura da Orde Cósmica representada na estabilidade do rei, e a consecución desta procura supón un novo reinicio do ciclo.

A procura de coñecemento é, daquela, outra das singularidades que presentan as personaxes femininas, divididas tamén para o seu estudo en tres modelos arquetípicos: a meiga, a investigadora e as que se metamorfosean. Todas tres, quizais, facianas dun supraarquetipo, da Gran Deusa tripla, que polariza os diferentes aspectos, dotándoos tamén, a diferenza do estatismo e da circularidade que presentaban no seu aspecto masculino, dun dinamismo que promove o cambio do circular en espiral, é dicir, a suxestión dunha progresión. Nun estrato máis profundo, destaca aquel papel primordial que a civilización celta confería ás figuras femininas, como a que se representa na raíña Guenebra, ou Iseu, concesoras ou supresoras da soberanía, “a trabe de ouro que sostén os Estados” (Méndez Ferrín, 1997b: 401). As transformacións físicas destas personaxes evocan aquela imprecisión inherente á natureza da realidade, asociada en gran medida a nocións relacionadas coa soberanía

territorial<sup>201</sup>. En todo caso, esta relación coa soberanía fornece o estatuto paradivino daquelas figuras femininas (Guenebra, Iseu) que xa detiñan o poder ou participaban da súa adxudicación no marco da *queste* dos heroes. A orde soberana está estreitamente ligada co territorio. No arquetipo das bruxas non só se dá a entender o seu profundo coñecemento do territorio, do que os demais carecen, senón que son as encargadas de transmitir este saber, que transcende a *memoria* colectiva, desde o remoto ata o porvir, de perpetualo a través do *poder da súa palabra*. Case nun mesmo plano que a bruxa, aínda que desligada da terra, o arquetipo da investigadora esculca en saberes máis íntimos, nos que a palabra cobra especial importancia como elemento constitutivo do texto, e o texto, paradigma da mensaxe que pode vencer as barreiras do espazo e do tempo, identifícase tamén co corpo e co territorio. Ademais o texto constitúese en lugar bifronte, como a fiestra ou a porta, enfocado cara ao pasado e o futuro simultaneamente. No mitema da procura aparece suxerido o contido que se tratará máis detidamente no mitema seguinte: a comunicación entre os corpos.

As investigadoras como Armesto, a cabalo entre o a procura e o *hieros gamos*, esculcan nos textos respostas aos enigmas do mundo. O seu rol de receptoras, que aquí non implica inactividade, pois están instruídas, sitúaa nas coordenadas de “lectoras ideais” xa que mesturan as funcións de *corpo e texto*. “Senten” o texto no propio corpo, son mediums da palabra escrita. En contraposición coas “meigas”, mediadoras tamén, nas que a comunicación proviña da palabra falada, gardiás da memoria ancestral e colectiva das tradicións e os costumes do país, corresponde ao nivel popular. As melusinas, como aqueles xigantes primixenios, son “o territorio”, por iso correspóndelles a soberanía do mesmo, o nivel primordial do *logos* creador é inherente a elas: “La parole est explicitement associée à la lumière «qui luit dans les ténèbres». [...] C’est que la parole, comme la lumière, est hypostase symbolique de la Toute-Puissance” (Durand, 1992: 173). O concepto de territorio sería equiparable ao espazo vital, ao *Lebensraum*, que enunciaba Lama (2002), ao plano máis esencial do eu, xa se trate dun individuo ou dun colectivo. A procura que

---

201 “Esta reflexión de Rotbaf Luden está verosimilmente influída polo grande número de metamorfoses ocorrido en Tagen Ata cen anos atrás, segundo as lendas, a máis famosa das cales fora a transformación de Nhadron en corvo. A xente de Tagen Ata mantivo, dende aquela etapa, unha curiosa desconfianza sóbor da permanencia da propia morfoloxía e unha conciencia fluída e dúplice do propio eu. Quizais, o feito de sentírense divididos entre unha personalidade nacional propia e unha estrutura estatal imposta teña condicionado —ou determinado— ese complexo senso da coherencia personal” (Méndez Ferrín, 1996: 82).

encarnan as personaxes femininas é a procura dun *traxecto antropolóxico*, que, como alega Durand (2013: 92) pode ser seguido nos dous sentidos: fisioloxía > sociedade, ou ao contrario: sociedade > fisioloxía.

## 5. *HIEROS MYTHOS, HIEROS GAMOS, HIEROS LOGOS*

Un dos desafíos que presentaba este apartado era poñerlle título a unha imaxe subxacente bastante difícil de describir, que semella máis un enigma que só se pode despexar poñéndolle un nome. Así, parece adecuado este título, que combina a unión sagrada co mito e co *logos*. A complexa relación do *hieros gamos* amósase no imaxinario ferriniano mediante a relación erótica, que contén a particularidade hermética da “mediación”, é dicir, de servir como instrumento para o proceso da comunicación cunha persoa ausente: o Rei Artur déitase con Liliana, pero o corpo de Liliana realmente é un medio para que o rei canso e moribundo chegue a Guenebra. Porén, Galaad será fillo de Artur; a ilusión da transcorporeidade contribúe a que a semente de Artur prenda nese corpo, quizais o único que a pode abeirar (Lama, 1997). No triángulo formado por Guenebra, Lanzarote e Artur, ao repregármonos ata as orixes, represéntase a necesaria resubstitución da soberanía na terra, entre un rei do inverno e un rei do verán, como ocorría no *Waltharius* e na *Gesta Danorum*, o que viña sendo unha variante do mito cíclico que protagonizaba o triángulo Hades-Perséfone-Démeter<sup>202</sup> (Grimal, 2009: 432).

O renacer cíclico parece ser tamén o argumento da primeira carta do relato “Dúas cartas a Lou” (CF), conto do que se mencionou antes o parentesco coa narración de Dieste, titulada “O neno suicida”, e que presenta tamén algunhas relacións coa novela *Arrabaldo do norte*. Ramón Fraiz, o narrador, chega á casoupa no que parece ser un arrabalde, onde viven a Vella e mais o seu fillo Xaquín, e alí tropeza cun cadro decrépito, que ben podería ser trasunto da “terra baldeira”:

Entreí. Había tardar<sup>203</sup> en saír de alí... Dentro estaba o Xaquín, deitado nunha cama, co peito ao aire, groso, suando, cheirando a podre. A *Vella* estaba tamén alí. Fíxate ben, Lou. A *Vella* tiña moitos anos, sen dentes: estaba enloitada e cega. Era formidábel a posición que

---

<sup>202</sup> Hades, o deus dos mortos, rapta a Perséfone, a filla benquerida de Demeter e Zeus, e lévaa con el ao Inframundo onde lle da un gran de granada para que fique eternamente ligada ao seu reino. Deméter négase a volver ao Olimpo sen a súa filla e, por tanto, renuncia ás súas funcións divinas (portadora das estacións, deusa da terra cultivada, protectora da agricultura). Zeus, perante as terras baldeiras, envía a Hermes a negociar con Hades unha solución: Perséfone pasará unha parte do ano no reino de Hades (inverno, infertilidade), pero tamén poderá pasar outra parte cabo da súa nai, momento no que a terra volverá a producir colleitas e, sobre todo, cereal (Grimal, 2009: 133, 432). Sinalemos que aquí o mito da terra erma é feminino.

adoptaba. Estaba sentada nun tallo baixiño e a testa descansáballe sobre os xoenllos. Erguía a testa moi poucas veces. Por exemplo, cando eu entrei ergueuna e fixo coma se ollara pra min. Isto era unha coquetería, pois xa un se decataba desiguída que estaba cega (CF: 32).

Ramón pasa un período de letargo metido nunha cama da casoupa, durante o cal entrevé os movementos de Xaquín e a Vella, cada vez máis revitalizados. O día que esperta totalmente despexado a Vella é unha moza máis nova ca el e cando pregunta polo Xaquín, ela explícalle que aínda non naceu. Pero tamén lle anuncia que está embarazada del e que ao neno lle han poñer “Xaquín”. Ramón Fraiz enfádase, case tolea, e dille que el marcha. A Vella non se inmuta:

—Xa sabía eu. Xa o sabía. Non teñas pena de min. Eu non teño pena. Voltarei a ser a *Vella*. Voltarei a ser vella. Voltarei a ser a *Vella* de todo. Outro virá que me faga de novo ao Xaquín.  
Funme e deixei á *Vella* empenhada. Agora ben. Despois de saberes o que sabes, ¿ti podes asegurar de que Xaquín seña o meu fillo? Xaquín, en realidade, era fillo de alguén? (CF: 35).

O papel de perpetuador do ciclo que realiza Ramón Fraiz no devir da trama é, en certo modo, isomorfo do que cumpre o Rei Artur do relato ferriniano. A súa misión involuntaria consiste en fecundar a Vella, a única que pode ostentar o papel de proxenitora do Fillo, o que insinúa un esquema subxacente matriliñal. Infírese que o insólito xa ocorrera antes, posto que cando chega Ramón, Xaquín xa é vello e “cheira a podre” e ten os dentes negrísimos (CF: 32) e cando el marcha, a Vella rexuvenecida di que xa “virá outro” que lle faga ao Xaquín. É dicir, o papel de “fecundador” non é fixo; ademais Ramón é o único que non presenta ningún rexuvenecemento, ao contrario que a Vella e maillo seu fillo, nun modelo de familia inmutable no que só é accesoria a condición paterna<sup>204</sup>. Prodúcese, entón, unha inversión do transcurso do tempo, sendo o fillo o froito desa inversión temporal. Ao deitarse coa Vella, Fraiz transgride a orde temporal, e reinicia un ciclo<sup>205</sup>, posto que se trata dunha incursión case edípica no misterio das orixes.

---

<sup>204</sup> Con matices, lembra bastante aos modelos comentados xa do “rei do bosque” ou do ritual hefístico do rei coxo.

<sup>205</sup> “Il ne faut pas faire comme Œdipe qui a voulu savoir d'où il venait et qui a couché avec sa mère. Œdipe a justement, comme Melusine, des problèmes de pied (il se rattache aux êtres serpentiformes, aux jambes non formées). Par la maïeutique, Œdipe s'efforcera de revenir sur ses pas, de remonter le temps et ainsi de connaître le secret de l'Énigme. En couchant avec sa mère, il cherchera à inverser le temps et à appartenir au temps de Cronos (Saturne). La génération inversée

Estas relacións manifestan unha gran fluidez que nada ten que ver coa fragilidade das “relacións líquidas” e fuxidías de Baugman, caracterizadas precisamente pola súa condición efémera. Ao contrario, son relacións sumamente sólidas, nas que os elementos e os actores se adaptan a fin de que o esquema se reproduza infinitamente. Os triángulos amorosos entre dous homes e unha muller rexístranse dun xeito recorrente nos contos internos de “Calidade e dureza” (AA). Nun destes relatos abraiantes explícase que esta propiedade é exclusiva do corpo da muller, porque lle é concedida polas ninfas acuáticas<sup>206</sup> (personaxe claramente melusiniano). A relación triangular aberta e inesgotable (Artur-Guenebra-Lanzarote) revírase coa introdución de Liliana, que funciona como cuarto elemento, aínda que nun principio parecía allea a ese xogo especular. Así a xeometría desprázase do triángulo ao cadrado, como ocorre n’*As afinidades electivas*, de Goethe, a novela que inspira o relato “Quinta Velha do Arranhão” (ARR).

Constátase ata aquí que o corpo masculino é un elemento fixo, inmutable, mentres que é a condición feminina a que presenta esa particular ductilidade entre espírito e corpo. Tan flexible que non precisa tampouco da relación erótica para realizar as modificacións necesarias da materia, cuxo único motor é o amor, sexa da natureza que sexa<sup>207</sup>. Daquela, o corpo feminino constitúese en lugar “de paso”, cruce de camiños. Non obstante, en “Lobosandaus” (ARR) e “Quinta Velha do Arranhão” (ARR), esta facultade de seren “lugar de paso”, de mediación, desprégase e deixa de competir exclusivamente ás personaxes femininas atanguendo tamén aos homes<sup>208</sup>. Os dous contos transcorren nun punto illado da Raia, e en ambos o narrador é un rapaz novo, que rolda a vintena, falto de experiencia e que se atopa nun momento de “transición”

---

suppose également un temps inversé. Œdipe s'efforce de résoudre l'énigme par sa démarche oblique. Il retrouvera le mystère de l'origine mais l'homme, en principe, ne doit pas accéder à ce savoir. Œdipe subira la vengeance des dieux” (Walter, 2008b: 222).

206 “Fixera o amor con outras tantas mulleres lexítimas de mariñeiros ausentes e todas lle xuraran devoción na lingua de Lam-ko e coa voz da súa propia esposa, co que ficaba demostrado o feito de que os espíritos e os corpos das mulleres dos nautas poden combinarse en transposicións complicadas a efecto de salvagardar a pureza dos costumes e a fidelidade conxugal, milagre atribuído ás ninfas acuáticas de mitoloxías previas ao Moh” (AA: 64).

207 “Amou a delicadeza dun conto de nostalgia no cal unha prostituta cega e rica cobraba a facultade de ver á súa nai morta, elemento, este derradeiro, que só se descobre ao fin da historia; coa particularidade de que o texto ofrece outra lectura: a morta é a prostituta e é a súa nai quen cobra a facultade de corporeizar o espírito atormentado pola má vida da filla moi amada” (AA: 64).

208 En *Amor de Artur* (AA) poderíase sobreentender que esa flexibilidade existe entre Artur e Lanzarote, por iso a traizón de Guenebra non é tal, así e todo, isto non se menciona e só é unha inferencia.

á vida adulta e independente; ademais, o mozo está dirixido por unha figura masculina, coa mesma relación de parentesco: o tío<sup>209</sup>, que exerce un rol protector sobre el, pero non o acompaña persoalmente.

“Lobosandaus” (ARR) componse das epístolas que o protagonista envía ao seu tío e protector, o Penitenciario da Catedral de Ourense. Pódese inferir que a correspondencia circula nas dúas direccións, porque nalgũa carta o sobriño responde a preguntas que lle fai o tío. O uso do estilo epistolar (usado para articular novelas da envergadura de *Drácula* ou *Frankenstein*) resulta idóneo neste xénero, xa que serve como pretexto para relatar sucesos extraordinarios —pois soluciona aspectos complicados da lóxica intratextual, como por exemplo, que quede aberta a cuestión da saúde mental do narrador intradiexético—, para establecer unha distancia con ese narrador, e tamén para facer énfase no dramatismo das vivencias explicadas en primeira persoa. As cartas enviadas desde Lobosandaus amosan un discurso fragmentado, nunha catábase progresiva, unha “baixada” a un inframundo. Aínda que o contido das respostas do tío pódese inferir, non se rexistran no relato, que só inclúe as do rapaz, que empeza a súa vida adulta como mestre de aldea destinado nun confin da terra<sup>210</sup>. Este personaxe vai mergullando devagar nun ambiente enrarecido por estrañas circunstancias. O relato remata dun xeito aberto, pois a última misiva —¿ou derradeira?— que pecha o relato acaba cunha chamada de auxilio que queda en suspenso, no máis puro estilo dos contos de terror psicolóxico:

Eu sinto horror, noto alguén no cuarto e desexo a Dorinda e coido que vai voltar a desgraza a Lobosandaus e que vai haber de novo corpos abertos.

