OS NOVOS XÉNEROS ORAIS¹

Quico Cadaval

Ola, boa tarde.

Hai unha cousa, de todas as cousas sabias que dixo Domingos Blanco, eu penso que hai algunhas que cómpre subliñar pra entender o que está a pasar e o que estamos facendo os que nos dedicamos ó espectáculo da palabra; que é unha cousa que apareceu dun modo [ventureiro], no ano 93, 94, por aí, e parece que está a callar. Quero decir, hoxe os contadores de historias somos practicamente os mesmos ca hai doce anos. Sabedes o que pasa, que hai unha altura que comezas a repetirte ou convérteste nun clásico; e entón basicamente depende do teu axente comercial como vas ser recibido por aí adiante, e eu estoume a repetir moito.

Mais unha das cousas fundamentais, pra min, que dixo Domingo Blanco é que a cultura popular é un acto de conversa, é un acto dialóxico. Grupos non precisamente preestablecidos, senón incluso azarosos, accidentais, homes e mulleres, os dunha aldea e os da outra, os que están máis cheos e os que están menos cheos, os que sofren algún tipo de desarranxo funcional (coxos, cotos, etc. etc., choscós...), dialógase, e ó enxeño dun resposta o enxeño doutro. Probablemente moitas historias melloráronse ou pulíronse, luíronse, polo efecto de probarse como diálogo.

1. Este texto corresponde á transcripción da conferencia pronunciada o día 24 de outubro por Quico Cadaval. Dado que Cadaval é fundamentalmente un contador e que domina con mestría os recursos do discurso e, sobre todo, da narración oral, pareceunos adecuado manter o carácter oral do texto, editando unicamente algúns falsos comezos propios dos textos espontáneos.

A transcripción trata de reflectir, dentro das convencións ortográficas usuais, a lingua utilizada por Cadaval, polo que non efectuamos regularizacións léxicas nin morfolóxicas. Cadaval utiliza gheada (fricativa velar [x]) e seseo (fricativa apicoalveolar [ʃ]) de maneira sistemática.

Despois esa indicación, esa alerta, de que as historias que nos interesan ós seres humanos son moi parecidas, polo menos nos que pertencemos á cultura labrega, que somos todos, os africanos e os europeos. Se cadra desde Mongolia, non sei se opinas o mesmo, el encontra esa historia tan sinalada por todos lados.

Eu unha vez traballei de filmina para Mariño Ferro, na Universidade de Trier e mais na de Berlín; e el falaba do conto popular e eu saía e contaba un, e despois el facía unha práctica que ten un nome horroroso, que é simbólica forense, que é o mesmo que fan os forenses cos cadáveres, non?: ábrenos e tíranlle os órganos, e din como funcionan e sobre todo din como morreu, e cal foi a causa da morte dese conto.

E entón, sen ter nada a ver co que eu pensaba falar, quería, ó fío do que el falaba e como acto de diálogo, precisamente quería comentar dúas cousas. Hai unha cuadra popular, moi popularizada por Leilía, cuase o himno do movemento de cantadoras folclóricas acompañadas de pandeira, que di así:

Eu chorei, chorei
o domingo á tarde
que veña Lourenzo
que veña Lourenzo
que diga a verdade

Esta era cantada máis ou menos como foi recollida polas de Leilía, este sistema que teñen as de Leilía de cantar como vellas que cantan como novas, e que provoca unha nova forma artística en si mesmo. Ese modo de cantar é produto do diálogo das de Leilía, cando traballaban tanto na recolla, coas vellas que tentaban, sen cualidades xa vocais, cantar como cando eran novas, non? A destrución do tempo aí é biolóxica, non é só un elemento que se perde nun conto.

Eu accidentalmente, indo a un festival nunha campa rasa na Serra de Castro Daire, en Portugal, que é pra o sul de... no, un pouco pró norte de Viseu, e alí había un festival de teatro, ó lado dunha capela, e a sala onde se presentaban os espectáculos era a casa grande do cura, que era unha especie de alpendre moi ben construído, que era onde durmían os romeus² que asistían á romaría aquela; era o sitio para durmiren, viñan de moi lonxe, tiñan que subir aquela serra. E agasalláronnos os organizadores daquilo con... con unha recolla popular, e alí estaba: a famosa cantiga que recolleron na raia, por acaso, a Felisa Segade, a de Leilía.

2. Romeiros.

E a min esa cuadra sempre me pareceu extraordinaria porque me parecía un poema xaponés, porque, dalgún modo, en *Eu chorei, chorei / o domingo á tarde / que veña Lourenzo / que diga a verdade* hai un elemento delicadísimo: que hai unha queixa, mais non hai unha denuncia, non di o que pasou. Non pon na rúa, no coñecemento de toda a xente o que fixo Lourenzo, ou o que sabe Lourenzo, sexa o que for —mais parece que Lourenzo fixo algo, non? E entón, cando se fala do haiku, que define tan ben Xavier Queipo cando di que no haiku é unha forma poética onde está prohibido tratar do amor e doutras formas de violencia; e dalgún modo no haiku sempre se fala do amor, só que non se pode pronunciar, non se pode especificar. E entón *Eu chorei, chorei* era unha cousa que a min transmitíame esa idea. Tamén cando, Ezra Pound, cando comeza a amar a poesía chinesa, tamén pon como principal mérito da poesía de Li Po dicir que non di o que ten que dicir; só di:

Eu fun a encontrarme con el
e as miñas medias de seda tiñan o rocío

Quere dicir que non veu en toda a noite. Silvio Rodríguez, por exemplo, di o mesmo dun modo bastante máis noxento, que non sei como as raparigas progresistas teñen esa paixón polo machaca cubano, porque el di:

Creo que la luna ya está alta,
y en la caricia falta
un viaje a la humedad

Que quere dicir: “Vai prás seis da mañán e aínda non fodemos”. E eso encóntrase extraordinariamente poético. Para min non o é.

Non me estou perdendo.

Quero dicir que eu tiña todos estes pensamentos arredor da famosa cuadra-himno de Leilía, e cando chegamos a Castro Daire e nos ofrecen así como presente aquela cousa, aquelas cuadras populares, aparece o seguinte texto:

Eu chorei, chorei
no domingo à tarde,
velaí o meu lenço
que diz a verdade

Entón o que fai é presentar un documento, unha proba documental, do pranto: o meu lenzo está aquí recollido. E eu penso que este aínda é máis poético ca todo o que eu imaxinei do probablemente deturpado, que é a

versión que nos chegou a nós, a través de Leilía. Eu penso que a portuguesa é máis probábel que fose así, porque todo ten sentido, é todo moi cotidiano, como nos acababas de explicar Domingo. E tamén pois nos fala dunha certa circulación sen fronteiras. Entre Galiza e o norte de Portugal non hai nada que falar porque temos a mesma cultura tradicional, non? Somos unha sociedade labrega minifundista, chan acedo, voto conservador.

Quero dicir que aí non hai nada, mais co mesmo asunto de pra quen cucou o cuco, que hai unha operación que eu reconézo nela. Quero dicir, eu quero contar unha historia, e entón el usou “intelixíbel, aceptábel e agradábel”. E entón o do aceptábel é o que chamamos en teatro os mecanismos da verosemellanza. Quero dicir que aquilo puido ser semellante. Porque o teatro serve unicamente para mostrar acontecementos humanos que poidan ser verdade. E aí dentro de todo eso cabe o teatro clásico, o oratorio trágico, o teatro simbolista, cabe todo; non ten que ser todo Almodóvar. Quero dicir, pode haber formas moi estilizadas, mais todo ten que ser verosímil, todo ten parecer que puido ser verdade. Sempre temos o mecanismo onírico de que todo pode parecer soñado, non? E despois temos, ó teatro tamén lle pedimos que sexa unha cousa que nos conecte con outra realidade, que é o acto relixioso. Por eso a traxedia continúa tendo sentido aínda que conte historias intolerábeis ou inverosímiles, nós queremos participar desa ensoñación. Agora si que me acabo de perder.

Quero voltar ó asunto que cando eu quero facer unha cousa verosímil o primeiro que podo facer é que a min cóntanme unha historia en Canarias, ou cóntanme en Colombia, e entón eu sitúoa en Carreira. Sistema García Márquez, *Cen anos de soidade*, que colle o Éxodo e méteo en Colombia, e aquilo funciona bastante ben, se léstedes o libro, non? E precisamente provoca unha literatura apelidada de inverosímil, García Márquez, cando o que está facendo é facéndoa verosímil. É curiosísimo, non? Eu non me perdo, eh, xa veredes.

Eu cando voltei a primeira vez de Colombia, dixéronme: “Como é Colombia?”. Si, moi ben, dixeran, Colombia, contei dúas ou tres anécdotas, ou écdotas, e despois preguntáronme: “E é como di García Márquez?”. E dixeran eu: “Exactamente así”. “E entón é verdade que cando hai un andazo de...” perda de memoria, como se chama? Isto que estou tendo eu agora, que non me sae a palabra! De amnesia. “Cando hai un andazo de amnesia nunha aldeia, pónenlle ás vacas un cartaz que di: ‘Esto é unha vaca, serve para muxir?’”. É un pormenor de *Cen anos de soidade*. E entón eu digo: “Non, probablemente non acontece eso en Colombia, mais se pasa algo eles vancho contar así”. Porque o folclore, a cultura popular colombiana, non acepta a moderación. Un relato moderado, exacto, preciso, notarial, é inaceptábel, é inverosímil. Quero dicir, ti para ser crido en Colombia tes que esaxerar. Tes

que esaxerar o tamaño do tigre, o tamaño dos seus dentes, o perto que estiveses do gañote dese animal, para que a xente se interese. Eles xa saben que ti non estiveses entre as fauces do tigre. Xa sabe que estiveses a trinta metros e metido nunha carruaxe dun tren, e que vistes o tigre e que tivestes moito medo, mais esixen que lle contes como o tigre saltou e quedou enganchado por unha uña e despois partiuse un vidro do tren no que ti ibas e despois estivo a punto de comerche; se non, non lles interesa a historia e considéranla inverosímil.

