

1

VRAN

1983

REVISTA DE
INFORMACION
CULTURAL,
COMUNICACION,
TRADUCTIONS,
PSICOANALISE,
ARTE, COMIC,
CREACION

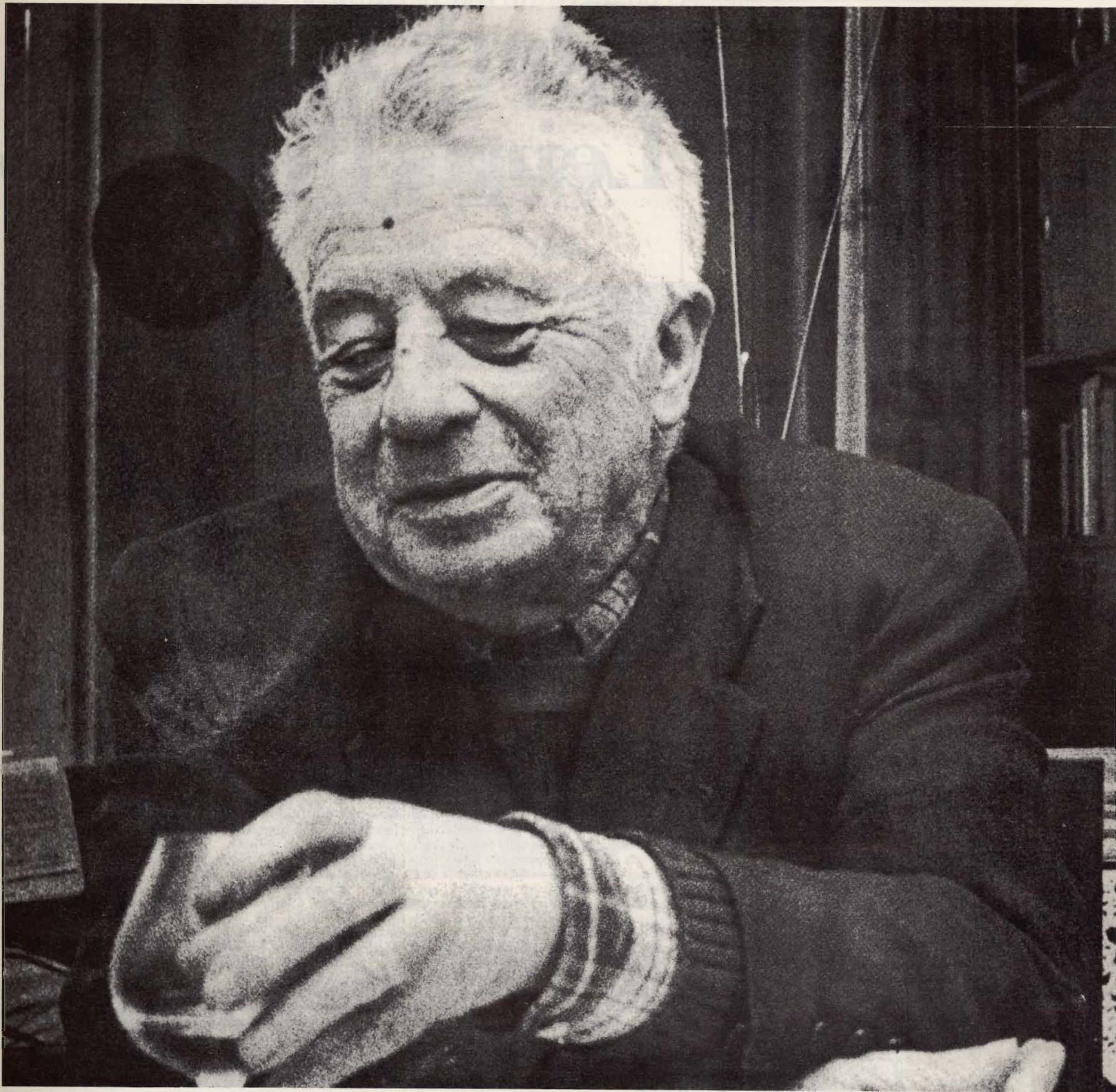


SCRITA

Indice



3. FOLE, NOBELABEL CON B. *Claudio Rodríguez Fer.*
4. DON MANUEL LEIRAS PULPEIRO. *Ricardo Carballo Calero.*
5. Da crítica, do universo, dos universos da crítica. EDUARDO PRADO COEIHO. *Margarita Ledo Andión.*
6. Aos tres anos do congreso de Poio.
8. UNHA ASOCIACION DE ESCRITORES GALEGOS MALOGRADA. *Salvador de Lorenzana.*
8. A HISTORIA COMO DISCURSO NA PINTURA DE MOLDES. *Alfonso Peregrero.*
9. PREGARIA A GIBIL, DEUS DO LUME. *Antón Parada.*
11. O ESCRITOR E O TEATRO. *Manuel Lourenzo.*
12. O CASO DA ESPECTACULARIZACION. *Mauro Wolf.*
15. SOCIEDADE E PEDANTERIA. *X. I. Taibo.*
16. SOBRE O XENIO DE FREUD. *Cipriano Jiménez Casas.*
18. SUXERIR JOYCE. *Phelym Henry.*
19. O Pasado Informe desfigura. *Novoneyra*
Cunqueiro en Mondoñedo. *Dario Xohan Cabana.*
20. De fonte cristal eles cantores. *Vázquez Pintor.*
CARTA POETICA PRA SALVADOR ESPRIU. *Fiz Vergara Vilarinho.*
Unha rosa, unha pomba. *Marica.*
Magnificat. *Forcadela.*
21. A Casa do Lago. *Avendaño.*
e zoaba metálica a voz de mao ze dong. *Reixa.*
Nada. *Romón.*
22. O prorrato do Medelo. *Otero Pedrayo.*



Fole, nobelábel con b

Por Claudio Rodríguez Fer

ANXEL Fole (Lugo, 1903) é, sen dúbida, un dos principais autores de narrativa breve da historia da literatura galega. Aínda que iniciou a súa obra cun libro que non chegou a ser publicado a consecuencia da guerra civil —o titulado *Auga lizgaira*—, o seu itinerario bibliográfico tivo lugar durante a postguerra, sendo o principal reanudador da narrativa curta nesta época con *A lus do candil* (1952), primeira obra deste xénero publicado en Galicia desde a desfeita a todos os niveis que supuxo para a nosa cultura a guerra civil.

Nos anos cincuenta, Fole centrouse sobre todo na Galicia labrega máis remota e arredada, á que dedicou as súas grandes obras mestras: *A lus do*

candil (1952) e *Terra Brava* (1955), ambas compostas por relatos breves. Na mesma liña sitúase a súa peza de teatro folklórico *Paulo do demo* (1958). Nestas obras retrata o mundo rural galego a partir do seu fondo coñecemento das terras luguesas do Courel, Incio e Quiroga, respectivamente. Mais a súa visión da Galicia aldeana non é unilateral, senón que trata de captar tanto a dimensión material das terras e dos homes que describe como esa outra dimensión inmaterial, espiritual e máxica que caracteriza ao pobo galego e que está patente na súa riqueza de vivencias metapsíquicas ou parapsicolóxicas, de supersticións e de crencias míticas e relixiosas.

Posteriormente, Fole localizou máis ben os seus relatos en vilas e en

ciudades galegas, como mostran os seus libros *Contos da néboa* (1973) e *Historias que ninguén cre* (1981). Esta ubicación no mundo urbano e villego está moi en consoancia coa súa laboureira periodística, recollida, na parte referida a súa cidade natal, no libro *Cartafolho de Lugo* (1981).

En correspondencia coa súa temática, a técnica de Fole se basea nos hábitos narrativos da tradición oral popular, polo que o propio autor ten dito que para el un conto é bon cando lido parece contado. Esta técnica do conto contado conleva a chamada narración en espiral, na que un relato trai outro e así sucesivamente, ate deixar remota a anécdota inicial, tal como ocorre nas longas conversas que —a carón do lume ou ao frescor da solaina—, manteñen os campe-

siños galegos. Asimesmo, Fole tende a enmarcar os contos nun contexto novelesco, de forma que case todos os relatos proceden sempre doutro relato máis amplo. Por exemplo, en *A lus do candil*, os personaxes se xuntan nunha torre aillada pola neve para contarse contos que son os que compoñen o libro. Mesmamente, en *Terra Brava*, o protagonista inicial encontra un cartapacio cheo de contos que serán os que formen a obra.

Tan popular como a temática e a técnica de Fole é a lingua que utiliza, que trata de recoller directamente —case magnetofónicamente— da boca do pobo. Esta captación da realidade lingüística conleva pois a inclusión das numerosas variantes dialectais do galego, dos arcaísmos que aínda se conservan, dos vulgarismos, dos barbarismos e dos casos de diglo-

sia, estes últimos provocados pola penetración castelán.

BIBLIOGRAFIA:

1952. *A lus do candil*. Contos a carón do lume.

1955. *Terra Brava*. Contos da solaina.

1958. *Paulo do demo*.

1972. *¿E dectmolo ou non-o decimos?*

1973. *Contos da néboa*.

1981. *Cartafolho de Lugo*.

1981. *Historias que ninguén cre*.

No prelo: *Contos lóstrego*.
Contos de lobos.

Bibliografía sobre o autor:

1981. *A Galicia misteriosa de Anxel Fole*. Estudo, escolma e notas de Claudio Rodríguez Fer.

Don Manuel Leiras Pulpeiro

Por Ricardo Carballo Calero

ESCRITA

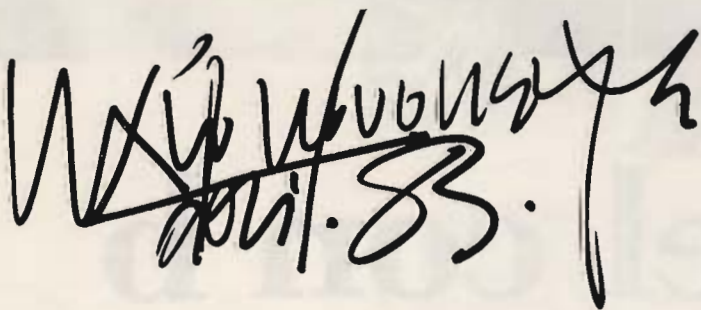
S

ai hoxe ESCRITA porque cada vez é máis necesario que a voz dos escritores galegos non esté condicionada

dendesd'o pasado siglo esta voz foi avangarda «lanza ponteira» cara a recuperación da concencia nacional de GALICIA a definición da identidade galega i a salvagarda do propio herdo cultural depositado na **Fala** nosa forma viva e razón incuestionable de diferencia e peculiaridade

esta voz ha de ser decisiva tamén tanto na prolongación profundización i extensión do devandito como na loita que se sigue pola chamada **normalización idiomática** i os outros dereitos nacionais

pra esta loita requírese non só a voluntá dos escritores senón tamén de tódolos que sinten o ser i o problema de GALICIA e teñen a certeza de que **a forza do noso amor non pode ser inútil.**



UXÍO NOVONEYRA

Presidente da Asociación de Escritores en Lingua Galega

DON Manuel Leiras Pulpeiro é un escritor que non nos convida a atuá-lo, tirando-lle o *don* e tratando-o con desenfadada camaradage. Hai escritores que non aturan o *don*. Sería estafalario falar de don Manuel Antón, ou don Luís Amado, ou don Manuel Maria. Non está o nó da cuestión na idade dos interesados. Se Manuel Antón Pérez Sánchez ou Luís Amado Carballo morreron mozos, Manuel Maria Fernández Teixeira non pode considerarse un rapaz. Con toda naturalidade podemos dicir Manuel Curros Enríquez, mais non cadra Antón López Ferreiro. Non é natural poñer o *don* a Ramón Cabanillas, nen a Antón Noriega, aínda que o primeiro chegou a cumprir oitenta e dous anos, e o segundo setenta e sete. A imaxe persoal do poeta, o seu aspecto físico entra por moito, a carón do ton da súa obra, para decidir quen é quen. Unhas veces deciden uns factores; outras, outros. No caso de Leiras, poeta republicano e anticlerical, como Curros, a súa traza física e a súa actividade profesional foron decisivas. Barbas tiñan o un e o outro, e barbas teñen Bernardino Graña e Ugo Novo Neira, a quen non titulamos de *don*. Se cadra, a Bernardino poñen-lle o *don* os seus alunos. Non o sei. Leiras, coas súas brancas barbas fluviais de Escamandro mindoniense e a súa sacerdotal actividade de curador vilego e rural, aparece-se-nos como un señor sábio e benéfico, mensaxeiro de potencias salutíferas, aureolado polo prestígio mágico dun conselleiro popular, unha especie de profeta ou juiz de Israel, génio familiar y respetado, druídico e mitolóxico. O médico no campo galego decimonónico é un pouco o feiticeiro da tribo, o conxurador dos demos domésticos. Leva naturalmente o *don*, quase como os abades bieitos.

Don Manuel Leiras Pulpeiro fai as súas visitas dacavalo ou dapé, apoiado ou non na súa bengala ou cajado, e, médico humanista, en cada casa campesina deixa receita e consello, e recolle respeito cordial e agradecemento cariñoso. A figura do médico de aldeia, de vila, de cidade —mesmo na súa proxección literaria (o doutor Moragas, máis ou menos trasunto pardobazaniano do republicano Pérez Costales)—, mellor proveído de carisma patriarcal que de ciencia terapéutica nos anos finais do XIX, é familiar entre os galegos, e institución social de moito peso e prestígio.

Por outra banda, don Manuel Leiras, como Eduardo —mellor sen *don* que con el— Pondal, milita no republicanismo. É un republicano idealista, pigmargalliano, como don Santiago de la Iglésia, fillo de don Francisco de la Iglésia e sucesor de don Francisco Suárez —o autor de *Grandal*— na jefatura do republicanismo histórico en Ferrol; don Santiago, mítico prohome cuja fasquia asombrou a miña primeira idade. Estes republicanos decimonónicos eran santos laicos. En Leiras o anticlericalismo é frecuente motivo literario. Mais a caridade cristiá ou a filantropía filosófica —realmente, as formas culturais que reveste, se cadra por determinación ambiental, son as da

primeira máis do que as da segunda— é nel práctica quotidiana, e imaxinámo-lo abandonando a casoupa do miserento labrego doído, enlevado por un coro de benzóns que lle desexan e prometen a glória de Jesus, baixo o patrocínio da Virxe dos Remédios. Así, as súas exéquias foron apoteósicas. Un liberal do tempo do *Syllabus* simbolicamente beatificado polo povo de Deus na levítica e enlatada Mondañedo dos seus amores.

Porque a popularidade de Leiras foi tan firme como o seu popularismo, que o levou a escribir e publicar uns *Cantares gallegos* que non son glosas de cantares galegos, como os de Rosalía, senón puros e simples cantares galegos populares —aínda que da súa autoría—, como os que Rosalía glosou.

Aínda que coñecía os seus clásicos, Leiras nunca pretendeu, como Pondal, ser el mesmo un clásico, ou facer unha poesía clásica, ou neoclásica, ou pseudoclásica. Os seus recursos estilísticos máis frecuentes —e máis felices— son os da poesía popular. A súa lingua é marcadamente local. Mais os tópicos da retórica tradicional e o vocabulario e os giros da lingua coloquial campesina mindoniense son beneficiados e aproveitados cunha economía persoal tan acurada e fresca que nos causa sorpresa ver como este versificador realista e provinciano, penetrado de doutrina progresista e galeguista e anticaciquil e anticlerical, logra ás veces efectos artísticos verbais, utilizando as palabras máis enxebres da súa sala comarcal, que fan dos seus poemas criazóns autónomas de arquitectura lingüística. O partido que tira Leiras ao seu dialecto é de notar, e se en toda ocasión, en xeral, a súa dicción é briosa e colmada, por de veces esa dicción chega a asumir o protagonismo do poema, que se converte nunha festa da palabra. Non direi que o bon galeno seja un parnasiano nen un esteticista, porque sempre hai un contido ideolóxico que suporta conceptualmente a estrutura verbal; mais a verdade é que certos poemas valen sobre todo polo brillo locutivo, polo enlevo vocabular, polo intenso lume idiomático que os converte en pequenas joyas de ourivesaría popular, dunha beleza e un luxo musicais que o seu protegido Noriega, con máis carga sentimental, atingirá raras veces e máis fragmentariamente nas súas viñetas ou instantáneas pastorais escritas en versos curtos, aínda que nos sonetos ha perseguir con consciente propósito, aprendendo en modelos parnasianos e simbolistas brasileiros e portugueses, unha plasmazón de gentileza acústica máis entoada e culta.

Lembremos a concentrada canzón da triste Frouseira, na que o fundo reivindicativo civil non anuvia a plenitude verbal organizada en sonorisimas expresións:

*Desde lle a pela bolaron
naide máis foi á Frouseira;
soilo Dios puxo froliñas
por entreniédas das penas;
froliñas pequerrichas
e agrouladas, que semellan
bagoas de sangue calladas
no bico das carrasqueiras;
froliñas que, con ser froles,
caladamente se queixan
de que tanto, tanto tarden
en cobrar-se conlas vellas!*

Non menos recendente é a lingua da cordial elegía á morte da meniña de don César Seco:

*Era raiola maiega
que esvala as névoas pardas
e aos avisos máis fondos
prestava contento a ialma!
Por eso todo desloce
donde ela adoito folgaba
dendes que o Nubro engafado
puido por sempre entoldá-la;
por eso secas ja teñen
as doces fontes caladas
do consolo os que en seus ollos
noile e día se espellavan,
os que finar-se sinten
de non sentir sua barcalla,
nin apazar suas manciñas
nin llas mazmir ó chuchar-llas!*

Esta ternura de avó —aínda que agora estemos celebrando o garbo do dicer, e non o sentido do pensar— resplandece asimesmo na graza encadeada deste cantar de pandeiro, ben que aquí o vocabulario seja máis humilde e vulgar:

*Donde vai a miña nena,
donde vai o meu anjiño,
que non me ven dar a aperta;*

*que non me ven dar a aperta
pra que a colla no meu colo
e lle dia o bico na testa;*

*e lle dia o bico na testa
e máis o par de azouliñas
nas cachiñas de manteiga.*

Ramallos de uces bravas como estas, monllos de pimpinelas recendentes como estoutras, aínda que non sempre tan acuguladas en púcaros de tan enxebres barros, abundan na poesía, sempre esporegada e venturaira, do médico mindoniense, aínda na satírica, aínda na costumista, aínda na picaresca. Leiras, fora dos seus cantares de feitura popular, nunca ordenou o plan dun libro, nunca trazou o programa dun poemario. Escrevía á toa, segundo a inspirazón lle viña, louvanzas á mariña, doestos á montaña, pinturas da formosa paisaxe do seu val, ledas glosas de rústicos galanteios, picoadas á cregage, misteriosas endechas ao Mariscal, canzóns de protesta perante a injustiza e a opresión. Non lle faltou para ser poeta dos maiores máis que querer se-lo. En vigor, en dominio da lingua, en riqueza e naturalidade do léxico, non o pasa ninguén. Ben se pode poñer gallamardo o val de Brea, a terra de Noriega e Cunqueiro, tamén por este barbouzán e agarimoso patrúcio, cuja paisaxe poética pode descrever-se coas súas propias palabras:

*Dan-se ao pe dos tojos bravos
as margaridas singelas;
entre espiñosas xivardas
o cabrinfollo frolea;
e o fero acivro e a abrula
junlos nos cómaros medran...*

Que romaría de voces. Que folión de fonemas. Mais se queredes unha arela de irmandade utópica, dá-vo-la tamén:

*¿Cando uns pra os outros os homes
seremos disa maneira?*

Da crítica, do universo, dos universos da crítica

Eduardo Prado Coelho

Por Margarita Ledo Andión



Profesor, analista, influido pola cultura francesa como toda a súa xeneración, adoitase dicir que introduciu o estruturalismo en Portugal e a súa tese doctoral leva o suxerente e pouco académico título de «Os Universos da Crítica». Todo o que o vencella coas cousas pasa pola linguaxe e o estudo da linguaxe como instrumento de poder e sedución levo a exercer o comentario político nos xornais. Dende as folgas estudiantís do 61 quedoulle, quizaves ese sentido da acción que tanto lle fai artellar programas culturais pra a TV como andar polo engranaxe dun festival de cine independente como o de Figueira da Foz. E unha das voces máis actuais, rigurosas e comunicativas da intelixencia portuguesa. Tamén, evidentemente, bon gourmet.

ARNALDO Saraiva referíuse a ti como heroe da crítica portuguesa, referíuse a ti con aquilo de «en fin, Edouard vint!».

Ben, nunca se chega a saber o que hai de irónico e, tamén, de convicto na expresión de Saraiva. Coido que quería dicir que existe unha xeneración na crítica portuguesa, a xeneración de *Presença* que entende os problemas da literatura en termos teóricos sob o sinal de Bergson e Croce, unha xeneración, porén, sen expresión a nivel do ensino. No ensino haberá unha liña filolóxica, historista, ultraerudita, coimbrá no senso máis profundo do termo. As primeiras ousadías xurden cunha crítica de tipo estilístico, marcada por autores españois —Dámaso Alonso—. Pero nos anos sesenta eu entendo que unha persoa, David Manuel Ferreira, trae á Facultade de Letras os neocriticistas, os formalistas rusos e tradúcese «O estilo da literatura» de Alan E. Wahan. Con esta marca aparece outra xeneración, ao fin da década, á que eu me vencello, da man do chamado estruturalismo. Eramos a xeneración que léramos a Barthes e tiñamos ao carón nomes como Todorov, Genet, Kristeva; vinculamos lingüística e literatura e deuse unha apertura, propia do estruturalismo, pra outros dominios tradicionalmente considerados ao marxe: o sicoanálise, a socioloxía, a sicoloxía.

Eu estaba vencellado aos franceses, Levi-Strauss, certo sector

do marxismo —o PC— e estabamos en contra de determinado número de valores chamados humanistas que tiñan a súa propia retórica, estabamos en contra de certo sicoloxismo no senso no que perdíamos ao suxeito en circunstancias que o absorvían, exteriores a el, como o inconsciente, como a estrutura social, como a estrutura en xeral. Por outra banda tiñamos, e aínda temos, unha especie de imaxe da literatura como un espazo pechado; o lado referencial, o lado concreto a onde nos remitía tiña pra nós menos importancia, vivíamos fascinados pola literatura e sobre a literatura, sobre o propio espazo literario como interminabel, como laberíntico.

Foi a xeneración dominante, mesmo nos periódicos.

E hoxe dominante a nivel de estudos literarios e na súa actividade cuestionou a chamada crítica impresionista —a dos periódicos— pero, por outra banda, non ocupou dentro da prensa espazos correspondentes á función que esta crítica exercía e, en moitos casos, os autores non se sintían tan escoitados como antes. Pasa algo choqueiro: houbo unha época na que se utilizaba o sistema de tribunas críticas nos periódicos, cada xornal tiña o seu crítico que falaba de todo o que aparecía. No sistema actual, as publicacións non teñen críticos e escollen un pra cada libro resultando que, por unha banda non se perfila a personalidade do crítico e, pola outra, a crítica volta-se menos agresiva, menos con-

tundente porque as persoas só van facer crítica dos libros que lles gustan —temos o exemplo no JL— e se alguén tenta darlle a alguén un libro que non lle gusta, o crítico diralle non. Non se fai, pois, crítica negativa. Por iso a crítica de prensa é máis morna, máis desvitalizada hoxe, fronte aos períodos en que o crítico asumía posicións positivas ou negativas con certa forza. Xa desde o punto de vista da Universidade os literatos continúan utilizando a formación estrutural mentres que os lingüistas pasáronse pra a formación xenerativista e, polo tanto, existe outravolta certo divorcio e certo atraso do sector literario verbo da lingüística que se fai. Penso que a propia lingüística xenerativa tende a evolucionar pra a consideración de problemas de senso, de semántica, de comunicación, ou seña, de pragmática que van reformular un encontro entre lingüística e literatura e que poderá dar un espazo teórico que é o que vén despois do estruturalismo.

A nivel de público hoxe os editores fan propaganda a través do periodismo cultural e a crítica voltou pra as élites.

Nun libro chamado «Fisioloxía da crítica» dícese que hai tres tipos: a que é prolongamento dos salóns mundanos, a crítica de conversa, onde se comenta das obras de dos espectáculos; a crítica que é prolongamento dos xornais, e a crítica do profesor. O que pasa hoxe é que a crítica foi caseque toda dominada pola

Universidade pero non xurdíu, ao propio tempo, unha crítica peiodística. Coido que hai hoxe unha gran falla de xornalistas culturais, persoas que teñan non a capacidade de análise polo miúdo pero que poidan falar con certa desenvoltura dun determinado número de acontecementos culturais. E non hai xornalismo cultural porque esta área foi relegada pra un lugar secundario e porque aquelas revistas que poderían estar a medio camiño entre o diario e a publicación especializada case non existen en Portugal.

O «Jornal das Letras»?

O JL é a única alternativa nese senso anque supoño que un dos seus problemas é non ter xornalistas culturais. O que hai son colaboradores, nas súas casas, que mandan artigos, artigos que foron feitos sen pensar na comunicabilidade co público dun xornal anque compre entender que estes colaboradores —escritores ou profesores— que non están ben pagados, non poden empregar o seu tempo en facer artigos pra morrer senón que os elaboran pensando xa no libro no que irán sair, fannos con gran complexidade e, de novo, resultan inadecuados pra o medio de comunicación que é o periódico.

A práctica cultural, a través dos medios audiovisuais, acusa o mesmo?

Na radio fíxose un esforzo, anque irregular, pra cubrir información cultural pero a nivel de TV nunca se conseguiu.

«O programático
desapareceu
das obras
dos escritores»

E os creadores, fanlle caso a outros medios, por exemplo o cine, ou si-guen considerando o libro como lu-gar de privilexio?

Os escritores portugueses esco-lleron, no salazarismo o corte cos medios oficiais e, xa que logo, ne-gábanse case todos a ir á TV, non recibían premios, etc., e o escri-tor que participaba na radio ou na TV era mal visto polos outros. Agora ben, de aí tamén resultou unha gran dificultade pra adap-tarens a novos medios de comu-nicación social. O escritor non sa-be como se traballa pra radio, pra o cine ou pra TV; a maioría dan mala imaxe, falan mal na TV e faise difícil, así, traballar con eles. No caso do cine, o cine significa moitos cartos.

Pero está nacionalidade....

Non, está subvencionado polo Estado pero as produtoras son privadas, ademais faise soio cine de arte e ensaio e falta o cine-in-dustria. Si samente houbera a solución institucional a maior parte dos cineastas —que son un número considerabel— estaría catro, cinco, seis anos condena-do a non filmar porque os subsi-dios non abundan; condenado a facer un, dous, tres películas que non dan pra axustar o tiro. Refe-rente á colaboración cos escrito-res, é cativa e non se crearon es-critores pra un cine que se resinte moitos nos diálogos.

Hai exceso de palabra, polo que temos visto.

Sí, ou lévase isto as últimas consecuencias, como o cine de Manuel de Oliveira, ou ficase nun cine aliteratado pouco con-vincente. Manuel de Oliveira po-derá gustar ou non pero é unha aposta radical en termos de cine, con determinadas propostas que realiza de maneira intransixente, por exemplo, na Franciska non hai un único plano que corres-ponda ao que sería o ollar de cal-quera dos personaxes, non hai planos suxetivos, a cámara é ex-terior. Tocante ao cine portu-gués coido que a chave é o se-guinte: non sendo capaces, por razóns técnicas, razóns de labo-ratorio, razóns da propia forma-ción dos actores de facer films normais temos que resolver as fílezas da nosa cinematografía en forza, en solucións inxeniosas. O propio traballo que Manuel de Oliveira fai cos actores, que lles fai levar o feito de representaren mal até o artificio ou certas lin-guaxes —separación entre a ima-xe e o son, por exemplo, do Fer-nando Lopes— orixínanse na propia dificultade de filmar di-rectamente a palabra ou a voz en off, que solventa problemas coa dición dos actres, van compen-sando as dificultades que hai pra facer un cine tipo americano e é iso, precisamente, o que convirte ao cine portugués no mundo —un mundo mui dominado polo cine televisivo e americano— en insólito: de súpeto, xurden uns tolos na península que fan cine en contradición co dominante, cheo de solucións delirantes, cun tempo mui lento, mui específico.

Falemos dos intelectuais portu-gueses como tais, serve aínda a fra-se «l' esprit c'est à gauche»?

Despois dun período en que a oposición dereita - esquerda era irreductíbel, ideoloxizada, hoxe hai un refluxo e verifícase que certos autores que suscitaban a desconfianza da esquerda máis ortodoxa porque eran metafísi-cos, porque eran irracionalistas, son aceptados de xeito doado. Aí temos a rehabilitación, podemos dicir, en termos ideolóxicos, de Agustina Bessa Luis, hoxe, con-siderada unha gran escritora e antes considerada da dereita, li-

gada a unha especie de visión mística das forzas telúricas, das forzas nacionais, do inconsciente, e por iso rexeitabel por unha cer-ta imaxe do que era a cultura, di-gamos, progresista. Penso que-hoxe aínda non hai sinais con-vincentes dunha cultura de de-reita pero foise esvaendo a oposi-ción dereita - esquerda e existen plataformas de entendimento que non pasan pola rixeza dos anos 40 ou 60, fortemente mani-queistas.

E tamén desaparece o intelec-tual comprometido.

Fundábase no seu compromiso como intelectual e hoxe, anque as posicións políticas personais fagan que os intelectuais portu-gueses voten esquerda, como in-telectuais teñen unha especie de neutralidade ideolóxica e a idea de compromiso non pasa polo que fan; e isto refírese ao propio PC onde algúns escritores, na súa versión literaria non teñen nada de programaticamente ideolóxico. Por outra banda, nos sectores máis novos coido que es-tán desvalorizados os contidos en beneficio de custións afectivas, vitais e así, un grupo de rock cun discurso conservador como os «Herois do Mar», é aceptado pola esquerda e pola dereita cunha es-pecie de indiferencia o que intere-sa son as formas pra dicir non o que dicen. Eu diría que as obras que hoxe tocan a sensibilidade máis nova son portadoras de de-terminada enerxía pulsional, libi-dinal que tampouco é específica da forma ou do contido e ten que ver coa forza interior das obras. Estamos nunha cultura mui mu-sical e a música é un dominio on-de a relación contido-forma de-vala pra a valorización do ritmo Lembrome oírle aos alumnos do instituto que *Apocalipsis now* era como un concerto de rock e o contido da loita do Vietnam éralles indiferente, o que sentían era o espectáculo, e terá que ver coa necesidade de multiplicar expe-riencias fortes que, no cine, pa-san polos efectos especiais, a ciencia-fición, o terror.

No Apocalipsis, Wagner, as escenas de choque, teñen lectura única e hoxe reivindicase, na poé-tica, a lectura múltiple, aconduc-tista.

Hai un aspecto unívoco en *Apocalipsis* pero a maior parte dos efectos film-espectador non é reducíbel a esa lectura, a película existe noutros planos, como par-titura musical, xogo de cores. Mais aló do contido dun film de Fassbinder o film existe como xo-go de espazos: *O Amigo Ameri-cano* de Wenders caseque non ten historia, o que interesa é que está cheo de referencias a outros films e produce emocións. Cando se fala de múltiple e unívoco é unha cuestión de sentido e coido que neste caso é máis unha cues-tión de contaxio, a obra agárra-nos máis do que a interpretamos. Hoxe as persoas ollan e dicen: é bonito en vez de perguntar qué quere dicir. Este vaciado de con-tido, por outra banda, ten que ver co gusto pola nostalgia, o re-vivalismo, polo paródico. Dá a sensación de que a cultura che-gou a un certo esgotamento e que se toman temas parodiandoos, extremo evidente en moitas no-velas contemporáneas, por exem-ple nas de Augusto Abelaira, pa-rodias de novelas, xa non temos medo nen choramos cos person-a-xes, temos lecer coa mesma com-posición da novela, pero é un le-cer en segundo grao, o primeiro grao é o lecer inxenúo, e este re-torno dase no cine, a volta á aventura con espírito de xogo, aos asaltantes da arca perdida. ■

DIESTE NO
CONGRESO DE
ESCRITORES

Aos tres anos do Congreso de Poio

Na apertura do I Congreso de Escritores en Língua Galega —Poio, maio do 80— estaban algunhas das figuras da nosa his-toria literaria e cultural; estaban Carballo Calero e Rafael Dieste e Dieste falaba, entón, do movemento intelectual dos anos trinta e da diferenza entre idea común e ideoloxía per-soal. Hoxe, que xa non está, recordámolo.

