

2014

Abriu

n.º 3

Estudos de textualidade do Brasil, Galícia e Portugal



Universitat
de Barcelona

TABLE OF CONTENTS

MONOGRAPH.

NOIR AND CRIMINAL: FAVELA NOVELS AND OTHER FRACTURED GENRES

Issue Editor: Elena Losada Soler

Patrícia Melo. «Novela de favela» y novela criminal. Género(s) <i>Elena Losada Soler</i>	9
Da escala de cinza da escrita <i>negra</i> brasileira <i>Alva Martínez Teixeira, Carlos Paulo Martínez Pereiro</i>	29
Rubem Fonseca e o policial <i>noir</i> <i>Pere Comellas</i>	51
<i>Nove Noites</i> e <i>Lourenço Marques</i> : labirintos criminais no romance contemporâneo <i>Adenize Franco</i>	71
Artur Cortez, detetive de Modesto Navarro: um «lançador de alertas» antes da hora <i>Pierre-Michel Pranville</i>	85
Novela negra ou hibridación do xénero?: a cara máis íntima do mal en <i>Todo é silencio</i> de Manuel Rivas <i>María Xesús Lama López</i>	97

MISCELLANY

Dentro e fóra: a narrativa do espazo e do corpo na obra de catro autoras galegas <i>M.^a dos Anxos García Fonte</i>	113
--	-----

Relatos feministas e literatura nacional: o <i>amor fati</i> da crítica	
<i>María do Cebreiro Rábade Villar</i>	133

REVIEWS

Náusea, escritura y libertad: una lectura de Clarice Lispector	
<i>Matías Adam</i>	149

El bell desafiament d'antany	
<i>Jordi Cerdà Subirachs</i>	153

Um encontro intempestivo: Llansol, Pessoa e Bach	
<i>Paula Cristina Costa</i>	157

Sobre a tradución da literatura galega contemporánea e a súa proxección internacional	
<i>Martín Veiga</i>	159

CALL FOR PAPERS	163
AUTHOR GUIDELINES	165

NOVELA NEGRA OU HIBRIDACIÓN DO XÉNERO?: A CARA MÁIS ÍNTIMA DO MAL EN *TODO É SILENCIO* DE MANUEL RIVAS

MARÍA XESÚS LAMA LÓPEZ

Universitat de Barcelona

RESUMO: Na achega de Rivas ao xénero policial analízase o peculiar tratamento do tema do narcotráfico, e a corrupción social e política asociadas, desde unha perspectiva intimista. Os protagonistas adolescentes xustifican que a obra se arrandee entre a *bildungsroman* e o xénero negro, e evidencian o efecto desarticulador do crime organizado tanto en sociedade como en individuos, pois todos, incluídos os criminais, son destruídos pola engrenaxe dun poder corrupto. Así o enfoque narrativo reforza a crítica social e moral, relegando a restauración da orde e a xustiza ao plano da utopía.

PALABRAS CHAVE: Manuel Rivas, *Todo é silencio*, novela negra, *bildungsroman*, crítica social.

CRIME NOVEL OR GENERIC HYBRID? THE INTIMATE SIDE OF EVIL

IN *TODO É SILENCIO* BY MANUEL RIVAS

ABSTRACT: Manuel Rivas' contribution to crime fiction analyzes drug trafficking and the social and political corruption associated with it from a peculiarly intimate perspective. The justification for the fluctuation in the novel between the *bildungsroman* and the crime novel is the use of adolescents as main characters, thereby bringing to the fore the way in which organized crime breaks apart both society and individuals, as everyone, including the criminals, is destroyed by their engagement with a corrupt power. The narrative focus reinforces social and moral criticism, and relegates the restoration of order and justice to the plane of utopia.

KEYWORDS: Manuel Rivas, *Todo é silencio*, crime novel, *bildungsroman*, social criticism.

Manuel Rivas (A Coruña 1957) é un autor versátil que leva explorados diferentes xéneros (poesía, novela, relato, teatro, ensaio, artigos xornalísticos) e que nos sorprende en 2010 cunha novela de xénero negro cun título bastante significativo: *Todo é silencio*. O ocultamento do crime como feito moral — obxecto da novela detectivesca segundo Sigfried Kracauer — é aquí un motivo fundamental, pero cunha peculiaridade, unha máis nunha novela singular no xénero: todo o mundo sabe e participa no negocio do narcotráfico, e por iso tamén todo o mundo cala e participa na súa ocultación, convertendo a actividade delictiva nunha realidade subxacente que manexa na sombra os fíos das relacións sociais e incide no desenvolvemento vital de cada individuo, de xeito que os personaxes aparecen como monicreques sen control do seu destino.