Veña por min, señor tío; polo amor de Deus, véñame buscar e léveme de eiquí pra Ourense (ARR: 45-46).

O marco da narración constrúese mediante o debuxo progresivo dunha atmosfera cada vez máis escura e abafante, unido ao simbolismo dos elementos da natureza, que “acompañan” o devir da narración. Nun primeiro momento, destaca a condición de “estranxeiro” do narrador, que redacta as cartas ao seu tío desde unha posición presumiblemente obxectiva, na medida en que se

---

209 Unha representación funcional das distintas facianas de Hermes. O Hermes guía, o Psicopompo (Verjat, 1997: 288); o mediador, comunicador, civilizador (Verjat, 1997: 288); o Hermes agoraios, que leva cara a fóra, á agora dos intercambios (Verjat, 1997: 291).

210 O lugar físico ao que se desprazan ambos mozos, tanto en “Lobosandaus” como en “Quinta Velha...” é a fronteira, metáfora xeográfica desoutra transición persoal.

“diferencia” da poboación autóctona. O illamento é un motivo importante, pois redóbranse as soidades xeográficas coas humanas, polo feito de tratarse dun destino arredado do mundo, e porque, nun principio, o rapaz é percibido como un estraño. A arquitectura deste conto vai ligada estreitamente á estrutura espazo-temporal, pois está disposta en catorce capítulos que corresponden a cadansúa misiva, datadas entre o 15 de setembro e o 25 de Nadal, non se indica o ano<sup>211</sup>. O narrador é un rapaz novo que toma posesión da praza de mestre de escola unitaria, en Lobosandaus, que é “coma un final do mundo coñecido, recoleito en si mesmo aínda que solloso, amable e hospitalario” (ARR: 16). A través da narración de feitos prosaicos da vida de Lobosandaus, que nun principio se revela unha aldea falangureira e acolledora, vaise presentindo de modo inefable algo funesto e irracional que culminará na derradeira carta, onde a aldea se transformou nun espazo incerto, e na que o rapaz confesa que empeza a experimentar emocións *alleas*. Estas personaxes, que están nun “lugar de paso”, transitan desde a ignorancia da xuventude cara a idade adulta. Esta aprendizaxe confórmase cunha mestura desa soidade que confiren as primeiras independencias individuais, as primeiras nocións —aínda que sexan intuídas— das complexidades do amor e do sexo, e o feito de estaren instalados nun lugar extremo, nos confíns da Raia, lonxe da civilización. O conxunto resultante son dous textos de estilo eminentemente gótico, poboados de pantasmas e *revenants* que se apoderan das vidas e dos espazos dos vivos cunha forza inusitada, e nos que a paisaxe fragosa das bouzas do Xurés, presidida polo monte Penagache, se constitúe en reflexo dos desacougos espirituais do narrador.

En “Lobosandaus” vanse disolvendo progresivamente tódolos límites. As fronteiras xeográficas e mesmo a paisaxe esluíense, nos primeiros días de estancia alí, nun dioivo persistente “unha chuva fecheira, mesta, inmóbil coma un pano de luz leitosa que se puxese diante dos ollos, tolda os días e as noites son un arroiado de augas latricantes polos camiños” (ARR: 20). Esta choiva continua e hipnótica esfuma as lindes da razón e, ao adormecer, o rapaz declara que “unha rara sensación de perigo vénseme unha e outra vez sobre o peito, mentres se me representa, sobre todo o momento antes de ligar o sono, a faciana do defunto a me choscar o ollo no día da miña chegada”

---

211 Pódese conxecturar unha data entre o primeiro e o terceiro decenio do século XX pois cítase ao “señor abade de Beiro” (ARR: 19) —alcume do líder agrarista Basilio Álvarez— como amigo de Nicasio Remuñán. A actividade política deste dirixente histórico, centrada na abolición do sistema de foros e no desmantelamento do caciquismo, vai acadar desde o proceso de constitución de Acción Galega, que transcorre entre o ano 1909 e 1910, ata o seu exilio, tralo golpe de estado fascista en 1936.

(ARR: 20). O tema da hipnose —moi afín á narrativa gótica<sup>212</sup>— reitérase para caracterizar as xentes de Lobosandaus: “advirto en cada faciana uns ollos redondos, grandes e prominentes, vacunos diría eu [...] Os mesmos ollos que fan xirar no baleiro os meniños distraídos da escola” (ARR: 29); o grupo cada vez máis reducido de nenos que asisten á escola “dormen no pupitre cos ollos abertos. Ollos redondos, avultados, vacunos, coma os da comunidade na que vivo e na que paso ansiedade, señor tío” (ARR: 41). E confesa ter sentido medo o día que, no espello, “crin ver nos meus ollos, por un instante, o volume morto e frío dos ollos das xentes de Lobosandaus” (ARR: 41). A hipnose traba o individuo nun lugar incerto, entre o soño e a vixilia, privándoo do albedrío, e deixándoo a mercé dunha vontade allea.

Os límites da vida e da morte tamén se confunden. Sábese que Nicasio Remuñán, capador de oficio, morre aparentemente asasinado debido ao seu talante libertino, aínda que podería ser un suicidio. O móbil de tal acción non sería a desesperación, senón o desexo erótico, xa que o capador quere estar con Dorinda, “muller luminosa e encantadora” (ARR: 40) e, para satisfacer os apetitos luxuriosos, o seu espírito introdúcese no “corpo aberto” de Obdulia. Obdulia, a encamada, mellora de súpeto e amosa unha conduta impropia dela:

Sempre olla para min con franqueza. Sempre me saúda con potente voz que a min se me aparenta *de home*. Bebe viño en abundancia con espanto dos pais, que non saben que decer de tal repentino melloramento da súa saúde (ARR: 31).

Obdulia empeza a verse acompañada da súa cuñada, Dorinda, a quen o narrador aprecia, pero atopa baixo o control “varonil” e “diabólico” de Obdulia, a tal extremo que un veciño as atopa xuntas, causando gran escándalo en toda a bisbarra. Pero as rarezas de Obdulia non se limitan a Dorinda. Un domingo preséntase á saída da misa vestida de home e bota unha arenga “de contido agrario na que se incluían os tópicos fundamentais do abolicionismo foral” (ARR: 35). As xentes do pobo xa están convencidas de que se trata do espírito do capador, que “fixera tal por posuír a Dorinda, pola que andara louco en vida” (ARR: 36). A familia de Obdulia reclúea no sobrado da casa. Obdulia aparece aforcada no mesmo lugar que aparecera Nicasio Remuñán,

---

212 É unha temática relativamente central na trama en relatos básicos do xénero como “O magnetizador”, de E. T. A. Hoffmann, e “O caso do señor Valdemar” ou “Revelación Mesmérica” de E. A. Poe.

pero todos pensan que morreu a mans do seu irmán Turelo, “ou sexa Artur<sup>213</sup>” (ARR: 24), o esposo de Dorinda. O cumio dramático do relato chega no intre en que o espírito do Nicasio toma o corpo do Turelo, que estaba encamado; non sen resistencia por parte do infeliz marido, que “como efecto da loita que se libra dentro do seu corpo aberto, o Turelo por veces arrabúñase a cara e rola polo chao coma se quixera violentarse a si mesmo” (ARR: 42-43). Na última carta, datada do 25 de Nadal, relátase unha nova traxedia: aproveitando un momento de preponderancia sobre o espírito do capador, o Turelo tírase a vida “por non vivir co querido de Dorinda dentro”. O rapaz xa é unha personaxe máis da historia que está a contar, e como tal, sofre e aféctase polos acontecementos: “dóeme a cabeza e teño frebe. Non sei por que, cambieime para o cuarto da finada de Obdulia [...] Eu sinto horror, noto alguén no cuarto e desexo a Dorinda” (ARR: 45). Con esta transformación, o rapaz intégrase en Lobosandaus: “o sol loce e relumbra facendo choscar os ollos, os ollos vacunos e avultados que todos *temos* en Lobosandaus” (ARR: 45). A progresiva integración do narrador na aldea obsérvase sobre todo en relación cos dous contactos<sup>214</sup> que lle proporcionara seu tío. Hai un momento en que el se sente máis achegado ás xentes que o rodean, xentes que “están a experimentar a mesma evolución ca min” (ARR: 26) e tamén comenta a súa crecente antipatía polo crego e mailo médico. Na carta VII constátase a súa incorporación “á mediocridade infinda” que comporta o rexeitamento mutuo con Don Plácido e con Luís Lorenzo “considéranme coma un veciño máis de Lobosandaus” (ARR: 30). Este afastamento voluntario apunta máis que a antipatías persoais, a un distanciamento das clases “altas”, desvencelladas da clase “popular” e ao aliñamento do narrador coa xente do pobo, tal e como se desprende da misiva XI<sup>215</sup>, onde trata o tema da superstición.

---

213 O nome do marido traizoado, Artur, suxire unha variante arraiana do triángulo Artur (Turelo), Xenebra (Dorinda) e Lanzarote (Nicasio). Ademais o feito de que o posúa o espírito de Nicasio Remuñán tamén pon de manifesto outro dos tópicos do xénero: o tema do “dobre”, o “Doppelgänger”.

214 Non lle gustou o recibimento do crego Don Plácido Mazaira, quen evita os tratos co pobo, e que xulgou “unha persoa fría e pouco dada” (ARR: 18) e pide ao seu tío que o dispense de se achegar a el. No capítulo seguinte, ou sexa, na seguinte carta, xustifica a opinión que lle merece o médico Luís Lorenzo, que para pouco en Lobosandaus e fai máis vida en Bande: é un “petimetre” (ARR: 23).

215 “hai que vivir eiquí un inverno coma este para coñecer o peso sombrizo do misterio e a presenza, que se sente case física, de cousas e acontecidos [...] perante as que non caben actitudes de orgulloso distanciamento, que no fondo é medo, como as que o crego e o médico, e supoño que tamén o boticario, a quen aínda non tiven ocasión de saudar, adoptan en relación cos veciños de Nigueiroá e comigo mesmo, eiquí, en Lobosandaus” (ARR: 37-38).

É interesante constatar como as variacións climáticas<sup>216</sup> e paisaxísticas que se van describindo adquiren ánima de seu e acompañan simbolicamente o acontecer da historia. Unha correlación parella entre o devir do relato e a descrición climática tamén se observa no relato “Quinta Velha do Arranhão” (ARR). A escena final das dúas historias transcorre nunha paisaxe nevada. A neve parece constituír, en ambos contos, o presaxio dalgún acontecemento sobrenatural. O forte onirismo que tinge toda a narración —que xa viña sendo un trazo característico en relatos como “Familia de Agrimensores” (AA)— poténciase por estrañas doenzas (“os corpos abertos”), posibles enfermidades mentais, e unha cadea de suicidios, e tinge de “terror psicolóxico” esta versión arraiana do Don Xoán. A condición de limítrofe, de territorio fronteira, reflíctese no nivel xeográfico da Raia Seca, pero tamén nun nivel humano, no que se dilúen as lindes entre a natureza do corpóreo e do mundo do espírito, nun lugar intermedio, que é o “corpo aberto”.

---

216 “Silencioso, o sol oblicuo deste remate de verao dálle un carácter mediterráneo, seco, lúcido” (ARR: 15). O relato iníciase desde a “lucidez” do mes de setembro (luz e intelixencia, ao tempo). Unha semana despois da morte de Nicasio Remuñán: “unha chuva fecheira, mesta, inmóbil coma un pano de luz leitosa que se puxese diante dos ollos”. A comparación da choiva cun pano diante dos ollos insinúa xa o advenemento dun ofuscamento colectivo, e por que non, tamén evoca as bágoas. “Foise a chuva de todo e o ceo ficou limpo, azul até mesmo ferir de pureza a vista dos ollos. A temperatura desceu vertixinosamente e con ela, enfriáseme a ialma”. Case toda a carta describe un estado de indiferenza e entumecemento xeral. A neve funciona como símbolo adventicio do sobrenatural, unha gran nevarada cae no país de Nigueiroá o día 12 de Novembro: “Todo estaba callado de pálida premonición de cousas terribes: os lousados, os campos, os montes semellaban vibrar cunha rara vida morta dentro. Nunca sentira Lobosandaus así de aqueloutrado, e tiña medo” (ARR: 27). Ese día crúzase por primeira vez con Obdulía, a do corpo aberto. “Vírou o tempo de extremadamente frío a tépedo e suave, cunha chuva fina e constante [...] Todo está gris e húmido” (ARR: 31). Este cambio tamén acompaña novidades á vida de Lobosandaus: Obdulía érguese da cama, bebe viño en abundancia e a súa voz aparenta ser de home. “Vírou o tempo e chegou o tumbaloureiros, o vento do Norte, frío e seco coma unha coitela [...] Ao escampar a chuva, modificou a situación opresiva que eiquí padeciamos, revelándose o segredo” (ARR: 35). Obdulía viste de home e púxose, con voz de home, a “recitar unha breve e compendiosa arenga de contido agrario” (ARR: 35). Todos os veciños coinciden na opinión de que é o espírito de Nicasio Remuñán. O día 8 de Nadal aparece morta Obdulía: “O tempo púxose de súpeto de bonanza, igual ca no día no que se enforcara o tío Nicasio Remuñán naquel mesmo lugar” (ARR: 39). “Os días cada vez son máis claros e máis fríos” (ARR: 41), e o espírito do capador aproveita o encamamento do Turelo para lle entrar no corpo. Tódolos veciños advirten a loita entre os dous espíritos que se está a dar no corpo do Turelo, inaudito campo de batalla entre dous homes rivais. Trala morte do Turelo o rapaz escribe a última carta, na que fai unha chamada de auxilio: “A neve cobre todo e apaga as voces da xente. O sol loce e relumbra facendo choscar os ollos, os ollos vacunos e avultados que todos temos en Lobosandaus” (ARR: 45).