Por tanto para facer unha cousa aceptábel podes ter que reducila, como se fala moitas veces: “Esto polo nun filme e ninguén o cre”, dise moitas veces dun feito real. Ou ó contrario, tes que amplificala, con recurso narrativos que sexan da túa experiencia.

Voltando á comunicación, ás historias de avogados, que eu penso... Hai un libro, non? Que son contos da xusticia e dos avogados. Eu penso que o vira. Penso que tivo pouca difusión. E alí encontrei, situado en Pontevedra, con nomes e apelidos, un que sempre contaba meu pai. Que era unha señora, meu pai contaba, unha señora, dicía que era Evangelina, a que compra peixe na praza, e que unha vez puxera ó clareo unhas sabas, que eran as máis finas que tiña, e entón o can de Lojo, o avogado, botouse alí e rasgoulle dúas e encheu todas as outras de lama e das pegadas das patas. E entón a Evangelina, que era unha muller moi lista, foi onda o avogado e dixo que lle quería facer unha consulta:

“Se eu poño ó clareo unha roupa e vén un can de un e mas racha, non ten que pagarmas?”

“Si.”

“E ten que pagarme o precio que tiñan cando as comprei?”

“Home, claro, porque ti tes que comprar unhas novas.”

“Moi ben, pois déame aí 75 pesos porque o seu can rasgoumo.”

“Moi ben. Débesme 25 —díxolle o avogado— porque 100 son da consulta.”

E entón esa historia eu vina situada en outro sitio e contábaa meu pai. Eu penso que ten que ver cunha necesidade social, que é moito máis cómodo falar de Evanxelina e mais de Lojo ca empezar a dicir que é en Pontevedra, sexa onde for. Probabelmente, se se fura vanse encontrar que no século XIII hai textos húngaros que nos contan a historia do can e mais do avogado, non, Domingo? É moi probábel.

E o máis sorprendente, pra min, xa as cousas vanme sorprendendo menos, que é unha pena, non?, pero síguenme dando o mesmo pracer, o que non está tan mal.

Hai un libro extraordinario que é unha pena que non estea en galego nin en portugués que se chama *Narradores na noite*, e o autor é Rafik Schami,

que é un sirio que escribe en alemán, un sirio que exilouse moi novo de Siria. Despois linlle outros libros que penso que eran menos inspirados.

E nesta historia cóntase unha cousa que ten un pouco forma de alegoría ou de conto de fadas, e que está moi ben. O primeiro que conta é a historia dun cocheiro, dun taxista, vamos a decilo, mais aínda se fala de carruaxes de cabalos, que fai a ruta Damasco-Beirut, cando eran o mesmo país. Entón o sistema para apanar un taxi destas características en Damasco é que tu chegabas á praza onde estaban parados os... as carruaxes e viñan todos os taxistas e salomonicamente intentaban levarche ó teu taxi; polo tanto o viaxeiro era maltratado fisicamente. Un puxábao dunha perna, outro tiráballe dos pelos, e todas estas cousas; e tamén ían zoscándose os taxistas entre eles pois para que arriaran a presión que exercían sobre o cliente, e algunha hostia tamén lle caía ó cliente, non?

Entón o protagonista desta historia era un home que non tiña unha forza física, e sempre cando acababan todos, tiñan traballo, e aparecía un viaxeiro, pois podía levalo el. E aquel home acabou sendo o taxista con máis traballo de Damasco. E foi por este sistema. Foi que a aquel, primeiro un, contoulle unha historia para facer menos tedioso o camiño de Beirut para Damasco. Esa é outra das funcións do conto tradicional, que tamén xa a pronunciou Domingos, que é facer que o tempo pase dun modo diferente, que se chama matar o tempo, enganar o tempo.

E entón, el, Alí (non era Alí, vámoslle chamar así), Alí pediulle ó viaxeiro cando acabou a historia que lle contase unha, que lle pagase cunha historia de volta, de modo que o seu repertorio tan estrito de un relato converteuse nun repertorio de dous relatos, que aproveitou na viaxe Beirut-Damasco, cando tamén acababan de zoscarse tódolos taxistas. E a partir de aí foi aumentando o seu repertorio e foise sabendo que había un taxista que era o máis rápido de todos, era o que chegaba a Damasco en menos tempo psicolóxico. O tempo real de camiñada non importaba, o que pasa é que se lle facía máis curto a todos. E entón había un sistema casi de espionaxe para citarse fóra daquela praza. El saía a ferrar o cabalo, porque o tiña mal, e alí nun cornecho collía o cliente sen ter que enfrontarse fisicamente aos outros taxistas, máis fornidos. Isto alegoricamente é moi interesante, que é como a forza da palabra e da imaxinación pode derrotar á forza física.

E este home, pois, acabou tendo un repertorio extraordinario e nas tertulias da noite, onde se reunía cos amigos, era a voz máis esperada. E chegando a unha certa idade coménzase a acordar pola noite con ganas de mexar, por un proceso biolóxico de envellecemento que afecta á próstata, pásalle aos homes. E entón el nunha destas noites acordou e aos pés da súa cama estaba sentada unha velliña, que lle dixo:

“Aí, moito choio me destes, Alí, moito choio me destes! Como me fartei eu de traballar por causa túa!”