Rivas iniciou a súa xeira literaria como poeta, participando en recitais e concursos ata a publicación de *Libro do Entroido* (1979), ao que seguiron *Anisia e outras sombras* (con Xavier Seoane, 1981), *Balada nas praias do Oeste* (1985), *Mohicania* (1987) e *Ningún cisne* (1989). Cunha incursión na novela dirixida a público xuvenil, pero cunha trama policial evidente (*Todo ben*, 1985),¹ anuncia un interese polo xénero narrativo que se desenvolve plenamente xa na década seguinte, a partir da publicación do libro de relatos *Un millón de vacas* (1989) e a novela *Os comedores de patacas* (1990).² Dende entón regresa esporadicamente á escrita poética, mais interesa sinalar este impulso lírico inicial porque revela un rexistro esencial que impregna toda a súa produción, construíndo o que poderíamos representar como unha liña helicoidal interxenérica que se manifesta na súa obra desde o comezo cuns poemas que reflectían a busca da narratividade e a impregnación do cotián, rompendo co venecianismo imperante na xeración lírica dos oitenta. Doutra banda a pulsión poética, derivada máis da particular ollada sobre a realidade que do seu manexo da lingua, está presente tamén en toda a súa obra narrativa e aparece agora proporcionándolle a esta achega ao xénero negro unhas características peculiares e ben persoais.

Foi xa abondo estudado o desenvolvemento do xénero no ámbito peninsular durante o período da transición, asociado coa influencia de filmes e teleseries de acción, co cansazo tanto da esixencia ética de compromiso na creación artística, vencellada ao realismo social, como dos excesos experimentais da narrativa anterior (Santos 2003: 99), e mais co reflexo dun sentimento de crise

¹ Esta novela anuncia o interese polo xénero policial que, como veremos a continuación, se desenvolve na obra doutros autores tamén neses anos na literatura galega, como sinala Vilavedra (2011: 90): «Aunque la trama es predominantemente policial (y repárese en que la novela aparece en plena eclosión del género negro en la literatura gallega), en *Todo ben* aparecen ya algunos elementos que luego serán recurrentes en la narrativa del autor, como el fútbol o la contradictoria vivencia de la emigración, y esto le da a la obra un interés que la crítica a menudo ignora, quizá por su errónea adscripción al género juvenil, derivada de la colección que la acoge».

² Vilavedra (2010: 118 ss.) analiza o fenómeno de transvasamento de poetas á narrativa nestes anos, que adquire unha incidencia numérica rechamante, e a visión deste fenómeno pola crítica, que deriva nunha valoración do ton lírico e a depuración estilística na produción narrativa destes autores. O caso de Rivas, porén, é singular debido a que nos seus poemas busca a renovación da linguaxe poética introducindo formas e expresións da fala cotiá que responden á representación da realidade da xente común, construíndo en certo xeito un estilo antipoético que podía facer previsible para a crítica o paso á narrativa.

social e de valores. Como salienta Colmeiro (1994: 213) no seu estudo canónico sobre o xénero:

La situación de crisis social en el orden económico, político y cívico de los años de la transición, unida a la necesidad colectiva de airear una problemática anteriormente silenciada y ahora en cambio favorecida en los medios de comunicación tras la desaparición de la censura, originan un campo fértil para la aparición de una narrativa como el género policíaco negro, que se distingue por su presentación de los ambientes urbanos donde prevalecen la violencia, el crimen y el miedo, su testimonio crítico de la sociedad y su denuncia de los abusos y de la violencia del poder. Con estas circunstancias sociales, en los últimos quince años la novela policiaca negra encuentra un terreno naturalmente abonado para su desarrollo en España.

Esta proliferación dun xénero anteriormente de escaso cultivo, que se contempla na historiografía da literatura española como consecuencia dunha serie de circunstancias derivadas do contexto social e artístico, acostuma a ser valorada nas letras galegas como un fenómeno normalizador, condicionado pola ansia por encher os ocos do sistema que funcionaría en diferentes direccións durante as primeiras décadas da transición democrática, anos de normalización para a literatura en lingua galega. Sexa como for, o cultivo do xénero inaugúrase xa en 1884 con *Crime en Compostela* de Carlos G. Reigosa, se ben, igual ca noutros ámbitos, pódense atopar algúns precedentes notables na literatura de posguerra que non foron lidos como novelas de xénero.³ Con todo, o testemuño dos propios escritores que exploraron este camiño nos anos oitenta apunta máis ben cara á necesidade dunha transgresión lúdica das esixencias da crítica, que defendía unha suposta responsabilidade dos escritores na construción dun sistema literario nacional normalizado e de prestixio. Así o explica o propio Reigosa (Dopico 2012): «*Crime en Compostela* chegou no momento oportuno. Había entón unha certa hipervalorización das obras sesudas», e na