## 5.1. Os corpos abertos son textos: Lobosandaus

O “corpo aberto” é unha particularidade bastante orixinal no marco das crenzas populares galegas<sup>217</sup>. O lector do relato ferriniano, a través dos ollos do mestre, vaise achegando ao mundo de Lobosandaus; primeiro desde unha perspectiva externa e estrañada da vida na aldea que, co decorrer do relato, progresa a unha vivencia máis íntima. Segundo as crenzas populares as ánimas dalgúns mortos posúen certos corpos, os “corpos abertos”, para cumprir promesas ou feitos que non puideron rematar durante a súa vida. Tamén hai almas que ocupan estes corpos porque non están “ás escuras”, e suponse que por medio destes corpos poden facer o ben (receitar a doentes para lles curar doenzas, aconsellar, axudar os vivos, protexer) e así chegar á luz. Ao contrario do que ocorre coas meigas, estes “corpos abertos” en xeral están moi ben vistos pola xente, destacando sobre todo a súa función de “axuda” ás almas dos defuntos, función pola que popularmente se lles ten moita consideración<sup>218</sup> e respecto. O antropólogo Carmelo Lisón Tolosana<sup>219</sup> investigou este fenómeno dos corpos

---

217 No traballo etnográfico de José Ángel Rodríguez (2010) na revista *Fol de Veleno. Anuario de Antropoloxía e Historia de Galiza* detállanse as consideracións de Vicente Risco sobre o asunto dos *corpos abertos*, nos que o intelectual ourensán suxire, baseándose na existencia dunha nomenclatura propia, que sexa un fenómeno intrínseco da cultura galega, preexistentes ás doutrinas espiritistas que se estenderon por Europa durante o século XIX: “Chámase corpo aberto ó daquela persoa viva no cual se introducía ou pódese introducir un espírito estrano, ou aquilo no cual falan as almas dos difuntos, ben porque elas queren, ben forzadas polos exorcismos ou obedecendo ós conxuros dos bruxos. [...] É unha representación con seguranza anterior á chegada do espiritismo a Galiza, como se desprende do feito de ter o pretendido fenómeno un nome en galego, con tódolos caracteres de ser unha designación tradicional” ([Risco, 1962: 433] Rodríguez, 2010).

218 “Se consideran *corpos abertos* aquelas personas a las que se les introdujo en el cuerpo el espíritu de un muerto. Es importante subrayar que este caso no tiene nada que ver con ningún tipo de posesión demoníaca, como ocurre con los *enmeigados* que van a librarse del *meigallo* al santuario de O Corpiño u otros semejantes. Al hallarse en su interior el alma del fallecido, este habla por la boca del vivo, dando diferentes consejos y orientaciones que van desde la profecía al recuerdo de promesas realizadas por los vivos y todavía incumplidas. La ocupación del cuerpo por parte del espíritu puede ocurrir durante un período limitado o ilimitado. El habla puede ser espontánea o inducida mediante exorcismos” (Vaqueiro, 2004: 77).

219 “Una de las características más salientes de *corpos abertos* y espiritistas es su ubicación, en uno o varios contextos, al margen de la estructura social comunitaria. La vejez, la suma pobreza, la rara experiencia de su extraña enfermedad, el estar dentro del lugar corporalmente, pero mentalmente ausente, el ser ciudadano de dos mundos (vive en la aldea, pero penetra las sombras de la muerte y tutea a los muertos), confieren a estos exorcistas un carácter heterogéneo, atributos anormales, misteriosos [...] Esa marginación estructural–personal les coloca sobre una excelente plataforma o posición difícilmente mejorable para actuar de mediadores en la resolución de problemas no comunes” (Lisón Tolosana, 2004: 218).

abertos, moi próximo ao papel “mediador” dos espiritistas, aínda que diferenciados destes pola súa posición social (parecida á das “meigas”, comentada no apartado anterior) normalmente humilde ou abertamente marxinal.

No conto de Ferrín hai unha alma que se pasea de corpo en corpo co fin de gozar do corpo dunha muller. Esta alma é a de Nicasio Remuñán, alcumado O Capador, coñecido na bisbarra por ser un “moceador impenitente que non respeitaba nin solteiras nin casadas” (ARR: 21) e tamén pola súa inclinación política agrarista “un importante propagandista das ideas solidarias e un amigo dilecto do señor abade de Beiro” (ARR: 19). Parece que a alma de Nicasio, encaprichado de Dorinda, vai tomando corpos de diferentes persoas da aldea, ata o momento en que non pode utilizalos e fai que se suiciden, para saír deles e posuír a outros. Pero tamén podería ser o marido de Dorinda, quen vai suprimindo a vida deses corpos que son “medios” para a vontade do amante insatisfeito. O único que non se pon en dúbida é que a dita ánima trasládase de corpo en corpo.

Despréndese logo, un rol de “mediador”, logo *hermético*, do corpo<sup>220</sup> en “Las palabras y las metamorfosis”, de Manuel Rivas<sup>221</sup>, no que fala precisamente sobre os corpos abertos e equipara a súa función á da literatura. A función da literatura debe ser, entón, equivalente a aquela mesma de “medio”, que

---

220 Se cadra Rivas (2009) é máis “ferriniano” do que adoito se expresa. Precisamente no seu poema “Castro Laboreiro” (lugar da Raia Seca e referencia espacial frecuente na obra do ourensán) menciónase este tema dos “corpos abertos” relacionado coa alteridade: “Onde o baleirar da esfera / deixou esta beleza áspera. / Altares aleixoados / que apreixan os ceos. / Corpos abertos, / pedra esfolada / con emplastos de lique. / Esta beleza que fere e lambe: / Ou es de aquí / ou estás de máis”.

221 “Un escritor extraordinario, por su vida, por su escritura, por su memoria y por su visión del oficio de la literatura, es Elias Canetti. Para él la memoria es esencial, al igual que para Italo Calvino cuando afirma que «somos lo que recordamos». Elias Canetti tiene dos ideas muy claras sobre el oficio de escritor. Por una parte, según Canetti, el escritor debe ser el «custodio del sentido de las palabras» y sólo desde ahí es posible el compromiso de la literatura. Por eso yo no concibo el arte de las palabras sin implicaciones. Quienes trabajamos con las palabras sabemos que hay palabras a las que se les está robando el sentido. Por eso es fundamental que las palabras constituyan una parte orgánica de lo que somos, de nuestro propio cuerpo y de nuestra propia historia. Cualquier historia con implicaciones tiene que estar hecha con una masa cuyos ingredientes son la memoria, el cuerpo y las palabras. Luego esa masa debe fermentar y de ahí surgir el relato y la escritura literaria. Es entonces cuando construimos una historia con implicaciones a través de un trabajo «a cuerpo abierto» con las palabras. Por otra parte, en opinión de Elias Canetti, el escritor debe ser también un «custodio de metamorfosis». Esta idea hay que entenderla a partir de la imagen de *cuerpo abierto* a la que antes me referí. Los *corpos abertos* existen y han sido estudiados por la etnografía gallega. Los *corpos abertos* son las personas que tienen el don de albergar y de expresar otras voces. La literatura tiene que ser capaz de albergar otras vidas y de expresar las voces de otros” (Rivas, 2008: 81).

cumpre o “corpo aberto”, dun xeito terapéutico: constituírse en espazo de expresión de diferentes voces. Non en van as representantes máis destacadas do feminismo francés da diferenza, como Julia Kristeva, Hélène Cixous e Luce Irigaray destacaron a coherencia semántica entre o corpo, a palabra, o suxeito, a sociedade e a transcendencia. O discurso ferriniano non é alleo a estas referencias teóricas. Así as reencarnacións de “Lobosandaus” expresan as dúas paixóns: o desexo por Dorinda e a urxencia de expresar o discurso agrarista, que resumen as dúas grandes vetas da paixón ferriniana: o amor (a transcendencia) individual e a participación política no progreso colectivo.

No imaxinario ferriniano o texto parece cumprir esa *función conectiva* espacial e temporal que xa se explorou antes no mitema da *queste* entre o escritor e aquel lector, sempre “fóra e no futuro”; pero tamén satisfai unha *función plástica*, posto que o texto literario é o mecanismo do que se serve o escritor para construír un lector á súa medida, unha especie de *golem*, animado, como o de Praga, polas verbas creadoras, logo divinas. O certo é que as palabras (*ergo*, a lectura) ten a facultade de insuflar ou, cando menos, avivar unha chama no lector, espertar ideas, evocar imaxes, iluminar as que estaban apagadas e, outrosí, crear novas. Como o cabalista animaba a través de certas palabras ao golem, o rol de escritor-demiúrgo crea, anima a través do logos, do texto ao lector.

Igual que a ánima de Nicasio vai tomando posesión dos corpos abertos, a fin de realizar os seus desexos a través das barreiras do tempo e do espazo, de seducir, de captar... Así o escritor, a través dos textos-corpos, seduce, comunga, participa do futuro a través do seu lector.

Ficou patente a importancia do ollar das personaxes, como se a alma delas asomara polos ollos, acto que relegaba ás ánimas das xentes de ollar vacún de Lobosandaus a unha especie de transo hipnótico, onde poderían ser máis facilmente posuídas por espíritos expertos como o de Nicasio. Así, o narrador manifesta inqueda polo xeito de ollar do Capador, a única vez que coincidiron en vida del: “chantoume unha ollada intensa [...] dixo cunha chiscadela de ollo que me pareceu misteriosa e algo así coma un aviso de perigo” (ARR: 18). Esa escena acódelles á memoria con insistencia despois da morte do Tío Nicasio:

unha rara sensación de perigo vénseme unha e outra vez ao peito, mentres e me representa, sobre todo o momento antes de ligar o sono, a faciana do defunto a me choscar o ollo no día da miña chegada (ARR: 20).

O xeito de ollar define ás personaxes, sendo os de mirada esquiva aqueles cos que lle custa establecer relación, como don Plácido Mazaira, o cura, que “non olla de fronte” (ARR: 18); igualmente ocorre con personaxes febles como

a encamada Obdulia: “olloume ao pasar e vinlle a face esmacelada, os ollos escuros que se encollián cercados polas enrugas” (ARR: 28); ou o Turelo, que describe como “home de vista desviada” (ARR: 37). O cambio de actitude ao seren posuídos polo espírito do Capador nótase tamén neste aspecto, así Obdulia “sempre olla para min con franqueza” (ARR: 31) ou o Turelo, empeza a “erguer a cabeza que sempre se inclinaba cara abaixo” (ARR: 42). En varias ocasións se incide no trazo da “ollada vacuna” como elemento característico que uniforma á comunidade de Lobosandaus, agás Dorinda, “a quen non lle vexo os ollos de vaca” (ARR: 30). A ollada vacuna denota tamén un entendemento limitado ou apampado e mesmo “malévolo”<sup>222</sup>. A “caída” do narrador dentro dese submundo aparentemente fascinado dos habitantes de Lobosandaus revélase a través da mirada propia, que fica suspendida, *hipnotizada*:

Paso as tardes tomado pola malenconía a ollar os carballos despidos da feira e permanezo coma hipnotizado pola contemplación dos floróns de ferro de fundición (ARR: 31).

Ata que unha mañá advirte, con terror, o odioso trazo unificador no propio rostro: “Medo, tiven esta mesma mañá [...] Crin ver nos meus ollos, por un instante, o volume morto e frío dos ollos das xentes de Lobosandaus (ARR: 41). O “motivo da mirada”, xunto co “motivo do silencio” e o “motivo meteorolóxico” son recursos cos que Ferrín vai condensando un ambiente cada vez máis abafante e sinistro. Na última epístola o rapaz confesa ao seu tío que “o sol loce e resplandece facendo choscar os ollos, os ollos vacúns e avultados que todos *temos* en Lobosandaus” (ARR: 45).

En relación a outros relatos xa suxerimos a repercusión de autores como Hoffmann na literatura de Ferrín. Este tema dos ollos pon tamén en relación ambas obras: certos tópicos que aparecen no conto de Hoffmann *O home de area* (*Der Sandmann*) reproducense en Lobosandaus. O relato do prusiano servíralle a Freud para definir o concepto de *ominoso* ou ‘sinistro’ (dependendo da tradución), concepto que cadra á perfección no relato do ourensán. Para

---

222 “Vexo eu a xente de por eiquí intensamente macia e advirto en cada faciana uns ollos redondos, grandes e prominentes, vacunos diría eu inclusivamente, que os fan parecer familiares. Ollos que aínda parecen maiores nas carochas globulares dos carboeiros e pastores da Fraga de Mundil, que baixan da Serra do Crasto cun aspecto inqueda de gnomos enigmáticos e malévolos, no día de feirón. Os mesmos ollos que fan xirar no baleiro os meniños distraídos da miña escola, de mauciñas maltratadas polas frieiras, incapaces de abstracción e atrofiados polas parvas de augardente que lles suministran as nais cada mañá” (ARR: 29). [...] “De repente, eu, que estaba a considerar os ollos prominentes e vacunos daquela poboación que parecía presa dun estraño maleficio” (ARR: 35).

Freud o estudo do *ominoso* constitúe unha incursión desde a Psicoloxía no eido da Estética, entendida como a doutrina das calidades do noso sentir. O vienés situaba o ominoso no ámbito do terrorífico e puntualizaba que correspondía a todo o consabido que esperta un sentimento de horror desde antigo. O *heimlich*, que designa o familiar, pero tamén o oculto, que remata devindo *unheimlich*, arrepiante (1992: 220). Freud procura atopar un exemplo que xere esa sensación de angustia, e cita a Jentsch, para o cal, sería ominosa a dúbida sobre se en verdade é animado un ser aparentemente vivo, e, á inversa, se non pode ter alma certa cousa inerte. Ilústrao co exemplo dos autómatas e a epilepsia, como dúas posibilidades do movemento involuntario do animado e do inanimado (1992: 226-227). Para delimitar este concepto, Freud recorre ao relato de Hoffmann<sup>223</sup>. O estudo sobre o ‘ominoso’ remata coa aseveración seguinte:

Acerca de la soledad, el silencio y la oscuridad, todo lo que podemos decir es que son efectivamente los factores a los que se anudó la angustia infantil, en la mayoría de los hombres aún no extinguida por completo (1992: 251).

En “Lobosandaus” prodúcese unha experiencia do ominoso realzada por “elementos mediadores”, como o motivo dos ollos e da mirada, o do dobre, o illamento, ou o terror ao descoñecido e á morte... Pese a que se pode censurar xa que o protagonista é estranxeiro e, polo tanto, non pode experimentar o ominoso en tanto que familiar, tamén se vai describindo a súa progresiva integración no ámbito de “Lobosandaus” (ARR) ata a *identificación* mediante a “ollada vacuna”, que antes o diferenciaba dos arraianos<sup>224</sup>. Este presentimento do “abominable” e ominoso inza tamén o relato que se analiza a continuación.

---

223 Segundo a tradición alemá, o “home de area” bota area nos ollos dos nenos para que durman, é un personaxe portador do sono, equivalente do Pedro Tosco galego. O tema dos ollos, xunto co do dobre (*Doppelgänger*) e un “factor de repetición non deliberada” (de certas situacións), son constantes nese relato no que os medos da infancia rematan apoderándose da vida adulta do protagonista, Nathaniel. Para Freud o ollo e o membro masculino posúen un nexo de “recíproca substitución” (1992: 231) e continúa asociando o ominoso a este complexo e ao de Edipo. Na segunda parte do ensaio, Freud relaciona o ominoso coa “omnipotencia do pensamento”, o *animismo* ou “encher o universo con espíritos humanos” (1992: 240), en parte, como posibilidade de superación da primitiva angustia perante sucesos como a morte (1992: 242), o mal de ollo ou a visión de membros cortados —cabezas, mans— que aínda posúan actividade autónoma (1992: 243).