Aos tres anos do Congreso de Poio sae ESCRITA que xur-dir dunha comunicación presentada na tarde do domingo. Aos tres anos do Congreso continuamos apegados ás conclu-sións alí aprobadas, conclusións como a normalización lin-güística, como a batalla pola liberdade de expresión e por espa-cios independentes pra exercer a liberdade e confiamos na pro-ximidade dun novo encontro de escritores e escritoras pra in-formarnos, debater e programar a nosa intervención, a nosa acción cultural, en Galicia.

A creación —escrita, dibuxada, musical, na representa-ción ou na comunicación— estase a perfilar como unha cues-tión central no futuro e dende o noso país entendemolo así.



Unha asociación de escritores galegos malograda

Por Salvador de Lorenzana

NOS anos trinta existía en Galicia unha actividade cultural viva ao servizo do país. Os homes da Xeneración «Nós» e os do «Seminario de Estudos Galegos» viñan realizando un labor de positiva eficacia nos eidos da creación, do ensaio e da pescuda, no que se conxugaban o alento europeísta e o afondamento nas raíces da nosa autoctonía.

Eran moitos os escritores que andaban a traballar no empeño de nos dignificar como pobo con personalidade diferenciada. Pero non existía un corpo aglutinador que sumase aos cultivadores das letras propias unha entidade común. A idea de os integrar nunha asociación xurdiu a comezos do ano 1936. E foi así como o 30 de marzo dese ano fíxose unha assemblea pra constituír a «Asociación de escritores de Galicia».

O acto tivo lugar o 30 de marzo dese ano no salón de sesións do Axuntamento de Santiago. Presidiu a reunión o Alcalde Ánxel Casal, fundador da Editorial «Nós», na que se deran a coñecer moitas das principais figuras da literatura galega contemporánea. Asistiron, ou estiveron representados, todos os intelectuais galegos daquela hora. E mandaron adhesións os xornais de Galicia que entón se publicaban nas diferentes localidades do país.

Álvaro de las Casas, no nome da Comisión organizadora, deu conta do labor realizado pola mesma pra constituír a Asociación, que, en principio, había ser vellelo de relación entre todos os escritores galegos. Fíxo un pouco de historia, e lembrou que fora en Pontevedra, dez anos antes —con motivo do enterro de Lousada Diéguez— cando se falara por primeira vez da necesidade de crear a Asociación. Esta había ter, entre outras finalidades —ademais dun fondo sentido de camaradería—, a de categorizar o labor do escritor; a de espaxar as ideas e iniciativas da intelectualidade galega; a de estimular a venda do libro, e a de elevar, en xeneral, o nivel cultural da nosa terra.

Agradécuselle ao Alcalde Ánxel Casal o cordial recibimento dispensado aos escritores alí reunidos, e propúxose que se fíxese constar en acta un voto de gratitude pra o mesmo. Con maior motivo porque Casal, como editor benemérito que levava o pensamento galego aos centros culturais de todo o mundo, merecía dobremente o recoñecemento da assemblea.

Por ser un dos primeiros propulsores da Asociación, propúxose pra presidir o acto de constituición da mesma a Roberto Blanco Torres. Este, en breves palabras, agradeceu a deferencia, e encareceu a importancia do acto: Pola necesidade de crear unha forte solidariedade entre os escritores galegos; e por mellor organizar a defensa na prensa e no libro dos intereses de Galicia.

Despois de se lér e discutir o proxecto de Regulamento, quedou constituída a Asociación. A seguido aprobáronse as seguintes propostas da ponencia:

Que o Concello compostelano, d'accordo co Cabildo Catedral, conmemorasen o centenario a celebrar no seguinte ano, do nacemento do historiador López Ferreiro, trasladando as súas cinzas a Santo Domingo de Bonaval, onde repousan as de Rosalía e Brañas.

Dirixirse ao Axuntamento da Coruña pra que erixise un mausoleo que gardase os restos de Curros Enríquez, Eduardo Pondal, Vilar Ponte, Chané, e outros galegos ilustres.

Solicitar do Ministerio de Instrución Pública:

1.º A creación de cátedras de Lingua galega, con carácter obrigatorio, nos plans de estudos das nosas Escolas Normais, así como unha de Lingua e Literatura galegas na Facultade de Letras da Universidade de Santiago.

2.º Que os topónimos ou nomes de vilas, aldeas e cidades —de versión castellana difícil ou imposible— e, en xeneral, a nomenclatura xeográfica do país, señan nos mapas e documentos oficiais as de uso corrente e tradicional en Galicia.

3.º Constituír un Comité do Libro galego encargado de organizar unha Exposición do mesmo.

Despois dun xantar no que se pronunciaron brindis por parte dalgúns dos asistentes, reanudáronse pola tarde as sesións da Asamblea. De remate quedou eleixida a seguinte xunta directiva:

Presidente, Gonzalo López Abente. Segretario xeneral, Álvaro de las Casas. Segretario de actas, Francisco Fernández del Riego. Vocales, Roberto Blanco Torres, Xulio Siñenza, Martínez Morás, Santos Bugallo, Iglesia Alvarinho e Lustres Rivas.

A seguido foron eleixidos os representantes da Asociación nas localidades importantes. Quedaron eleixidos: En Madrid, Alfonso R. Castella. En Barcelona, María Luz Morales. En Buenos Aires, Eduardo Blanco Amor. En Ourense, Ramón Otero Pedrayo. En Pontevedra, «Roxerius». En Lugo, Ánxel Fole. Na Coruña, Plácido Castro. En Vigo, Xosé Posada Curros. En Santiago, Laureano Santiso Girón. No Ferrol, Ricardo Carballo Calero. En Vilagarcía, Lisardo Barreiro. En Tui, Ricardo Torres Quiroga. En Mondoñedo, Álvaro Cunqueiro. E na Estrada, Manuel García Barros.

Entre os acordos tomados figuraron os relativos aos homenaxes a Antón Vilar Ponte e a Ánxel Casal. Ao primeiro pola longa e teimuda labor que, ao longo de tantos anos, veu realizando na prensa en defensa dos valores galegos. Ao segundo, polo esforzo editorial que propiciou canle axeitado pra que os escritores novos e vellos deseen a súa obra.

A «Asociación de escritores de Galicia», xurdida baixo tan bos auspicios, comezou a traballar con entusiasmo nos eidos previstos. O programa de actividades contou coa colaboración de todos. Pero a súa vida foi efímera. Desde o primeiro momento fixo acto de presenza nunha chea de iniciativas que ían ter posterior desenrolo. Noutrante, cando a Asociación estaba en marcha pra cumprir os cobizosos obxectivos, produciuse a treboada da guerra civil. O grande esforzo unificador viuse truncado. Os dramáticos acontecementos destruíron o fermoso empeño, e moitos dos seus protagonistas pagaron coa morte a entrega a un xeneroso ideal.

Decorreron desde aquela máis de cuarenta e seis anos. Porén, o propósito que os escritores galegos do 36 aloumiñaban —inda que malogrado— marcou un fito na historia das nosas letras.

A historia como discurso na pintura de Moldes

Por Alfonso Pexegueiro



Moldes naceu en Pontevedra o 12 de novembro de 1949. Ten obras no Museo Castrelos de Vigo, no Axuntamento e no Castelo de San Antón da Coruña, no Náutico de Las Palmas e en coleccións particulares.



«MENUDA ASTUCIA A DE ME ENDOSAR UNHA LINGUAXE DA QUE SE MAXINAN QUE ENDEXAM[IS ME PODEREI SERVIR SEN ME RECOÑECER DA SÚA TRIBU].»
BECKETT

COÑECER aquilo que non son para volver a ser. Sentido máxico do «suxeto» dividido. A ironía do necesario pasa pola violencia da forma. O oficio de «ser» pasa pola mentira, a mentira como «verdade», o «mal» como concepto revolucionario. É necesario escribir sobre a historia na historia. Necesario escribir e afondar nos signos que nos comprometen. Somos historia. Reducidos, quizais. Pero incindicionais animais históricos que camiñamos sós i en grupo, e que necesariamente elaboramos un «texto», unha linguaxe.

Moldes pinta a liberdade do «texto». Recurrindo ao trazo e a color, compromete a visión idealista do «outro» facéndoa «real»; o «suxeto» fala e ironiza sobre a época recreando a ilusión do pasado, como a través de miles de espellos superpostos. O pintor, cun inconsciente rebelde e incisivo, xoga coa historia ironizándoa.

Non vou a entrar na forza expresiva de M. Moldes, non no seu talento pictórico, un dos máis grandes que temos actualmente en Europa, senón no xogo da súa ironía como enfrentamento de contrarios, ou de linguaxes, ou ese discurso da color sobre a ficción e a realidade dun «tic» que a historia ten de sobra coñecido: a guerra.

Curiosamente presididos polo irónico tríptico de Alfonso X, Moldes ofrécenos trece cadros aludindo guerreros da cabalo e da pe en actitude de guerra (case de comic), pero que nos imprime un significado que vai máis alá da simple lectura do texto pictórico, pra convertirse en linguaxe universal do inconsciente ou do soño, fora dos límites do racional. Os títulos dos cadros forman parte tamén desa linguaxe, como en Klee ou

en Lamazares, anque en Moldes son máis irónicos, acríticos, analíticos; actúan como unha «carnalización» do plural: *Eiquí Nos*; *Al Ataque*; *Tempranza e Furia* (representan cabaleiros coas lanzas e nos seus cabalos pelexando); *Un a Cabalo* (un guerreiro a cabalo), *Unha a Cabalo* (un guerreiro a cabalo), *Falando* (cabaleiros pelexando); *Parolando* (tamén guerreiros pelexando), etc.

Só o inconsciente pode atravesar a historia, torturar a razón e poñer en crisis dialécticamente os códigos establecidos.

Moldes conseguiu pintar (escribir) a novela dos signos.

«Dos diversos personaxes que eu son sucesivamente, non vou falar. Carecen de interés ou debo calalos. Eu sigo co meu propósito —de evocar unha experiencia interior— sen necesidade de tratar de eles. Tales personaxes, en principio, son neutros, un pouco cómicos (aos meus ollos). En relación coa experiencia interior da que falo, están privados de sentido, salvo nesto: que rematan a miña disarmonía» (1).

Fuxir a existencia: ese saber falso, enganado, ¿quén son?, ¿hai algún «son»? ¿hai alguén en min?, e meterse máis na vida, no imposible. Moldes transmítenos o imposible e lévamos á linguaxe da escoita; das palabras en guerra; ao desexo de ser destruído en respostas (se é que as hai) de saber. A guerra ten un soído que non se escoita se non é co silencio da door, co silencio da vítima.

Moldes ten a lucidez de liquidar (eliminar) todo o vacío e enfrentarnos co que negamos por medio do que aceptamos, reimos e enriquecemos.

«Chamo experiencia a un viaxe até o límite do posible para o home» (2). Neste senso Moldes nos desplaza hastra esa experiencia, igual que Giacometti, Van Gogh, Kafka ou Holderlin.

(1) Bataille.

(2) Bataille.

O texto que hoxe aquí presentamos —unha de tantas resencións asirias pertencentes a Biblioteca de Asurbanipal— é unha mostra tipolóxica do que foi a literatura sumerio-akádica, que se remonta ao 20 milenio a. C. O presente texto pertence ao xénero da lírica relixiosa, xénero que se distingue dos simples *recitados* épicos, ou incluso de textos de carácter científico, por unha disposición simétrica das liñas nas tellas de barro; polo movemento do pensamento, por un estilo máis cheo de imáxes, algunhas

vezes por un certo paralelismo e un especial tipo de rima (1). O paralelismo destas liñas ou versos aparece aquí moi marcado: paralelismo da construción ou volta dunha forma de pensamento en termos parecidos, cando non idénticos; repetición e insistencia nunha mesma construción. Os poetas sumerios remataban intencionadamente toda unha serie de versos ou liñas nunha mesma rima (Cf. Is. 6-9, «at-ta»); ou ben separaban unha rima por un ou varios versos de rima diferente. Por veces a simetría está determinada por simple analoxía na construción (Cf. vers. 6-10, «sa»; 11-13: «ki-ma») e in-

cluso se chegan a repetir «colons» enteiros, tanto en final de liña como ao principio (Cf. vers. 1 e 2: «sa ina ma-a-ti sa-qu-u»).

Nesta invocación, cantanse as propiedades do lume, personificado nun deus de procedencia infernal, GIBIL (2); incluso se lle manda purificar ao home «fillo do seu deus». A importancia radica non só no seu valor literario, como xa dixemos, senón tamén na información que nos pode aportar para o coñecemento da mitoloxía e da relixión da época sumerio-akádica. O texto é bilingüe (3); aquí traducimos a parte semita, que a súa vez traduce a parte ideográfica.

Pregaria a Gibil, deus do lume

Xosé A. Parada

Do
cuneiforme
ao
galego

TESTO EN TRASLITERACION

1. (ilu) Gibil ab-kal-lum (4) sa ina ma-a-ti sa-qu-u
2. qur-ra-du mar ap-si-i (5) sa ina ma-a-ti sa-qu-u
3. (ilu) Gibil ina i-sa-ti-ka el-li-ti
4. ina bît ik-li-ti nu-ra ta-sak-kan
5. mim-ma su-ma na-bu-u sim-ta ta-sa-na
6. sa e-ri-i u a-na-ku mu-bal-lil-su-nu (7) at-ta
7. sa sar-pi hu-ra-si mu-dam-mi-iq-su-nu at-ta
8. sa (ilu) Nin-ka-si (7b) tap-pu-su at-ta

9. sa lim-ni ina mu-si mu-tir ir-ti-su (8) at-ta
10. sa a-me-li mar ili-su mes-ri-ti-su li-tab-bi-ba
11. ki-ma same-e li-lil
12. ki-ma irsi-tim li-bi-ib
13. ki-ma ki-gal (9) same-e lim-mir

VERSION

1. «Ouh Gibil, mensaxeiro (4), que en moito eres grande!
2. Guerreiro, fillo do abismo (5), que en moito eres grande!
3. Ouh Gibil, no seixo (6) ti eres brillante!
4. Na casa das tebras, a luz tí

5. A toda aquela cousa que ten nome, o seu fado tí llo fixas
6. Do bronce e do chumbo, o seu ferreiro (7) tí eres
7. Da prata e do ouro, quen os fas brilar tí eres
8. De Nin-Ka-si (7b), o seu amigo tí eres
9. Do malvado, na noite, o seu opoñente (8) tí eres!
10. Ao home, fillo do seu deus, falo brilar, tí, poderoso
11. Como os ceos, que estoupan de brillo
12. Como a terra que rebrila
13. Como os eixes (9) dos ceos que alumean.»

NOTAS

(1) «Non se debe falar de métrica tamén»; esto aínda non está demostrado, a pesares dos esforzos de ZIMMER, Cf. «Babyl. Hymn. und Geb». (D. Alte Or., 1905, H. 3).

(2) GIBIL é o deus do lume. Coma Ea, Marduk, Assur é fillo de Apsu (Cf. «Enuma Elis», tab. I). Cicáis haíxa que ver nel o símbolo do fogo solar que, cada mañán, nace do seo do océano que rodea o mundo. A través da súa luz descobre os crímenes nocturnos. Pola súa calor, él fai brilar os metais. É o purificador, por antonomasia, e xoga un papel relevante nos esconxuros para que o enfermo «estoupe de brillo coma os ceos» e «rebrile coma a terra». A súa compañeira é Nin-kasi, cuxo nome pode significar «a muller da boca chea». Era probablemente unha deidade do viño, ou cicáis, dos bebedizos. (Vid. DHORME, P., «La religion Assyro-Babylonienne», París, 1910, páxs. 45 e 51).

(3) Texto en DELITZSCH, AHW: «Assyrisches Handwörterbuch», pax. 133 (= «Colección de Kuyundjik», in «British Museum») e LS, pax. 188.

(4) Para a tradución de «ab-kal-lu» que aquí traducimos «mensaxeiro», vid. «Enuma Elis», Poema da Creación, tab. III, l. 55.

(5) O lume decíase que era fillo de «Apsu», é dicir, do Océano que rodea a Terra. Cicáis teñamos que ver aquí unha alusión ao Sol que sae pola mañán deste océano e se recolle cada noite. O segundo hemistiquio refírese a Gibil: o verso é paralelo ao anterior.

(6) «i-sa-ti-ka», que aquí traducimos por «seixo», en realidade significa literalmente «pedra para o lume» ou «pedra que fai sair o lume».

(7) Literalmente: «o que os funde»; pois «mu-bal-lil» = «facendo correr». Coidamos logo que sería a tradución exacta: «o fundidor», daí a tradución que facemos de «ferreiro». Tamén poderíamos interpretar este termo, nunha segunda acepción: «o que da vida», de «balatu» = «facer vivir».

(7b) Vid. nota (2).

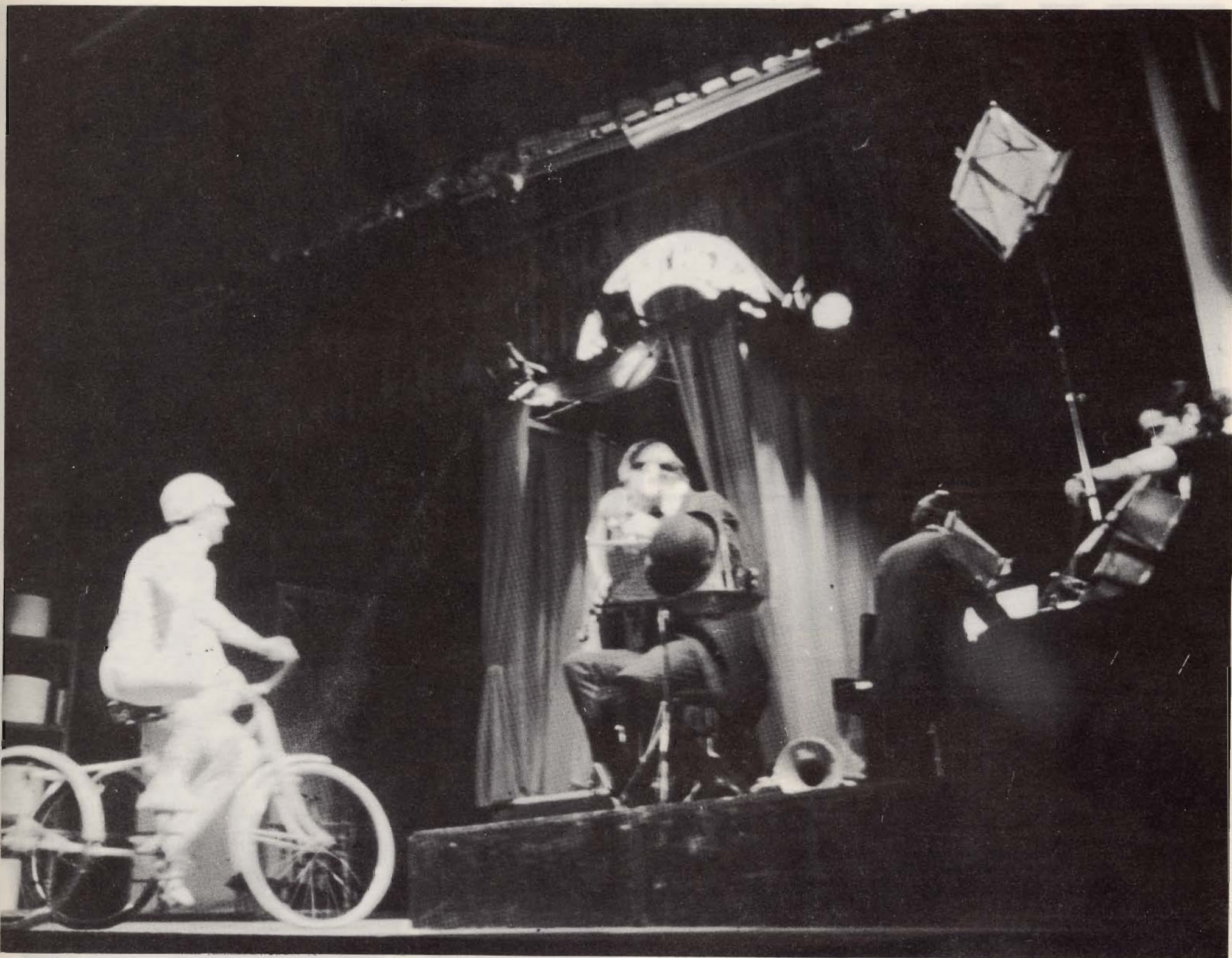
(8) «ir-ti-su», liter.: «o que se enfrenta», de «irtu» = atacar.

(9) «ki-gal», en realidade significa «base, fundamento». A concepción cosmolóxica semita supoñía que os ceos estaban asentados nunha especie de columna ou base sobor da cal xiraba todo cosmos, e esta era de duro metal. Preferimos traducir aquí por «eixe», pois recolle moito mellor esta concepción.

E

encontros e desencontros





O escritor e o teatro

Por Manuel Lourenzo

O escritor e o teatro. Un tema que onda nós non se ten abordado moitas veces. Hai un século, e aínda bastante menos, a palabra espectáculo tiña un significado restrinxido a certas áreas ou aspectos do que hoxe entendemos por tal; por exemplo, as variedades, o circo, nunca á representación dunha obra teatral. Asistir a un espectáculo non era o mesmo que acudir á representación dunha «obra». Aínda entre os vellos cómicos perdura a denominación «teatro de verso», fronte ás outras variedades, menos literarias, do espectáculo. Dona Maria Guerrero non montaba espectáculos, montaba obras; e aínda dubido que aquela eximia actriz usase o termo de «montar», e moito menos o de «posta en escena», e moito menos «posta», a secas, que semella un vocábulo referido á galiña... Hai un século, e menos, o escritor de teatro ou dramaturgo —esquezámos a significación que esta palabra vai collendo hoxe—, era un redomado literato, con todas as consecuencias. El escribía a obra, que logo vendía a unha compañía, para que lla «montase». A miúdo as obras escribían-se por encárgo do titular da compañía, e inexcusablemente había nelas un papel destacado para o tal titular, primeiro actos ou primeira actriz, que ademais de interpretar e dirixir a empresa, adoitaba tamén ser

director de escena. Aínda non chegara a moda da «posta en escena», e portanto, tampouco a de chamar-lles «textos» ou «propostas» ás obras teatrais. Aínda o teatro, por resumir e ir á présa, non era «espectáculo». Stanislavski dirixía obras que escribía Chékhov; Meyerhold tamén dirixiu obras que escribira Chékhov; mais no caso de Meyerhold, estas obras —forzando unha miga a expresión— eran «espectáculos» de Meyerhold «sobre obras» de Chékhov. No primeiro dos casos, o público ía ver —ou dicía-se escoitar— unha obra de Chekhov polo Teatro de Arte de Moscú; no segundo, ía-se presenciar a montaxe de «A horta das cerdeiras» que fixera Meyerhold... Nacera o espectáculo e comezara a era das «grandes propostas escénicas» sobre este ou aquel autor. Era, en parte, a ruína do dramaturgo profesional. O director de escena, como antes fixera o primeiro actor, impuña as normas do seu despotismo. O escritor de teatro, a secas, pasaba na Alemaña a ser o dramaturgo de tal compañía, val dicer, o literato funcional dunha posta en escena preconcebida. Brecht escribe e amaña para Piscator, o cine americano inventa os guionistas, moitas veces traballando en equipo; o propio Brecht, temeroso das interpretacións que puideran facer-se das súas obras, impón os «modelos», unhas coleccións de inertes fotogramas polos que os futuros directores

habrán de guiar-se... O autor defende a súa obra, que sabe exposta ás mil e unha heterodoxas interpretacións. Brecht defende a Brecht e teoriza para salvar-se do fogo das transgresións, para non ser só «autor de letra», pois el mesmos, na máis pura tradición formal de autor burgués, pretendía ter dado coa definitiva concepción ideolóxica e plástica do teatro da era da produtividade... E salta Artaud, contra esa produtividade e máis contra ese mundo. E salta o misticismo de Grotowski. E saltan esperpentos, xigantes e cabezudos. Esaltan hiperrealismos e neosurrealismos... Unha parafernalia. Nos anos sesenta e setenta, e nestas latitudes, o método chamado de creación colectiva adoita basear-se nunha fina ditadura persoal: a do «pater», agachado detrás do «nós pensamos» e do grupo anónimo, do que só, paradoxicamente, se coñece a figura do director, chamado ás veces coordinador; calquer denominación valia, calquer eufemismo, con tal de escusar a coca paternalista... O caso era agachar-se e manexar; o caso era, en definitiva, ter poder; un poder montado sobre a máis fina ambigüidade democrática. Todos valem, todos nos servimos; mais, en definitiva, un é o que manda, un é o imprescindible. Xustamente a reprodución da ditadura contra a que, onda nós, se facía teatro... Mais esa é outra cuestión. Aquí o que se debate,

o que eu pretendo debater, é a presunta crise do autor, do escritor de teatro. Aquele que os bechtianos acusaban de aristotélico, os aurtaudianos de burgués e literario, os grotowskianos de tecnócrata das letras... O autor que escribe obras e que as firma, o que ten de buscar unha compañía que as represente e un editor que as publique; o «poeta dramático», en fin, que escribe desde hoxe e para hoxe; non o amañador, o tradutor, o escribido «ad hoc» para calquer evento cuasi-teatral... Hai ese autor? Hai o poeta convencido e profundo que non necesita estar a ben coas «estruturas» para vivir e escribir? Hai o dramaturgo que é dramaturgo porque si? E, sobretudo, é necesario que o haxa? Si!, é necesario e imprescindible. O que pasa é que talvez traballará para o futuro. O teatro, hoxe, está dominado pola pedería. Cada director pretende ser un director xenial dun espectáculo xenial. Ir a por todas a cada nova aventura. Estou falando do teatro que chamamos «sério», claro; do sólido, do consistente. Do carísimo. E os directores —e tamén os empresarios, que non son parvos— buscan primeiro unha obra, un clásico, algo indisutíbel, para dar-lle a súa interpretación heterodoxa, discutíbel; para que se deixe de falar de Shakespeare ou de Calderón e se fale do SShakespeare de Pepiño e do Calderón de Andresiño... Así chegamos a ver Lor-

cas que nunca existiron e Valles flando non sei que idioma desde un escenario... Pois ben, isto pasa. E aínda ousaría dicir que é o que máis pasa. E non só no teatro. Vivemos unha época desenfadada, agreste. A democracia tapa-o todo. Fala-se en público sen saber de que nen como, escriben-se libros sen coñecer o idioma nen sentir a obriga de entrar no tema, desculpa-se calquer aberración porque son moitas as aberracións... Os supremos valores son a política e a economía. A arte existe cando vende. Non importa o que venda. O artista, o criador, ten que vender; non pode expor-se a traballar caladamente no seu nobre oficio. A sociedade —velai tedes o drama— non vai recibir máis testemuña daquel labor que a que os altos e baixos mecanismos políticos e económicos queiran filtrar e potenciar. Hai tantos ocos como previsións. Mesmo hai un oco para os marxinais. Entre os que, claro, conto aos verdadeiros poetas dramáticos. Aos verdadeiros poetas. Non é certo que o autor estexa en crise. É a época a que nos produce desazón. Unha época que consagra e defenestra cuase a un tempo. Unha época económico-política onde o papel do escritor apenas pode ter outros matices que o de resistencia e advertencia. Gracias que no teatro aínda nos restan as clásicas máscaras: unha para risa, outra para a lagrimón.



Información televisiva e sistema político:

O caso da espectacularización

1. 1.1. O cadro xeral é a referencia a un importante desenvolvemento da socioloxía dos emisores, en particular o paso da adicación ós estudos sobre a socioloxía das profesións (cfr. por exemplo Gieber, 1964; Gans, 1974) ás pescudas sobre etnografía da comunicación no aparato dos mass-media. É unha fase relevante para o estudo da información televisiva.

No primeiro tipo de aproximación analízanse sobre todo as características sociais dos emisores, a súa inserción social no aparato, a experiencia laboral, as relacións cos colegas, e cousas así. É xa que logo un estudo dos factores que se presume que teñen influencias no desenvolvemento dos roles profesionais na información. Da súa banda, o achegamento máis recén (directamente influenciado pola socioloxía fenomenolóxica), analiza a *natureza do traballo* de producir información nos aparatos de comunicación de masas. Cambia o obxecto da pescuda, e cambian os seus presupostos básicos: a noticia xa non se entende como algo a «descubrir» grazas á posesión de certas cualidades persoais (o «cheiro», a

«sensibilidade») e profesionais. Agora concébase como produto resultante da organización complexa e coordinada de moitos factores que se condicionan recíprocamente. Este cambio vai vencellado a unha modificación abondo importante, a da superación da noción —nalgúns aspectos limitativa— de «influencia», «manipulación», «distorsión», no intento de elaborar un coñecemento mellor da forma da noticia e do seu proceso productivo. A idea de «manipulación» vai inextricablemente ligada á concepción dos media como aparatos *directamente* expostos á presión do poder económico e político, que *directamente* inflúe no modo de facer información. Isto, evidentemente, acontece, e este xeito de manipulación existe. Pero ésa non é máis ca unha das caras do problema. Alén da manipulación explícita, aberta, recoñecible, existe a autonomía profesional do que fai información. A outra cara do problema toca o punto da relación entre autonomía profesional e parcialidade na información. Cómpre estudar e comprender cómo e por qué autonomía profesional e parcialidade informativa coexisten, e aínda máis, sostéñense unha nou-

tra. O estudo da manipulación directa, visible, hai que engadirle o da manipulación interiorizada, indirecta, ligada ás prácticas profesionais, ás rutinas productivas.

1.2. A angueira de transformar a cotío en novas os acontecementos do mundo é o resultado da realización de prácticas e rutinas productivas, através das que se *constrúe* e (reflexivamente) *certifica* a noticiabilidade deses acontecementos.

Por *noticiabilidade* (newsworthiness) enténdense os requisitos que os acontecementos teñen de cumprir para seren merecentes da categoría de noticia. Todo o que non cumpre eses requisitos desbótase en canto que, por diversos motivos, non se axeita ás rutinas productivas; por mor disto mesmo, o que non acada o estatuto público de noticia convértese nun acontecemento que se perde entre a materia prima que o aparato non dá transformado.

Un elemento importante na construción e o recoñecemento da noticiabilidade dun acontecemento, ven representado polos valores/noticia (new values). Caltung-Ruge (1965), Golding-Elliott (1979), Gans (1979) subliñan os requisitos (complemen-

tarios e xerarquizados entre eles), através dos que se lles dá forma ós acontecementos para convertelos en materia informativa, para integralos nos procesos de produción de información.

A definición da «noticia» como algo excepcional, fóra da norma, inesperado, non recolle máis ca un dos seus aspectos. Hai outros criterios que son tanto ou máis importantes: os acontecementos convírtense en noticias, ou sexa que acadan dimensión pública, as satisfán —entre outras— as condicións de frecuencia, ausencia de ambigüidade, significatividade, afinidade cultural, relevancia, importancia. Decerto que estes requisitos implican conceptos difícilmente definíbles, vagos: pero se consideramos de perto as rutinas productivas, a análise de cómo os valores (noticia) actúan na práctica e de cómo os xornalistas os aplican realmente no traballo cotián, a cousa parece interesante. A *importancia* da noticia, por exemplo, establécese en base a) ó rango ou ó grao que un suceso ou unha acción ostentan nunha institución; b) á súa incidencia nos intereses nacionais; c) á cantidade de xente implicada nesta acción; d) á

duración futura das consecuencias da acción (Gans, 1979). Velaquí os parámetros que de feito serven para decidir se un acontecemento é ou non é importante, e se, xa que logo, pode ou non pode ser noticia.

Aínda se aplican e valoran moitos outros valores/noticia. Imos ver só un máis, a *calidade da historia* que dá conta dun acontecemento.

«Ula a calidade neste caso? E cómo ven valorada? No modo actual de producir información parecen funcionar cinco parámetros no tocante á calidade: a) a presenza dunha acción; b) a falta de acción, procúrase a posibilidade de darlle ritmo á noticia (sobre todo visual); c) comprimento dos dados relativos ó acontecemento (por suposto, nunca de maneira absoluta, senón con relación ós standards practicados; d) a sinteticidade (evítase o sobexa na redundancia, a prolixidade); e) a conxunción de características estéticas e técnicas, sobre todo no tocante á calidade das filmacións, a sincronización, o tipo de cobertura, etc.

En conxunto, os *valores/noticia* —non citei máis ca dous, pero é interesante ver cómo actúan globalmente— *teñen un dobre uso*: dunha ban-



Journalist intimidates because its currency appears to be irrefutable fact and the great myth about himself and his profession to which the journalist succumbs is that he is engaged mainly in the communication of objective fact. But if we view journalism as a chemical compound and break it down, we would find the ingredient 'fact' existed in only small quantities and even then lumbered by human impurities.