³ A *esmorga* (1ª ed., Bos Aires 1959; 1ª ed. en Galicia, Vigo 1970) de Blanco Amor podería considerarse un exemplo moi excepcional de novela do xénero policial, dadas as condicións fundamentais de construción argumental arredor da investigación dun crime, se ben as peculiaridades de forma e estrutura e, sobre todo, a ausencia do interrogador-investigador, afástana do modelo do xénero. Outro exemplo máis inmediato dun precedente nas proximidades deste suposto fito inaugural é a novela *Corrupción e morte de Brigitte Bardot* (1981) de Xosé Fernández Ferreiro.

mesma dirección argumenta Ramón Caride, apuntando á busca de complicitade co público lector:

Coa novela negra pasou como coa de ciencia-ficción. Ao principio, había quen che dicía que o que tiñas que facer era escribir a gran novela sobre a guerra civil ou a emigración... Pero o tempo foinos quitando todo iso de enriba. Os lectores teñen menos prexuízos que os críticos (Dopico 2012).

Co tempo, certamente, os intentos multiplicáronse en cantidade e complexidade: abórdase o desenvolvemento de personaxes, dende a inicial asunción dos arquetipos á súa visión paródica ou á procura da caracterización individualizadora, ao tempo que se diversifican os obxectivos, desde o respecto ás convencións do xénero detectivesco na busca de resolución dun enigma ao interese pola perspectiva máis desgarrada e escéptica do *hardboiled* americano; e búscase a superación da mímese incorporando elementos que reflectan dun xeito particular unha realidade propia da sociedade galega. A análise sociolóxica e a visión crítica da realidade xorden en certo xeito unidas ao intento de afastarse dos modelos exteriores mediante a incorporación de sinais de identidade propios, como indica de novo Caride (Dopico 2012): «Aquí non precisamos que haxa un detective ou un policía para facer novela negra. Os elementos de misterio da novela americana ou inglesa non poden funcionar igual, porque en Galicia todo o mundo sabe onde está o poder, quen é e qué fai o cacique». Ese é o mundo que retrata tamén Rivas na súa novela, partindo dun conflito que se xera arredor dun delito, o narcotráfico, que non é puntual senón estrutural, que impregna todo o tecido social e persiste no tempo como unha afirmación triunfante do imperio do mal, contra a cal os intentos de defender a xustiza e a orde resultan rebeldías utópicas que só poden intentar aqueles que acepten previamente o papel de perdedores. Ese é o papel que lle toca ao investigador, sexa quen for, ben lonxe dese investigador que representa a *ratio* sen reservas (Krakauer 2001: 112), e que pon en xogo o seu intelecto para servir aos fins da sociedade, sexa someténdose ás limitacións que marca a legalidade (policía) ou dende unha autonomía da institución que permite maior liberdade (detective). O problema xorde cando os intereses dunha boa parte da sociedade se identifican máis cos dos criminais ca cos dos defensores da legalidade e a orde, por moito que estas se baseen nun conxunto de normas coas que a propia sociedade decide protexerse.

O autor achégase a un tema que xa ten tradición no tratamento dende o xénero negro ou policial, o delito por excelencia que toda a sociedade galega

coñece pola súa presenza nos medios de comunicación ou ben pola veciñanza cos feitos: contrabando e narcotráfico. Iniciado por Reigosa en *A guerra do tabaco* (1996),⁴ continúa coa seguinte entrega do autor, que mostra a introdución dos contrabandistas de tabaco no negocio das drogas duras en *Narcos* (2001), pasando por *Á de mosca* (1998) de Aníbal Malvar, onde o tema do narcotráfico aparece vencellado á espionaxe política. Algunhas entregas posteriores como *Todo Ok* (2012) de Diego Ameixeiras abundan no tema, pero non parece que o cultivo sexa tan abundante aínda na altura de publicación da novela de Rivas como para que se poida considerar un tema tópico.⁵