224 Tamén na carta que envía o 8 de decembro denota esa identificación, posto que escribe: “Señor tío: por moito que o anoxe a Vde. heille de decer o que eiquí todos pensamos, digo pensan todos os vecinos” (ARR: 40).

## 5.2. Transcender no lector

No relato “Quinta Velha do Arranhão” (ARR) o rapaz-narrador, que acaba de cumprir os vinte anos, recibe das mans do seu padriño e titor a chave da Quinta. Decide visitala persoalmente, como cumio dunha obsesión cultivada desde había moitos anos por mor das historias que o mesmo titor lle relatara. O rapaz deixa entrever unha intención secreta por parte do titor, que o aboca a ese extraño divagar:

Señor padriño, Vossemecê sabia<sup>225</sup>, cando me enviaba aquí, a coñecer o teatro daqueles horrores de hai cen anos, que a historia que me contaba non era completa [...] Non me deixou coñecer Vossemecê toda a historia, meu padriño, porque Vossemecê quixo que eu viñese aquí á Quinta Velha do Arranhão a ver dos meus ollos as cousas, as sombras delas e das persoas, o remol da paixón que aquí ardeu e que, sen dúbida, aínda fumea (ARR: 176).

Ao entregarlle a chave, o padriño desvelalle que toda a culpa dos terribles sucesos era do Capitão (de nome, João Wolfgang). Este fora chamado por Eduardo, home rico e hipocondríaco, ao parecer, por dúas razóns: unha, a modernización da casa e a construción de novos xardíns e dúas, para non estar só coa súa muller Carlota. Mentres o rapaz vai camiño das máis altas serras, onde se ergue a Quinta, rememora a historia que lle contara o padriño; esta vez a *mise en abyme* realízase mediante un procedemento de anamnese. Na parada que fai no camiño ten dúas estrañas visións fantasmagóricas. Baixo a luz da lúa pasa un coche de cabalos que *non fai ningún ruído* sobre a calzada, que leva como pasaxeira a unha muller madura. E, xa na pousada, no medio da noite, entrando o luar pola fiestra, amósaselle unha presenza feminina, con trazos físicos que lembran aos de Otilia (unha das catro protagonistas da historia da Quinta) co rostro chagado e medio podrecido. As dúas escenas aguilloan aínda máis a imaxinación do rapaz, e á mañá seguinte sae cedo na procura da Quinta. A recreación “arraiana” da novela de Goethe (González Gómez, 1995: 425), amosa a audacia e a mestría afouta dun Ferrín maduro, que, coincidindo co alemán, escribe sobre o escabroso tema das afinidades electivas, do amor verdadeiro, das convencións e o civismo, en fin, un tratado sobre a natureza humana e a hipocrisía social. O ourensán mantén os nomes que Goethe puxera ao cuarteto desdexando así calquera posibilidade de dúbida. E as relacións reproducense en relación ao modelo da novela orixinal: Otilia namorada de Eduardo, Eduardo dela. Carlota apaixonada polo Capitão, este intentado domear os esposos, e posuído todo: á parella, a quinta, e, tamén,

ao parecer, a Otilia. Desvélese unha nova relación<sup>226</sup> na mente do rapaz, que coida que o seu padriño lle ocultara. Esta nova reflexión desvela que aquelas relacións que describira Goethe por boca do Capitán ( $AB + CD \rightarrow AD + BC$ ) aquí se foran unindo harmonicamente en tódalas posíbeis recreacións, e en combinacións dispaes. Cadaquén dos catro mantiña ligazón erótica, ou cando menos, de afinidade cara a cada un dos outros e nesas ligazóns estaban atrapados. A multiplicada infracción das normas comeza a xerar sentimentos de culpa:

Estaban sempre eles sós, cara a cara, os catro, fascinados, apreixados no seu inferno xeométrico, na permanente tentación equidistante. Mais cando, por fin, o vulcán fixo erupción, Eduardo chamou por xente mundana [...] Pretendía que tal compañía lles atenuase a anguria a todos catro protagonistas desta historia (AA: 164).

A traxedia fráguase: “Entre Eduardo e Otilia se ligara unha paixón louca” (AA: 167), mentres Carlota, sabedora desa atracción, descóbrese namorada do Capitão. As relacións quedan así trabadas ata o día fatídico, no que os dous varóns lembran os días e andanzas de mozos en Coimbra, nos que un fora amo e outro submisos. Lembranzas que evocan unha relación mediada tamén polo desexo erótico:

case lles volvían nacer cuspes de desexo a mandador e submisos [...] Na despedida, o Capitão bateu un cachete na fazula de Eduardo, máis forte e duro ca un de camaradería simples e Eduardo baixou a ollada con sorriso de puta (AA: 169).

Eduardo estaba excitado, por Otilia, polo Capitão... Mais foi petar na porta de Carlota, que agardaba polo Capitão. O equívoco non foi tal, e con remorsos, realízase a transmutación: “Eduardo sentíase integrado polo Capitão camarada e Carlota sentía a pequena Otilia, que seu home amaba, dentro da pel” (AA: 171). Dito doutro modo, nas palabras do padriño: “Eduardo era Otilia quem tinha nos braços; Carlota sentia-se possuída pelo Capitão, e assim entrelaçavam-se de um modo maravilhoso, delicioso e excitante, o ausente e o presente”

---

226 “Que non só foran Otilia e Eduardo. Que non só foran Carlota e o Capitão, amigo íntimo de mútuos afectos xuvenís co seu home, nin só Otilia e Carlota como tía e sobriña reciprocamente fascinadas polos dotes naturais dunha e da outra [...] Que o Capitão tivera con Otilia e Otilia co Capitão, ao mellor, o idilio e a paixón máis tormentosos desta historia” (AA: 176).

(AA: 171). Á mañá seguinte houbera un sol estraño e inmenso<sup>227</sup> “por falar en palabras do poeta galego” (AA: 171) e “ambos coidaron que alí se fixera un crime” (AA: 171).

Aqueles xogos de transubstanciación dos corpos, de metempsicose sen morte —se acaso só unha *petite morte*— deron coma froito inmediato a gravidez no corpo de Carlota, da que nacería un meniño que “tería os ollos escuros de Otilia e o rostro anguloso do Capitão” (AA: 172), coma proba da participación (involuntaria ou preceptiva) dos catro ao unísono na insólita concepción do infante. Entre os dous homes, primeiro, xurde a carraxe, pero despois fúndense nunha aperta chea de lembranzas do seu pasado de camaradería, no que ámbolos dous idean “un futuro de amor mutuo no que se preservase a amizade viril e se obtivese permanentemente o favor das respectivas donas desexadas” (AA: 173). A seguinte acción de Eduardo é chorar e descompoñerse, mesmo fisicamente; por contra, o Capitão concibe unha illa no medio da lagoa da Poça do Olho, que lle chamaron “O Pasatempo”<sup>228</sup>, á que se accedería cunha barca que imitaba ás góndolas. Un día o neno, que saíra a pasear con Otilia, *afoga* na Lagoa, o que desencadea a disolución das afinidades, a morte do desexo, a extinción da forza que mantiña a cohesión do cuarteto. Otilia instálase nunha terrible conmoción e, pasado un tempo, morre. Eduardo suicídase. O Capitão, marcha á guerra. E Carlota fica na Quinta, envellecendo en soidade e falando con presenzas invisibles.

Na novela de Goethe había un personaxe chamado Mittler (“mediador”) que funcionaba como tal, contendo e sufocando as crises matrimoniais. Mittler, xunto cos seus opostos, o matrimonio do conde e da baronesa, desaparecen no relato de Ferrín, o que pecha a acción aínda máis sobre os catro moradores da Quinta, en cuxas relacións “poliédricas” se efectúa, outra volta, a transcorporeidade das almas. Transferencias que constitúen un dos grandes eixos motores da escritura en Ferrín: a comunicación lector-escritor. Ferrín engádelle dúas achegas ao argumento goethiano: a narración do afillado, que percorre a distancia desde Arcos de Valdevez ata a célebre Quinta Velha do Arranhão mentres se vai desennobelando esta historia fascinante; e a voz —que case se pode sentir en *off*— do padriño, que lle vai lendo/relatando os pormenores

---

227 Alusión á última estrofa do poema de Bernardino Graña “*¿Como hei vivir mañá sen a luz túa?*” (1980): “Pero hoxe mesmo o día abriu en medo / entrou na fiestra un sol extraño inmenso / e deixáchesme o leito en mantas frías. / Está a volver agora corazón adentro / a soedade o podre a agonía / a me pinchar as cousas en millóns de pugas / cada minuto en séculos de agullas. / *¿Como hei vivir mañá sen a luz túa?*”

228 Quizais en referencia ao parque do Pasatempo de Betanzos.

da lenda, impregnándoo todo. Desde a aparición das damas coma pantasma, o espellismo da lagoa por sobre das brañas na feraces serras da Raia Seca... e a chegada do rapaz á Quinta, toda ela desolada e cuberta dunha grosa capa de neve, na que “a paz era a dun pesadelo mil veces repetido” (AA, 177). Este pesadelo adquire, de súpeto, un sentido e desvela os trazos ocultos. Aquele momento “acedo, que os deuses non deberan permitir que se abrise sobre o mundo” (ARR: 168), aquela noite “cohabitaran catro persoas” nos corpos de Eduardo e Carlota. Carlota caracterízase con trazos que lembran a Guenebra<sup>229</sup>, xa que ambas deteñen a potestade da “ordenación e estabilidade do mundo”, valor equivalente ao da soberanía terreal: “Carlota era a balanza das esferas cósmicas, a orde nos estados mundanaís, o principio, encarnado en ollos de azur heráldico, da continuidade dos fundamentos familiares” (ARR: 171). Pero a inconstancia do consorte masculino pode alterar eses barís principios: “Así e todo sucumbira á volubidade, ao corazón de bolboreta, á condición versátil do seu home” (ARR: 171). Contrapostos ao símbolo feminino (do grego σύμβολον, ‘unir ou volver unir’) os dous personaxes masculinos conlevan a carga negativa da disolución (do grego διάβολος, ‘separar’): “O Capitão era, no principio, un aventureiro que se aproveitaba da xenerosidade e do entusiasmo de Eduardo. El foi o grande culpábel da traxedia” (ARR: 159). Daquel transvasamento de identidades nacera o fillo de todos, igual que Galaad, como fillo do Rei Artur, e non de Lanzarote do Lago. O quinto elemento era un fio de esperanza que viría romper o maleficio, que os distraería daquel magnetismo insaciado e reverberante. O fio é esgazado axiña nunha morte insospeitada do neno sen nome<sup>230</sup>, afogado na Lagoa. Malia a morte, o autodesterro ou a vellez, aquelas paixóns vertixinosas resoan aínda, pasados cen anos, nas paredes da vella quinta. E agora achégase, preparado, coñecedor, un novo quinto elemento, o afillado, que é tamén parente de Eduardo. Á súa chegada, a quinta revélase un despoxo en ruínas. Non obstante, o mozo decide internarse nela, se cadra para matar a sede obsesiva que o levara a facer esa viaxe á fronteira, para comprender o

---

229 “Ela fora a benamada, a única, a gavota do mencer chuinto, a pel cegadora de neve ardorosa, a seguranza pétrea dos estados, o azafrán dos xantares de cerimonia, cendal de Persia na fronte queimada dos estíos, noites de brama dos veados beira do pabillón de caza a amatar os outros brados de amor de bronce señorial entre doseis e peles de londra” (AA: 13). “A trabe de ouro que sostén os Estados” (Méndez Ferrín, 1997b: 401).

230 Na novela goethiana o neno recibe o nome de Otto, palíndromo que se le igual de esquerda a dereita ou de dereita a esquerda. No relato ferriniano non ten nome, o que o priva practicamente de *entidade*.

porque do que pasara alí, a pesar da magnitude da desolación do lugar<sup>231</sup>, que arredaría a calquera:

O **silencio** e a **calma** sucederan á grande **nevada**. O **frío** fórase. Laboreiro estirou o fuciño e ficou **quedo**, coma un can **tecido** na escena de caza dun tapiz. Os azulexos da Quinta brillaban ao sol da **tarde** con luces de aceiro, **sobrecolledoras**. A **antiga** capela, **derruída**, aparecía **comesta** das silveiras e dos saramagos. Baixo o cobertor de **neve**, aquilo que, sen dúbida, foran xardíns e labirintos de mirto, semellaba unha paisaxe **desolada** de cándidas cuiñas. A **paz** era a dun **pesadelo** mil veces repetido (ARR: 177).

O protagonista da historia (sen nome, coma o neno) sabe que está destinado a participar escuramente como convidado<sup>232</sup> naquel labirinto de paixón e expiación, que se orixina e desemboca no propio *pathos*:

Cando avancei polo paseo principal, afundindo as botas até o xeonllo na neve fofa e coa chave na mao, souben que unha vez que traspasase o limiar daquela porta, todos os mortos que alí estaban desde había un cento de anos exercitando infatigábeis o seu desexo en forma poliédrica e repetida, quererían apoderarse do meu soño e da miña vixilia. Que aquela compañía sobre a que meu padriño tan coidadosa como insuficientemente me tiña instruído, viría ao meu encontro para tratar de aniquilarme posto que, unha vez afogado —accidentalmente ou de propio intento— o meniño na lagoa, só eu podería ameazar a súa viciosa atracción múltiple. De primeiras, cautela e non confiar nos catro amabilísimos sorrisos que xa se fan visíbeis tras das cristaleiras do corredor principal (AA: 177).

A cuádrupla do pasado reestrutúrase arredor do protagonista; se algunha figura xeométrica suxire o conto sería a do cadrado, que constitúe por excelencia o simbolismo do centro, ademais da do círculo. Emporiso, existe unha diferenza sutil entrambas representacións espaciais da centralidade: mentres que a forma circular evoca o simbolismo do ventre materno, a todo

---

231 Sublíñanse todo aquilo que contribúe a xerar ese sentimento de “ominoso”, que, na miña opinión, provén da conxugación mestra dun sentimento *umleich*, como a “paz, serenidade” coa paisaxe fantasmal (branca, estática, morta) que o *ollo* contempla: abandono, destrución, nun marco crepuscular.