ARNOLD WESKER

ción

Por Mauro Wolf

da, serven de criterio para identificar entre os feitos os que poden ser acontecementos noticiables, para despois escoller de entre estes as auténticas noticias a difundir. Da outra, contemporaneamente tamén se veñen usando como criterios para darlles unha forma ás noticias, para enfatizar ou para minimizar certos elementos, para darlle á noticia a talla comenente.

Os valores/noticia son procedementos de tipificación a) dos acontecementos, b) dos informes sobre os acontecementos así tipificados.

O seu uso conxunto vén determinado polas necesidades técnicas e productivas do aparato, serve para establecer o que é e o que non é noticia nun determinado medio de comunicación de masas.

2.

Astra aquí levo expostos algúns elementos necesarios para delinear o cadro xeral do discurso. Agora imos pasar brevemente ó tema específico das relacións, ou sexa, da interdependencia entre sistema político e información nos medios de masas. En síntese, o punto de vista máis compartido é o de que a crise das formas tradicionais dos partidos políticos vén acompañada por un aumento da in-

fluencia dos mass-media sobre o sistema político por un lado e dos single-issue movements por outro. (Pasquino, 1981). Xa que logo, asístese a unha progresiva integración entre comunicación política e medio televisivo, sobre todo no senso dunha asimilación do discurso político e partidario ós módulos de comunicación típicos da televisión (Pilati, 1982).

Asístese ó feito de que canta máis credibilidade, capacidade de mobilización e incidencia social perden os partidos tradicionais, máis forzados se ven a reforzar a propia capacidade de comunicación e de crearse unha imaxe. Determinase así unha maior importancia da imaxe, no senso de que os partidos, cada vez máis perdida a tradicional identidade social de cada un, tenden a aparecer como suxeitos de acontecementos espectaculares. É o que se chama a espectacularización da política.

A consecuencia de todo isto parece ser un peso crecente dos factores persoais: á política como espectáculo cómprenlle persoas susceptibles de reasumir e representar a identidade do partido político e do seu programa. Outra consecuencia parece ser a difusión dun xeito de facer polí-

tica particularmente atento ás estratexias de representación das propias escollas. Efecto xeral, obvio e visible, da espectacularización da política é o relevo que se lle dá en xeral ó mundo da política, ós seus acontecementos, pseudo-acontecementos e non-acontecementos, sobre todo na información televisiva. Fenómeno de super-representación só en parte explicable pola toma dos medios de comunicación de masas por parte dos partidos políticos.

E digo que isto non explica o fenómeno máis ca en parte, porque entendo que a espectacularización da política é o resultado de dúas lóxicas complementarias, que se reforzan entre elas, pero autónomas. Coido que hai que ver a espectacularización da política esencialmente como dexeneración ou transformación dun funcionamento propio do sistema político e partidario. Logo, segundo eu o vexo, acaron deste proceso opera autónomamente outro interno á lóxica productiva da información nos aparatos de masas: este outro proceso consiste no relevo que se lles dá a certas fontes, consiste nas restricións de tempo, medios e costes, restricións que obrigan a certas escollas informativas e non a outras, consiste na dependencia das redes de corresponsais establecidas, e noutras cousas semellantes. O conxunto destes factores determina —por razóns estruturais propias do proceso de produción da información, que condicionan case de todo a información televisiva— a chegada ó primeiro plano das noticias políticas, en perxuicio doutras. E non xa das noticias políticas en xeral, senón desas mesmas noticias (as centradas en élités, en acontecementos e non en procesos, relativas a declaracións máis ca a feitos reais, personalizadas, etc.), elaboradas en base ós criterios máis económicos, productivos e funcionais dentro dos que prevé a planificación do aparato.

Dous rápidos exemplos: un traballo de Golding e Elliott (1979), feito comparativamente entre as TV de Suecia, Eire e Nixeria, refrexaba que nos noticiarios dos tres países a maior parte das noticias pertecía ó ámbito da política (interior ou exterior) e que os acontecementos con maior representación dentro da propia esfera política eran os previstos, «confeccionados»: Conferencias de prensa, declaracións, discursos ou acontecementos institucionais.

O outro exemplo: na información televisiva local (a terceira cadea de televisión italiana), a organización do traballo e dos (ben coñecidos) recursos e medios disponibles, establece que a distribución do material se decida semanalmente na xuntanza de planning do Ufficio Produzione, en vistas á planificación do traballo dos equipos. O obvio resultado é que cunha semana de adianto só se coñecen os acontecementos institucionais previstos no calendario: reunións políticas, sindicais, procesos, etc.

Non hai dúbida en que todo isto determina a presenza masiva da política na información televisiva. Pero aínda hai máis: a información televisiva é información, pero tamén é televisión. Non hai que ter dó de usar a especificidade do medio, que consiste en fornecer imaxes dos acontecementos presentados. Este valor/noticia do uso de moitas imaxes contribúe tamén á difusión do político na información, ou polo menos á espectacularización deste universo do político. Imos ver tamén dous breves exemplos.

Xa se sabe que parte do material filmado dos telediaros procede do intercambio que as redaccións televisivas realizan dúas veces cada día através de Eurovisión. Obviamente, cada ente ten tendencia a ofrecer o material que —en base ós criterios combinados de profesionalidade e de valores) noticia— teña as maiores probabilidades 1) de inserirse nas rutinas productivas, amplamente homoxéneas tamén entre os diversos aparatos; 2) de poderse conseguir e intercambiar. O resultado é a prevalencia das filmacións que posúan estes requisitos, que veñen sendo noti-

cias políticas sobre acontecementos previstos: visitas de xefes de estado, cerimoniais, momentos institucionais dos organismos internacionais, etc. (Sempre segundo o traballo mentado de Golding-Elliott, resulta que a maior porcentaxe de filmacións intercambiadas, tanto por medio de Eurovisión como pola axencia Visnews, refírese ós items seguintes: speech, travel, meeting/conference nas áreas da política interior e exterior, aparte das noticias relativas a cuestións militares).

O segundo exemplo toca o punto da espectacularización da información. Observa Gans (1979) que a cobertura televisiva das cadeas americanas sobre a guerra do Vietnam modelouse (aínda) en base a criterios e valoracións arredor do produto-noticia: a escolla de material filmado que fora televisivamente eficaz levou ó aparato televisivo a darlle preferencia ó dramático, facendo que as cadeas cobraran a guerra principalmente através de imaxes de combates, operacións de rastrexo, emboscadas e cousas así. Desque colleron por este camiño, os media víronse restrinxidos a el, en exclusiva, por mor de consideracións relativas á concurrencia. Ninguén estaba disposto nin preparado para afastarse desta fórmula inicial, motivada sobre todo en valores/noticia relativos á especificidade do medio televisivo. Só a intervención externa foi quen de neutralizar esta opción periodística: desque empezaron a abondar primeiros planos de soldados feridos e mortos, o Pentágono prohibiu seguir con aquilo, dado que non interesaba que as familias se enteraran por medio das imaxes da perda dun dos seus membros. Queríase que a noticia non chegara máis ca pola canle da vía burocrática oficial, e non casualmente, através dun telediaro. Consideracións relativas ó público induciron a modificar os criterios sobre o produto.

Aínda unha observación sobre a crecida influencia e o maior espazo reservado ós single-issue movements. A min paréceme que, desde o punto de vista da socioloxía dos media máis que do da ciencia política, este fenómeno funciona perfectamente no modo de produción dos aparatos informativos e nas súas rutinas. Estes movementos producen —a nivel de comunicación— todo aquilo do que se nutren os media: documentación, materiais informativos, líderes, movementos de opinión, contrastes de pareceres, manifestacións, etc.: nunha palabra, fan perfectamente noticia. Velaquí que os media están estruturalmente abocados a falar deles ou a difundir a súa imaxe; circunstancia que, da súa banda, acrece a importancia e o rol deses movementos, acelerando o seu avanzar cara a institucionalización. Ou sexa, que o cerco se pecha.

Resumindo: eu sosteño que a relación entre información e política faise cada vez máis estreita e recíproca, e isto porque se ve alimentada por dous factores que se reforzan un ó outro. Dunha banda as transformacións que na sociedade actual sofre o funcionamento do sistema político, da outra a lóxica productiva e a organización do traballo que mantén a información televisiva. Entrambos factores, cada un polo seu lado, provocan a espectacularización da información política, aínda que este concepto de momento siga aparecendo moi complexo e ás veces confuso.

N. de R.—Este traballo de Mauro Wolf, profesor da facultade de Letras de Bolonia (Italia) e autor da obra «Socioloxía da vida cotidiana», foi presentado polo autor ao congreso «Democracia e Comunicación en América e Europa latinas» (Barcelona, setembro do 82). Publicámolo hoxe en «ESCRITA» omitindo somente as referencias bibliográficas.

Traducido
do italiano
por
X. H. González

Biblioteca Básica da Cultura Galega

Unha biblioteca basada nos feitos históricos,
nos datos económicos, nas manifestacións
estéticas e nas creacións populares da comu-
nidade galega. Unha cultura cimentada na
claridade e ao servizo de todos.

Biblioteca Básica da Cultura Galega.



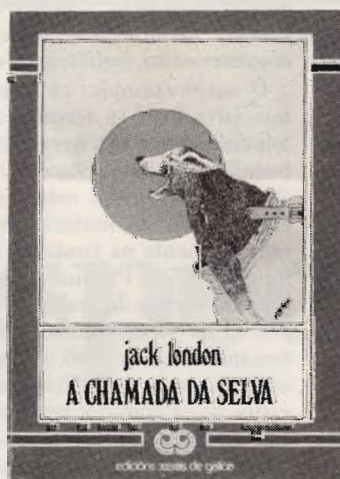
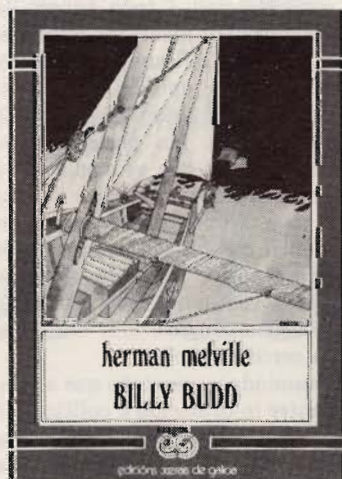
Reconquista, 1 - Telfs. (986) 21.82.04 - 21.82.11 - VIGO

1

SUSCRIBASE
POR 700 PTAS.
AO AÑO

ESCRITA

ULTIMAS NOVEDADES
EDITORIAIS



edicións xerais de galicia, s.a.

Doctor Maraño, 10 Telf. (986) 235686 - VIGO (Pontevedra)

ESTAMOS DANDO
MOITO QUE LER

Sociedade e pedantaria

Por X. I. Taibo

NORONIA COHEN

«A cervexa envilece»

ESTA é unha breve análise destinada a unha revista literaria, de consumo escribón —ensaistas, narradores e poetas con suficiente obra publicada; inéditos, en principio, absterse—. Non está pechada ás grandes masas, mais tampouco non está escrita, probiñas, pra elas. Este é, por tanto, un pudoroso microensaio de consumo interno.

«No entanto procurava distrair-me. E como as circunvalucións do meu cerebro me non habilitavam a compor odes, à maneira de tantos outros ao meu lado que se desforravam assim do tédio da profesão;...»

Eça de Queiroz, *O Mandarin*
Vou, primeiro de todo, arrombar coa bizantina discusión de se o escritor debe ou non crear/ensaiar pra sociedade ou pra si. E vou esguellar a discusión porque

—Eins, tendo sido amplamente desenvolvida por numerosos tratadistas, polemistas e teólogos, tanto na nosa terra como universalmente (no alén-Potomac, alén-Ganxes, etc.), non hai, naturalmente, solución concluinte ou, *ceteris paribus*, a proposta está demonstradísima, como tamén o está o seu contrario. Doutores ten a Igrexa, e con frecuencia empréstanoslos aos leigos aínda que non llos teñamos pedido.

—Zwei, neste pequeno traballo interérame a relación do escritor en canto tal (é dicir, o individuo conceptualizado como escritor pola sociedade —apoio social (1)—, coa sociedade en si —tanto na súa acepción universal como na sociedade «aquí e agora», ver *sotto*—; non é, por tanto, da relación sociedade/discurso literario da que pretendo ocuparme.

—Drei, persoalmente, e sen a menor posibilidade de demostralo, entendendo que, no límite, os fins creadores sociedade/ego poden tender a coincidir se é que se da unha serie de precondicións relacionadas coa praxe persoal socializadora (2) do creador vocacional, desinteresado, autístico e constante.

Toda esta secuencia reflexiva enunciada, en principio, universalmente, é aplicábel restrictivamente a unha sociedade concreta e doadamente delimitábel, tal e como é a nosa (1.—Aquén-Miño) / 2.—sincronicamente considerada (seis anos despois da dictadura, recesión económica-cultural e política, superados os mundiales), onde a efectos relacionais o primeiro termo de comparación, o escritor (e non, insisto, o seu discurso), é invariábel. Dado que no que segue imos facer persistente emprego del, ao escritor así delimitado espacial (1.—) e temporariamente (2.—) precisamos.

3.—deslindalo tamén estruturalmente (pois que dos seus roles funcionais temos xa prescindido, e dos seus roles sociais, prescriptos como tal escritor, é do que estamos, coño, a falar). O «escritor» a así delimitar pode ser abstraído como individuo

3.1.—con clara conciencia sociofuncional do seu idioma

3.2.—con nome rexistrado en papel impreso

3.2.1.—en libros da súa autoría (3.2.1.1. individual ou 3.2.1.1 colectiva)

3.2.2.—en aparicións xornalísticas como 3.2.2.1 colaborador 3.2.2.2. criticado 3.2.2.3 crítico, 3.2.2.4 fotografado, 3.2.2.5 interviniente en mesas

redondas (agás moderadores), 3.2.2.6 reseñado, 3.2.2.7 conferenciante

3.3.—con titulación académica suficiente

(pauta estrutural de interrelacións: 3.2.1 e 3.2.2 deben aparecer en xeito simultáneo. Pra consideración do último, calquera das súas subcondicións é alternativamente suficiente pra definición do noso home, aínda que o concurso simultáneo de varias é moito mais vellentante, agás no caso da 3.2.2.3 que de seu é abondo pra inclusión no grupo que quero definir, mesmo en ausencia de 3.2.1, aínda que tal privilexio é mais ben corolario da condición 3.3. Esta última 3.3 pode remplazar con grande vantaxe a calquera das 3.2.1 e 3.2.2, que xa non han aparecer simultaneamente, mais precisa por forza combinar alternativamente cumha ou outra delas. 3.3 posee unha serie de degraos ou escada valorativa, da que o cumio é, probablemente, cátedra de instituto (universidade, descendo ostensiblemente a valoración «cátedra de universidade» cando non se instala no Aquén-Miño (mesmo por baixo da «cátedra de instituto»). Toda esta cuestión dos numeritos é verdadeiramente anoxante. Lamentoo moito. Adxunto cita)

«I was very young when I wrote my first book. By a lucky chance it excited attention, and various persons sought my acquaintance».

The Moon and Sixpence, W. Somerset Maugham, III

3.4.—detentador dunha determinada opinión colectiva alén dos subgrupos «familia», «amigos de tomar as tazas», pra transcender a exogrupos. Non se trata exactamente do Apoio social devandito, en canto a opinión colectiva non ten por que ser favorábel e aprobadora, e de feito convirá que non sempre o sexa. Ou todo sería logo moi aborrecedor, e moi difícil de chegar a unha produción con efecto.

3.5.—desempeño de certos roles que poden, en definitiva, ser función dos seus requirimentos intelectuais, mais que en todo caso determinan a inclusión do noso home en determinados grupos ou actitudes especializadas, que en conxunto configurarán a personalidade social do escritor (tertulia, asociacións culturais, especialización cultural na militancia política, timbre de voz, aliño/desaliño no atavío, técnicas aproximativas ao sexo contrario cando se presenta apetitoso...)

4.—O escritor así delimitado, armado dunha praxe non ocasional, dunha continuidade no seu status, pasamos a grafalo pra nosa manipulación futura, e por razóns de confort, EAA (escritor *strictu sensu*, aquí, agora).