En calquera caso, este tema sèrvelle a Rivas para mergullarse no xénero negro e para ofrecer unha disección da corrupción social propia da literatura moral, cuxa ausencia denunciaba González Gómez (2002: 79) como unha das eivas do xénero policial galego: «A novela policial galega naceu mal, non só pola pouca calidade do texto inaugural, senón porque os seus cultores non entenderon o que fora no seu día a novela negra americana, porque non sabían que a novela negra era a literatura moral do noso tempo». Neste senso débese sinalar tamén algún precedente destacado xa nas entregas do xénero negro anteriores a 2010, como é a novela *Pan e coitelo* (2008) de Bieito Iglesias, subtitulada precisamente «novela moi moral», que se empregaba a fondo coa corrupción política e a forza degradante do poder e o diñeiro, adentrándose no «relato crítico da sociedade e a introspección psicolóxica» das personaxes, tal como reclama o crítico Martínez Bouzas (Dopico 2012). O traballo do investigador Renato Novoa ten aquí escaso resultado, tal como veremos tamén na novela de Rivas, se ben a capacidade destrutiva dos poderosos tampouco deixa indemne o seu entorno, nin polo tanto a eles mesmos. Deste xeito, ante a imposibilidade de que se impoña a xustiza na realidade, imponse unha sorte de xustiza poética de xeito natural e inevitable, tal como sinala García Fonte

⁴ En realidade non son tantas as novelas que xiran arredor desta temática, pero en cambio si que chamaron poderosamente a atención de lectores e crítica. Rodríguez Alonso (2004: 129) sitúa o inicio do tratamento desta temática nunha novela que non pertence exactamente ao xénero policial e que quizais merece unha revisión: *Turbo* (1988) de Miguel Suárez Abel.

⁵ Vilavedra (2010: 128) critica que os intentos de galeguizar o xénero deriven con demasiada frecuencia nesta temática: «realizar un policial galego, sen necesidade de botar man de argumentos estereotipados, centrados no tópico do contrabando, sexa de tabaco ou de droga». Porén ningún estereotipo, por tópico que sexa, parece que poida considerarse aínda como tratado literariamente en exceso no policial galego, nin tampouco empece a posibilidade de novas achegas de calidade.

(2008) no seu comentario arredor do desenlace da novela, onde só o instigador de todos os delitos sae indemne: «Mais tampouco el é quen de cumprir o coitadoso plano que trazara para retirarse. O pseudo-heroe corrupto non merecía unha escena final con camisola de flores e *caipirinha*: velaquí unha mínima compensación para os amantes da xustiza poética». Mais García Fonte recrea aquí unha imaxe que o lector reconece como real e que, polo mesmo, ao negarnos o autor ese final feliz para os malvados, desenmascara os límites do escepticismo, ou do realismo, cando subxace unha intención moralizadora.

BILDUNGSROMAN E NOVELA NEGRA EN *TODO É SILENCIO*

A primeira cuestión que suscita a novela de Rivas é precisamente a da súa adscrición xenérica, non só pola ausencia do enigma, senón tamén pola esluída presenza da investigación. A presentación editorial da edición galega non incide de xeito especial na adscrición xenérica, que nin sequera se menciona nos paratextos das lapelas, onde se destaca o retrato dos ambientes onde impera o contrabando e da vida dun grupo de tres amigos dende a infancia á entrada no mundo adulto. Foi sobre todo no ámbito do estado español, quizais máis mediatizado pola análise das demandas do mercado, onde se publicitou como novela de xénero, mesmo con presentacións en espazos específicos como a librería Negra y Criminal de Barcelona. Aínda así sempre se parte de que estamos ante unha «novela negra singular», como di o propio autor na entrevista do programa *Página 2* (Rivas 2010b). Nesta mesma entrevista Rivas incide na importancia da análise das relacións humanas e os sentimentos dos personaxes nun contexto de globalización do delito, por enriba do motivo da investigación e a captura dos delincentes.

A esa indefinición contribúe a estrutura da novela, dividida en dúas partes de tons ben diferentes, de xeito que a investigación e a trama policial non aparecen ata a segunda parte, a partir da páxina 99, operando a primeira parte como unha especie de prehistoria en que se mostra o período de formación dos personaxes centrais. Deste xeito artéllase a mestizaxe xenérica entre a novela de formación e a trama policial, dous paradigmas aparentemente irreconciliables que requiren tamén un espazo diferenciado no desenvolvemento da obra.⁶

⁶ Esta hibridación de xéneros en correspondencia coas dúas partes da novela detéctaa a crítica de xeito máis problemático na versión cinematográfica (Ocaña 2012). Doutra banda, nesta mestura de xéneros teríamos que contar cun precedente, aínda que os tópicos do

Mais a intención de utilizar os tópicos do xénero de xeito transgresor queda clara nas declaracións do autor durante os múltiples actos e entrevistas de promoción, nas que salienta a intencionalidade paródica ata o punto de falar dun «esperpento de serie negra». Unha definición quizais esaxerada porque a deformación da realidade que esixe o esperpento parece máis ben contradicir a descrición realista de ambientes e situacións máis próxima ao estilo de repórtaxe que se percibe na lectura.