232 Igual que o neno, que, de vivir, sería a quintaesencia desa relación, o rapaz pasa a ser o número cinco, suma da *Magna Mater* (2) e mais do principio celeste (3), xa vimos que era o número do *hieros gamos* (Cirlot, 1997: 336; e Graves, 2016: 540).

aquilo que é *natural*; a cadrada alude a un refuxio defensivo *artificial*, froito da técnica. Así como o plano cadrado da Xerusalén celeste<sup>233</sup> contrastaría coa redondez inicial do refuxio natural do Xardín do Edén (Durand, 1992: 190). A materialización física deste cadrado amoroso plasmárase na propia Quinta Velha do Arranhão, un espazo deseñado no decurso dos sucesos que configuraran a historia, marcada con efemérides tan significativas como o proxecto da illa que foi chamada “O Passatempo” a raíz da concepción do neno espurio por Eduardo e Carlota. Aquí temos a cidadela, o bastión defensivo daquelas catro almas atormentadas, cada unha representativa dunha inclinación humana: Eduardo, o romántico apaixonado, case infantil, absolutamente dominado polos seus impulsos; Carlota, o espírito máis racional, prudente e resignada, é a que administra a Quinta; o pragmático Capitão, ambicioso, dominante e experimentado; e a doce Otilia, a do “corpo delgado”<sup>234</sup>, un ser inocente e puro, en conexión coa natureza. Ao morrer o neno, que supoñía a redención do cuarteto, toda a arquitectura das afinidades electivas, que xa se fora rillando cos primeiros sentimentos de culpa, destrúese definitivamente. E, cara as ruínas que quedaran daquela desfeita, encamiñase o rapaz, cumprindo unha especie de ritual de transición, o día que cumpre 20 anos e recibe a chave da Quinta, de mans do padriño:

Entón el entregoume a chave da Quinta Velha do Arranhão e decidiui que eu iría alá dar unha volta no mes de Santos, para estar de regreso nos Arcos de Valdevez en Natal, a condición de eu lle entregar antes a versión dos escritos musicais de Hoffmann<sup>235</sup> que me levaba pedido había tempo (ARR: 160).

O padriño e titor arrequentara a curiosidade do mozo, quer con detalles, quer con evasivas circunspectas que ían deitando luces e sombras sobre aqueles sucesos que remataran en traxedia, coa morte do fillo e a posterior disolución do enredo amoroso. No relato ferriniano multiplícase a “infinidade de perspectivas” do texto goethiano, e tamén se advirte a imaxe dunha expansión

---

233 “Bachelard fait un bien subtile nuance entre le refuge carré qui serait construit et le refuge circulaire qui serait l'image du refuge naturel, le ventre féminin. [...] Les figures fermées carrées ou rectangulaires, font porter l'accent symbolique sur les thèmes de la défense de l'intégrité intérieure. L'enceinte carrée est celle de la ville, c'est de la forteresse, la citadelle. L'espace circulaire est plutôt celui du jardin, du fruit, de l'oeuf ou du ventre, et déplace l'accent symbolique sur les voluptés secrètes de l'intimité” (Durand, 1992: 283-284).

234 Referencia ao poemario de estética neotrobadoresca *Dona do corpo delgado* (1950) de Álvaro Cunheiro.

desde un punto “central”, desde o que Ferrín vertebra impecablemente unha reflexión posmoderna<sup>236</sup> sobre o feito literario que xa articulara en “Lobosandaus”, co recurso de superpoñer varios relatos. A historia goethiana dos catro amantes é modulada por Ferrín desde varias voces e, polo tanto, desde distintas perspectivas, co que consegue transmitir a incerteza dunha versión que pode estar deturpada por calquera dos que participan:

- a) A narración do tío, que corresponde aos anacos en portugués. Este relato tamén resulta ominoso, posto que se ignora o porque do afán do titor en espertar o interese do sobriño pola Quinta.
- b) A reelaboración obsesiva da historia que proxecta o sobriño. Non só engade detalles que o seu tío lle “fixera ignorar”, senón que realiza un traballo de investigación de campo, poñéndose en marcha e organizando unha sinistra visita a aquel espazo fronteirizo e fantasmagórico.
- c) A crónica do sobriño, que nun principio é posterior da dos feitos da Quinta, e que Ferrín reescribe para o lector, situándose así Ferrín no mesmo plano que o primeiro narrador, o tío e titor do mozo.
- d) Eu, lectora —ou un lector calquera— interpreto e reelaboro esa historia, co que me equiparo co sobriño, o sobriño co tío, nun xogo metaliterario especular e circular, que se repite infinitamente, cada vez que alguén le o relato.

Este proceso recunha, infindo, cada vez que alguén le o relato, e porén, cada vez que iso ocorre é renovado, posto que, por moito que inflúa o autor no seu lector, cada lector —como o rapaz do relato— chega á Quinta Velha do Arranhão coa súa propia bagaxe. Este modelo xa o intuía Ana Cao: “Méndez Ferrín emprega nalgúns dos seus relatos unha sorte de especularización que lle permite gozar da imaxe en que figura tal e como desexa verse: escritor” (Cao, 1999: 23). Hai indicios que apuntan á subsistencia de aspectos herméticos na historia da Quinta

---

236 “Ás veces, moitas, a modernidade introdúcese por medio de textos, cadros, teorías, etc. que exteriormente non parecen “modernos”. Un exemplo concreto. A infinidade das perspectivas de profundidade que fan dun texto como *As afinidades electivas* de Goethe unha obra de arte ata hoxe inesgotable e nunca agotable do todo, malia a súa fachada tradicional, en contradición coa súa estrutura poética real, fai máis clara nestas obras *tradicionais* a problemática moderna que nas obras dos vangardistas externo. A perspectivas de profundidade desta obra mestra, deron (ou foron o inicio ou nacemento) unha obra mestra en galego, dun escritor que a ninguén se lle ocorrería alcumar de *tradicionalista*, estou a falar do relato “Quinta Velha do Arranhão” de Xosé Luís Méndez Ferrín, un relato onde a modernidade, coido, estoura desde o centro e se expande por todas as partes” (González Gómez, 2000: 432).

Velha. O fillo da dobre parella, que fora trabada polos efectos físico-químicos das partículas que na natureza favorece certas afinidades electivas, constitúese no elemento que evoca a alquimia, en canto que ‘quinto elemento’ ou ‘quintaesencia’. Acadar a quintaesencia corresponde coa obtención do elemento máis puro, etéreo e indestrutible; o fillo, logo, sería un emblema do trunfo de tales relacións, da súa vitoria sobre os convencionalismos sociais, pero, para a desesperación dos catro amantes, falece afogado. No orfismo, o fillo interprétase como sagrado símbolo da inmortalidade. O infortunado accidente do neno sen nome é, polo tanto, terrible e transcendental, porque as personaxes perciben que o pasamento do neno é a mensaxe do naufraxio absoluto, da catástrofe. O hermesión mediador Mittler entre os membros da dobre parella e a sociedade desaparece no texto ferriniano, non obstante, instáurase unha nova relación intermedia —a que quere o autor— na que se reflicte o proceso da creación literaria, obra que se realiza baixo a hexemonía de Hermes, non só en canto á súa relación co alfabeto<sup>237</sup> e coa comunicación<sup>238</sup>, senón tamén cos procesos máis literalmente “herméticos” (como o da alteridade —o dobre— que se comentou máis arriba), segundo lembra Durand:

¿No es cierto que el “platonismo” de los intermediarios e intercesores, precisamente en el del *Timeo*, donde se expone el problema de la conjunción del Mismo y del Otro, conduce directamente al hermetismo? (Durand, 2013: 321).

---

237 En varias ocasións Graves alude ao mito (absolutamente parello) grego e celta da creación do alfabeto, por exemplo: “Nórax, neto de Geriones por Eritia y Hermes —se dice que Hermes llevó el alfabeto de árboles de Grecia a Egipto y volvió con él—, parece ser una grafía errónea de Norops, la palabra griega para «cara solar». Esta genealogía ha sido invertida por los mitógrafos irlandeses; según estos, su propio Geriones, cuyas tres personas se llamaban Brian, Iuchar e Iucharba —una forma de Varuna, Mitra e Indra— tenía a Ogma por abuelo, y no por nieto, y su hijo era el dios Sol celtíbero Lugh, Llew o Lugo. También insisten en que el alfabeto les había llegado de Grecia por España. El cuervo de Crono estaba consagrado a Lugo, según Plutarco, quien constata (*Sobre los ríos y las montañas V*) que «Lugdunum» —Lyon, la fortaleza de Lugo— «se llamaba así porque un auspicio de cuervos sugirió la elección de su ubicación, pues *lug* significa cuervo en el dialecto alobrógico»” (Graves, 1985b: 98).

238 Hermes inventa las letras del alfabeto [...] Se trata de sonidos vocálicos correspondientes a un antiguo encantamiento griego que se entonaba en honor de la Diosa Blanca, la Diosa Madre, la primitiva triple diosa de quien Hermes parece ser, en muchos aspectos el continuador (Verjat, 1997: 293).

### 5.3. Relación autor-lector: *hieros gamos*

En relación coa esencia literaria do acto “lector”, Durand escribe un suxestivo ensaio, baseándose nos logros proustianos<sup>239</sup>, que serve como reflexión para analizar esta función nos de Ferrín. Se na obra de Proust o autor le ese “libro interior”, na obra de Ferrín, a figura do autor, a escribir sempre o mesmo libro que conforma o macrotexto, proxecta un código complexo, pautado polas súas copiosas lecturas que compoñen un conxunto —a obra de arte— mediante o que aspira chegar a un lector que teña a capacidade de reelaboración da mensaxe:

Hai determinados niveis de lector, determinadas actitudes do lector sobre a obra. Hai un lector preconceituoso que se irrita e se rebela contra unha obra da cal el agardaba A e atopa B; se nesa obra esperaba algo que non atopa, dirá que non a entende. Pola contra, hai outro tipo de lector que afronta ese feito coma un desafío e entón participa, loita contra a mensaxe que recibe ata que a conquista, domínaa e faina súa. Este é o lector que eu desexo para os meus libros (Salgado e Casado, 1989: 262).

Esta relación entre autor e lector é un tópico recorrente e, a miúdo, expónse como unha comunión íntima, moitas veces comparable á unión erótica “chegado é pois o intre de tu me desexares con violencia” (Ferrín, 2004: 85), como expresan os versos de “Verbas a lector futuro”<sup>240</sup>. Malia invocar

---

239 “La victoria mediadora se efectúa ahora gracias al acto poético: en dos planos, revelados admirablemente por Proust, que definen una doble reciprocidad. La primera reciprocidad corresponde a la técnica literaria, e interviene en la reversibilidad autor/lector; la segunda, que funda la anterior, está basada en una verdadera gnosis ontológica del tiempo concebido como una memoria involuntaria, como una *anamnesis*. Proust ha sido de los primeros en haber comprobado que la esencia de la «literatura», e incluso del arte, corresponde más a la visión —la revelación— que se tiene de ella en el momento de la *lectura*, que a su fabricación por la escritura. [...] De hecho, para Proust, el autor, el creador, no es más que un lector del «libro interior»” (Durand, 2013: 318).

240 “para que existas como eu quero / todo pende en nosoutros / cucará neses lados cuco led / no profundo do bosco primavera / e non lonxe / o chocallo da vacada se cadra igoal ca hoxe // isto agora é dentro de mil anos // renuncio a imaxinarte // este poema é somentes para ti // cando o leres / xa morreran os fillos dos fillos dos meu fillos / estratos de defunto foran incrementados / por baixo dos granitos / de refugo ou esquenzo / ha de haber máis conciencia reducida // agora eu son na voz do cuco o nada / no chocallo das vacas a soa substancia permanente // e talvez aí haxa bolboretas malditas / ou aves invasoras que mandaron de algures / tu es aquel que eu non ousou imaxinar / o enigma insolúbel oh faciana sen forma / do destinatario non nado destes versos // e dirás eles foron escritos co único fin / de eu trousar de vertixe / para decontado fabricáresme ao teu xeito // nunca nos tocaremos nin nos cheiraremos / nin tampouco debateremos en termos de teoría // chegou é pois o intre / de tu me desexares con violencia // de xelo / é o cárcere / de horror está feito este

reiteradamente como obstáculo o tempo, que se constitúe en primaveras e en “estratos de defunto”, a peza remata coa certeza de que a barreira para a unión mística, para o *hieros gamos*, constitúese no tempo e no espazo, posto que todo lector “está fora e no futuro” (2004: 85).

A persistencia deste aspecto conséntase fóra da narrativa breve, non só no poema anterior, “Verbas a un lector futuro” publicado en 2002, senón tamén no poema “Carta a unha muller futura” publicado en *Voce na néboa* (1957). Debido á equivalencia entre ambos poemas, separados con largueza por 45 anos, considéranse (aínda que non se trata de narrativa breve) porque presentan redundancias temáticas cos relatos do mitema e, ao meu modo de ver, constitúen de seu unha mostra da coherencia do discurso ferriniano que xa se detecta no esquema similar dos títulos: “Verbas a un lector futuro”/“Carta a unha muller futura”<sup>241</sup>. Destaca a homoxeneidade do concepto no que subxacen a palabra, o lector, o tempo. As verbas e a carta conteñen a mensaxe que se envía ao futuro, tal como os náufragos botan a aboiar no océano a súa historia dentro dunha botella. Así ese Ferrín náufrago do seu tempo, ceiba unha mensaxe ao futuro, cronotopo da esperanza, e diríxese no primeiro poema de xuventude a unha personaxe feminina, destinataria que mudará no poema de madurez por un menos acoutado concepto de ‘lector’. A substitución da ‘muller’ polo ‘lector’, porén, non varía a idea central do poema: a supervivencia do eu despois da morte. Ou máis ben a supervivencia da palabra, como un ente independente despois da morte do autor. A palabra —tal e como ocorría co Percival— ten poder *sandador*, reconstitúe o que a morte dispersara para que, primavera tras primavera —lectura tras lectura— resucite o poeta e a súa mensaxe, como cada un de xullo resucitaba Percival.

---

desterro / tamén eu te desexo / estranxeiro que nunca arribará á miña praia // veleiqué dous que se cobizan / e que somentes poden / convivir en primaveras separadas por abismos sen número / nas interioridades do chocallo e mais daquel cucar sempiterno / que na primavera estará cando tu tamén morras // ou que diga / todo lector está fora e no futuro” (Méndez Ferrín, 2004: 84, 85).

241 “Hai tanta morte entre os dous / que non podo arrincar o loito / pra che falar... // Cun ledo sorriso contempas / o vello papel... / Pero lembra que agora / estou vivo e vibrante. / Coa morte por vestido, / pero vivo. // E ti, que téas a miña idade estúpida / nunha outra idade potencial, / pensa que el-o punto de mira / pra eu poder avizorar o meu fin. // Matinando en ti, que non chegache, / vexo o meu agallope dereito, cego, irremediábel / cara un abismo roxo... // Non poderei considerar endexamais / os teus fermosos e virtuais ollos de néboa... // Cando ti leas isto / eu serei unha sombra, / eu que agora estou vivo como ti has estar viva... / E o meu esforzo / para che dar a mao por riba do tempo / será inútil. / Porque ti e mais eu / Estamos separados pola morte” (Méndez Ferrín, 2004: 34-35).