A imaxe sentada, reflexionemos agora: que é o que a sociedade en xeral —lectora ou non— espera do funcionario —o que cumpre cunha función— así deslindado? Pois logo, o esforzo consistiu pra min en procurar reunir e sintetizar actitudes, opinións, requirimentos subxectivamente expresados por ambos os dous elementos da relación. A enumeración resultante, en nengun caso exhaustiva, é a seguinte,

«Harpagon, qui veillait son père agonisant, se dit, re-iveur, devant ces lèvres déjà blanches: 'Nous avons au grenier un nombre suffisant, ce me semble, de vieilles planches'»

L'imprevu, Charles Baudelaire

a) *Allor intelectual*. Manterse ao día nas novidades literarias é, mais ca conveniente, unha actitude socialmente demandada no EAA, aínda que menos enfática no (EAA) ensaísta; mais cando o EAA ten a obriga ou a oportunidade de se dirixir á sociedade en cuestión a través das

espalladas follas dun diario, o *updating*, cando non a erudición, deberán automaticamente translucirse na citación, a falar por pena doutros tanto como por si propio. Isto non é mais que un xeito de socialización, de mergullamento e autodisolución do propio discurso na literatura universal, colectiva, abstraída, globalmente considerada. En todo caso, e de non haber outra bagaxe pero si existir a necesidade citativa (*necessitas quotandis*) (3), hai unha inmediata tentación a contar o eventual libro que se está a ler cada noite, brando o cabezal, imperioso e ademán. Esta tentación materialízase mais cando un concreto e material EAA —especialmente en período de afirmación (implantación de acordo co paradigma antes definido— se ve obrigado ou impelido a encher unha columna de xornal e nada que dicir hai; as citas así consideradas son sen dúbida tamén válidas, porque contribúen, ao mínimo, a conservar a consideración, profesionalidade, rol social do EAA como ente socialmente diferenciado e, en todo caso, eu non vou entrar en consideracións éticas —neither ethics, nor aesthetics (4)— nen, moito menos, en campañas publicitarias de trepa inconside-
derada. (5)

b) *Seriedade* no comportamento, que non ten por que vir exenta dunha fina dose de —británico?— humor. A seriedade vai residir mais ben nas actitudes, fontes do comportamento: que espectáculo resultará dun EAA xogando publicamente, por exemplo, ás máquinas de marcialos ou de diñeiros? Pra sociedade que sabe quen é o xogador, que é capaz de identificalo como un EAA, nada de edificante, por suposto. Isto non é moral persoal miña, senon ética colectiva. É obvio que un EAA con firma recoñecida por alguén mais que polo seu banco/caixa de aforros non pode falar en público de calquera cousa; non ten dereito a expresarse vulgarmente; non pode en xeito algun compatibilizar a súa posición na sociedade con actitudes vulgares, medianas, mediocres. Se pertence a este estreito e selecto círculo —o que nada ten que ver co elitismo—, hai que lle esixir, ao menos, unha precisión na expresión oral (*vide sotto*) non excluinte do que vulgarmente denomina procacidade a xente tradicional, que non da, por suposto, o peso medio da relación social que vimos procurando describir. Tamén os atavíos son, con frecuencia, un elemento diferenciador do EAA —aínda que demasiado a miúdo coincidentes cos do *progre* paradigmático (6) (tópico xa, por sorte, en decadencia), xeitos vestimentais que, á discreción do equilibrio do EAA teñen moito que ver co elemento *orixinalidade social*, do que volvo me ocupar no parágrafo que segue.

c) *Relación conferencial coa sociedade*: o status de EAA nen se adquire dunha vez pra sempre nen se adscribe ad aeternum á persoa definida segundo mais enriba fixemos: ten de ser frecuentemente revalidado ou mesmo, se valía xa hai, afortalado. Un dos medios habituais e socialmente mais valorado son as conferencias. O EAA ten que saber *per se* falar en público —moi diferente do pequeno-burgués *savoir être* na vida social—, e se non é hábil poderá polo menos desenvolverse, porque o EAA se debe certamente ao público: non, entendámolo, á masa indiscriminada, mais si ao público —minoritario—, polo de agora— coñecedor, e con frecuencia compracente, que asiste a conferencias e mesas redondas. O mais reconfortante e accesíbel por casos particulares é o do EAA poeta. Pode socialmente aceptarse a exis-

tencia, aquí e agora, dun poeta que non dea verbalmente públicos recitais? Temos dereito no Aquén-Miño, en vista da nosa tradición, mais aínda sen cantarmos coela, a disociar o poeta-escritor do troveiro ambulante? —pubs, romarías, sambacação—.

«Isso faz lembrar (...) quando declarou que seu ideal é ser vagabundo. O que você entende por vagabundo? É como consegue ser?»

—«Consigo, trabalhando naquilo de que gosto e que me faz bem. Mas eu gostaria de ser como aqueles menestrels da Idade Média, que saíam vagueando pelos caminhos de viola na mão. Mas são apenas sonhos.»

(*O Estado de São Paulo*, 18 de Fevereiro de 1979, entrevista con Vinicius de Moraes)

Aínda mais, de acordo coa seriedade requirida (b), o EAA desempeñándose como conferenciador terá igualmente de manter unha compostura equilibrada: estaralle, por exemplo, vedado o adoptar determinadas posturas de *showman*, e no meio dunha pública comparecencia descubrir a cabeza e, saintes e paralelos os beizos, cantar
«J'ai mis une plume
à mon chapeau
parce que ça fait
plus rigolo...»

(*Mon beau chapeau*, Sacha Distel) (M. Tézé)

«Rue de Rivoli:
un monsieur poli
entre dans une chapellerie.
Ils vendent des jolis...
Le Monsieur poli
gentiment lui dit:
(...)»

Mademoiselle, je voudrais un chapeau,
un chapeau comme il faut,
tout les couloirs soient discrètes
sans qu'on sent des tours de tête...
(*Les chapeaux*, P.F. Freed/J. Mareuil)

aínda que sexa en Francés, lingua tradicional de cultura —decadente cultura, segundo algunha corrente opinática especializada—. Con todo, a actitude *showmánica* non ten por que ser sempre rexeitada na pública aparición do EAA, e soo el —revestido de seriedade profesional, de *savoir faire*— saberá como equilibrar boo gosto/obrigada orixinalidade. Porque a *orixinalidade* é o eixo universal arredor do que xira o que a sociedade espera en cada instante do EAA.

«E se l'insieme di tante verità fosse una grande menzogna? E una domanda semplice che potrebbe trovare una risposta semplice».

Candido, Leonardo Sciascia

Naturalmente, o feito de a conferencia construírse a base da simples estrutura funcional de eu, me, a min, non desmerece: non é outra a cousa que socialmente se demanda do dialector. E a temática conferencial non pasa a ter, obviamente, influencia nengunha en nada do *supra* dito.

(Continuará no próximo número)

O xenio de Freud

Importancia e raíces do psicoanálisis

Por Cipriano Jiménez Casas

REFERÍNDOSE a Freud, o fundador dun coñecido sistema e escola de psicoloxía, William McDougall comenta: «Na miña opinión, resulta incuestionable que Freud fixo mais polo avance da nosa comprensión da natureza humana que calquera outro home dende a época de Aristóteles». Deste xeito un home como W. McDougall, que non é psicoanalista, admite pro creador do psicoanálisis unha auténtica grandeza o poseer o sistema freudiano os postulados de verdade esenciais do que carecen a maioría dos restantes sistemas contemporáneos.

A «teoría freudiana» irrumpe no mundo científico, da era moderna, como un sistema revolucionario incorporándose progresivamente a corrente mais profunda e perenne da evolución.

O mesmo Freud, non embargantes, falando do interese psicolóxico do psicoanálisis, comenta: «A significación do psicoanálisis pra medicina non xustificaría que eu atraera sobre el a atención dun círculo de sabios, preocupados pola síntesis das ciencias. Este proxecto debe parecer particularmente prematuro na medida en que unha gran cantidade de psiquiatras e neurólogos opóñense o novo método terapéutico, rexeitando os seus postulados e descubrimentos». Pero —continúa Freud— «Si a pesares de todo considero co experimento é lexítimo, débese a que o psicoanálisis pode ser de interese pra outras persoas ademais dos psiquiatras, dado que se conecta con outras varias esferas do saber e revela vínculos imprevistos entre elas e a patoloxía da vida mental».

Convértese así Freud, na era moderna, como o gran alborotador no terreno das ciencias, como denantes pasáralle a DARWIN, no século XIX, ou o que GALILEO ou NEWTON significaron no século XVII. Freud tivo que demostrar e ilustrar os seus postulados (dunha ciencia xoven e alborotadora), con exemplos claros e sinxelos, pra que quizais outras persoas, non necesariamente médicos ou científicos a ultranza, poderan comprender os primeiros pasos dun dos descubrimentos revolucionarios de necesidade.

Así Freud, pra demostrar a importancia da súa «técnica de libre asociación», acadou a síntesis entre as primitivas teorías cos descubrimentos mais modernos, nun novo sistema da personalidade total, rescatando as obras dos grandes filósofos e homes de ciencia que sentaron as bases da psicoloxía actual. Neste senso, ven poderíamos dicir que Freud soupo o tempo que ser un gran innovador revolucionario un gran conservador no que a psicoloxía se refire.

Pra facerse entender e darlle paso as súas teorías, as primeiras intervencións de Freud refírense a como gran número de fenómenos relacionados cos xestos ou con outros movementos expresivos e co a linguaxe verbal, así como con moitos procesos mentais (tanto de persoas sans co-

mo doentes) pasaron inadvertidos pra psicoloxía, o seren considerados como mero resultado de alteracións orgánicas ou dalgunha anormalidade no funcionamento do aparello psíquico. Estes problemas chamados «parapraxias» (deslizes da fala, da escritura, esquecimentos, etc.), accións fortuitas e soños dos individuos normais, delirios, obsesións, etc., etc., cando non se omitiron relegáronse o campo da patoloxía, intentando darlle explicacións fisiolóxicas, sobre eles aínda que foran invariabilmente insatisfactorias.

O psicoanálisis, polo contrario, puido demostrar que é posíbel por medio de hipóteses psicolóxicas explicar todas estas cousas e incorporalas a serie de feitos psíquicos que xa nos son coñecidos. Así, o psicoanálisis, limita por unha banda o dominio onde prevalecería o punto de vista fisiolóxico e pola outra incorpora o terreno da psicoloxía un gran sector da patoloxía. Neste intre, os fenómenos normais proporcionan as probas mais convincentes. Non pode acusárselle o psicoanálisis, como moi ven puntualiza Freud, de aplicarlle os casos normais os descubrimentos realizados a partir de casos patolóxicos. Nuns e outros a evidencia acadouse de maneira independente, resultando que os procesos normais e os que se denominan patolóxicos siguen as mesmas regras.

Freud cráxenos, tratando de explicar da maneira mais sinxela, os seus descubrimentos psicoanalíticos, como os motivos mais normais pra suprimir unha intención resulta seren tratar de fuxir do «displacer». Así algúen esquecerá recalcitrantemente o nome dunha persona si alimenta unha teima segreda en contra dela, esquecerá de facer unha intención si en realidade tratou de impoñela contrariamente a súa vontade; perderá un obxecto, si este lemballe a algunha persona co a cal tivo algun enfrontamento (poñámos por caso a persona que llo regalara orixinariamente); collerá o tren trabucado si emprende o viaxe a disgusto e si houbera preferido neste intre estar noutro lado. Esta maneira de evitar o «displacer» vese moi claramente no que se refire o esquecemento de impresións e experiencias sufridas (feito este que xa observaron moitos autores denantes de que existira o psicoanálisis). A memoria demostráanos hasta que punto é parcial co a súa disposición pra impedir que se reproduzcan as impresións que causan un efecto doeroso, aínda que non sempre en todos os casos poida lograrse.

Noutros casos, o análisis dunha «parapraxia» non é tan sinxelo, esixindo explicacións, menos obvias, pola intromisión dun proceso que se describe como «desplazamento», por ex. un individuo esquecerá o nome doutra persona a cal non ten ningún reparo que facerlle, non embargantes, o análisis demostrará que ese nome promoveu a lembranza doutro igual ou semellante de algúen contra o cal si ten suficientes razóns de disgusto.

Noutros casos, un lapsus verbal, por ex., deixará traslucir, a meirande

maioría das veces, opinións co falante prefire ocultar o seu auditorio. Pensen sinón no caso aínda recente do ex-presidente G. Ford, cando no debate final televisivo con Carter tivo o lapsus de situar paréceme ca Polonia fora da órbita Rusa. Tamén este mesmo ex-presidente Ford, nunha recepción oficial co Presidente Sadat do Exipto, nos brindis levantou a súa copa e dixo: «Brindo polo povo de Israel», o lapsus non podía ser mais explícito.

Pero os logros mais espectaculares na investigación freudiana, superan con moito a frecuencia con que se presentan os casos das «parapraxias» nas persoas normais. Refírese Freud neste intre a «interpretación dos soños», que puxo por primeira vez o psicoanálisis en conflito aberto co a ciencia oficial, conflito que por outra banda iba constituir o seu propio sino. As investigacións médicas viñan consideando os soños, como fenómenos puramente somáticos, carentes de significado ou importancia, algo así como a reacción dun órgano psíquico sumido no adormecemento fronte a estímulos físicos que o despertarían parcialmente. O psicoanálisis eleva de xerarquía os soños, estimándoos ou dotándoos como «actos psíquicos» cheos de significado e finalidade, que ocupan un lugar importante na vida mental do individuo; non se conforma co seu carácter aparentemente estrano incoherente, e absurdo. Entre estas dúas concepcións encol dos soños non podía haber acordo posíbel; a esterilidade da hipótese fisiolóxica obra na súa contra naméntras que en favor da psicoanalítica, podemos dicir que consegue interpretar miles de soños, conferíndolles un sentido e votando luz, gracias a eles, sobre os aspectos mais recónditos da mente humana.

Noutro senso é admitido unanimemente, ca interpretación dos soños e a pedra fundamental da teoría psicoanalítica e cos seus descubrimentos representan o máximo aporte do psicoanálisis a psicoloxía.

Todolos soños, según o psicoanálisis nos demostra, teñen un significado. Detrás do «contido manifesto» do soño (forma na que o recordamos cando nos despertamos) atopámonos, no proceso interpretativo, co as *ideas latentes* co soño garda tras de si e representa. A «elaboración onírica» (proceso polo cal as ideas latentes se transforman en contido manifesto), lévanos con forza irresistible a adoptar unha concepción da vida mental que parece resolver os problemas mais controvertidos da psicoloxía, obrigándonos a supoñer a existencia dunha actividade psíquica INCONSCIENTE, mais vasta e importante ca actividade xa coñecida, vinculada co a conciencia, demostrándonos que na actividade psíquica inconsciente operan procesos de moi distinta índole os percibidos na conciencia.

Pero si a importancia do psicoanálisis é evidente, onde debemos buscar as súas raíces? Pola banda do propio Freud, somentes contamos cun mínimo de datos sobre os orixi-

nes das propias ideas. Pero certamente, Freud estivo influido non soio polos seus eminentes mestres, senon polas correntes científicas da súa época. Neste senso o seu principal biógrafo comenta: «O feito de que unha idea nova teña un orixe puramente espontáneo desconectado de todo tipo de precursores e sumamente raro, si e que algunha vez chegue a producirse».

Na súa propia biografía escribe o propio Freud: «... as teorías de DARWIN, que na época despertaban enorme interese, exerceron sobre min unha gran atracción, pois permitían alentar a esperanza dun avance extraordinario na nosa comprensión do mundo, pouco antes de que eu deixara o colexio e despois de asistir a unha conferencia popular do profesor CARL BRUHL na que leu o fermoso ensaio de GOETHE sobre a Natureza, decidín seguir estudos de medicina...»

Fascinado Freud pola «FILOSOFÍA DA NATURALEZA», do alemán SCHELLING (1775-1854), o xoven Freud ingresa na Facultade de Medicina, non tanto co obxectivo último de practicar a ciencia médica, senon porque era ese o mellor lugar pra satisfacer a súa ansia de estudar as ciencias da natureza. E moi significativo ca maioría dos seus eminentes profesores foran médicos con vocación investigadora, dedicados a desentrañar os misterios do organismo humano san e doente.

Freud, sorprendentemente, sigue estudos que abarcaron desde a Física, Fisioloxía, Zooloxía hasta a Lóxica e a Filosofía.

E co profesor BRÜCKE, onde Freud proveese dos elementos básicos que culminarían mais tarde co seu descubrimento do psicoanálisis. Decía Freud que Brücke gravitou mais na súa vida que calquera outra persona. A importancia da metodoloxía científica do profesor vienés Brücke, influiría decisivamente na posterior laboura freudiana, hasta tal punto que JONES escribe: «A pesares dos seus rasgos revolucionarios, o psicoanálisis e en esencia a continuación da obra encetada no Instituto Brücke, onde os seis anos de traballo intenso, permitíronlle convivir nun grupo cuíus membros caracterizábanse todos, cada cal a súa maneira, pola súa creencia na ciencia, a súa integridade, a súa aplicación o traballo, o seu sacrificio e renuncia personal en procura da verdade. Foi precisamente nesa atmósfera en que Freud madurou esas cualidades que constituíron a trama da súa personalidade profesional e privada».

Pero outra influencia, quizais subestimada, e a familiaridade de Freud co as teorías de ARISTÓTELES, a través de FRANZ BRENTANO (1838-1917), que ocupou unha cátedra en Viena durante seis anos (1874-1880), publicando en 1874 a obra «A psicoloxía desde o punto de vista empírico». Iba a ser, pois, Brentano, quen desviaría os raios de luz procedentes de Aristóteles cara o terreno da psicoloxía moderna. A lucidez que se desprende da obra de

Freud, cos seus argumentos ben elaborados, a maneira de seguir unha proposición hasta o fin, a ausencia de falacias, encaixa perfectamente na LÓXICA ARISTOTÉLICA (Organon), non en vano se di co mundo foi esclavo dela durante mais de vinte séculos. O mesmo PLATÓN, chamáballe o seu discípulo Aristóteles «o intelecto» e os árabes cando se refíren a él falan como do «Primeiro Maestro».

Tanto pra Freud como pra Aristóteles, todalas causas deben ter materia e forma. En ausencia de factores precipitantes, os traumas primitivos non producirían unha neurosis, tampouco o fará unha conformación constitucional sin o engadido dunha experiencia vital desgraciada.

Si a afirmación freudiana de que o «instinto da morte» e mudo deixándonos perplexos, debemos ter presente que Aristóteles, pola súa banda, había dito que cando somos non hai morte, e cando estamos mortos non somos.

Pero non sería xusto pensar co psicoanálisis sexa un produto colateral da escola peripatética (a pesares da influencia que Aristóteles tivo na súa metodoloxía) xa que Freud tratou con implacable firmeza controlar todas aquelas doutrinas ou sistemas que lóxicamente o influenciaban, aplicando sempre o que pra él foi sempre a súa regra básica: «somentes se poden extraer conclusións logo de ter recollido e inspeccionado escrupulosamente unha cantidade de datos».

Durante moitos anos, Freud buscou nas placas microscópicas e nos tubos de ensaio a resposta os interrogantes que o preocupaban. Foi despois desta laboura intensa, minuciosa e persistente que se lanzou a empresa de tratar de comprender os enigmas da conducta humana e de desentrañar os motivos así como as súas determinantes.

Xa pra rematar, teríamos que falar dunha coincidencia moi feliz pra Freud. No ano 1879 Brentano encomendoulle traducir algúns ensaios de J. S. MILL, o que fixo que Freud aproveitara pra leer as concepcións de Mill sobre o utilitarismo, a asociación, así como o libro «Sistema da Lóxica», a mais importante formulación da moderna metodoloxía científica, desde o NOVUM ORGANUM, de BACON, que o mesmo tempo veu completar o ORGANON aristotélico. Un feito interesante e que un dos ensaios de Mill traducidos por Freud falaba sobre a teoría platónica da «reminiscencia», «o despertar das lembranzas que desde facía moito tempo permanecían na mente pero estaban esquecidas».

Outras xentes, da súa época, e c raro que influíron en Freud, pero como moi ben di un noso refrán «onde hai patrón non manda mariñeiro», a carón de xigantes como Aristóteles ou Platón, qué podían facer os demais? De calquera maneira, as raíces do psicoanálisis están aínda moi abertas a múltiples estudos e investigacións.

CP 60



Suxerir Joyce

Por Phelym Henry



A maior parte da xente coñece a Joyce através da súa grande novela *Ulises*. Isto non é un resume nin unha análise dela. É unha explicación. Unha sinxela explicación baseada en catro sinxelas preguntas. Non hai que perder de vista o que Joyce lle dixera ao seu amigo Budgen, en París:

«Comigo, o pensamento é sempre doado» (conte isto coa miña énfase).

1. ¿Por qué escolleu o dazaseis de xuño de 1904?

2. ¿Por qué ese paralelo coa *Odissea*?

3. ¿Por qué o capítulo WALPURGISNACHT en forma de drama?

4. ¿Cómo acaba a novela?

1. Hai críticos que sosteñen que a acción do *Ulises* pode acontecer calquera día, porque «pasar, non pasa nada». Outros din que a Joyce lle pareceu ben a data, porque era a da cita coa muller coa que despois casaría. Aínda hai outra razón.

Sabemos que aquel día houbera unha carreira importante de cabalos, e que gañara un que ninguén esperaba. En Dublín todo o mundo falara do caso. Desta maneira, Joyce puido vencellar a un feito real a súa ficción, que, ó fin e ó cabo, *Ulises* é un produto do maxín.

O amante da muller de Bloom está cabreadísimo polo resultado da carreira, porque el apostáralle a outro cabalo. Bloom é igual que o cabalo que gañou, un de tantos, con poucas oportunidades de acadar éxito. A muller aquel día vailla xogar por primeira vez, que digan o que queiran os demais críticos, e xa que logo, a data vai ter unha importancia grande para os dous.

Da mesma maneira que o cabalo vai gañar a carreira, así e todo, a Bloom vaille pasar igual na carreira da vida este día de verán en Dublín e en 1904. Con todo encontra del, ó cabo Leopold, un de tantos, vai triunfar. Bloom, igual que o cabalo, é «estraxeiro», «distinto» (o *outsider* do inglés vén de *outside*, *fora*); é xudeu na capital católica, húngaro de orixe, home de siso nun mundo de bébedos, vagos e lampantíns.

2. ¿O por qué dese paralelo coa *Odissea*? Segundo a maioría dos críticos, Joyce utilizouna para que lle axudara a ordear a materia. E é certo, é unha das razóns; ó usar o mito grego, Joyce universaliza o tema —ou sexa, Joyce = Ulises = tódolos homes—. Pero hai outra razón, e eu coido que é a máis importante.

É difícil dicir dos persoaxes do *Ulises* ¿por qué non fixeron outra cousa? ¿Por qué el ou ela non actuaron dotra maneira? Gracias ó paralelismo co mito grego, temos unha verdadeira estrutura como modelo para vulgar. Podemos comparar os actos de Bloom cos de Ulises, se esta comparanza adquire especial significado na última cousa que Bloom fai, e coa que termina a novela. Na *Odissea*, Ulises volve e mata ós amantes. No *Ulises* volve Bloom e perdoa. Veleiquí como acaba o libro. 4. Bloom perdoa, e a novela suxire que o de mañá será un día distinto na vida del e máis a súa muller.

3. ¿O por qué do capítulo (máis ben a sección) en forma de drama? Moitos críticos levan escrito moitas cousas sobre a revolución da palabra, a revolución literaria de James Joyce, o cume do monólogo interior, e todo iso. Pero, no medio do diluvio de teses doutorais, é curioso que, astra de agora, ninguén escribira sobre a única verdadeira nova técnica que aportou Joyce (aínda que teña precursores), a de presentarlle ó lector a mesma información dúas veces.

A primeira delas, a forma en que se presenta é a dunha narrativa normal, e a segunda é a dun drama no que se exteriorizan os pensamentos dos persoaxes. ¿E para qué? Cando experimentas a comparanza das dúas versións, recibes a impresión, palabra clave, dunha mente en proceso de cambio. Lóxicamente, a tarefa de expresar isto é imposible, da mesma maneira que é imposible, ó fin e ó cabo, dar unha descripción dunha cor ou dun cheiro, pero sí se pode *suxerir* o cambio, e velaí o que fai Joyce.

Traducido do
castelán
por X. M. González



ILUSTRACION: BASALLO



CUNQUEIRO EN MONDOÑEDO

Ese pumar de estrelas
do teu corpo vencido
e ese cheiro de velas
do espírito durmido.

Esa pedra vermella
coma cárcere eterno
e esa lareira vella
co mol remol do inverno.

Ese renxer das horas
nas invernías crúas
e esas voces cantoras
de antigas fragas núas.

Ese zoar do vento
sen principio nin fin
e ese estraño lamento
do céltico Merlín,

son, amigo cabal
que na terra as esperas,
o preludio fatal
doutras mil primaveras.

Darío Xohán Cabana
83

O PASADO INFORME DESFIGURA

ANOS sin o poema
o pasado informe desfigura
e comenza a medrar como algo bárbaro / xorda amenaza / un desconocido
cua pantalla nos tapa e tapa o MUNDO

encorga de novo o tempo sin saída
pra aquil a quen só lle abonda a verba

SÓLO ABONDA A VERBA

Uxío Novoneyra
83

Pantalla: Presencia desmedida
Encorga: Empoza

SCRITA,

DE FONTE CRISTAL ELES CANTORES

para mirar de fronte mares vento
que chaman pitorréi. Espellos
poliedro cando o amor lento e progresivo dando voltas
bóvedas en branco nós
cereixa e caravel, catedral do gozo,
insente catedral de torres, goletas
da miña singladura os teus ollos terra
noite nos que soño cárcere gaiola, xílgaro eu
en permanente febreida.

X. Vázquez Pintor

(Do libro DIALOGOS DE AMOR E AMIGO)

UNHA ROSA...

*Unha rosa, unha pomba, unha cantiga
e li non estás comigo.
Chuvia maina —fíos de nube—
e li non estás comigo.
Pregalla a un Deus lonxano e perto
e li non estás comigo.
O camiño Cerca-lonxe
e li non estás comigo.
Esquencer - lembrar - esquencer
e li non estás comigo.*

M.ª Pilar Campo Domínguez

70

MAGNIFICAT

Senhor

ti que espido te compraces nas cereixas, nas granadas, nas
gaivotas e pardelas a chíar polos cons se acaso nos meus días
non houber unha noite branca onde ancorar os versos que a
tua man acostumada ás colleitas de cinza no outono robe do
meu corpo a eternidade

M. Forcadela

CARTA POETICA PRA SALVADOR ESPRIU

¡Mestre Salvador Espriu, bon compañeiro de solpores e abrentes es-
trelecidos, fillo egrexio da Catalunya soberana,

¿seica non sintes zoa-los meus latexos núos mixturados coas tra-
montanas mais esgrevias e bravías?!

Ogallá chegue a miña carta ó pombal do teu peito cando o Mediterrá-
neo bañe os teus pés encallecidos e unha ringleira de gueivotas che
percorra as veas candia as notas da sardana,

dóce música.

Escriboche dende unha patria pequeniña:

Galicia ferida

e chagada dende vello,

pobo ensumido nos ollos das xuvencas,

deitado rente ó mar, ise camiño,

talmente como deixou dito

o teu compadre Celso Emilio.

Veleiqué a miña voz encoiros

—ceibe de lixos e morrallas—

a percurar con teimosía

a túa voz ecoante,

extendida sobre a longa pell de brau.

Veleiqué o meu cántigo

—tremante de anxeos e esperanzas—

a se xunguri en parella

ó teu cántigo maduro,

disposto a abrir camiños e sulcos novos,

extensos sulcos

—coma horizontes—

onde alguén semente

amor e mais alboradas.

Galicia son eu, mestre Salvador,

leu!:

un home aldraxado

polos deuses,

un cativo miñaxoais,

un paiaso ambulante

a sorrir tristemente na feira da vida.

As miñas pernas eivadas son Galicia,

real e verdadeira,

as miñas maus deformes son Galicia,

real e verdadeira,

a miña lingua trabada tamén é Galicia,

real e verdadeira.

¡Esta terra ven a ser un retrato do meu corpo derreado, unha imaxe
da miña ialma encheita de soños e arelas...!

A miúdo baixo ás raigames do pobo sumiso e asoballado

—síntoo refolgar no meu peito a pleno pulmón— e considérome
sangue do seu sangue e carne da sua

carne maceirada.

¡Cantos solpores me debruza riba do caxato,

meu compañeiro,

e esculco cos meus ollos murchos e feridos

unha paisaxe de campos e labradíos ermos,

e, ó lonxe, albisco o mar,

o enorme mar galgante

e destemido!

Entón pasa un labrego camiño das labours,

e son eu,

e volve un mariñeiro, coas redes valeiras,

e son eu,

e veñen os emigrantes, carregados de maletas,

e tamén son eu.

¡Estou mergullado enteiramente —de pés a cabeza— na bosta social
do meu país labrego e mariñeiro!

Por iso, mestre Salvador, a Terra dos homes bos e xenerosos

e mais eu,

entrambos marcados a ferro dende o primeiro folguexo, latexamos
sempre ó compás dun mesmo corazón namorado e temos reas espe-
ranzas a nos aborllar no pelexo, e nunca seremos vencidos nen do-
meñados,

¡nunca!

¡¡nunca!!

¡¡¡nunca!!!

Fiz Vergara Vilariño

ESCRITA

A CASA DO LAGO

A Grendel e á súa nai, ó misterioso e maligno lago de augas negras, á mocidade preguiçosa de Olfa.

Espero que chegue. A auga é plana na espera. A sorte pódeme ser propicia se chega e estou: neno afastado e indefenso. Gárdeme o ceo e baixo as súas nubes medre e prospere en fortuna ata que desde preto e lonxe, xentes que vivan alén dos mares que cruzan as baleas, escoiten a miña voz e paguen o seu tributo. Estou esperando a súa chegada. Helga tenme as súas poutas e a miña folla guerreira non dá fendido o noxo do combate. Eu espero que chegue.

II

Tornou acougado no cabezal. Cheirando o seu perfume de novo, tivo a tentación de collelo entre as mans e botalo lonxe. Claro que el a fixera entrar. Nunca levava a ningunha outra muller alí, a non ser por Helga que non daba saída do seu maxín.

—«Espera», díxolle ela de esguello. «Non quero face-las cousas máis complicadas. Eu non parezo máis vella do que son. Ti si. Ti necesitas actuar como se foses máis novo, ser máis novo. Por que ás veces pareces máis vello e sabio ca min!».

Mentres conducía fóra da cidade ela arreconchegábase agarimosa por debaixo dos seus brazos, subía as cellas ata mira-las del, facíalle preguntas maliciosas sobre outras rapazas. As respostas del eran simples: si a todo e outros fungares afirmativos. E el engadía coidadosamente que non se fiaba das mulleres. Ela agachábase no seu brazo.

O seu pelo penduraba maino polas súas costas aquela tarde: non parecía ter máis de dezaioito, como prometera. El disfrutou aquela tarde como nunca na súa vida. Os homes fitábana famentos. Ela só tiña ollos para el. Os seus cabelos cheos de perfumes acendendo a súa meixela. Ela suxeita ás súas palabras como un nó.

A saída do club, logo, bicouna inesperadamente. Lembrou o coñac dos domingos na casa dos pais cando era neno. De golpe, ela chiscou os ollos e púxose tesa, erguéndose, pretendendo ser alta.

—«Non sei se pode ser. Tesme que levar a casa. Esti ben, non?».

—«Teremos que facelo de novo.»

Respostou el, lene, sentindo certa tensión nada familiar na entreperna, tentando de acouga-la súa respiración —maldecíndose por ser inseguro e odiándose por ser novo.

Como unha pedra que se deixa caer á auga, precisando racha-lo silencio, ela comezou a falar sobre ter que marchar. Viu a súa cara e, rosmando polo seu ventre abaixo, amarroulle o brazo pregando. El dixo:

—«Vén comigo.»

Ela lanzou lonxe o seu brazo e comezou de súpeto a rir cun son de cristal sentindo unha excitación nova: esas formigas prohibidas que lle comenzan nas virillas espallándose por todo o seu corpo. Ela colleu as súas mans. Ela aprendeulle moitas cousas. Ela aprendeulle todo. El era demasiado novo para parala.

Unha luz entraba en fíos esvaídos polas persianas botadas. Acendeu unha lampariña cheo co remorso, a amabilidade doente do disgusto. El quería que ela marchase. Nunca levaba a outras mulleres a este lugar. Helga non daba saída do seu maxín. As mantas, gabeando os pes da cama polo chan, o corpo dela semicuberto, o cabelo longo enmarañado como as xestas os peitos tesos. Todo ira vanidosa, pudor ferido, mestura furiosa de noxo e mágoa. El saíu da casa e oi ó pe do lago. Era o membro máis depravado da Roma decadente. Tódolos seus cambios non pasaban de ser cuantitativos, incapaces de determinar unha nova calidade. Xuntoa a tódalas súas formas positivas: xo-go de espellos dun neno indefenso que se define por contraste, un observador atento podía albiscar síntomas ameazadores de decadencia acocachdos baixo un aparente benester.