Os tres personaxes centrais — Víctor Rumbo «Brinco», Fins Malpica e Leda — preséntanse ao comezo como un trío de adolescentes que medraron xuntos e que se mergullan pouco a pouco no mundo adulto, véndose obrigados a tomar posicións nunha sociedade tinguida pola corrupción, derivada do negocio do narcotráfico que dirixe Tomás Brancana, de alcume «Mariscal».

Toda a primeira parte, que constitúen quince dos corenta e cinco capítulos da novela, dedícase á presentación desa sociedade pechada e viciada na que os protagonistas medran e se forman. E presenta o micromundo de Noitiá,⁷ un espazo simbólico dominado por un lugar esencial, ese «vestíbulo de hotel» en que se reúne a sociedade (Kracauer 2001: 75 ss.), que é aquí a taberna Ultramar, rexentada polos pais de Víctor, un dos protagonistas: Quique Rumbo e Sira, unha parella entrañable que exhibe para o fillo o sorriso falso que se lle ofrece aos mellores clientes para tapar os desgarrs dunha destrutiva capacidade de adaptación ao medio. A taberna é propiedade do capo, que co poder do seu diñeiro domina ata os recantos máis íntimos da vida da súa xente, e tamén é un punto de confluencia de tensións inconfesables, remotas, que trenzan estrañas alianzas fermentadas en odio e indolencia. A forza corruptora de Mariscal maniféstase aquí, con toda a violencia contida dunha traizón asumida na cotidianidade, a través dunha escena que funciona como experiencia iniciática e lanza ao mozo Víctor Rumbo dun empuxón no mundo adulto. En presenza dos seus amigos ve chegar o capo preguntando pola súa nai, escóitao subir ao seu cuarto e síguelo pouco despois ata comprobar os sons inconfundi-

xénero policial teñan unha presenza periférica, que rexistra Rodríguez Alonso (2004: 131): «Ramiro Fonte, poeta de la generación de los ochenta, toca ahora la narrativa con *Os leopardos da lúa* (1993), novela de aprendizaje que mezcla lo policiaco y el lirismo para presentar la vida de los estudiantes compostelanos del final del franquismo y de la transición».

⁷ A denominación da vila onde se sitúa a acción era inicialmente Brétema, pero despois da primeira edición mudou para Noitiá a causa dunha polémica por suposto plaxio coa escritora Marina Mayoral, que xa usara ese mesmo topónimo ficticio en varias obras. Aquí recóllese ese cambio, a pesar de utilizar para as citas o texto da primeira edición.

bles da «loita amorosa», mentres seu pai atende o bar (Rivas 2010a: 47-50). O silencio imposto pola dor do pai, e o sentimento de humillación e de rabia diante dunha realidade innomeable, é unha primeira lección de lume para unha vida marcada pola distorsión moral.

O dominio do capo tamén paira sobre a vida de Leda, a rapaza do grupo, pero no seu caso, en cambio, só a percibe o lector e dese modo permíteselle á personaxe vivir libre da humillación. Trátase de novo dunha escena reveladora, na que Mariscal entra na acción para impoñer a súa lei de fogo cando os rapaces descubren na vella Escola de Indianos abandonada un cargamento de botellas de whisky:

Ben, tropa... aquí non pasou nada. Non oístes nada. Non vistes nada. *Os habent e non loquendur*, teñen boca e non falan. Se aprendedes isto, tedes media vida gañada. E o resto tamén é doado. *Oculos habent e non videbunt*. Teñen ollos e non ven. *Aures habent, et non audient*. Teñen oído e non oen (Rivas 2010a: 31).

Esta «lei do silencio» é a lección maxistral, recollida do salmo 135, que lles imparte aos mozos o Mariscal en persoa nestoutro espazo simbólico que é a Escola de Indianos, creada co esforzo dos emigrantes galegos a América nun afán modernizador que pretendía levar á súa comunidade de orixe o progreso a través do acceso á formación e á cultura. A escola encóntrase agora significativamente abandonada e, aínda máis, convertida en cova de ladróns. E as citas de certo verniz cultural que lle gusta utilizar a Mariscal insinúan tamén un definitivo fracaso da utopía de progreso e rexeneración social a través do ensino e o acceso ao coñecemento. A cultura sen moral non é máis ca un instrumento máis para exercer o poder e impor a superioridade sobre os semellantes.