O poder terapéutico da palabra asimíllase a esa conxunción entre corpos e almas, pero esa unión só se pode producir no espazo hermético do límite, da fronteira, do “paso”; nun recuncho apartado do mundo, na *Arraianía* (Araguas, 1992), un espazo mítico. En “Lobosandaus” (ARR) o demiúrgo (o autor) escríbese en diferentes contedores (en distintos corpos-textos abertos, a palabra poderosa, sagra, o *hieros logos*), adquirindo vida en cada un dun xeito diferente, para acadar un resultado: a comunión a través do amor, a voda mística, o *hieros gamos*. Pero a comunión instantánea non o é todo, é preciso asegurar a perdurabilidade e, en última instancia, a remanencia do “relato” (mítico) tanto no tempo como no espazo (fóra e no futuro).

Así, o cuarto mitema, designado *Hieros mythos*, *hieros gamos*, *hieros logos*, describe un rito de tránsito, da man da Gran Deusa perdida e reconstituída nas distintas caras de Hermes, o Vello, Psicopompo, ambiguo, árbitro, inventor, plural nas súas múltiples facetas, que leva á persoa iniciada á fronteira e a acompaña no paso. Despois do periplo dos mitemas anteriores, a través dos que se foi vendo que o que está en xogo na obra de Ferrín é o *logos*, que se articula para formular a sempiterna cuestión mítica que divide o cosmos nunha dialéctica entre Hermes, o principio asimilador (nocturno) do amor e da unión, e Edipo, metáfora da autoridade e do poder<sup>242</sup>, como desde tempos inmemoriais se representa simbolicamente nas grandes obras de arte (por exemplo, en *Macbeth* ou *O Anel do Nibelungo*). Albiscada na Arraianía como última fronteira que habemos pasar, xa non hai volta atrás e, case como un testamento, Ferrín proxecta a súa esperanza (a palabra, portadora do relato mítico) nunha comunión futura, na que a alteridade se resolve nunha fusión de opostos, nunha *hierogamia autor-lector*.

---

242 “Allí donde reina el amor, no hay voluntad de poder, y allí donde domina el poder, falta el amor. Uno es la sombra del otro” C. G. Jung, *Psicología del inconsciente* (Citado en Durand, 2013: 289).

## 6. TRANSCENDENCIA E CIDADANÍA

O escritor ferriniano exerce unha tarefa de mediación entre a sociedade, a institución e o sistema literario; pero tamén entre o pasado e o futuro, tal e como el o expresou: “O futuro constrúese no presente, dende o presente” (Freixanes, 1982: 247). Le Bigot (2005) remarca a influencia de Ferrín (e doutros como Casares, Tarrío e Rodríguez Fer) na consolidación dun discurso crítico lexitimador, coherente e suficientemente aberto ás ideas procedentes do exterior, e destaca a súa actividade académica, xa que operan tamén como “teóricos”, que se expresan nas súas respectivas revistas, de ampla difusión. Así, Ferrín interésase polo conxunto do sistema literario dun modo parello ao concepto de “literatura” de Even-Zohar, que abarca unha noción máis ampla, e amenta tódalas actividades que comprenden os procesos de produción, consumo, mercado e mais a relación de negociación entre as normas. A gran incidencia destes procesos na conformación do imaxinario colectivo, fan que Even-Zohar resalte que posuír unha literatura constitúe un dos *indispensabilia* do poder (1993: 446), polo que o traballo do creador adquire unha clara dimensión política. A súa vontade de intervención como escritor reflíctese, pois, no seu universo discursivo e no modo en que o concibe.

Constatouse que existen esquemas redundantes na súa obra desde o inicio ata os últimos relatos, o que confirma a natureza sincrónica e palinxenética do mito (Durand: 1993, 37), aspecto moi suxestivo para unha análise eficaz da arquitectura macrotectual. O “macrotecto” simplemente constitúe unha proba máis da existencia dun discurso mítico na obra de Ferrín, no cal as redundancias estruturan as relacións entre os textos que o conforman. Emporiso, tamén é certo que a aparición destes mitemas prodúcese con frecuencias diferentes ao longo da liña diacrónica do corpus ferriniano, o que revela unha certa “sucesión” na comparecencia dos elementos mitémicos. A ordenación dos devanditos mitemas está condicionada pola observación dunha figura subxacente sucesiva que case conduce, mediante a lóxica, dun mitema ao seguinte. Atopouse que os dous primeiros (o conflito paterno-filial e o sacrificio) respondían a unha especie de forza decadente que se marcou co termo *involutiva*, pois xiran arredor de conceptos que representan o estatismo, a morte, o pechamento, a dor... En cambio, os dous segundos mitemas (a *queste* e o *hieros gamos*) revestían un cambio de signo dos anteriores cara ao “progreso” ou á “evolución”. Esta circulación insinúa o dinamismo dunha corrente entre os dous polos que, por outra parte, moitos críticos xa advertiran na obra ferriniana. A única saída

posible da catábase, da “baixada aos infernos”, é mediante un sacrificio que, nunha primeira instancia, funcionaría como compensación, pero tamén como restitución dun “tempo pasado”. Ao constituír un acto de dominio do tempo, o ser humano, na busca de respostas aos sempiternos enigmas, incapaz de indagar no futuro, debe, loxicamente, volver os seus ollos ao pasado, para atopar as claves que lle permitan interpretarse a si mesmo e de aí a importancia da procura das orixes. As técnicas de manipulación da temporalidade que usa Ferrín son especialmente einstenizadoras, no sentido proustiano (Durand, 2013: 319), como o tempo próximo ao mito, que trata de saír da unidimensionalidade da cega historia, a fin de situarse nun universo descontinuo e sobre todo sincrónico, en referencia á anamnese platónica, na que a reminiscencia comporta coñecemento.

Alain Verjat aseveraba que a mitocrítica debe ser descritiva, e iso é precisamente o que se tentou facer neste estudo, porque o mito fala por si mesmo, e gran parte da súa mensaxe é simbólica e inefable. Porén, ademais de enunciar as redundancias entre os textos e consignar os seus trazos míticos, convén designar os mitos latentes. Na cosmovisión ferriniana distinguíronse, principalmente, cinco vetas míticas: o poder do feminino e a soberanía que reflexarían o mito da Gran Deusa, ou Tripla Deusa, ou Deusa Branca (Graves); a “realiza perda” (Sun, 2000: 248), pasada ou exiliada, o tema do “país que puido ser e non foi” e a “lírica da derrota”, revelan aspectos do mito saturnal; o retiro iniciático, o dominio do lume, e a coxeira como contrapartida dunha “habilitade única” (que calla na μήτις ou na τέχνη) que son trazos do mito heféstico, no que subxace a esperanza da renovación<sup>243</sup>; e, por último, os esquemas míticos de Edipo e Hermes (impregnados dos anteriores, debido á esponxosidade da materia mítica, que delata un intercambio constante) confírenlle coherencia a todo o conxunto, sintetizándoo nos conceptos de cidadanía e transcendencia. Curiosamente, o sistema radicular de ambos mitos prende no alicerce dunha autoridade feminina arcaica, que se transloce na presenza remota pero tenaz, da Esfinxe, a Melusina<sup>244</sup>, o Hermafrodita, etc. e en todos aqueles vestixios que

---

243 Durand alude ao sacrificio, sobre todo, das extremidades, rexido polo ciclo agro-lunar: “On peut dire qu’il y a un véritable complexe agro-lunaire de la mutilation: les êtres mythiques lunaires n’ont souvent qu’un seul pied ou une seule main” (1992: 353).

244 Na Gran Obra queda ben patente a ambivalencia de Hermes na revalorización que se efectúa sobre o mercurio, desde o seu aspecto *aquaster* levándoo ao seu aspecto *yliaster* (Durand, 1992: 259). Aínda que é doado confundilo, posto que por unha parte aparece representando o “inconsciente abisal” e a ánima feminoide, baixo os trazos do Hermes “vello”, que é equivalente a Mère Lousine (Durand, 1992: 331); e por outro, é o mercurio transmutado, o Hermes Trimexisto e cumprido, Fillo sublime das Vodas Alquímicas, “précipité dramatique et anthropomorphe de l’ambivalence” (Durand, 1992: 351), simbolizado polo ser hermafrodita, fillo mítico de Hermes e Afrodita.

se foron mencionando sobre a transición desde o antigo modelo matriarcal (ou “xineocrático”, como enunciara Bachofen) ao que hoxe se cambalea. Esta antiga dignidade derivou, entre outras atribucións, na prerrogativa da transferencia da soberanía e do poder terreal. Ademais todas as pedras sagradas, sobre todo as negras, invocan á deusa-mai, simultaneamente ctónica e lunar, estreitamente relacionada con Hermes (Gordon, 1984: 15-17), que tamén se relaciona cos *hermai*. Así mesmo, Hermes e Edipo participan da eiva (por veces eufemizada) nas extremidades e da aprendizaxe iniciática que concirnen tamén ao mito heféstico, relacionado co gran feminino, en tanto que fillo partoxénico de Hera. No defecto nos membros inferiores maniféstase un conflito de impotencia ou, en todo caso, de orixe xenésica (lembramos os labdácidas, melusinas, anguípedos, o rei Pescador, a Hefesto e incluso a Hermes cando se representa andando no bico dos pés). O illamento é parte dunha procura iniciática necesaria para comprender o misterio da identidade (Walter, 2004: 171), cuxo gran modelo é a *quête* do Graal<sup>245</sup>, que remite por múltiples camiños, ao enigma da inmanencia e da transcendencia, malia as deturpacións cristiás: “Être *initié* c'est avoir le pouvoir de *guérir*, de re-cr  er un ciel nouveau et un terre nouvelle en une cr  ation continu  e et sempiternelle” (Durand e Sun, 2000: 167). Baixo o poder restaurador do *logos* na obra ferriniana cong  rgase o alfabeto e a transacción hermética xunto co semantismo que transmite o mito de Edipo (e Perceval) da terra baldeira (convén non esquecer que unha das máis antigas dramatizacións do t  pico da terra erma se vincula ao mito dem  trico, con fortes atributos ct  nicos e matriarcais), as marcas nas extremidades inferiores como signos (ou consecuencias) da soberanía e a constatación do poder sandador da palabra. A gran tarefa que debe acometer o heroe ferrininano    a pescuda nas orixes, revelar a súa esencia. O bo uso da palabra    a cifra e albíscase como instrumento terapéutico.

A relación erótica, como a lectura, pode constituír un espazo privilexiado para a voda mística<sup>246</sup>, o “lugar de encontro” das almas como resposta   s dúas grandes funcións que cumpría a procura a través do *logos*: a construcción da identidade mediante a esculca nas orixes e a superación da morte. Os corpos-textos fican definitivamente subxugados baixo o poder da *palabra*. E o autor, desde afastados estratos de defunto, ten capacidade (mediante o

---

245 O mitema que culmina o mito de Hermes, para Durand,    a transmutación da Gran Obra, simbolizado na Copa “máxica que mata ou sanda”. Non só representa o trunfo sobre o tempo, senón que representa esa relación mutua de maduración entre obra e alma creadora, que é a que realmente é capaz de transmutar a visión da alteridade en iluminación, en iniciación (2013: 317).

246 Durand aclara que Jung sinalara “el notable isomorfismo semántico y hasta ling  stico entre “la madera, los rituales agrarios y el *acto sexual*”.

poder evocador da palabra, que, a diferenza do corpo, si que pode atravesar o espazo-tempo) para acompañar o lector, tal Hermes Psicopompo, á fronteira, *topos* onde se dilúen os límites, o lugar de paso; debe intervir no lector, a través dos “textos-corpos abertos” para, dalgún xeito, reconstituírse nel. Ferrín necesita dun lector “activo” que abranca o tecido macrotextual porque hai un texto antes e despois do texto. En palabras do propio Ferrín: “Entón, o lector ideal? Aquel que sexa capaz de atopar o que eu non sabía que estaba aí” (Nogueira e Lama, 2008). O feito artístico radica na interpretación, na *lectura*.

No último capítulo suxírese a imaxe da multiplicidade, da recreación da unión de opostos en cada acto lector, no que as mensaxes (igual que as pantasmas da Quinta) atraen o lector á fronteira, ao espazo do intercambio, onde os corpos abertos funcionan coma textos, nos que o alento vital do creador “reanima” a vida. En todos estes aspectos descansa algunha das funcións de Hermes, o mito que articula o noso tempo: é internet, é calquera rede, tea, texto, macrotexto<sup>247</sup>, é pluralidade e, quizais por iso, tamén é o seu contrario: o illamento, a unidade, o baleiro (pois Hermes dálle a volta a todo e pode ser o seu propio oposto: pode usar a palabra para mediar, pero tamén para mentir). Sinalouse a persistencia do mito de Hermes, moitas veces disimulada, como baixo o simbolismo do número tres, ou a relación co mito de Edipo, a través dos vestixios do dominio da deusa sobre o poder ou a capacidade da palabra (relacionada con Hermes-Thot) para salvar Tebas e gobernala. O gran contedor do mito de Hermes rexe tamén a “construción en abismo” (Durand, 2013: 293), unha das arquitecturas literarias máis recorrentes en Ferrín. Durand asígnalle ao mito hermético unha supremacía sobre todos os demais como “mito do século XX” (2013: 338-339), no que advirte dun xeito moi optimista unha dimensión cívica intermedia entre a pura política e a simple socioloxía. Gilbert Durand (2013: 271-340) propón o mito hermético como o gran mito subxacente e artellador do século XX, como consecuencia evidente dunha progresión natural e lóxica entre a oscilación dunha arte que reflexaría, por un lado, o mito prometeico, romántico por excelencia, e, por outra, o mito decadentista de Dionisos. Daquela, achariámonos perante un mito de *síntese* (Durand, 2013: 271) marcado, sobre todo, por unha “estética do

---

247 “De hecho, la imagen del «hilo», o, mejor dicho, la del «tejer», da un sentido global a las alteridades conjuntas, y así la obra aparece como el resultado de este entrecruzamiento de trama y cadena, y el obrero resulta ser el tejedor o el costurero [...] Algunos de estos «lazos» son metafóricos —pero acentúan todavía más el aspecto temporal (pensamos en las Parcas)— tal como los vínculos de parentesco, las relaciones y conexiones sociales que Proust llama «redes» o «encrucijadas en forma de estrella»” (Durand, 2013: 322).

pluralismo” e por un “novo espírito antropolóxico”, que promove o pensamento transversal e multidisciplinar, e rexeita calquera dualismo (Verjat, 1989: 12-13). A polifuncionalidade<sup>248</sup> de Hermes-Mercurio é dificilmente delimitable pois é froito, en parte, da complexidade dos deuses gregos (nos que se pode percibir trazos dos antigos deuses prehelénicos), e por outra banda, do carácter sincrético que se reúne en Hermes-Mercurio de deuses como os xa citados Thoth e Anubis, pero tamén con características de deuses celtas como Ogmios (Walter, 2008: 163) e, sobre todo, de Lugh, que soborda o Mercurio clásico, posto que ademais de ser un gran guerreiro e inventor de tódalas artes, tamén é “druída, sátiro, mago, médico e artesán” (Chevalier, 2003: 558). A esta aproximación á infinidade dos valores herméticos só queda salientar que todos eles se realizan dun modo “bifronte”, palindrómico, é dicir, nun sentido, pero tamén no contrario, polo tanto este mito é o lugar do equilibrio, da *coincidentia oppositorum*, ambivalente, complementario e oposto a un tempo, en infinidade de posibilidades.