Unha vez, non obstante, no medio e medio das súas cavilacións

autodestructivas sentiu o xangue xeadado como nun mal soño: a auga do lago comenzaba a poñerse negra: Helga morrera un día de sol sen un ruído baixo as rodas dun taxi que viña lanzado desde outra rúa e entrou na dela, baténdo-a, aínda correndo. Morreu rápido, unha ambulancia que triscou o ambiente dun xeito pouco común levou o seu corpo rompido e cego, lonxe. El non sabía nada: Helga non daba saída do seu maxín: sempre ía á casa do lago por esperala: tiña que facer marchar a Sylvia de alí con urxencia.

III

Helga camiñaba varrendo coas xemas dos dedos dos pes a moqueta do cuarto e desde o seu lugar a rente da fiestra onde aínda estaba mirando, el virou o corpo para te-los ollos dela.

—«Sabes que hora é?»

Mentres ela se movía, el achegouse e puido senti-lo seu alento nu. Logo moveuse cara á fiestra de novo.

—«Pódese saber que tes?»

Ela estaba moi cansa mesmo para falar. Por que non a collía entre os seus brazos e exorcizaba a tódolos malos espíritos en vez de actuar como se fose o único home no mundo con razóns de peso para estar caviloso e distante? Por que? Helga foi onda el, tropezando, medio correndo, e apretou o seu corpo contra o dela.

—«Lévame ó colo, por favor.»

Helga esperou os seus brazos como unha acollida pero, no seu lugar, algo na rixidez do corpo do home duelle frío e moi lenemente ergueu a súa cabeza de cabelos recollidos para alcanza-los seus ollos.

—«Oes.»

El podía senti-lo corpo dela e tivo esa sensación de ter un peixe recién collido na man. Que pasaba con ela? Que fixera esta vez? El quería mante-la súa voz baixo control e razonable. Ela non achaba a maneira de comprender. Recordaba unha cousa:

Eles coñecéranse unha tarde de chuvia, pero no seu recordo ela soamente podía ve-lo paraugas e pingas, un atolón de pingas enchendo o seu recordo. Acabara a última sesión nun cine do centro e cho-vía. A película, si, a película tiña que ver cun home que se obsesiona coa esencia dunha rapaza: pero esa esencia tiña un corpo e ese corpo unha vida independente que non tiña por que ser menos vulgar que outras moitas vidas adornadas dun corpo, uns xestos e unha vibración fermosa. Non, James Mason sufría pero estaba equivocado. Non. E antes de se atopar inesperadamente os dous discutindo o contido e as «emanacións» —palabra dela— da película, el xa lle contara a súa teima de non mirar á cara ós taxistas, nin sequera cando lles paga: así, o acto de viaxar nun taxi convertíase para el en algo máxico. A ela isto non lle pareceu gracioso. O mellor el non pretendía ser gracioso. Por outra parte os seus pensamentos estaban moi lonxe da maxia naquel momento. El levouna a casa no seu coche.

Un día ela chamou. Iso si que o recordaba ben. Calquera que fose a súa actitude aquela tarde, a revolta interna e máis tanxible dos seus sentimentos, había algo obvio: necesitaba que todo aquilo que recibira algunhas noites atrás se enchese da forma máis física posible, de corpos.

Aquela mes atarde él levouna á casa do lago eternamente.

—«Sabes quehora é?».

Díxolle ela deitando medio corpo mentres os seus pes permanecían pousados na moqueta do cuarto. Pero el había tempo que andaba lonxe porque vólvera a mirar pola fiestra a paisaxe negra que lle daba aquela hora. El pensaba nas augas do lago. O tempo fixoos birollos e as cousas que antes se collían coa perspectiva bifocal dunha actitude agora esluían os seus corpos facéndoos múltiples.

Había tempo que eles xa non estaban xuntos.

Nalgún lugar ela vira o taxi que se achegaba. A cuneta era un obxecto mol case atrativo. Helga sentía a súa vida repousar entre algodóns. El estaba ó pe do lago pensando. Helga baixara da mazaira para alimenta-la terra. El non sabía nada.

Alberto Avendaño



O grupo de comunicación poética **ROMPENTE** nace no ano 196

Ten publicado: **SILABARIO DA TURBINA.**

Colectivo, 1978

AS LADILLAS DO

TRAVESTI. A. R.

Reixa, 1980

GALLETAS

KOKOSCHKA NON.

Manuel M. Romón,

1980

FACER

PULGARCITOS TRES.

Alberto Avendaño, 1980

A DAMA QUE FALA.

Colectivo, 1983

E ZOABA

e zoaba metálica a voz de mao ze dong

mano

penalty

lo tiro

if iu rili guana gou zru video

come to sony dazibao

este vento verde

o sorriso apache das femias eles

empenetrices da corrida precoz xa está xa

este vento verde

as areas beibi do deserto este vento verde

as cabezas moco dos mistos este vento verde

canto arroz todo caiba nun puño este vento verde

taxis e taxis que van para a antártida este vento verde

beixos bogart e tornillos este vento verde

ás veces cunha man distraída nos huevos digo para min

este vento verde

amo (replay)

se a montaña é picuda

o sorriso do tigre é alka seltzer

a victoria é certa

o desacougo necesario

non valen cacheiróns

A. R. Reixa

NADA

O home é home aínda que muller. Aínda que calado. Andando. O home decide ir pola alameda, á montaña. Sofre. Aproxímase ós feitos. Pero non hai luz. Pode que haxa algo de luz, pero el, en calquera caso, está definitivamente cego. Paseo polos lugares abertos con soltura. Boa disposición. Mostra boa disposición, bo ánimo. O home aínda que muller era casual. Avións e rúidos estridentes: fai como que non escoita. Está fóra do tempo. Non, lonxe. Certamente dificultades a causa da neve. Cando por fin chega é como se non chegase. O home é home aínda que unha mesa.

Manuel M. Romón

SCRITA

O PRORRATEO DO MEDELO

—«Andan polo aire os levadores» dixo a garduña da rúa do Pelourinho.

—«Teño folios pra rillar deica o San Brais» respondeu o verme longo da Cabeanca.

—Polaquelas congostras o frío tolle hastra os «recursos de fuerza eu conocer» esbirrou, mais ben que falou, o estornelo da Avia, acá do seu niño quente de bandullos de galdrupeiras, tecido de prumas de maorasgos de moito porqué e horfas chuchadoras polos medos da aldeia.

Ningún escribían, inda ben afeito a rebulir e salferir nas tullas sin fondal do mindoniense Febreiro se astrevía coaquil prorrateo de foral de letra antiga, termos de Medelo onde o luar albexa nos lagares destreiteados, pergameos xa esgotados polos ratos hermeneutas. O señor da Pena Rubra co xenio feudal abouraba mallando unha e cen veces: «Tres moios e doce netos de branco a bica do lagar, dous ferrados, seis copelos de centeo limpio pola medida de Avila, dous dias de traballo despois de frolecer as tollemerendas na camposa da Cruz, catorce reás e medio de vellón por dereituras e ducia e coarto de ferás coiro de sapo». Acurtábanse as faldas do serán. O tempo da cobranza compría na oitava de San Martiño e había de ser sadisfeito no curro da casa das Carlinas. «Hastra lles dispensaría da obriga de manter a xugada... si iles nomean cabezaleiro conteste e se abeñen a comprimento». Despois de moitas esculcas e andaduras do tio Paio, o mordomo da casa, tamén alcuñado «O Servilletas», apareceu un esquirbán de unllas porcas, narias de canada, ollos pitarrosos, sempre a refregar as mans, veciño de Casar do Rego, vellote que noutro tempo quentara a cinza fría de moitas rendas dos bernaldos de Oseira e na curia do Bispo e aínda na do Rei era coñecido polo «Angazo».

—«iHastra as noces!» sentenciou sobre os seus dereitos no pleito de un casal de moito entrefollo o abade de Leiraslongas consultado sobre o caso.

O fidalgo, pexado polo reuma veu sair ó esquirban, despoixa de ben fortécido con augardente de guindas madurecidas baixo Calros III e co mollo de esquirturas nas alforxas da égoa, e o cachicán co carro dos bois, a pipa ben fregada e basoirada por medo do hermo, a xerra e a taza da probadura, a ola de medir —a canónica, naquela ribeira— o ferrado co rebolo e os copelos, o equipo e outros preparos. Iba de axudante un homiño listo e brincadeiro, da xente das «Chascas» do rueiro do Folgoso, onde sempre para a xiada. Co iles iba o can «Souvarof» xa cañoso, pola amizade dos bois que ás veces hastra lle botaban o alento quente cando viña xiado e canso da tuna.

Era serán tristeira, de ventos salaiantes, follas murchas e queixumosas, fumes rente as ourizadas. Colleron os crobadores polas laxes do Vedral, desceron a encosta chimposa con traballo. Soio atoparon unha orfa, vella, feixe mal avencellado de cinascos, língoa de quina brava, a Biouba da Canella no vieiro. Rosmoulles unha saraiva de maldicións. Chegado a Medelo semellaba que os petouts como tapas de arca baixaban pra pechárense en noite. Soio un consóio de día demorábase nas encostas. Na soedade de erbedeiros e sucacos que foran de bacelos, esborrallados, soio se amosaban pardiñeiros escanstrados, treitos coma chapeus esburacados con pelaxe de hedras, eiras, recíos, calzadas de pedra mollada polas arroiadas, queimada polas xiadas, onde a gusto esterricábanse as cobras e o raposo folgaba ledo das rapiñadas galiñeiras.

—«Os levadores rañan o bandullo noutros logares e ben saben como estamos comprindo cos termos do foro, mais vello do que tres ou cinco señores reis... Si non comparecen, outra desmerma pra seus arcaces... O señorío nomeará cabezaleiro ó máis bicho deles... Vou lere tres veces a citación. A falla de outros testimoñan os sobreiros e os penedos».

Non estaba ledo o rapás, cun bruido do follateira, atesaba as orellas can, tremaba o cerrizo dos bois, o señor Paio non daba ó comén creto a un calafrio que lle decorría pola soá... Diantes de o esquirbán con voce xa mirrada querendo ser roufeña chegare á metade da segunda citación —«poseedores y usufructuarios, descendientes y colaterales en virtud de...»— xa unhas pasadas baixas e amodiño anunciaban a chegada dos pagadores.

Do curro das Carlinas soio ficaban unhas pedras desartelladas e un moamio de muradellas. O comén non albiscaron a ninguén conforme a noite se esperguizaba nos ocos e unha néboa silandeira como bafío de tomba rubía. Nela ben logo pecha, cheiro de cera de velatorio, se enteiraron, sombras apenas dibuxadas, os patrós, os homes, as mulleres, nomeadas como constitutivas e debidoras da obrigación foral. Chegagban amodiño, alento e ulido, tristesiros e respetosos, non abusadores do seu medoñento poder, algús humoristas. Teimban disimulare o estalido dos hosos enxoiados e por contra o vento os forrados dos entrefollos podrecentes.

—«Miña ola e seis netos de branco polas cepas de Penascados chantadas a picaraña polo meu abó no tempo dos Reis vellos, e catro netos de miña tia a Fibela polos inxertos da Carreira longa» dixo o tio Tenacio, langranate que fora escudeiro de lanza da casa forte das Pereiras cando a guerra da Raia Seca con Portugal da que fala o P. Gándara... «Chate, chate, señor esquirbán».

E sentíase no oco da cuba un bruido maino e pouco.

—«Hoxe por hoxe, non quero custionar... Mais polos bacelos do Erbedeiro tócalle pagar ó abade de San Fís que pra iso colga as uvas de aquel pago pró tostado» falou o Estebo da Costa, rexo destouzador de xesteiras.

Tremaba coma vara verde o rapás, non atinaba co Padre Noso o cachicán, soio o curial por vello costume comezaba e non seguía o grumorio da execución dos tonsurados, cando unha forma levían, unha fala de vento doce nas roseiras do adral, dixo: —«Son horfa, e probe, deixada, namorada e cantareira vendimadora; amo meu parral, do Alén por riba do rego muiñeiro e seus ácios zucarados góstanme; góstanme os bicos do amante que fuxiu... Dispensen a vasixa. Outra non atopei na miña orbeza».

E unhas mans de luar portaban unha caveira con tento pra que se non emborcasse. Dous netros de viño branco de vágoas e lembranzas das parreiras da Morte. Falaba a voce baixiña, como a ialma de unha folla tremadoira polo delor e a fermosa lembranza escolleita:

—«Outra vasixa non tiven á man... Quero pagar o foro do meu eido namorado. Eran loiros meus cabelos e verdecentes meus ollos... Coma o sol do derradeiro setembre nas parreiras... Señor escribán, aponte o pago da partida mais tristeira e doce...».

E houbo móllos de hosos de vellas releando copelos de centeo enxoiado das agras da Morte, e nas laxes petar de zocos molmente levados por murchas canivelas e hafos de coba... Ninguén soupo, nin iles mesmos de que xeito os cobradores saíron a terra descuberta e leiras amigas. Quezais foron os bois que atinaron co camiño e após deles as persoas. Dende aquela o esquirbán fixo algunhas restitucións e os parentes leváron a unha casa de Orates. Facía citacións de mortos, con toda a lei e cerimonia pra logo tremar co medo. O cachicán non quixo saber do pouco viño da pipa nin do grao no saco. E se non demorou moito en morrere. Era toda a súa teima pedir un papel pró cabezaleiro do foral grande da morte. Calado, aqueloutrado o estribillante rapás rematóu indo prós frades capuchos.

O cabaleiro cando o soupo pechando o Dicionario filosófico de Voltaira ou o canonista Van Spen, chatado de cheirume a xofre do demo, ben logo atopou a razón do caso deseguida espallada: —«Ises viños de renda son moi treidores e as castes remanecidas de Medelo sempre foron maliciosas e traizoeiras... iHan rir ás cachizas sabendo parva a xente de tanta listeza!».

Os mais calaban. Non foi rozada en tres xeracións nin unha gabela nas encostas do Medelo e as silvas e loureiros encobriron os quinteiros.

Quixo esculcal o fidalgo o labio daquíl viño. Non daba a cara e non houbo xeito de o librar de unhas pingotas como de cera que o lixaban. O centeo sementado a man tenta en sucros escolleitos díu unha herba de cementerio.

Ramón Otero Pedrayo

10-XI-62





MACHAO & PODALIRI & HIPOCRAT & DIOCLIS & HEROPHIL & ERASISTRAT & ASCLEPIADES & FEMISON



PLINI & TEOPHRAST & DIOSCORIDS & CREAS & SOAN & ANHIO & MUSAEN & KENDR & ORIBASIVS



S. LVCAS • GALEIVS •



COSMAS • DAMIANVS •

«No traballo da Escrita, a revista representa unha especie de etapa intermediaria entre a palabra, que comporta unha 'adhominação' precisa, e o libro, que non a comporta /.../».

A revista —fora das consideracións tácticas de combate, de solidaridade, das que non falo agora— é unha etapa da escrita: a etapa na que se escribe pra ser amado por todos aqueles que se coñecen, a etapa prudente, razonabel, onde escomezase a libertar, aínda sen tronzar, o ombigo transferencial da linguaxe (esta etapa nunca se liquida completamente: se non tivese amigos, se non tivese que escribir pra eles, aínda tería pulo pra escribir? Vóllase sempre á revista)».

Barthes fala de Barthes
Tel Quel, 47, out. 71

proxecto e coordinación: **Margarita Ledo**
edita: Asociación de Escritores en Língua Galega
Presidente: **Uxío Novoneyra**
Secretario: **Alfonso Pexegueiro**
diseño gráfico, foto e maquetación: **Xurxo Fernández**
correspondencia: Gran Vía, 180-1.º C - VIGO
suscripción anual: 700 ptas. Precio exemplar: 175 ptas.
A AELG agradece a contribución económica da Diputación Provincial de Ourense e do **BB BANCO DE BILBAO** que fixo posíbel a saída deste número ún de ESCRITA.

División de Artes Gráficas. «La Voz de Galicia, S. A.» La Coruña.
Dep. Legal: C. 1.027 - 1983



PAVLVS • SERAPION •



AVICENA • RASES •