Esta é unha lei do silencio que agora se lles presenta aos rapaces como unha lección nova que deben aprender para sobrevivir, pero que se lle amosa ao lector como a norma que vén dominando ese mundo desde longos anos, antes da existencia mesma dos novos protagonistas, cando o capo rememora acontecementos da súa mocidade ao contestarlle á xove Leda as súas preguntas explicando que a súa nai morrera ao nacer ela:

A historia soáballe moito. A historia volve, pensou, e cómpre apartar para que pase de largo. Lembrouse de Adela, unha das empregadas da conserveira. A súa beleza, a súa timidez, a súa resistencia, a súa súbita entrega, a súa inmensa tristura no entresollado da nave conserveira, despois que pasou o que pasou. Pechouse na casa. Nunca volveu ao traballo. Alguén convenceu a Antonio Hortas, un mariñeiro solteiro e pobre, para que casase con ela e dese apelido á crianza. E a Antonio non

fixo moita falta convencelo. Nin pagarlle un peso. Porque Antonio quería a aquela muller (Rivas 2010a: 31).

Así vaise debuxando o poder esmagador do crime e a corrupción, como unha serpe que se introduce nos recantos máis íntimos de todos os habitantes de Noitiá, que impregna a súa vida cotiá e a súa historia persoal.

Só o teimudo Lucho Malpica, o pai de Fins, resiste, atrincheirado na súa humilde casa de mariñeiro pobre, acurralado pola falta de pesca, provocada pola práctica do esquilmo, a pesca con dinamita que el tamén se nega a practicar, e sumido na desesperada soidade do insubmisio, que afoga en alcohol a súa impotencia. Á fin non queda máis remedio que renderse para sobrevivir, mais a rendición para algúns só pode chegar varréndolle a vida. A complicidade de Lucho Malpica e Antonio Hortas na súa desesperanzada, e ao tempo incondicional, defensa da dignidade humana lévaos a compartir ese viacrucis do sometemento, saíndo xuntos a pescar coa dinamita, mais a inexperiencia de Lucho sumada á repugnancia ante os seus propios actos, acaba por provocar un accidente que lle custa a vida e que sitúa ao seu fillo de súpeto ante a necesidade de decidir cal é o modelo que quere seguir para construír o seu futuro. Fins Malpica vai estudar fóra pouco despois da morte do pai, e iso convérteo na única personaxe que sae un tempo do círculo de influencia da vila, polo tanto o único tamén preparado para resistir.

Ata aquí o «Silencio amigo», toda unha primeira parte da novela baixo ese título, en que non aparece ningún elemento do xénero policial e o crime só se percibe a través das súas consecuencias nas relacións de poder e sometemento que reñen a sociedade de Noitiá. Ata aquí parece que nos encontramos ante unha novela de formación que nos prepara para a acción da segunda parte: «O silencio mudo». Avánzase unha intrahistoria necesaria que xustifica a peculiar posición dos personaxes na loita entre crime e xustiza característica de toda novela negra. Unha intrahistoria que rompe tamén cos tópicos do xénero na súa condición de mecanismo, como foron definidos por Bertold Brecht (Link, 2003: 57). Como consecuencia, os personaxes non aparecen aquí fragmentados, como dicía Brecht, senón que, ben ao contrario, percíbese unha aspiración a presentalos como unha totalidade.

Na segunda parte os protagonistas sitúanse en función da súa historia previa, e así aparece Fins Malpica, digno herdeiro da condición resistente do seu pai, coma el policía secreto, que asume a misión de investigar e capturar os criminais de Noitiá. Pero ten que facelo con bases suficientes para proceder ao seu procesamento criminal.

Fins, ao contrario do típico detective que descobre a súa identidade a través dunha investigación que lle é allea, inicia unha investigación na que a súa implicación persoal é plena, e constitúe un claro camiño da busca da súa identidade, de reafirmación da mesma, en contraposición coa súa deturpación, ou de desesperada loita por unha causa moral perdida de antemán: a defensa dunha identidade destruída por un mundo depredador. A súa incuestionable implicación persoal obrígaos a unha loita identitaria que discorre por vereas descoñecidas ata o final, obrigándoo a unha navegación sen rumbo pola vida. A súa busca condénalo a loitar contra os seus amigos de infancia, contra todo o seu pobo, contra as xentes que coñece de toda a vida e mesmo contra a muller que ama desde que ambos eran nenos. Ao tomar partido pola xustiza, Fins vese abocado á soidade e ao desarraigo e, ao mesmo tempo que retoma a loita do seu pai, rebélase contra o que el representaba. Lucho Malpica mantívase incorruptible no medio dunha vila partícipe colectivamente das actividades delictivas de contrabando e tráfico de drogas, delitos que, por ser cousa de todos, case deixan de selo e converten o teimudo resistente nunha ameaza, pero, sobre todo, nunha demostración vivente de que a autoexculpación escudada na actitude colectiva é só unha farsa. De aí o carácter simbólico que adquire a súa caracterización como Nazareno nas procesións de Semana Santa, apupado polo pobo, e finalmente a súa morte nesa expresión desesperada coma un acto de rendición definitivo. Precisamente é neste aspecto no que Fins representa un elo máis na cadea, posto que non só non participa no delito senón que xoga un papel activo na súa persecución, na loita á contra. Con todo, ao final, vaise ver traizoado polos seus xefes, e a abstracta estrutura que sostén os principios de xustiza en que se asenta a súa loita esfaréllase, de xeito que a súa actitude heroica se volve trágica.

O investigador non aparece, por tanto como heroe que consegue finalmente restaurar a orde e impoñer a súa lei. Non consegue nada. E a súa loita é como un braceo desesperado contra a potencia insuperable dunhas ondas que se moven incansables e constantes na inmensidade do mar. A insistencia de Fins non está motivada polo desexo de resolver un enigma senón que pertence só ao ámbito moral: non necesita pescudar para descubrir quen é o criminal, posto que xa o sabe desde neno, e sábeo toda a vila, toda a comunidade. O problema non é descubri-lo, senón castigalo; é dicir, conseguir as probas e as alianzas necesarias que eviten o ocultamento desas probas para que caia sobre el o peso da lei. Aquí a loita intelectual non abonda, e por suposto non hai confianza na resolución dos problemas da sociedade a través da aplicación dun método. O traballo do investigador é necesario, pero a partir dos seus lo-

gros as consecuencias son imprevisibles posto que a aplicación da lei non depende tanto do descubrimento do culpable do delito como das loitas de poder e das alianzas de intereses entre o poder económico e os poderes político e xudicial. Polo tanto o detective, lonxe de ser o heroe moderno que culmina triunfando e restituíndo a orde, é o heroe postmoderno: antiheroe en canto que afastado do triunfo, pero tamén heroico na súa defensa solitaria da xustiza, unha xustiza imposible de aplicar na práctica social, e que o converte nun combatente solitario e incapaz de restituír a orde nunha sociedade definitivamente entrópica.

O silencio mudo, curiosamente, énchese co estrondo do delito dunhas redes de narcotráfico que dan o salto do local ao global e que se tinguen da criminalidade desapiadada que coñecemos polos medios de comunicación, pero que tamén se estende a todos os ámbitos da organización social: administración, política, prensa e finalmente a propia policía. O salto temporal sitúanos na idade adulta dos protagonistas e o contexto político da Transición, pero sobre todo afonda na distancia entre os protagonistas agora xa adultos. Leda e Brinco seguen a evolución esperable polo contorno no que medran, vencellados sentimentalmente e mergullados nos mecanismos dun negocio delitivo en expansión que explica moi ben Mariscal cando proxecta a expansión cara a Portugal e cara a puntos estratégicos de Europa para a distribución da mercancía e a preservación da estrutura financeira:

Por que entendeu Delmiro Oliveira? E por que entenderon en Anveres e... en Suíza? Entenderon porque nós temos. Temos os mellores argumentos para este negocio. Unha costa formidábel, infinda, chea de agochos. Un mar secreto que nos protexe. E somos os máis próximos aos portos madre, ao subministro. Así que temos todo (Rivas 2010: 106).

Víctor fai de vixía nas reunións de negocios xunto a Chelín, outro amigo da infancia, e Leda, como parte da familia, traballa na taberna e axuda nas estratexias de ocultación, na complicidade coas autoridades ou na busca de información. En cambio Fins Malpica é o único que está fora dese xogo, pola distancia física e moral dun mundo do que fuxiu. Pero non fuxiu para esquecer, senón para acumular forzas para o regreso, talvez poderíamos dicir, para unha vinganza xusticeira xogando coas armas da legalidade. Regresa como policía secreta e cando aparece pola vila é xa algo peor ca un forasteiro, é un nativo e todos saben que non forma xa parte da comunidade. E aínda que sexa só pola ausencia, pola distancia, polo feito de non inmiscirse nos intereses co-

lectivos, é un traidor. A relación entre orde e transgresión defínese de seguida nunha entrevista entre os dous amigos de infancia coas cartas sobre a mesa. Víctor «Brinco» non se vai vender á policía simplemente porque, como el mesmo di, hai máis cartos do outro lado. Fins Malpica non se deixa comprar polos narcos e esta actitude si que resulta inexplicable, pois antes del todo o mundo tiña un prezo e a única honestidade posible era dicir cal é ese prezo. O demais é como quen se pon a queimar os cartos, a proba definitiva da perda do xuízo. Así que o defensor da orde e a xustiza só é un tolo que vai á contra de toda unha comunidade que non se identifica con esa lei que supostamente a protexe. Só lle queda refuxiarse no seu pequeno tobo de investigador secreto, onde encontra os aliados dese novo mundo seu, os profesionais das forzas da orde que colaboran na investigación. Como colaboradora máis próxima de Fins aparece a subinspectora Mara Doval, unha figura feminina que representa a profesionalidade, a eficacia e a rectitude moral. Ela actúa como reforzo exterior para normalizar a posición de Fins, marxinal só en relación con ese mundo do que formara parte e que o contempla con estrañamento. Mais a investigación só pode actuar como testemuña da evolución dunhas relacións que derivan cara á autodestrución polos propios excesos e os enfrontamentos internos.

A escena final, coa tensión da traizón máis imprevista, onde o xogo de Leda entre os dous amigos de infancia queda varada nunha indefinición que o lector non pode acabar de descifrar, adquire unha dimensión simbólica polo escenario en que se sitúa. De novo é na Escola dos Indianos onde se saldan as contas entre os tres, e o incendio final do edificio representa graficamente o que representa ese novo presente, onde calquera utopía de progreso pola formación e a cultura da comunidade queda definitivamente destruída, e triunfan as redes ocultas onde só domina o silencio.

O problema do narcotráfico aparece con todas as súas derivacións de corrupción social e política, pero esta temática preséntase cun ritmo narrativo novo ao introducila partindo da perspectiva duns personaxes adolescentes que se adentran no mundo adulto, e a poética da súa rebeldía e as súas aventuras exploratorias vanse tinguindo lentamente de intereses, frustracións, odios e vinganzas. Este achegamento explica que a obra se arrandee entre dúas partes: unha primeira poética, na que apenas hai acción nin intriga, e a segunda dramática, na que se desenvolve a investigación sobre as redes do narcotráfico, unha investigación inevitablemente destinada ao fracaso. Pero a perspectiva escollida permítelle ao autor facer unha análise profunda das implicacións do crime organizado na sociedade, de modo que, aínda que o crime sempre triun-

fa, os propios criminais perden sempre e todos os individuos que se ven implicados na trama, dalgún xeito, son destruídos pola terrible engrenaxe do poder corrupto. Por tanto a peculiar fórmula narrativa encaixa perfectamente coa análise social subxacente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRECHT, Bertold (2003). «Consumo, placer, lectura». Daniel Link (comp.). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Bos Aires: La Marca, 24-26. [En liña] [20 decembro 2013]. <<http://es.scribd.com/doc/23591709/Daniel-Link-El-juego-de-los-cautos>>.
- COLMEIRO, José F. (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- DOPICO, Montse (2012). «Furar na trastenda social. A novela negra como metáfora de desintegración». *Praza pública*, 9 de novembro 2012. [En liña] [20 decembro 2013]. <<http://praza.com/cultura/2632/furar-na-trastenda-social-a-novela-negra-como-metaphora-da-desintegracion>>.
- GARCÍA FONTE, Anxos (2008). «Un folletín detectivesco nada sentimental [Pan e coitelo de Bieito Iglesias]». *Culturagalega.org*. [En liña] [20 decembro 2013]. <http://www.culturagalega.org/lg3/extra_recension_imp.php?Cod_extrs=1725&Cod_prccn=1354>.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús (2002). *A novela policial. Unha historia política*. Noia: Laiovento.
- KRACAUER, Sigfried (2001). *Le roman policier. Un traité philosophique*. Paris: Playot & Rivages.
- OCAÑA, Javier (2012). «Como el agua y el aceite». *El País*, 9 de novembro. [En liña] [20 decembro 2013]. <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/09/actualidad/1352461296_568184.html>.
- OROSA, Pablo L. (2010). «Cuando Galicia pudo ser Sicilia, Manuel Rivas y el narcotráfico». *La Voz de Galicia*, 2 de decembro.
- RIVAS, Manuel (2010a). *Todo é silencio*. Vigo: Xerais.
- RIVAS, Manuel (2010b). «Entrevista». *Página 2*, 19 de outubro. [En liña] [20 decembro 2013]. <www.rtve.es/alacarta/videos/programa/pagina2manuelrivas/906865/>.
- RODRÍGUEZ ALONSO, Manuel (2004). «A narrativa galega no remate do século xx (1975-2000). Intento de sistematización». *Revista de linguas catalana, gallega y vasca*, 10, 119-134.
- VILAVEDRA, Dolores (2010). *A narrativa galega na fin de século*. Vigo: Galaxia.
- VILAVEDRA, Dolores (2011). «La obra literaria de Manuel Rivas. Notas para una lectura macrotextual». *Romance notes*, 51-1, 87-96.