---

248 Desde o seu nacemento, Hermes preséntase como unha figura ambivalente, xa que se amosa como extremadamente intelixente, pero moi falcatrueiro, pois é quen de enganar o mesmo Apolo, o deus da adiviñación. Nas moitas, dispares e, por veces, contraditorias funcións que lle son atribuídas a Hermes, adiviñanse moitos dos atributos da Deusa Branca, “la Diosa Madre, la primitiva triple diosa de quien Hermes parece ser, en muchos aspectos, el continuador, el fideicomiso en el mundo de Zeus” (Verjat, 1997: 293). A súa independencia e afouteza é tal que é el mesmo quen, ao parecer, se inviste como o *duodécimo* deus do panteón grego (Graves, 1985a: 67-68). Ademais, tamén inventa instrumentos musicais, que regalará a Apolo a cambio de ser o deus do gando e dos pastores e de adquirir o don dos augurios. Asume como deberes a conclusión de tratados, a promoción do comercio e o mantemento da liberdade de tránsito dos viaxeiros polo camiños do mundo, a cambio de converterse en heraldo de Zeus, cargo que lle é concedido xunto co báculo, un sombreiro e as sandalias aladas (Graves, 1985a: 68). Ensinou aos deuses olímpicos a facer lume cunha vara, o que claramente é un lume “sexual”, posto que provén da fricción (Bachelard, 1949: 46). Aprendeu a predicir o futuro coas Trías, e tamén Hades o fixo heraldo seu, para que fora en procura dos moribundos porque é unha deidade elocuente e persuasora. Axudou as Parcas a compoñer o alfabeto (Graves, 1985a: 205) e el mesmo inventou a escala musical e a astronomía, pero tamén as artes de loita e ximnasia, e os pesos e medidas, o que da unha idea do seu enxeño infinito. Certos xogos usados para a adiviñación sonlle atribuídos, como sería o caso de naipes ou dados (Graves, 1985b: 209). Os primeiros cultos a Hermes arrincaron de cultos de fertilidade prehelenos (adoración de falos de pedra, o que remite a un deus seminal), do Fillo Divino do Calendario preheleno e dun sincrétismo entre os deuses exipcios Thoth e Anubis. Orixinariamente era unha deidade agraria, dos pastores e dos rabaños, e aparecía representado cun año nos ombreiros, ao modo de Cristóforo (condutor de Cristo), co que tamén comparte a vara/caxato, aínda que tamén pode ser representante co caduceo na man (Grimal, 2009: 263), un gran sombreiro e as sandalias. Este labor de *guieiro* inclúe tamén a tarefa de guía das almas ao inframundo, da que deriva a advocación de Hermes Psicopompo (Chevalier, 2003: 558), función que tamén desempeñaba na cultura helénica, posto que era heraldo de Zeus, pero tamén de Hades. Para Durand as deidades lunares posúen tamén os atributos de ctónicas e funerarias, e pon como exemplo disto a Perséfone, a Hermes e a Dionisos (1992: 111).

A modo de recapitulación, neste traballo quíxose resaltar a riqueza simbólica da obra de Méndez Ferrín, que a fai idónea para unha lectura mitocrítica. Ao ser un autor canónico, a súa produción ten unha gran repercusión na cultura galega, porque tamén intervén conscientemente na conformación do sistema literario. Adscritos abertamente nunha tradición celta e atlántica, os textos ferrinianos admiten e revelan influencias diversas. O resultado é un macrotexto tecido mediante autorreferencias, cronotopos, personaxes e decorados míticos que lle confiren unha extraordinaria coherencia. A aplicación da metodoloxía mitocrítica, fundada por Gilbert Durand, permitiu non só obter unha perspectiva inédita da obra de Méndez Ferrín, senón tamén introducir esta perspectiva crítica no sistema literario galego, onde ata agora nunca se aplicara estritamente. Mediante esta ferramenta accédese a unha percepción sincrónica do discurso literario, tratado coma un relato mítico (o *sermo mythicus*), no que se localizaron dous mitos principais (vicarios ambos do da Gran Deusa), nos que latexa o poder sacro, terapéutico e instaurador do *logos*. A primeira veta mítica xira arredor do mito de Edipo, que, mediante a palabra, salva Tebas (a terra erma) e accede el mesmo á soberanía, punto no que se enceta unha verdadeira procura das orixes, a busca da identidade. Este mito revela un compromiso profundo co país que soborda a súa evidente natureza política. Como contrapunto do mito edípico, o mito de Hermes desprégase nas súas múltiples facianas de comunicador e mediador, Psicopompo, Trimexisto, etc., que toma a palabra non para dominar mediante o poder temporal e terreo, senón para, transcendendo a morte, transmitir a mensaxe, permitindo o renacemento palinxenético do autor. A proxección literaria do complexo mítico ferriniano suxire a construción dun autor implícito a través do macrotexto (que se constitúe en espazo fronteirizo) en busca dun lector múltiple e diverso, que recree a mensaxe en cada lectura individual, simbolizando así a diseminación da esencia creativa, da semente que transcende o tempo e o espazo.

## VERBAS DERRADEIRAS

Se alguén chegou ata esta páxina despois de ler as anteriores e inda ten curiosidade por ler un epílogo, que con frecuencia é prescindible para a cabal comprensión do miolo do libro, neste caso o método mitocrítico que manexa a autora e as novas portas que se abren sobre a obra de Méndez Ferrín, o respecto que me merece o seu tempo de lectura imponme desvelar algún segredo. Reconstruíndo a xénese deste traballo de María Carreira constátanse unha serie de afinidades e experiencias que foron enlazándose dende os estudos galegos de Barcelona para chegar, como nunha ruta de retorno do camiño de Santiago, ata os estudos durandianos concentrados agora na escola de Grenoble. Unha ruta de ida e volta polo camiño francés para a cal a obra literaria de Xosé Luís Méndez Ferrín serve de guía excepcional.

Nesa xénese son clave dous colegas da Universitat de Barcelona que puxeron sementes para que chegásemos a confluír a autora e mais eu nun proxecto de tese que dá orixe a este libro. A primeira foi a Dra. Helena González quen, dende os estudos de xénero, dirixiu o TFM de María Carreira sobre as personaxes femininas nos relatos breves de Méndez Ferrín. Como directora daquela do “Centre Dona i Literatura”, que despois se ampliaría con carácter interdisciplinar en “ADHUC – Centre de Recerca Teoria, Gènere, Sexualitat” (<https://www.ub.edu/adhuc/en>), Helena González é un referente da crítica feminista dentro dos estudos galegos e unha experta coordinadora de equipos, con grande xenerosidade e intelixencia para propiciar os contactos entre colegas e alumnado con intereses afíns. Ela foi quen me propuxo dirixir a tese de María, que estaba decidida a seguir traballando sobre a obra de Méndez Ferrín, a quen eu dedicara algúns traballos.

A outra persoa clave foi o Dr. Alain Verjat, especialista en estudos do imaxinario desde a sección de Filoloxía Francesa, quen explicou a obra de Gilbert Durand durante anos nos seus cursos de doutoramento da Universitat de Barcelona. Foi asistindo ao seu seminario onde eu empecei a intuír a extraordinaria conexión entre as teorías de Durand e a obra de Méndez Ferrín, e a intuición converteuse en asombro ao constatar a correspondencia case literal nalgunhas descrições realizando o meu traballo de curso sobre os reximes simbólicos da nocturnidade e diurnidade no relato “Amor de Artur”. Ese asombro dicíame que a obra de Ferrín precisaba unha análise profunda desde as teorías do imaxinario e a chegada de María Carreira foi providencial.

Tal como eu o lembro, María chegaba coa idea de ampliar o seu traballo sobre as personaxes ferrinianas e con sólidas lecturas de teoría feminista, pero tamén

moi interesada nas teorías sistémicas e con algunhas intuicións sobre os ecos de literatura fantástica recoñecibles nas obras de Ferrín. Mais ao profundar nos estudos de mitocrítica esta liña foi adquirindo todo o protagonismo e ao longo dos anos, tras moitas lecturas, a alumna converteuse en mestra. As súas lecturas demoradas dos textos teóricos conduciron a unha análise moi iluminadora e nova do autor galego, cunha fermosa conclusión sobre o seu proxecto literario como reflexión sobre o acto de comunicación que se constrúe desde unha nova dimensión de transcendencia temporal e social, con función política no senso de actividade da *polis*. Mais en canto ás bases metodolóxicas eu xa estaba superada e por iso acudimos ao colega Alain Verjat, quen acolleu a María como interlocutora privilexiada desde o momento en que leu o seu traballo. Un diálogo no que tiven a sorte de participar durante uns meses e que por desgraza quedou truncado pola inesperada morte do noso xa común amigo.

Non digo que a alumna se converteu tamén en amiga porque xa o era: como todos os exiliados, os galegos polo mundo establecemos pronto lazos afectivos entre nós e María xa foi unha alumna de licenciatura —inda non chegaran os graos— moi especial, como o son os alumnos que traballan e que estudan e investigan contra vento e marea no seu tempo libre. Mentres escribiu este libro a autora traballaba a xornada completa, impartía cursos de formación para os seus colegas de Telefónica, colaboraba nalgún programa cultural de radio local e aprendía outras mil cousas sorprendentes ás que a conduce a súa imparable curiosidade, sen esquecer os deberes e praceres da familia.

Pero todo o sacrificio, o tempo roubado aos seres queridos e os momentos de dúbidas e angústia, todo pagou a pena: penso que hoxe se pode afirmar que María Carreira é a persoa que máis sabe sobre mitocrítica en Galiza, que entra en diálogo cos especialistas dese campo en congresos e xornadas dando a coñecer a obra de Méndez Ferrín en foros internacionais e os seus traballos, que derivan ás veces cara á análise de producións fílmicas<sup>1</sup>, avalan xa unha traxectoria investigadora incuestionable.

María Xesús Lama López  
ADHUC – Centre de recerca, Teoría, Gènere, Sexualitat  
Universitat de Barcelona

---

<sup>1</sup> Ver: Carreira López, María (2009). "Referencias nos contos de Méndez Ferrín a un clásico do cinema: *Metrópolis* de Fritz Lang", in O. Rodríguez e L. Mariño (Eds.), *Novas Achegas ao estudo da cultura galega. Enfoques literarios e sociohistóricos*. A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade; ou Carreira López, María (2018). *Redundancias míticas nas series de TV: Dark e Stranger Things* [Comunicación oral]. V Congreso Internacional de Mitocrítica, Madrid. Recentemente presentou na Biblioteca de Catalunya a súa análise da poesía de Alexandre de Riquer en "La rauxa i el seny. Claus mítiques del Poema del bosc".

## BIBLIOGRAFÍA

Acuña, Ana (2011). Xosé Luís Méndez Ferrín, escritor e presidente da Real Academia Galega, *Madrygal. Revista de estudos gallegos*, nº 14: 209-216. Accesible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/viewFile/37135/35940>

Angueira Viturro, Anxo (2006). *Breña, Esmeraldina e o sistema literario galego*. (Tese de doutoramento). Universidade de Vigo.

— (2009). *A espiral no espello. “Breña, Esmeraldina” e o sistema literario galego*. Vigo: Xerais.

Araújo, Alberto Filipe e Robeiro, José Augusto (2014, marzo). Del sentido iniciático en el *Parsifal* de Richard Wagner, *Dedica, revista de educación e humanidades*: 17-41. Accesible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4733244>

Araújo, M<sup>a</sup> Teresa (1997). Fontes de “Fría Hortensia”: Branwen, filla de Llyr, *Boletín Galego de Literatura*, nº 18: 125-129.

Arlandis López, Sergio (2016). El macrotexto poético: claves para su determinación metodológica, *Mitologías hoy. Revista de pensamento, crítica y estudios literarios latino-americanos*, nº 14: 317-335. DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.391>

Bachelard, Gaston (1949). *La psychanalyse du feu*. París: Gallimard.

Bastide, Roger (1961). *Sociología y psicoanálisis*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

Beiras Torrado, Xosé Manuel (1982, 16 decembro). Retorno a Méndez Ferrín, *La Voz de Galicia*, Suplemento *Cultura*, nº 115. Tamén incluído en (1991). *Prosas de combate e madicer* (pp. 63-64). Santiago: Laiovento.

Brañas, Alfredo (1884, 16 novembro). O avellón, *O Tío Marcos d'a Portela*, nº 56: 3-4.

Cabo Aseguinolaza, Fernando (1999). Temporalidade interna e autocomunicación, a propósito dun conto de Méndez Ferrín, in R. Álvarez e D. Vilavedra (Eds.), *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor X. Alonso Montero, vol. 2*. Universidade de Santiago de Compostela: 261-270.

Carreira López, María (2005). El deseo femenino asociado a la violencia: “O crime do chalet vermello” de X. L. Méndez Ferrín, in C. Riera, M. Torras, I. Clúa y P. Pitarch (Eds.), *Los hábitos del deseo. Formas de amar en la modernidad*. Valencia: Ediciones Excultura: 443-447.

— (2009). Referencias nos contos de X. L. Méndez Ferrín a un clásico do cinema: *Metrópolis*, de Fritz Lang, in O. Rodríguez e L. Mariño (Eds.), *Novas achegas ao estudo da cultura galega. Enfoques literarios e socio-históricos*. Universidade da Coruña: 229-238.

## BIBLIOGRAFÍA

— (2015). Quen é ela? A representación da muller no diálogo intertextual da poesía de Xosé Luís Méndez Ferrín, in O. Castro e M. Liñeira (Eds.), *Trama e urda. Contribucións multidisciplinares desde os estudos galegos*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega (pp. 295-311). DOI: 10.170075/tucmeg.2015

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (2003). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.

Cirlot, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.

Cirlot, Victoria (2005). *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Ediciones Siruela.

— (Ed.) (1986). *Mabinogion*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias de Barcelona (Colección Textos Medievales).

Cochón Otero, Iris (1994). Un novo poemario de Méndez Ferrín, *Grial*, n° 124: 535-538.

— (1997). *Unha lectura de... Con pólvora e magnolias de X. L. Méndez Ferrín*. Vigo: Xerais.