E dixo: “Quen es?”

“Eu son a fada da túa voz”

E polo visto en árabe, porque este libro xa o escribiu en alemán, e tiña que aclarar que en árabe a *voz* era a palabra e mais era o discurso e mais era a memoria. É unha palabra que se estende a todo isto, non?

E entón a fada estaba velliña polo moito que tivera que traballar, porque tiña que reter tódalas historias, facilitarllas no momento; cando el se perdía nunha digresión estar a fada preparada para avisarlle; cando el acababa pois un relato lateral, para voltar ó relato principal e todo esto. E díxolle:

“E agora estou moi vella e xa non che podo axudar máis. Quédache pouco tempo: vas quedar sen voz. Ti o que tes que facer é que che fagan nove —penso que son nove— regalos e os deuses poden considerar que che poden mandar unha fada nova e vas recuperar a voz, mais agora só che restan por dicir vinte e unha palabras.”

“Nada máis ca vinte e unha?”

“Agora dezasete, cala a boca...” —e eso que vinte e unha considerouse unha só, non tres!— Cala a boca, porque esas dezasete palabras tes que escollelas moi ben para compor a frase que lle facilite ás túas persoas queridas, ou que che queren, a maior información posíbel para informar de todo o que acabamos de dicir.”

Evidentemente, como *voz* é palabra e é discurso e é memoria, non servía eso de “xa llo escribirei cando fique mudo”. Só lle quedaban dezasete palabras, orais ou escritas.

E quedou con esta convición e pasou todo o día sen falar, sorprendendo a todo o bazar de Damasco, que sempre tiña a súa ronda de visitas e contando anécdotas e falando destos e doutros. Viron que el estaba calado, e a pesar de que o interrogaron el non falou nada porque estaba dándolle voltas ás dezasete palabras que lle podía dar aos seus amigos a información necesaria. A frase naturalmente non nos facilitada polo autor, mais cando se reuniron na tertulia da noite el dixo as palabras, pensaron que estaba a brincar, fixéronlle unha serie de putadas do tipo de queimarlle a man a ver se falaba, e el gritaba, efectivamente, mais non falaba. E despois de dar moitas voltas ás cousas, decidiron que os amigos eran nove e que evidentemente os deuses cando falaban de nove presentes estaban a falar de que cada un deles tiñalle que dar un. E despois pensaron unha chea de cousas: xoias, perfumes, nove noites durmindo baixo nove ceos diferentes, e todas estas cousas da cultura árabe. E ó final caeron na conta que tiñan que contarlle nove historias.

E ben, non vos vou contar todo o libro, porque aí veñen as nove historias. E aparecen nove tipos de narradores diferentes, que contan desde instrumental diferente, con diferentes problemas prácticos para contar historias... Hai un que di que non pode contar ningunha, porque el na súa vida, el non tiña graza para eso, que na súa vida conseguiu interesar a ninguén, que el non sabía ningún conto, que non sei que. Que ese, ese é o personaxe, que ese si se chama Alí, que é un dos que máis me interesou a min porque é o que pensa que non sabe ningunha historia. E é o que estivo emigrado na América, entón el ó final vailles contar como é América.

E é un dos... o que eu considero os catro tipos de narradores dos que eu me lembro, ou que eu conseguín... que é o narrador exótico. Que a forma máis funesta do narrador exótico son que os que contan o servizo militar, que é un dos xéneros orais máis terroríficos e intolerables, mais pertencen ó mesmo ca Sinbad. Sinbad cando conta as súas grandes viaxes é o mesmo tipo de narrador que o que che conta a súa mili en Melilla, como veu unha vez unha orella espetada cunha chincheta no cartón do cuartel, etcétera, etcétera.

De todos modos, a historia que me chamou máis a atención daquel libro foi unha historia que conta o, digamos o máis rico de todos, o máis culto, a un que lle chamaban o Xei que Vermello. Era un home que se metera en políticas, que fora un adversario de Nasser, cando quería facer a república árabe unida, Nasser. E este chegara a ser ministro, e era da aristocracia bereber —bereber non, ¿como se chama? Si, bereber. Non, chámase beduína. E este home conta unha historia que contaba meu pai sempre no Nadal.

Tardei en chegar, pero é interesante, ¿non? Esta é unha historia dun home, basicamente...

Eu resúmovola, porque se cadra xa a coñeces, e os contos, chistes moi demorados son moi decepcionantes, porque só teñen unha función que é sorprender no final, cando a xente xa sabe o final, o interese diminúe moitísimo.

É a historia do que aposta que é capaz de morder o ollo, o propio ollo, cos seus propios dentes. E entón aposta unha cantidade grande de diñeiro e cando está feita o... o lote, tira a dentadura postiza e morde o ollo e vólvea a poñer na boca. E entón a todo o mundo lle parece que, vamos, que a cousa é legal, pero que houbo unha astucia aí, e el di que son os seus propios dentes porque os pagou, ten a factura do protésico dental e entón di que eso non é.

“Moi ben, pois se queredes morder o ollo sen sacar os dentes da boca, pero tedes que dobrar a aposta.”

Dobran a aposta, saca o ollo de vidro... e mórdeo, non?

E eso está contado moi demoradamente no libro de Schami ou Scami³, como se chame ese home. E tamén meu pai tiña costume de contalo moi demoradamente, porque é unha parte do tributo que cobran os grandes narradores. Meu pai era. Era un narrador extraordinario, só que a súa estratexia estética fundamental era a naturalidade, simular a falta de artificio, que eso é unha cousa moi difícil de conseguir. Por exemplo, hai unha escola letal, que está alentada por un cubano, que é un tipo pouco recomendable, tanto na familia como no mundo académico, que se chama Francisco Garzón Céspedes, e que conseguiu tirarlle diñeiro a moita xente durante bastante tempo. E el di que cando un narrador sobe a un palco ten que facer unha práctica escénica e entón todos os seus preconceitos teatrais, todas as formas teatrais anticuadas que el practicaba convertiunas no dogma da forma de narrar. El comeza sempre así:

—Había una vez, había una vez, había una vez un hombre, aquel hombre, aquel hombre, aquel hombre iba caminando subiendo una montaña...

Esto é a sopa de pedra, o conto tradicional galego e portugués, que el gritaba durante sete minutos interminables, porque estabas moi preocupado por saber que lle pasaba a aquel home. É unha forma, é unha forma afectada que nos separa, ou polo menos a min separábame. Eu creo que eso é fundamental no agradábel, a terceira parte, que é facer a comunicación fluída. E eu non son un apóstolo da naturalidade nin da cotidianeidade, só que non teño outro instrumental. Eu é un instrumental no que me manexo con comodidade, mais admiro as persoas que fan formas estilizadas: a xente que vén de África, por exemplo.

Un negro galego que se chama Marcelo Ndong, que algúns de vós vos lembraredes del, porque era mimo. E é un mimo chamativo, os negros, porque pintan a cara de branco: inda non houbo unha evolución no mimo africano de pintar a cara doutra cor, non? Porque pintar a cara de branco foi unha convención do mimo europeo, que foi cristalizada ou conxelada polo defunto Marcel Marceau. E el voltou á súa terra natal, a Guinea Ecuatorial, e alí dedicouse á actividade cultural. E un dos traballos que fixo, a parte de montar *Os vellos non deben de namorarse* con nenos da etnia fang... Si, dirixiu aquela cousa, con máscaras africanas. Non hai documentos: probablemente sexa mentira, pero penso que tal como estaba narrado era verdade, que é outro dos mecanismos. E entón el é da etnia fang, que é a do norte, e el visitou os vellos e recuperou os contos e el cóntaos en lingua fang, e sae

3. O apelido deste escritor escríbese normalmente como Schami, coa grafía alemana "sch" para o son equivalente ao do galego "x", aínda que nalgúñas traducións dos seus libros aparece como Shami.

ó estranxeiro a contalos en español. Podería contalos en galego, porque ten unha competencia bastante boa na súa segunda lingua. El di sempre que el é Panchiño, o negro do conto de Castelao. Di, eu son Panchiño. Eu creo que será o título do libro autobiográfico de Marcelo. Entón Marcelo, chega a un festival, a Canarias ou a Guadalajara, e dinlle que vai para o escenario non sei que, e que vamos contar todos de pé, por exemplo. Eso todo vén das igrexas que hai na narración, que din que hai que facer as cousas dun certo modo, ¿non? E Marcelo di:

“Non, eu vou contar sentado.”

“Non, pero é que vamos contar todos de pé.”

“É que eu vou contar sentado. É que se conta sentado.”

Eu non conto sentado, eu conto de pé. Mais para el é un primeiro paso indiscutíbel, porque el está copiando. Quere dicir, el está repetindo unha forma que el veu facer e que a el parécelle satisfactoria, que é o dos avós fang, que se sentan nun sitio concreto e comezan a contar, entón hai un momento en que toda a expresión parte de aquí. E el non quere facer eso de pé, nin quere entrenar, nin... Di, se fixeses de pé sería máis ameno, terías máis mobilidade, podías pórtelo debaixo do foco amarelo e despois pasar a debaixo do foco vermello nas escenas de violencia. E el di que non, e di “por favor, este que tendes enriba de min non mo cambiedes nas escenas de violencia”.

E para vir dun mimo, denota un coñecemento moi exacto do que é o acto de narrar. O acto de narrar require dunha certa transparencia, quere decer, poñer poucas cousas entre tu e a historia. Aínda que eu teño afirmado que narrar, o que eu fago é un acto teatral, é unha forma escénica. Tamén o cabaré é unha forma escénica, e o striptease. Si, pero no striptease hai que pórse en pelotas a ritmo, no cabaré hai que cantar, tal cousa, Moon of Alabama, e ó contar historias hai que contar historias. Quere dicir, non debes dificultar o acto de contar engadíndolle ningunha outra cousa. Se cadra eu estou discutindo cunha persoa que non está aquí, cando afirmo eso, e se cadra para vós esto non é moi interesante. Mais cando eu afirmo que o que nós facemos é un acto teatral, sempre me salta alguén dicindo que home claro, que tes recursos teatrais, a voz colocada, ou saber mover os brazos ben é moi útil para contar. E digo eu, é completamente inútil, porque por teléfono non serven para nada, e por teléfono tamén se pode contar, e desde a radio.

Se cadra a xente que me veu actuar pode estar sorprendido cando eu reivindico a transparencia entre o relato e a persoa destinataria cando eu son un pouquiño excesivo na miña expresión. Mais eso tamén é un acto de sinceridade. Eu son así, estoulle contando ó público: eu son así, non me estou facendo así. Eu, é dicir, o filtro que tendes entre a historia e vós son eu. Se lle escoitades contar a outra persoa, debe ser outra persoa. Entón desde ese

punto de vista, que haxa pouco diferenca entre o que está tomando un chiquito no bar e o que despois actúa, que haxa pouco diferenca expresiva e de enerxía, é importante, porque facilita a transparencia.

Ben, entón, vou rematar, porque seguramente queredes coloquiar con Domingos e mais comigo. Hai coloquio, ¿non? Agora lembreime dun chiste.

Entón vou lembrar historicamente o que foi este asunto. No ano, por aí polo noventa e tres, andaba Paula Carballeira polas bibliotecas e eu andaba nos bares e mais na barra contándolle historias aos meus amigos. Entón houbo un momento en que Víctor Mosqueira me suxeriu que fixese daquelo un espectáculo. E Carlos Blanco xa levaba facendo cabaré bastante tempo, un espectáculo que se chamaba *Directamente Paco*, que era unha transformación dun personaxe que facía na Radio Galega, mesturouno cun grupo de rock, con Koros i Dansas. E despois aínda fixo outro espectáculo que é estar de pé e falar e onde a palabra é a parte fundamental do espectáculo, mais era espectáculos concibidos, pensados, como teatro, como cabaré. E hai un momento en que nos poñemos a contar con pouquísima diferenca en Galiza Cándido Pazó, Roger Colom, un mexicano, e mais eu, cuestión de meses. Foi como unha eclosión. E tiña que ver conque tiñamos moito material narrativo acumulado.

Tamén houbo algo que nos estimulou, que foi a presenza de Alejandro Tossati, un actor costarricense, que de repente sentouse na Nasa e púxose a falar. E aquilo era un espectáculo. E entón eu o que sabía que era interesante nunha mesa, pensei que se podía converter nun espectáculo.

Eu esto dígoo brevemente para dicir que nós o que facemos é un espectáculo teatral, e non é un acto social como eran as fiadas ou como eran as reunións tabernarias ou como eran as reunións no campo da feira. É unha cousa que está cerrada. Nós, os artistas individualizados, non populares, como somos nós, estamos obrigados a ter un éxito ou a despertar un interés suficiente para que a xente queira pagar a súa entrada. O artista popular, que saía momentaneamente do colectivo e despois se reintegraba de novo, tiña o premio na... que era como os nenos, o premio da aceptación, do apoio. E entón, había alguén que se repetía máis porque sempre era ben recibido. Había persoas que o tentaban tres ou catro veces, o caso de miña nai, dixo que ela só contou dous contos nas fiadas e que non volveu a contar ningún máis porque ninguén se ría, e dixeron “e teu pai tiña moito mérito”. Entón, o artista popular inténtao e retírase, se fracasa, e o outro permanece. Despois hai outros que son tan exitosos que se fan de rogar, que lle pasaba tamén aos gaiteros, que fixo unha alusión...⁴, que hai que chorar-

4. Refírese ao outro conferenciante, o profesor Domingo Blanco.

lles, chorarlles (...) non sei que non sei canto, “vén á nosa fiada” viviví-vava-vá, “se vai fulana de tal tamén vou eu”; entón había que convencer a fulana para que aquel que contaba ben os contos... Había premio, había o éxito, aparece como mecanismo mais... O profesional o que fai é crear a zona de veda, quer dicir, o escenario: o sitio que é propio do que vai actuar (cantar, danzar, contar), e a zona do pobo, que lle chaman os italianos ó público: *il popolo*. E ese momento en que se separa é cando nós, Avelino González, Paula Carballeira, Pepo Suevos, Cándido, deixamos de ser artistas populares. Estamos facendo unha forma teatral porque temos unha zona de veda.

É interesante socioloxicamente porque fomos ós bares, e xuntamos os bares, os bares convertéronse en teatro. Esa especie de hiena sanguinaria que é a sociedade xeral de autores e editores detectou que alí podía haber diñeiro para eles e foron alí ás portas, a rañar, pedindo que pagasen o mínimo, os 200 euros que queren levar sempre de calquera espectáculo público, e entre os artistas e os donos dos bares resistímonos bastante.

Todos os que citei, tirando a Roger Colom e mais a Pepo Suevos nos seus comezos, facemos esto en galego. Isto tamén é unha novidade, porque hai xente que vai a un sitio a pagar por asistir a un espectáculo oral en galego. Os poderes públicos teñen apoiado, dunha maneira tímida, as expresións no idioma do país e nunca se lembraron de que este podería ser un dos sitios. Hai xente que nunca vai ó teatro, eso é... hai sociólogos ingleses que falan diso. Decimos que Inglaterra é o país do teatro pero hai moita xente que nunca foi a un teatro. Dise que en Cuba a cultura é igual para todos, hai moita xente que nunca entrou nun teatro. O proceso de expulsión de *il popolo* do teatro, que foi... o teatro foi feito pra o pobo en Grecia e no Renacemento, e mais na época isabelina no século de ouro castellano, foi expulsado polo teatro burgués e posteriormente polas vanguardias, e ultimamente polos posmodernistas. Os posmodernistas e os modernos en xeral sacralizaron novamente o acto teatral e dixeron que era só para aqueles elixidos, aqueles que podían entender. Por eso entre unha elite cultural hai un desprezo moi grande das formas de teatro que teñen un éxito popular, porque din para que me serve a min estudar tanto se este ignorante de aquí disfruta o mesmo ca min co espectáculo? E entón a xente que temos nos bares, eses oito, porque a verdade a cousa paralizouse, son a xente que nunca fora ó teatro nin quería ir, e se cadra por levarmos nós o teatro aos bares, que eso foi o cabaré de toda a vida. O famoso cabaré de entreguerras non era Karl Valentin e Bertold Brecht, eran unha chea de artistas perralleiros que estaban en calquera bar de Alemaña e mais de Chequia e de Austria. Entón pódese invertir o famoso verso de Jaime Urrutia, o de *Gabinete Caligari*, que dicía, “somos los que no vamos al teatro, somos los que llenamos los estadios, y somos carne de bar, y somos más de un millón”.

E entón houbo un pequeno proceso que se cadra hai unhas cincuenta mil persoas que en estes dez anos nos viron actuar. Sempre en lugares teatrais non codificados, non en salas de teatro. Penso que foi un fenómeno interesante e que está a acabar. E pra acabar, eu direi que o fenómeno dos chamados monólogos cómicos é un fenómeno bastardo de orixe televisivo; pra min *El club de la comedia* e *Operação triunfo* é o mesmo, é un produto de entertainment. *El club de la comedia* e os chamados monólogos cómicos están inspirados nunha tradición de taberna anglosaxónica e, non sei, Canadá tamén, non sei se eso é aglosaxónico, que é o que se chama *stand-up comedy*, que é a comedia de aguantar alí. Que tu vas a un lugar non teatral, onde non hai zona de veda, poste alí e tes que tentar que o público che permita estar alí. Entón tes que desenvolver unha serie de recursos, basicamente orais, e había esa tensión. Catro anos antes de que se inventase *El club de la comedia*, na Sala NASA de Santiago celebrouse a Ultranoite *stand-up*. E alí estábamos uns cuantos, que son os nomes que estiven citando e algúns máis, que precisamente a falta de aceptación popular devolveu ó público e retirounos da zona de veda.

E eu podería continuar falando e penso que non é recomendábel. Non vos parece? Eu creo que gastei o tempo... Canto vai? Non, non, non me preocupo... O tempo... Nós facemos estas cousas pra matalo e pra enganalo, así que o tempo é importante. Canto matamos? Oh! Moi ben, nada, entón fallo 5 minutos máis.

(...)

Si, podemos pasar ó coloquio... Ía falar un pouco da memoria como instrumento fundamental, e non é un instrumento, como se di?, automático. Un instrumento que se pode treinar, que se pode utilizar e que é un recurso estético: as formas en como o relato vén á túa cabeza. E ten que ver coa fala. Quero decir, cando falaba Domingo de como se acomodara todo o relato do cuco e como un personaxe, o Bailón ese, era Bailón, era un personaxe coñecido, e o outro era un personaxe tópico, que era un Xan. E se é un Xan do Outeiro pois é un tipo dos lados altos, unha persoa inxenue, que non coñece as formas urbanas, un da aldea, un inculto, un lobo do monte, etc., etc. É un personaxe dese tipo. A min, non sei se a outras persoas, inflúeme moito o modo de como a historia chega á miña cabeza. Entón, cando as historias proceden da miña familia, a memoria sensorial e a memoria emotiva matízao todo, e entón eu procuro algunha palabra exacta. É polo que eu difundo desde hai anos aquela expresión de que: “Que desgracia! Que equinocio! Un home morto!”. Simplemente ten unha función extraordinariamente catártica; en todo o mundo, non só no país, en todo o mundo a xente rise moito con eso, por moitas causas, non?, sobre todo por aparecer unha palabra teoricamente científica como é o *equi-*

nocío no medio dun relato tradicional. Se cadra eu encontro un certo pracer en romper a miña imaxe de narrador tradicional ou de que o tradicional sexa algo anticuado e petrificado, senón que o tradicional respondía ás necesidades da persoa que o contaba, e probablemente da persoa que o escoitaba. Nesa historia miña... nesa historia non, na que conto sempre (...) a miña avó fala de que a súa tía se lle aperece, despois de morta, pedíndolle sitio dentro do seu corpo para ser transportada a unha romaría, que estaba ofrecida. Eu penso que eso non lle pasou á miña avó, que xa lle dixo súa nai que lle pasara a ela, e ela fai un mecanismo de verosimilitude elemental. Non é o mesmo decer: “a miña nai un día estaba a durmir e aparecéuselle a súa tía Manuela, que tiña morto no inverno pasado”, e eu digo: “miña avó contoume que súa nai contoulle...”. E entón cando hai só tres ou catro xeracións é mellor ir a unha cousa próxima e entón ti tes un declarante que cho dixo a ti, sempre podes responder “Eso foi certo?” “Home, foi certo que mo contaron así”. E eso realmente é un acto honestísimo de memoria porque ti estás prometendo que contas a cousa igual que cha contaron a ti.

E despois, como na historia de meu pai, do can, de Evanxelina e do avogado Lojo, eu estou máis confortábel se a romaría á que vai miña avó, ca morta dentro do seu corpo, é a da Guía, porque eu de neno fun moito á romaría da Guía; miña nai vendía rabudas e mais empanadas de polbo e cousas así, alí. E entón eu, aínda que non conte como é a romaría da Guía, eu cando chego: “Xuntouse a xente no adro”, eu estouno vendo. E fundamentalmente contar unha historia é transmitir unha imaxe a outra imaxe, a imaxe que soporta o relato do narrador á imaxe que se provoca no imaxinario da persoa que escoita.

A cousa foi en Brión, foi en Santa Minia. E eu entendín mal de neno como foi a historia das dúas sombras, porque a concreción do prodixio é que era un día de sol, e entón miña avó ía para a capela da Nosa Señora da Guía e aos seus pés levaba dúas sombras: a súa sombra propia, provocada pola interposición do seu corpo opaco entre o sol e mais a pantalla do chan, e outra sombra completamente sobrenatural que non responde a estas leis físicas. E miña nai contoume que foi a santa Minia e polo tanto foi pola carballeira, estaba todo aquilo toldado, estaba a luz filtrada e tiña aqueles reflexos castaños e verdes, que eran as carballeiras, e o que levaba a miña avó era unha sombra ó seu lado, unha forma humana sin rasgos, escura, que dificultaba o paso da luz para quen mirase. Era un fantasma, cunha forma de sombra no imaxinario de miña nai. E eu pra contalo, no momento de contalo, eu tiven unha imaxe na miña cabeza e apareceron aquelas dúas sombras no chan e estou contando cousas que non debía, porque estes son realmente procesos internos do narrador, que, en esta ocasión, polo propio acto de fa-

lar, que realimenta a imaxinación e vas dicindo unha cousa e mais a outra, cheguín a contar o que non debía ter contado, que é este truco.

Este é outro dos mecanismos, que é o famoso improviso. Tu, por que improvisas? Porque estás alimentando a imaxinación constantemente e a resposta do auditorio alimenta, e hai un momento en que dis unha cousa que nunca terías pensado dicir. E eso pode ficar ben ou ficar mal, pode conservarse, pode pasar a formar parte da seguinte repetición, que xa non será unha repetición, ou non; ou pode que ti penses que eso foi especial para este tipo de público. Eu cando dixen hai un pouco que o corpo opaco de miña avó interferíase na luz solar rístesvos todos porque eu dalgún modo fixen un salto discursivo, estaba contando un relato tradicional e fixen unhas alusións aos meus coñecementos, pobres coñecementos, científicos, e de algún modo a facer chocar dous mundos provoqueei un efecto cómico. E a base do efecto cómico é unha ruptura do previsíbel; o previsíbel é que eu continúe falando de acontecementos sobrenaturais e entón introducir un pouco de didáctica do bacharelato pois é unha ruptura, e riste.

Todo isto era pra dicir que eu cando conto a historia de Ismael o Negro, eu falo en galego dun modo, miña nai fala doutro, que é como eu lembro que fala miña nai, e Ismael o Negro fala en español cun sotaque estre canario e cubano. E eso é un problema literario que temos, e que temos que discutir. Eu debía contar todo en galego? Como fai por exemplo Montalbán cando nun libro fala de tailandeses e o tailandés fala en español. Ou é máis verosímil, máis interesante, o choque lingüístico, o choque cultural, que provoca o mariñeiro Ismael falando en español e miña nai falándolle en galego, e tendo eses diálogos sobre, basicamente, retórica literaria, que era do único que falaban: das fotonovelas. O seu tema preferido era falar das fotonovelas e discutir os mecanismos retóricos da fotonovela. En cambio en outras dúas historias, unha historia dun cineasta alemán, de... Burman, non? —como se chama? Wolfgang Burman—, e un home de respecto xitano dialogan, e dialogan en galego porque o conto eu. E entón aí fago ese recurso literario que ti estás a falar ou a escribir nunha lingua e non valoras o realismo lingüístico.

Finalmente para rematar esta pequena nota sobre os problemas de vivir nun país coma este, unha vez pedíronme en San Vicente do Mar que fixese o espectáculo en español porque había turistas.

E agora si, non? 45 minutos. Podo cobrar?