— (2011[2005]). Ab ipso ferro. Encubrimentos enunciativos e refundicións xenolóxicas en *Contra Maquieiro, Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*, 2005: 38-47. Reediación en *poesiagalega.org*. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura: <http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1065/>

Crespi, Enric (2002). *Personajes y temas del Graal. Guía de lectura*. Barcelona: Península (Ficciones).

Del Caño, Xosé Manuel (2005). *Conversas con Méndez Ferrín. Historia, literatura, nación*. Vigo: Xerais.

Di Maio, Mariella (2005). *Le coeur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX siècle*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Dumézil, Georges (1999). *Los dioses soberanos de los indoeuropeos*. Barcelona: Herder.

Durand, Gilbert (1990<sup>1961</sup>). *Le décor mythique de «La Chartreuse de Parme»*. *Les structures figuratives du roman stendhalien*. Paris: José Corti.

— (1992<sup>1969</sup>). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod.

— (1996). *La sortie du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: CNRS Editions.

— (2005<sup>1992</sup>). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.

— (2012<sup>1996</sup>). "La mitocrítica paso a paso". *Acta Sociológica*, n° 57: 105-118.

— (2013<sup>1979</sup>). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos Editorial (Colección Siglo Clave).

— (2015<sup>1964</sup>). *L'imagination symbolique*. Paris: Presses Universitaires de France.

Durand, Gilbert e Sun, Chaoying (2000). *Mythe, thèmes et variations*. Paris: Desclée De Brouwer.

TRANSCENDENCIA E CIDADANÍA.  
ESTUDO MITOCRÍTICO DOS RELATOS DE X. L. MÉNDEZ FERRÍN

Eliade, Mircea (1965). *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard.

Even-Zohar, Itamar (1993). "A Función da literatura na creación das nacións de Europa", *Grial*, nº 120: 441-458.

Foucault, Michel (1996). "Segunda conferencia" en *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.

Frazer, James George (1981). *La rama dorada. Magia y religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Freixanes, Víctor F. (1976). *Unha ducia de galegos*. Vigo: Galaxia.

— (1993). Depuis le lointain Finistère, in X. L. Méndez Ferrín, *L'amour, le roi Arthur*. Nantes: Ed. Le Passeur-Cecofop: 5-15.

Freud, Sigmund (1973). Duelo y melancolía, en *Obras completas*. Tomo II. *Volume VI*: 2091-2100. Madrid: Biblioteca nueva.

— (1992). Lo ominoso, *Obras completas*. Tomo XVII (1917-1919) (pp. 215-251). Buenos Aires: Amorrortu. Accesible en: <http://www.bibliopsi.org/docs/freud/17%20-%20Tomo%20XVII.pdf>

Fuentes, Moncha (2008). "Ferrín e o *soleil noir*", in F. Fernández Rei, X. M. García Crego, R. López Fernández e X. Vázquez López (Eds.), *A semente da nación soñada*. Santiago de Compostela/Vigo: Sotelo Blanco/Xerais: 287-289.

Gallais, Pierre (1972). *Perceval et l'initiation*. Paris: Les éditions du Sirac.

Garcia, Flávio (2004). "Ler Ferrín, ler Galiza: estudos literários", *Publicações Dialogart*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro/Instituto de Letras. Accesible en: [http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos\\_tfc\\_literatura/ler\\_ferrin.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/admin/arquivos_tfc_literatura/ler_ferrin.pdf)

García Quintela, Marco V. (2001). *Mitos hispánicos. La Edad Antigua*. Madrid: Akal.

González, Javier Roberto (1997). "La espada rota o dividida: su función en el *Amadís de Gaula*", in *Estudios Filológicos*, nº 32: 73-81.

González Gómez, Xesús (1982). *Amor de Artur*, por Xosé Luís Méndez Ferrín, *Grial*, nº 77: 374-376.

— (1995). A última narrativa de X. L. Méndez Ferrín: da utopía á historia, *Grial*, nº 127: 407-426.

— (2000). "A vangarda galega: entre o mito e a imaxinería. Diálogos Imaxinarios", in I. Riquer, E. Losada e H. González (Eds.), *Professor Basilio Losada: ensinar a pensar con liberdade e risco*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona: 427-433.

Graves, Robert (1985a). *Los mitos griegos*. Vol. I. Madrid: Alianza Editorial.

— (1985b). *Los mitos griegos*. Vol. II. Madrid: Alianza Editorial.

— (2016). *La Diosa Blanca*. Madrid: Alianza Editorial.

## BIBLIOGRAFÍA

Grimal, Pierre (2009<sup>1951</sup>). *Diccionari de mitoloxía grega i romana*. Barcelona: Edicións de 1984.

Guimón, José (1993). *Literatura y psicoanálisis*. Barcelona: Kairós.

Gutiérrez, Fátima (2012). *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Milenio.

Gutiérrez Izquierdo, Ramón (2000). Méndez Ferrín, *Lecturas de nós: introducción á literatura galega*. Vigo: Xerais: 485 - 510.

Kerényi, Karl (2009). *Los héroes griegos*. Girona: Atalanta.

Lama López, M<sup>a</sup> Xesús (2001). *O celtismo e a Materia de Bretaña na literatura galega: cara á construción dun contradiscorso histórico ficcional na obra de Xosé Luís Méndez Ferrín*. (Tese de doutoramento). Universitat de Barcelona.

— (1997). A Materia de Bretaña en *Amor de Artur* de Méndez Ferrín, Actas do V Congreso Internacional de Estudos Galegos, Volume II. Centro de Documentación de Galicia da Universidade de Trier: 973-987.

— (2002). O Percival libertador de Xosé Luís Méndez Ferrín, *Cadernos Galegos, Volume 2*. Centre d'Études Galiciennes Université Rennes-2: 7-20.

Lamas, Santiago (2007). *Ferrín e outras historias*. A Coruña: Edicións do Castro.

Lévi-Strauss, Claude (1986). *O olhar distanciado*. Lisboa: Edições 70 (*Perspectivas do homem*). Accesible en: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=241604>

Lisón Tolosana, Carmelo (2004). *Brujería, estrutura social y simbolismo en Galicia*. Madrid: Akal.

López, Sonsoles (1990<sup>1998</sup>). Introducción, in Méndez Ferrín, X.L., *Contos*. Vigo: Xerais.

López Sánchez, María (2008). *Paisaxe e nación. A creación discursiva do territorio*. Vigo: Galaxia.

March, Kathleen (2012). ¿Serían as súas verbas ou as súas vestimentas? Literatas de ambas as dúas oreas do Atlántico, *Grial*, n<sup>o</sup> 194: 34-41.

Mariño, Francisco M. (2003). Pasos del umbral vigilia-ensueño en la configuración de dos novelas fantásticas: *Der Engel vom westlichen Fenster* y *Bretaña, Esmeraldina*, in *Estudios Filológicos Alemanes*, 2: 123-133.

Markale, Jean (1975). El triple rostro de la mujer celta, *El correo de la Unesco*, Diciembre. París: UNESCO: 18-23.

Martínez Villarroya, Javier (2016). El niño santo del orfismo. O de Eros y el significado oculto de ERIKEPAIOS, *Nova Tellvs*, 34/2: 9:37.

Mejía Ruiz, Carmen e López Valero, M<sup>a</sup> del Mar (1998). Recreación medieval en *Percival e outras historias* (1958) de X. L. Méndez Ferrín y en *Irmán Rei Artur* (1987) de C. González Reigosa, *Revista de linguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, n<sup>o</sup> 5: 1996-1997: 277-296.

TRANSCENDENCIA E CIDADANÍA.  
ESTUDO MITOCRÍTICO DOS RELATOS DE X. L. MÉNDEZ FERRÍN

Méndez Ferrín, Xosé Luís [co pseudónimo Laín Feixóo] (1954a). “Medo”, *Litoral*, Año II Núm. 41, Pontevedra, 22 de febreiro: 1, 6.

— [co pseudónimo Laín Feixóo] (1954b). “Chumbo e mortes”, *Litoral*, nº 45, Pontevedra, 22 de marzo: 1, 6.

— (1954c). “O avellón”, *Litoral*, nº 48, Pontevedra, 12 de abril: 6.

— (2004<sup>1956</sup>). “Cada coenllo ao seu tobo”, in Franco Grande, *Os anos escuros. I. A resistencia cultural da xeración da noite (1954-60)* (pp. 235-237). Vigo: Xerais.

— (1994<sup>1958</sup>). *Percival e outras historias*. Vigo: Xerais.

— (2010<sup>1958</sup>). Tristán o Roxo, *Grial*, nº 185: 84-89. Accesible en: [http://www.fronterad.com/img/nro44/tristan\\_gallego.pdf](http://www.fronterad.com/img/nro44/tristan_gallego.pdf)

— (1996<sup>1961</sup>). *O crepúsculo e as formigas*. Vigo: Xerais.

— (1983<sup>1964</sup>). Arrabaldo do norte. Vigo: Galaxia.

— (1996<sup>1971</sup>). *Retorno a Tagen Ata*. Vigo: Xerais.

— (1995<sup>1974</sup>). *Elipsis e outras sombras*. Vigo: Xerais.

— (2001a<sup>1976</sup>). *Con pólvora e magnolias* (C. Blanco e C. Rodríguez Fer, Eds.). Vigo: Xerais.

— (1986<sup>1976</sup>). *Antón e os inocentes*. Vigo: Xerais.

— (1980). *Poesía enteira de Heriberto Bens*. Vigo: Xerais (Colección Ventobranco).

— (1992<sup>1980</sup>). *Crónica de nós*. Vigo: Xerais.

Naranjo, Claudio (2002). *Cantos del despertar. Mito del héroe en los grandes poemas de occidente*. Vitoria-Gasteiz: La Llave.

Nogueira, M<sup>a</sup> Xesús e Lama, M<sup>a</sup> Xesús (2008). Con Xosé Luís Méndez Ferrín en Vigo, *Boletín Galego de Literatura*, nº 39-40: 291-307.

Pinkler, Leandro M. (2004). “Introducción”, in Sófocles, *Edipo Rey* (pp. 11-28). Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Queizán, M<sup>a</sup> Xosé (1980). A interpretación do mito do Grial, *Grial*, nº 70: 482-486.

Quiroga Díaz, J. Carlos (1987). “Sibila, de Méndez Ferrín”. *Agália. Revista da Associação Galega da Língua*, nº 12: 438-445.

Real, Elena (2000). *Perceval* de Chrétien de Troyes. El nacimiento de un mito, in B. Raposo Fernández, K. Andresen e K. Ferrer (Coords.), *Parzival, reescritura y transformación* (pp. 11-33). Publicacions de la Universitat de València.

Riquer, Isabel de (2007). *El corazón devorado. Una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*. Madrid: Siruela.

Risco, Vicente (1920). *Teoría do nacionalismo galego*. Accesible en: [Teoria do nacionalismo galego.pdf \(fundacionvicenterisco.com\)](http://fundacionvicenterisco.com)

## BIBLIOGRAFÍA

Rivas, Manuel (2008). Las palabras y la metamorfosis, in C. Lomas (Coord.), *Textos literarios y contextos escolares. La escuela en la literatura y la literatura en la escuela*. Barcelona: Graó: 81-82.

— (2009). *A desaparición da neve*. Madrid: Alfaguara.

Rodríguez, José Ángel (2010). O *corpo aberto*: Novas achegas etnográficas, *Fol de Veleno. Revista de Etnografía e Historia de Galiza*, nº 1. Sociedade Antropolóxica Galega: 16-29.

Rodríguez Fer, Claudio (1990). *Poesía galega. Crítica e metodoloxía*. Vigo: Xerais.

Rof Carballo, X. (1989). *Mito e realidade da terra nai*. Vigo: Galaxia.

Salgado, Xosé M. e Casado, Xoán-M. (1989). *Xosé Luís Méndez Ferrín*. Barcelona: Sotelo Blanco.

Schneider, Marius (2010). *El origen musical de los animales, símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.

Sloterdijk, Peter (2015). *Los hijos terribles de la Edad Moderna. Sobre el experimento antigenealógico de la modernidad*. Madrid: Siruela.

Souto Presedo, Elvira (1990). “In ore populorum celebrabitur, et actus eius cibus erit narrantibus. Merlim”, *Agália: Revista da Associação Galega da Língua*, nº 22, Verán: 161-175.

— (1991). *Viagens na literatura*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.

Vaqueiro, Víctor (2004). *Galicia máxica*. Vigo: Galaxia.

Verjat Massmann, Alain (1992). “El pie de Edipo y el talón de Aquiles”. Accesible en: [https://www.academia.edu/7866114/El\\_pie\\_de\\_Edipo\\_y\\_el\\_tal%C3%B3n\\_de\\_Aquiles](https://www.academia.edu/7866114/El_pie_de_Edipo_y_el_tal%C3%B3n_de_Aquiles)

— (1997). Hermes, in A. Ortiz-Osés e P. Lanceros (Dir.), *Diccionario de hermenéutica. Una obra interdisciplinar para las ciencias humanas* (pp. 287-294). Bilbao: Universidad de Deusto.

— (2000). “Mítemas del héroe”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, nº 15. Accesible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0000110153A>

— (2011) “Presentación”, in *La crisis espiritual en Occidente. Las conferencias de Eranos*. Barcelona: Siruela.

— (2013) “Nota del traductor”, in G. Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, (pp. 7-10). Barcelona: Anthropos.

Villanueva Gesteira, María Dolores (2000) “O conto que non se publicou (1958). Percival e unha historia máis: a de Tristán”, *Grial*, nº 185: 77-83.

Walter, Philippe (2004). *Perceval, le pêcheur et le Graal*. Paris: Imago.

— (2008a<sup>2002</sup>). *Arthur, l'ours et le roi*. Paris: Imago.

— (2008b). *Mélusine, le serpent et l'oiseau*. Paris: Imago.

— (2011). «Les enjeux passés et futurs de l'*imaginaire* », *Pratiques*, 151-152. DOI: 10.4000/pratiques.1769.

— (2014). *Dictionnaire de Mythologie arthurienne*. Clamecy: Nouvelle Imprimerie Laballery.

— (2015). *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*. Paris: Imago.

Wunenburger, Jean-Jacques (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol (Serie Antropológica).

— Prólogo. Lo imaginario de Gilbert Durand, in *Lo imaginario*, G. Durand, (pp. 9-19). Barcelona: Ediciones del Bronce.







Esta obra foi impressa pela Gráfica Comercial e paginada pelo  
Juan Manuel Escribano Loza, com uma tiragem de 300 exemplares,  
ISBN 978-989-9023-60-4 e Depósito Legal 487126/21.







XUNTA  
DE GALICIA



Xacobeo 21:22

galicia



CENTRO  
DE ESTUDOS  
GALEGOS



UAlg  
UNIVERSIDADE DO ALGARVE

CIAC  
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO  
EM ARTES E CREATIVIDADE

FCT

Financiada pela União Europeia e o Estado português  
através do Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional