



Actualidade da literatura de  
quiosque, estudos so-  
bre teoría da cultura  
escrita, o debate das  
escolas cien-  
tíficas,

tradu-  
ciones iné-  
ditas, auto-  
res contemporá-  
neos, a expresión  
pola imaxe a través da  
foto, o comic, a ilustración, o  
dibujo, surrealistas cataláns e  
literatura infantil, opinión. A  
información cultural está,  
máis que en feitos illados, en  
procesos, análise, propostas,  
relación plurívoca e directa co  
propio, co externo.



# Índice



MENCHU LAMAS

3. INSISTINDO SOBRE UNHA LITERATURA DE QUIOSQUE EN GALEGO, por Basilio Losada.
4. ANALOXÍA E IRONÍA: UN EXEMPLO EN ALVARO CUNQUEIRO, por Alberto Moreiras.
5. NÉLIDA PIÑÓN E GALIZA, por Xosé-Maria Monterroso Devesa.
6. JACQUES PREVERT, poeta popular, rebelde, tenro, por Estrela González.
8. CARA UNHA ESTILÍSTICA DA LÍNGUA, por Xosé Ramón Pena.
9. NOTICIA DE TERRA MEOGA: UN ACHEGAMENTO A TOLKIEN, por X.L. Méndez Ferrín.
10. SEGUNDAS E VERDADEIRAS SAGAS DE "TORNA NO TEMPO", por Reimundo Patiño.
11. DUNHA CARTA... por Carlo Torresani.
12. FILOSOFÍA E CIENCIA: O ESTADO DAS COUSAS, por Xenaro G. Suárez.
14. SOCIEDADE E PEDANTARIA (e 2), por X. I. Taibo.
15. ¿E POSIBEL UNHA ARTE PROGRESISTA?, por Nicolás Xamardo.
16. 100 ANOS NA ILLA DO TESOURO, por Alberto Avendaño.
17. A POESÍA E OS ESPELLROS, por Xosé M. Alvarez Cáccamo.
18. A CRISE DO ARQUETIPO VIRIL, por Amparo Moreno Sardá.
18. CONTRA A COMUNICACION, por Manuel Janeiro Casal.
19. TRES POETAS CALATÁNS, por Xavier R. Baixeras.
21. O PÁSSARO DA CABEÇA, por M. A. Pina.
22. O CAMPO DAS RATAS, por Xohán Casal.

*Insistindo sobre unha*

# Literatura de quiosque

*en galego.*

Por Basilio Losada



Parez que xa pasou á historia o boom editorial galego. Hoxe, segun as miñas notas, lévanse publicados —e estamos xa en Nadal— a mitade dos libros que se publicaron no 1982, que mostrou xa un descenso con relación ó 1981.

Aquelhas bodas da democracia, ca identificación moral de emprega-lo galego en todas as actividades comunitarias, entraron tamén en crise. De feito, todos podemos comprobar que se le menos en galego. A situación resulta paradóxica cando, por primeira vez na nosa historia, milleiros de rapaces cobran na escola consciencia da súa lingua, cando, lóxicamente, cabería esperar que medrara o número de lectores.

Unha das tarefas culturais más urgentes no noso panorama colectivo é salva-la continuidade entre esta etapa escolar, na que os rapaces entran en contacto coa súa lingua desde un nivel teórico, e as apetencias

do lector maduro. Trátase, pois, de poñer nas mans dos lectores novos, ou dos que non queiran ou non poidan chegar a uns niveis de maior esixencia, uns produtos literarios, en galego, en condicións de corrección e dignidade. Dello depende —na medida en que un creia no inexorable das profecías— o porvir da nosa cultura. E de non facelo así, irémonos reducindo cada vez máis a unha condición mandarinesca: a unha literatura con tódolos requintes temáticos e estilísticos maximables, perfecta e preciosista, exemplarmente primorosa, gobernada minoritaria sen a menor incidencia na vida do país e, pola contra, cada vez máis alonxada das súas preocupacións reais. Unha literatura vive nunha situación normal cando ten variado dabondo para todas as apetencias do lector.

Por literatura de quiosque non se pode entender só unha producción de esixencias ínfimas, lixo verbal ou literatura narcótica. O quiosque supón unha maior diversidade na oferta cultural e, básicamente, un xeito distinto de distribución, unha aproximación da obra ó lector por

uns canles más variados que os das librarias. Vemos hoxe como nos quiosques vénense, en coleccións populares, libros capaces de satisfacer ó más requintado lector, libros que, precisamente polo feito de sair á rúa, de achegarse a un público maioritario, pódense ofrecer en tiradas más amplias, ca conseguinte baixa de costes. Convíria estudar as posibilidades de distribución de libros na nosa lingua a través destes canles maioritarios. O tema podería centrar un interesante simposio no que interviesen escritores, editores, distribuidores e lectores. Polo que eu sei, a única colección popular galega non se distribui nos quiosques. Algunha razón haberá, e sería comentarla coñecela. A ventaxa do quiosque baséase no feito de poñé-lo libro diante os ollos dunha multitud de lectores potenciais que non ten o hábito de entrar nas librarias porque ningún lles mostrou o libro coma un ouxeto de consumo gratificante. Trátase de poñé-lo libro na rúa, no camiño do posible lector, en vez de deixalo a trasmán, no recuncho dunha libraría onde entran só os convictos, os marcados polo vicio ritual.

A literatura de quiosque

non quer decir necesariamente infra-literatura, e non esclui a esistencia de obras axectadas para os que fixeron da lectura paixón ou oficio. Pero, dado que éstes, lectores informados ou "profisionais", teñen xa o hábito de pousa-la vista nos alzadoiros das librarias, a literatura de quiosque debera ser, básicamente, correcta literatura de consumo. Unha literatura de consumo que, en castelán, nártase en gran parte de traduccions. ¿Por qué non en galego? Penso nunha colección ben escolmada de novela policial, ou de narracións sentimentais. Din que o que faltan na literatura castelán son eses escritores correctos, plausibeis, sen un exceso de dificultade para o lector medio, que son gala e forza da literatura francesa. O caso, en galego —língua e literatura amenazadas— e ainda máis grave. Un dos síntomas más certeiros da nosa anormalidade literaria, se precisa for dictaminala, é precisamente o de que o autor comenza a escribir cunha perentoria esixencia de xenialidade máis que de inmediata corrección profisional. Narradores primeirizos cultivan xa a contumacia do minoritario, dende os seus primeiros contos escolares, e mostran unha predilección inmisericorde polos requintes técnicos esixibles nunha literatura normalizada. Nunha literatura normalizada, estes requintes son traballo de vanguarda e de escucha. Se no noso ámeto estas actitudes responderan a unha esixencia creadora, terían xustificación cabal, pero nos máis dos casos trátase dunha postura de cleric, do anecio de alinearse na última moda, dun embate de pedantería cruel. As veces estas técnicas veñen xustificadas e ainda esixidas polo tema, pero ás máis das veces son só un xeito de encobrir o valeiro, unha carencia absoluta de esperencias vitais e de maximación. As consecuencias térmolas á vista: a disminución constante, dende hai tres anos, do número de lectores; e a súa consecuencia: a crise editorial.

Convíria estudar a fondo este tema da distribución, das posibilidades de facer chegar o libro galego a un público máis amplio. Unha xuntanza puramente técnica, sen doctrinarios, sen posiciós a priori, sen calcos políticos e sen entrar na polémica ortográfica —outro andacío de tolemia, coma se non tivéramos problemas dabondo. Unha xuntanza para que os escritores poidan oír a voz dos editores, elementos esenciais na relación co lector, dos organismos sobre os que recai neste entre a responsabilidade da política cultural, e que poderían falarnos da dotación das bibliotecas —e neste aspecto, dende Cataluña poderíamos recibir leccions pertinentes— dos mestres, para que nos falen dos problemas da introducción do libro galego na escola e de cal é a acollida da literatura para nenos, terreo no que están a facer esforzos meritórios, pero non sei se co risco de cair no valeiro. Editores, autores, mestres, e responsables da política cultural poderían ofrecernos un análisis axustado da situación e, sexamos optimistas, poida que atopá soluciós para sairmos do impasse.

The book cover features a black and white illustration of a man and a woman in a dramatic, possibly intimate or confrontational pose. The title 'EL MONJE NEGRO' is prominently displayed at the top in large, bold letters. Below the title, the author's name 'EDGAR WALLACE' is written. The cover also includes the text 'COLECCION "DETECTIVE" NOVELAS DE MISTERIO Y DE AVENTURAS.' and the price '2,50 PESETAS'. In the bottom left corner, there is a logo for 'M. AGUILAR. EDITOR-MADRID' with a small emblem.

# C

Continúa ESCRITA a súa traxectoria independente. Sae o número dous e vaise perfilando un estilo, unha marca, unha proposta de intervención activa e múltiple na cultura. Tamén, non nos é indiferente sentirmonos entre as realizacións más actuais da expresión e da creación culturais, en relación con outros síntomas de dinamización crítica que se foron manifestando ao longo do 83. Audicións de música contemporánea, mostras plásticas de vanguarda, espectáculos teatrais, traballo editorial, ao tempo que non nos afacemos a certas carencias como o cine, ou a necesidade duns medios de comunicación públicos descolonizados nos seus criterios tecnosemánticos.

Aínda, no ámeto das institucións territoriais, temos o nomeamento recén dun D.X. de Cultura, membro da AELG. ESCRITA coida, pois, que haberá condicións para a efectividade, dende a política oficial, verbo de publicacións como esta, sen vencello con liturxias redutoras, e que non sustitúen ao movemento cultural nacional —como adoita facerse institucionalmente— senón que o expresan na súa transformación, publicacións que hoxe declaran que a liberdade de expresión se chama, tamén aquí, Xavier Vinader, o xornalista maldito, ou Suso Vaamonde, o cantor galego, ambos no desterro.

¿Recordan vostedes aquel personaxe literario, un xuiz-asasino, que planeaba o crime, escollía a vítima e tiña preparado un culpabel? Despois ceaba roast-beef e acudía ao casino.

Calquer personaxe pode choutar da literatura oitocentista e pasear, discreto, entre nós. Cando lle peta vai e asentalle un golpe á libertade de expresión. Ten sempre un culpabel. Vinader. Suso Vaamonde.

# SCRITA

# Analogoxía e ironía: un exemplo en Álvaro Cunqueiro.

Por Alberto Moreiras(\*)

Volvendo a ideas dun xeñial pensador italiano ainda non suficientemente coñecido, Giambattista Vico, Northrop Frye propón un interesante esquema do desenvolvemento literario. Para Vico, as fases de desenvolvemento dun ciclo cultural completo, que el considera tres: a dos deuses, a dos herois e a dos homes, coinciden con tres fases de desenvolvemento da linguaxe: a xeroglífica, a hierática e maila demótica. O sustento estructural da linguaxe xeroglífica é a metáfora (as palabras son signos), segundo a caracterización de Frye, e a súa manifestación literaria característica é a poesía. A metonimia domina a fase hierática (as palabras son expresións de pensamentos), e a súa expresión cultural predominante constitúe os grandes sistemas metafísicos e teolóxicos, administrados por unha élite (de aí "hierática", de hieros, sacerdote) e superpostos ó poético na escala de valores dominantes. A terceira fase, a demótica, considera as palabras como "servomecanismos da experiencia dos sentidos", e a ciencia experimental e a novela, así como certo tipo de filosofía non-hierática, serían as súas caracterizadoras. O estilo literario que chamamos "realismo" coincide coa fase demótica, que ten como comezo efectivo en Occidente, segundo Frye, a obra de John Locke<sup>1</sup>.

Non hai fases puras, senón que unhas perduran e se manifestan noutras como gardas da peculiar verdade que revelan. E ocioso entrar en exemplos obvios deste entrecruzamento. Non obstante, o concepto viquiniano de rícor, tal como o reinterpreta Frye, contempla que o fin de cada ciclo cultural no acabamento da dominancia da fase demótica supón o inicio dunha nova espiral "a un nivel máis alto".

A pesares das condicións políticas que levaron á literatura no Estado español a demorarse no chamado "social-realismo", a xurdida das avanguardas nos anos vinte preludiou a consumación da fase demótica e a apertura dun novo ciclo. O demótico ábrese á fecundación polo xeroglífico-poético. Á crítica literaria interesa-lle examinalas características desta fecundación. Entre os escritores galegos que mellor permiten tal exame están sinadamente Rafael Dieste, Gonzalo Torrente Ballester e Xosé Luis Méndez Ferrín. Tamén Álvaro Cunqueiro. Escollemos para o presente estudo o seu Merlin e familia, ainda que é posible que as conclusións que tiremos poidan aplicarse á totalidade da súa obra narrativa, e quizaves en certa medida, á dos outros autores mencionados.

Victor Shklovski definiu nun coñecido artigo o concepto de "desfamiliarización" dicindo que a arte ten a función de sustraer os obxectos ó automatismo da percepción<sup>2</sup>. A desfamiliarización é a técnica que, ó presenta-lo mundo baixo unha perspectiva desusada, provoca no contemplador o que designamos como experiencia estética na arte. En Merlin e familia a desfamiliarización do mundo lévase a cabo a través dun tratamento fantasioso do cotián. O cotián é a vida de fins do século pasado nun pazo de Galicia norteña. Os fantasiosos son os elementos da narración, as "historias" que Felipe nos vai contando. Ó penetrar unha e outra vez no mundo máxico-mítico, a narración desfamiliariza a realidade de levánto o universo insólito da

metáfora. O lector realiza a súa lectura a través da integración do metafórico na súa propia perspectiva sobre o mundo. O mecanismo que lle permite refamiliarizar o lido, e por tanto entendelo, é a analogoxía. A metáfora máxico-mítica lese desde unha (temporalmente asumida) concepción analóxica do mundo, porque só ela permite que o texto fale e manifieste a súa pertinencia. A clave do entendemento de calquera texto deseñalizador está na meiación do "coma" analóxico.

Se a analogoxía pertence á fase xeroglífica da linguaxe, a ironía pertence á demótica. En Merlin e familia a ironía liga a cotianeidade e fantasia desde o demótico, como a analogoxía as liga desde o xeroglífico. Pero se a interpretación analóxica determina a posibilidade de comprensión do texto no seu conxunto, a ironía é máis ben o axente catalizador que amalgama e transubstancia realidade e fantasia, verdade e imaxinación, mentira e vida. Abondarán algúns exemplos.

Cando Elimas se dispón a conta-la historia da bañeira e o demo, di: "ninguén daba creto ao conto, pro o feito era o feito"<sup>3</sup>. O recurso á palmariedade do vivido vai usarse coma pretexto para fundar a verosimilitude do fantástico.

En "A soldadura da princesa de prata", o lector, con Felipe e máis outros criados de Miranda, está intrigado porque mestre Flute non quere falar. Cando ó fin fala, dá as cousas do seu anterior silencio: "Non vos falei denantes... porque tiña a boca seca, ou tamén porque se me esquercera a vosa fala, ou porque non me enseñoreábades, ou por darvos que falar, ou por brincar un pouco" (p. 67). Hai nisto unha parodia da actitude positivista, sempre á procura de pretendidas causas reais dos feitos, que é a consagrada na nosa cotianeidade. A mesma actitude irónica rexístrase na explicación por Merlin da doença de mosiú Simplón: "Toda ista doença é que se lle pasaron aos humores os pontos de fervura... Os humores están no corpo por capas, a semellanza do magro no touciño ou igual que o aceite i a iauga no vaso da lamparilla. E acode que si se alternan ou mestan, amolecen as interioridades" (p. 104).

Hai ironía sobre as dicotomías usuais entre verdade e mentira en "O espello mouro", onde un espello adiviñante debe ser destruído porque inventa cousas, ainda que —máis perigosamente— ás veces di ainda a verdade. Como se lle respetase a existencia a un espello adiviñante fiel á verdade, a implicación —irónica— é que a historia misma na que isto se conta, é dicir, a totalidade de Merlin e familia, é verdadeira.

Son exemplos suficientes ó noso propósito, ainda que sería fácil xebrar outros. Advertírse que eses usos da ironía descansan na explotación da analogoxía: os humores dispóñense no corpo coma a grasa no touciño, o espello é destruído coma se fose posible que un espello minta, o mundo entero de Merlin e familia é creado como se fose real. Dentro desa actividade analóxica, que xa definimos como a perspectiva dominante no texto, a ironía ten unha función disolvente. Sobre ironía e analogoxía dixo Octavio Paz que son "irreconciliables":

"A primeira é a filia do tempo linear, sucesivo e irrepetible; a segunda é a manifestación do tempo cíclico: o futuro está no pasado e ámbolos dous no presente. A analogoxía insértase no tempo do

mito, e máis: é o seu fundamento; a ironía pertence ó tempo histórico, é a consecuencia (e a conciencia) da historia"<sup>4</sup>.

A irreconciliableidade de ironía e analogoxía provoca que, cando coexisten, entren en choque. A ironía, ó penetrar no mundo estable do máxico-mítico, do fantástico, rómpeo, ó introducir nel a contradición. Humanizao, traéndoo violentemente á terra, sumíndo-o na historia e colocándoo perante o límite da súa propia destrucción, perante a súa morte. A ironía no mundo de Cunqueiro é a afirmación da morte da significación referencial do máxico-mítico e da súa resurrección como poesía. E é isto o que otorga ó máxico-mítico un novo e complexo significado. A vida penetra no fantástico coa ironía: así, na perspectiva última do imaxinario, imaxinación e vida únense. A experiencia estética do lector non sofre mutilación nin gunha na súa potencialidade, ó non ser condenada a elaborarse sobre a base inútil dunha imaxinación aberta no baleiro, desencarnada do seu lugar real como facultade dun home vivo entre outros homes e realidades. A imaxinación non controlada e domada pola ironía tan só a cativa liberdad da bomba privada para o seu voo da benéfica e necesaria resistencia do aire. O aire no que habita a creación cunqueriana é denso, cínguese á terra que o alimenta e renova porque está preñado de alento irónico. O controlo irónico do imaxinativo é en Cunqueiro selo da alianza entre o demótico e o poético e peza clave da súa construción literaria.

Debemos agora preguntárnosnos se non son mecanismos similares os que determinan a orixinalidade e maila significación para a historia literaria de parte da obra narrativa de Torrente Ballester en castelán ou de Méndez Ferrín en galego. En ámbolos dous, como en Cunqueiro, lévase a cabo un diálogo creativo coa tradición literaria que transcende as vellas dicotomías críticas do realista e o fantástico e apunta á construcción dunha literatura que teña por clave o que foi ben recoñecido por Tzvetan Todorov:

"O século dezanove viviu... nunha metafísica do real e do imaxinario, e... a literatura fantástica non é outra cousa que mala conciencia deste século dezanove positivista. Pero hoxe, non se pode crer máis nunha realidade inmutable, externa, nin nunha literatura que non sexa outra cousa que a transcripción desta realidade. As palabras gañaron a autonomía que as cousas perderon. A literatura fantástica mesma... recibiu un golpe fatal; pero desta morte, deste suicidio naceu unha literatura nova"<sup>5</sup>.

(\*) Romance Languages University of Georgia. Trad. galega de D. R. Reixa.

<sup>1</sup>Northrop Frye, "Literary History", *New Literary History*, 12 (1980-81): 219-25.

<sup>2</sup>Victor Shklovski, "Art as Technique", en *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, Lee T. Lemon e Marion J. Reiss eds. (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965) pp. 12 ss.

<sup>3</sup>Álvaro Cunqueiro, *Obra en galego completa. II. Narrativa* (Vigo: Galaxia, 1982), p. 51. Subseguentes citas no texto.

<sup>4</sup>Octavio Paz, *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 109.

<sup>5</sup>Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (París: du Seuil, 1970), pp. 176-77.

Umha rápida —demasiado rápida!— viaje ao Brasil, graças, em parte, a umha preparaçom prévia, pudemos contactar com o mundo galego que por ali aflora, particularmente com algum que outro intelectual significativo.

No Recife, por exemplo, esa velha Pernambuco, com o seu peculiar pasado holandés, a palavra *galego* nom tem as conotaçons pejorativas que adota noutras latitudes: designa, por umha parte —como definiçom aséptica— a calquer imigrante da península ibérica —o resto som “gringos”—; e pola outra, por extensom, a todo tipo loiro de cabelo e tez branca ou corada, val dizer, de procedência nórdica, num país onde a tez morena —e a negra— som a tónica.

“Eu amo você, galega!”, expressiva, entusiasticamente, umha pintada num muro da antiga capital estadual, Olinda. “Ó, galego!”, disiamos os nativos, sem saberem que nos estavam calificando cabalmente, ao nos chamar pola nosa nacionalidade, cando eles no-lo diziam basados na aparéncia racial e o acento estranho. (Por certo, no Salvador da Baia existe o “Galicia, Futebol Clube” e “galicianos” som os seus componentes).

Mas, voltando à actual capital pernambucana, ali pudemos ouvir ao ilustre sociólogo Gilberto Freyre orgulhar-se de levar apelido galego, o que o motivou, entre outras razons, para visitar a Galiza e Compostela, nos anos da guerra espanhola. (El informou-nos de Drummond de Andrade —um dos grandes nomes da poesia brasileira contemporânea— ter-lhe comentado saber-se el mesmo descendente de galegos).

Ali, no Recife, hai umha destaca da colónia galega, concretamente da regiom pontevedresa, de maior importânciam económica e cultural do que numérica: asi no-lo disia a culta jornalista Leda Rivas, figura de primeira linha no “Diário de Pernambuco” —“o jornal mais antigo em circulaçao na América Latina”—, oriunda da Terra de Cotobade, quem ama tanto a Galiza, através da lembrança de seu pai, de Borela, e a rais das suas próprias viajatas pola Nosa Terra.

Tamén oriunda de Cotobade é Nélida Piñón, quem figura como “Pinon” na guia telefónica do Rio de Janeiro e que nos concedeu umha entrevista, digna de melhores interlocutores, na sua confortável residêncie do Leblon carioca.

UMHA ILHA CHAMADA FINISTERRE.

“Andando pola Ilha, a brisa das rias gallegas me sufocava”. “Abracei-o e disse, esta entao é a Ilha prometida?”, “Meus lábios emitiam sons com dificultade e, apesar da civilizaçao gallega, eu lutava pela fala”.

... “Vergonha de não ter sentido forte, de não ter avaliado a intensidade daquele domingo numa ilha gallega”. ... E passou a falar dos celtas, dos ibéricos (sic), dos visigodos, que se uniram de tal modo que seria hoje difícil isolá-los, pois um só rosto gallego muito tem de cada um”. “Para mim, a veira é ainda a concha peregrina de Santiago”. Estas expresions contém-se em “Finisterre”, um dos treze contos cujo título me deu a surpresa ao abrir polo índice o recém comprado livro de Nélida Piñón, “O calor das coisas”<sup>(1)</sup>.

Inda que ela nom no-lo confirmou, parece claro que este relato nom é senón um esboço da novela que Nélida anda a escrever agora:

—O romance que estou fazendo agora é uma grande reflexao sobre o Brasil —di-nos ela—. E eu só pude fazer o meu personagem, o meu livro, só pude exercer essa reflexao sobre o Brasil através da história dum emigrante que deixa a Galiza com treze anos e vem para a América, para o Brasil.

—É uma história de gallegos que vêm ao Brasil e que se integram a esta sociedade, constituem família aqui. E a familia desse gallego, sobre tudo uma personagem mulher, ela só vai

# Nélida Piñón e Galiza

Por Xosé-Maria Monterroso Devesa



FOTO: MARCIA DE ALMEIDA

reconciliar-se vigorosamente com seu país, se ela entender de onde ela viu, a sua procedêncie histórica e também cultural; essa reflexao que faz através de suas origens, exatamente mergulhando na Galiza.

(Observe-se como Nélida, que chegou a morar onda nós algum tempo da sua infâncie —que ela reputa mui feliz—, o tem voltado à Galiza com frequêncie, e entende-se perfectamente com a gente do meio rural com que fala, —ela confessou nom ter alternado com a camada intelectual do país e quer fazé-lo na próxima volta—, observe-se como, por fidelidade à fala popular viçada, escreve e di sempre Galicia e case sempre gallego. O cal é resultado lógico da captaçom direita dumha realidade galega espanholizada, mais patético ese resultado cando o afectado, procedente dumha terra onde se fala umha variante da nosa língua comum, recorre á língua alhea a ambos povos para nomear Galiza e o gallego).

—Ela descobre a Galicia —continúa Nélida— através do avô. E o avô só vai entender a terra onde ele vai morrer, que é o Brasil, se ele também ouvir a neta falando, explicando o que é o Brasil. É uma grande reflexao. É um encontro entre a Galicia e o Brasil. (Um encontro do Brasil com as suas maes históricas e imaginárias, porque a Galicia é uma das maes nossas imaginárias...). Um encontro na cultura atlântica, e o Atlântico com o seu papel conciliador e contraditório: unir e separar culturas, unir e separar terras.

## “TEBAS DO MEU CORAÇÃO”

Mas nom é esa a única referéncie galega da sua obra. Entre o pouco que ainda conhecemos da produçom de Nélida<sup>(2)</sup>, ocupa lugar especial “Tebas do meu coração”<sup>(3)</sup>, hoje esgotada no Brasil e que está traduzida em Espanha (1978); obra que, nove anos depois, é praticamente desconhecida na Galiza, confirmando a geral falta de inter-relaçom com a pujante cultura brasileira de hoje, ainda menos familiar para o gallego do que a vizinha cultura portuguesa.

E cando ao noso leitor se lhe oferece a oportunidade de asomar-se a criaçons de luso-brasileiros tam universais como Eça ou Jorge Amado, Tem-no que faser... através do espanhol! O que já resulta simplemente aberrante, cando, ao sumo, abundaria com um dicionário para resolver as dúvidas dos vocábulos exóticos, como ser os americanismos —que também sofre e goza, por outra parte, calquer leitor espanhol de obras americanas como “Cien años de soledad”.

—Naquela noite, Imperatriz os introduziu no seu extraordinário estoque (“stock”) de velas. Espanha contribuirá com seu exagerado número de catedrais. Sobretudo a de Santiago, sempre sufocada por cirios” (pág. 136). “Através de precárias informações, descobriu-se que Galicia fora seu ninho” (pág. 123).

Mundo onírico, onde os mortos convivem com os vivos, e a morte nom é dramática, senón um ritual

Para quem tem já contribuído em algo a documentar a incidéncie galega na emigraçom, limitada ao Rio da Prata, supóm um auténtico descobrimento comprovar a importâncie da preséncia e impronta galegas num país tam achegado como o Brasil, e é, tamén, umha dor assistir ao desconhecimento que desa impronta hai no noso país. Mas, é que está feita mesmo, porventura, a história da emigraçom para o Portugal vizinho?

apenas, o lugar de açom, a vila americana de Santíssimo, semelha, por estes e outros rasgos, posuir um certo trasfondo galego, acrecentado polo feito de fazer parte dela esa a modo de Rainha Lupa jacobea, Imperatriz por nome, un muito espanholona, que deixou Galiza por Gondomar tornado porto:

“Imperatriz se imaginou abandonando Santiago de Compostela por um galeão espanhol ancorado em Gondomar” (pág. 117). “Ela se despediu de três únicos amigos no porto de Gondomar. Deixar Galicia por que porta fosse, aflovara-lhe à face uma vida nova” (pág. 326). “Dizem seus inimigos que antes de deixar Santiago desmontou a catedral, ateou fogo às pedras” (pág. 396).

Contudo, ela vive lembrando Compostela, Galiza, Pontevedra e certa Praça Maior do pais:

“O ponto rubro do mapa indicava Santiago” (pág. 201). “Imperatriz sabía que os nativos de Santiago se deixavam seduzir unicamente por desditas (p. 238).

“Imperatriz incitava-os a capinar (roçar) teimando existir naquelas terras (de Santíssimo) urzes e tojos gallegos” (pág. 125). “O desespero acentuava-se com o vinho Ribeiro que Imperatriz estimulou a consumir todo naquele dia” (pág. 118) e “entoou cantigas galegas de origem celta, curtidas a sal e água temperada a sanguine” (pág. 117). Eles, porém, “beberam vinho Ribeiro em do-

ses moderadas por questao de economia (pág. 138).

Nesta obra, pasado e futuro entremesturam-se tanto como as nossas citas textuais, através dumha linguage fortemente imaginativa e causticamente humorística, valor —galego— pouco frequente na ficçom brasileira, no dizer de Victor Giudice, na lapela da ediçom original.

A nosa senhora —seguimos com os textos da novela— torna, por fim, ao seu pais:

“Talvez Imperatriz aprecie saber que brevemente vai de visita ao Minho... em dez dias ela verá de perto sua amada catedral” (pág. 257). “Aquelhas águas se desprendem da grande massa marítima que a estava arrastando de volta a Santiago” (pág. 191): “Está caminho de Compostela. Leva objetos da casa e um rebanho humano” —di alguém (pág. 402). Levaria tamén o seu “relógio de parede trazido de Pontevedra”? (pág. 137). Contudo, algo deveu deixar cando, “para tornar-se auténtica espanhola do Minho”, umha das personages cede a outra “porções arrancadas de Imperatriz” (pág. 385).

Este mundo alucinado nom está mui longe, e está-o, ao próprio tempo, daquel que Nélida Piñón nos descreve, de viva voz, ter vivido. “QUANDO ESTEVE NA GALIZA...”

—Quando esteve na Galiza no 64, fui tener contacto con certos aspectos dum mundo arcaico, antigo e remoto. E foi como entrar na minha casa... Eu resoli reconstruir o caminho francês de Compostela. Depois de vinte e dois dias de viagem, cheguei ao Cebreiro, essa porta tão sagrada de Galicia. E vi uma velhinha, toda de negro, conversando com outra velhinha.

—Eu parei. (Eu sou muito curiosa, sou uma mulher que amo muito o humano) e me aproximei dela. Falaia um gallego antigo (Nélida arrasta o i), montanhês. (Você sabe como é o gallego dessas montanhas de Lugo). E eu entendi tudo. E chorei de emoção, como se estiver pisando no território sagrado das minhas origens.

Asi se expresa. Asi é Nélida Piñón. Sorriso aberto e cordialidade profunda. Inteligéncia desperta, dinamismo contagioso e palavra apaixonada dum dos grandes nas letras do Brasil, de tudo o que esta resenha parcial apenas é uma cativa mostra.

Com ela falámos de muitas outras cousas de interese: o feitiço que sobre ela exerce o mundo céltico; a literatura brasileira de hoje —a sua originalidade e a sua variedade, a sua busca da definiçom do imenso, populoso e mágico país, ou melhor continente, das tres raças (“mágico pela sua cultura sincrética ibérica e negra, africana; e mágico pela atmosfera que a natureza irradia”)... Falámos da incomunicaçom, ja aludida, com a Galiza e mesmo com Portugal; da auséncia do prémio Nobel —é só um signo— nas literaturas galego-luso-brasileiras; do compromiso do escritor do Brasil com a conciéncia colectiva do país... O

<sup>(1)</sup> Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1980.

<sup>(2)</sup> Natural e vizinha do Rio de Janeiro, compartindo a sua actividade entre a literatura e as conferéncias por todo o mundo, Nélida firma “Piñón” (sem acento mas co a paterno, sendo Cuñas pola mai. A sua bibliografia, traduzida ao espanhol, francés, inglés, italiano e polaco, é como segue: “Guia-mapa de Gabriel Arcano” (1961, novela), “Madeira feita cruz” (1963, novela), “Tempo das frutas” (1966, contos), “Fundador” (1969, novela), “A Casa da Paixão” (1972, novela, prémio Mário de Andrade), “Sala de armas” (1973, contos), “Tebas do meu coração” (1974, novela), “A força do destino” (1978, novela), “O calor das coisas” (1980, contos).

<sup>(3)</sup> Livr. José Olympio Ed., Rio de Janeiro, 1974.

# Poetix

*Poeta popular, rebelde e tenro*

Por Estrela González

A verba imaxe quere decir o que quere decir  
o que lle fan decir  
igual que o que a xente chamou unha metáfora:  
é unha verba un poco pavera, un poco sabia,  
¡todas esas cousas teñen nomes!  
Pero no punto e hora que se escribe coa tinta ou un lápiz  
pódense facer tamén imaxes, sobre todo coma min,  
cando un non sabe dibuxar  
pódense facer imaxes coa cola e tixeiras  
e é semellante a un texto, di o mesmo

Jacques Prévert

I.-Jacques Prévert, poeta do pobo, da rebeldía e do amor, da tenrura e da sinxeleza nace co século, o 4 de Febreiro no 1900 en Neuilly-sur-Seine (París). Jacques coñecerá axiña os problemas da vida, pois daquela o seu pai traballaba na Oficina central dos pobres. Os xoves Jacques vai co el e descobre París e a miseria dos outros. No ano 1915 escomenza a gaña-la vida facendo diferentes traballos. Neste tempo tamén vai ó cine en familia: son as primeiras películas de Chaplin.

Logo de face-lo servicio militar coñece escritores do seu tempo, e cando volve trata co grupo surrealista de poetas no lugar de reunión, a rúa do Château (Breton, Péret, Desnos, Leiris, Queneau, Soupault, Aragon...) mais por amistade que por interés polas súas actividades. Pero ¿Que facían naquela rúa?

...Rua do Château pasabamolo ben. Faciabamos unha ximnasia cotiá, era o "humor verde" en vez do "humor negro". Rua do Château eramos, sen dúbida algúna, "pobo". Non coma Mallarmé que ascondía as suas obras completas, moi lonxe das serias faladurías encol da poesía, nos viviamolo intre... (André Laude, *Le Monde* 10-II-72).

Pero Prevert está co eles sen percurar, coma eles unha actividade creadora. Vai ás suas reunións mais ben coma simpatizante, cun gran senso de irmandade pero individualista. A Prévert gústalle mellor vivir que reflexionar, andar polas ruas de París mais que encetar teorías...

Ó fin do verán 1928 bótano do grupo surrealista.

De feito J. Prévert non se toma en serio. Os seus primeiros textos son garabutadas en anaquifios de papel, manteis de restaurantes ou fotocopiados polos seus amigos. Algunxs son publicados por algunhas revistas poéticas de calidade, pero de moi pouquiña audiencia. Outros son recitados ou cantados con música de Joseph Kosma.

Neste tempo, 1932-36 está a escribir escenarios e teatro, por iso os éxitos que xa escomenza a ter non lle preocupan ren. Son múltiples as suas actividades: cine, teatro, poesía e cantigas. Vai ser coñecido polas suas películas: "Drama pavero" "Peirao das brétemas" "O mencer" "Os visitantes da noite" "Os nenos do paraíso", "As portas da noite", postas en escea por Marcel Carné.

Despois do 1946 René Bertelé recolle tódolos textos de Prévert a partires dos anos 30, e os publica coma "Paroles" e son mais que nada todas esas poesías que el fixera e que estaban ciscadas entre amigos e revistas. O éxito é inmenso en París, pois xa daquela era coñecido polas interpretacións de cantantes coma Mouloudji e Juliette Greco.

As publicacións seguintes serán: "Espectáculo" (1951) "O gran baile da primavera" (1951) "A choiva e o tempo bo" (1953) "Historias" (1963) "Trapalladas" (1965) "Cousa e demáis" (1972).

Exito pola venda de libros, discos ou cintas, das cancións, unha das mais difundidas a de "Follas mortas" moi tempo durou no hit-parade da canción. Récord de vendas tamén, nas librerías do bairro latino, do libro "Palabras". Exito en fin pola descuberta da poesía contemporánea e deseguida de outros poetas coma Paul Eluard, Aragon, Boris Vian...

Jacques Prévert morreu o 11 de Abril do 1977 en Onconville-la-Petite (Manche).

II.- Jacques Prévert poeta popular por causa das súas orixes familiares modesta, polo número dos seus lectores sen dúbida algúna polo fondo e pola forma dos seus poemas.

"Prévert poeta da vida, da vida inmediata, fala ós outros dun mundo apalpable, verdadeiro para os homes da rua. E niso no que é esencialmente popular. Fala á xente do que constitue o seu mundo, a vida de cada dia"

André Laude (*Le Monde* 10-II-1972)

J. Prévert é o poeta do pobo. E o poeta dos sen-grado, dos esquecidos, dos perdidos, dos que teñen frío, dos que pasan fame, os que traballan por salarios miserentos, os que son explotados, asoballados, os que fan a guerra e non volven mais... Prévert protestou contra da inxusticia social, sinalando ó mesmo tempo o que había nela de esgazante, insoportable e sempre cóbado a cóbado cos desheredados da creación: "os camaradas presos..." "abofeteados..." "enganados..." "cansos..." "desalentados..."; os negros que só poden seren "limpiabotas"; "os rapaces esquecidos" (el escribiu un poema sobre Os Esquecidos, da película de Buñuel) "os fusilados..."

III.- J. Prévert poeta da rebeldía: Coma tódolos surrealistas, foi primeiro un anarquista, un contestatario. Este non-conformismo natural fai de él un nemigo das institucións das xentes situadas, "dos poseedores", "dos bandullos cheos", dunha sociedade que tolera a miseria e o paro, o colonialismo e o racismo, a relixión e a guerra, "os presidios" e os reformatórios "as ceremonias e as decoracións" e as "parvadas" e o "odio". Anticlerical e anti-militarista por instinto, ten insultos dabondo cando fala de Deus, de Cristo, do Papa, dos bispos, dos católicos practicantes ou ben cando fala da "carrallada" da guerra, os xenerais, os admirantes, os "alcoholoneis de infantería tropical"... Ridiculiza a Mussolini e a Hitler e sen se esquecer das glorias nacionais francesas: Luis XIV aparece sentado na sua "chairia furada", Napoleón convirtétese no "Nabot Leon" = Anano lión.

Os intelectuais son tamén obxecto de bulira: "coa busola no bolsillo, o metrónomo enriba da mesa e o termocríterio na mán a buscaren o pulso da pintura na cabeza do pintor", snobs fanáticos "da pintura concreta e o pensar abstracto", por iso

"cando se lle deixa só  
O mundo Mental  
Minte  
Monumentalmente ("Paroles")

## SEÑORES DO MELLORCIÑO DE PARIS

En París  
eses señores do mellorciño de París falan de ouro  
eses señores falan finanzas  
eses señores falan cifras  
eses señores falan de arte  
eses señores falan de abundancia  
eses señores falan metafísica coches e política  
eses señores falan alto  
e amais para falaren mulleres eses señores din tacos  
Eses señores de alto copete e de baixo teito  
eses señores falan razón  
As suas donas falan agudo alta música alta cocña  
alta costura altos trapos

Polas ruas de París  
o rapaz fala negro grande e pequenío  
o rapaz fala sol  
o rapaz fala maravillas  
o rapaz fala silencio  
o rapaz fala troula  
o rapaz fala miseria  
o rapaz fala arrepio  
o rapaz fala beleza malicia delores caprichos  
o rapaz fala amor  
o rapaz fala felicidade  
o rapaz fala arelos  
o rapaz fala fame sede e sono  
o rapaz fala delirio e cousas de familia  
o rapaz fala fúnebre e bagoas de crocodilo  
o rapaz fala can sabido loro eruditio chino de biombo  
o rapaz fala escándalo hospital carnaval conflagración  
mundial  
o rapaz fala esgazante desconcertante  
o rapaz fala misterio chocante e desagradable  
o rapaz fala incongruente  
ó seu corpo prohibido

Polas ruas de París  
o rapaciño fala travesti  
e nuo

Polas ruas de París  
o rapaz fala pardau  
fala bosta de cabalo tétanos e bici  
o rapaz fala diaño  
o rapaz fala odioso  
o rapaz  
fala soño e fala verdades fala ben  
e fala mal fala ferro e fala fogo

Polas ruas de París  
o rapaz fala imaxe e feitizo  
e  
nas imaxes innatas da sua linguaxe maximaria  
o rapaz descobre o mundo  
e o mundo non está orgulloso  
E coma é o gran mundo  
o gran mundo faino calar,

(Le grand bal du Printemps)

Jacques Prévert poeta da tenrura e da delicadeza porque o seu corazón e tenro tamén e vibra co bonito, o craro o puro; Prévert ama a Natureza por iso lle canta as froles, o sol a primavera, o outono (Cantiga dos caricos que van ó enterro dunha folla morta) non sen deixar de ter unha fonda preocupación ecoloxista:

Coméde na herba  
bulide  
o dia menos pensado  
a herba comérpor riba de vós.  
("Fracas")  
As animais en Prévert teñen a palabra, son personificados o mesmo que as cousas da natureza, estes son animais que o home quere matar ou que se matan entre eles o que fai sofrir ó poeta, pois Prévert querelle a tódolos animais (balea, carrecol, gato, rá, xirafa, mesmo á mosca...) e encol de todos ós paxaros:

Aprendín moi tarde a ama-los paxaros  
pésame un pouquichinho  
pero agora todo está arranxado  
comprendémonos  
eles non fan caso de min  
eu non fago caso deles  
míroos  
déixooos facer

(Paroles)  
Así é como o autor pide disculpas pola sua atención serodia polos paxaros. Estes paxaros poden ser símbolos de liberdade ou tamén de soños e de maximación. En "Para face-lo retrato dun paxaro" pódese ver a definición dunha verdadeira arte poética, e "O gardiña do faro ama demasiado ós paxaros" é a mostra do amor do poeta polos paxaros.

## PARA FACE-LO RETRATO DUN PAXARO

Pintar primeiro unha gaiola  
cunha porta aberta  
pintar deseguida  
algo bonito  
algo sinxelo  
algo fermoso  
algo útil para o paxaro  
pór deseguidiña a tea contra dunha árbore  
nun xardín  
nun bosco  
ou nunha selva  
se asconder trala arbore  
sen dicir ren  
sen se mover...  
As veces o paxaro chega axiña  
pero pode tamén botar moitos anos  
antes de se decidir  
Non se desalentar  
esperar  
esperar se cómpre durante anos  
a lixeireza ou a lentitude da chegada do paxaro  
non ten relación ningunha co éxito do cadro  
Cando o paxaro chegue  
se chega  
garda-lo mais fondo silencio.  
agardar que o paxaro entre na gaiola  
e cando estea dentro  
pechar coidadosamente a porta co pincel  
logo  
borrar un por un tódolos barrotes  
tendo coidado de non tocar ningunha das plumas  
do paxaro  
Facer deseguidiña o retrato da árbore  
escollendo a mais bonita das suas ponlas  
para o paxaro  
pintar tamén o verde follaxe e a frescura do vento  
a poeira do sol

e o ruido dos animais na calor do verán  
e logo esperar que o paxaro acorde cantar  
Se o paxaro non canta  
é de mal sino  
é sinal que o cadro é malo  
pero se canta é un bo sino  
é a sinal para que poidades firmalo  
Entón arrincades moi a modiño  
unha das plumas do paxaro  
e escribides o nome nun recunchiño do cadro.

(Histoires)

Nas poesías vindeiras son os nenos os protagonistas, pois é a nenez sen dúbida un dos temas mais tenros sentidos polo poeta. O amor e o agarimo que lle ten Jacques Prévert ós nenos é grandísimo. A este emocionalle a sua linguaix sinxeliña e toutiña, a sua gracia, a sua expresión natural e libre. El é dos poetas eses que tentan de atopa-lo andado de nenos e descifra-lo mundo puro diante das tachas e que só o neno pode resucitar. Tamén é coma xa se dixo antes porque Prévert está sempre onde os febles os asoballados os malqueridos, os que tiveron mala sorte na vida, e son os nenos a miúdo os que sufren mais os asoballamentos da vida cotiá, a escola, os pais, a miseria, a guerra, etc., tendo coma única defensa o soño...

#### O SAIRMOS DA ESCOLA

O sairmos da escola  
atopamos un gran ferrocarril  
que nos levou  
arrodellando a terra  
atopamos  
a mar que se paseaba  
con tódalas suas concheiras  
as suas illas arrecedentes  
e mailos seus bonitos naufraxios  
e os salmóns afumados  
Por riba da mar atopamos  
a lúa e as estrelas  
nun barco veleiro  
que ía para o Xapón  
e os tres mosqueteiros cos cinco dedos da man  
a dar voltas a manivela dun sumariniño  
amerullado no fondo dos mares  
para buscaren ourizos  
O virmos a terra  
atopamos  
por riba da vía do ferrocarril  
unha casa a fuxir  
fuxia ó redor da terra  
fuxia ó redor da mar  
fuxia diante do inverno  
que a quería atrapar  
Pero nós enriba do noso ferrocarril  
botámonos a rolar  
a rolar tras do inverno  
e esmagámolo  
e a casa parouse  
e a primavera saudounos  
El era o garda-vías  
e deunos as gracias  
e tódalas froles de toda a terra  
de súpito puxeronse a puxar  
a puxar por todalas bandas  
por riba da vía do ferrocarril  
que non quería andar mais  
por medo de estragálas todas  
Entón vimos a pe  
a pe arrodellando a terra  
a pe arrodellando a mar  
arrodellando o sol  
a lúa e as estrelas  
a pe a cabalo en coche e en barco veleiro

(Histoires)

#### A NENEZ

O que triste é a nenez  
a terra deixa de virar  
os paxaros non queren cantar mais  
o sol non quere brilar  
a paisaxe toda cállase

A estación de choivas acabou  
a estación de choivas escomenzou

E os vellotes enferruxados  
apouséntanse coas suas vellas balanzas  
cando a terra deixe de virar  
cando a herba deixe de puxar  
é que un vellote estará a espirrar  
Todo o que sae da boca dos vellotes  
son só moscas malas coches de defuntos vellos.

O que triste é a nenez  
abafámonos no neboeiro  
no neboeiro dos vellos vellotes

E cando eles recuncan na nenez  
van dar coa nenez outra vez  
e coma a nenez non ten defensa  
a que perde é sempre ela

O que triste é a nenez  
triste triste a nosa nenez  
a estación de choivas acabou  
a estación de choivas escomenzou

(Histoires)

#### CACHOLIÑA SEN MIOLOS

Era unha bici roubada e abaneada polo vento  
enriba dela un neno pedalando chorando  
un grandullón tras del séquelle berregando  
E o garda-vías sacode a sua bandeira  
o neno pasa de todas maneiras  
o tren pasa por él  
e o grandullón chega contendo a respiración  
a ollar para a ferrallada  
non crendo ós seus ollos  
As duas rodas están retortas  
A manilla combada  
o cadro espelzado  
o faro esfiachado  
e a buxía esfaragullada  
E a miña medalla de S. Cristovo  
Onde vai  
verdadeiramente xa non hai nenos  
nin sabemos a que santo nos encomendar  
nin sabemos que decir  
nin sabemos que pensar  
nin sabemos como vai acabar todo isto  
nin sabemos onde estamos  
verdadeiramente  
que banda de abróns  
dixo o garda-vías chorando

("La pluie et le beau temps")



#### OS NENOS ESIXENTES

Pais  
mirade á esquerda  
mirade á dereita  
Pais  
mirádevos no espello  
e miradenos á cara

("Choses et autres")



#### E O QUE VE É TAN BONITIÑO

E o que ve é tan bonitiño  
e o que sabe é tan verdadeiro  
que ben poucos poden velo  
que ben poucos poden sabelo  
e que moitos esqueceron

E a vidrieira nin siquera está sentida  
está maiormente rachada

Pero embaixo dos pelos mal axeitados  
e que o vento caricia  
con tanta tenrura e delicadeza  
diante desa ausencia de vidriera  
diante desa chamada de ar  
diante desa promesa de liberdade  
no cliché da calamidade  
xa  
tradicionalmente e metafóricamente  
e nariz do rapaciño  
estampanouse

("Le grand bal du Printemps")



#### EXILADO DE VACACIONS

Exilado de vacacionés  
nunha zona perdida  
descobre a mar que xamais vira  
a caravana cara ó Este e cara a cruz ó Sur  
e cara á Estrela do Norte  
deixara ali para el  
vellos vagóns cobertos de soños e de poeira

Viaxeiro clandestino picariño engaiolado  
empurrou da porta do Palacio dos Espellismos  
e polos escabullos familiares da paixase  
de sombras inhospitalarias  
prosegue a surrir o seu prodixioso viaxe  
e travesa a cantar un grande deserto ardente  
sargazos das terras a ermo  
caricidade docemente.

("Le Grand bal du Printemps")



#### OS PICARIÑOS QUE SE QUEREN

Os picariños que se queren e se bican de pé  
Contra das portas da noite  
E os que pasan ó pasaren a sinalalos co dedo  
Pero os picariños que se queren  
Non están alí para ninguén  
E é somentes a sua sombra  
A que tremelica na noite  
Enrabichando ós camiñantes  
De raibas desprecio risos e cobiza  
Os picariños que se queren non están alí para ninguén  
Están alá moito mais lonxe que a noite  
Moito mais outo que o día  
Na relocente craridade do seu primeiro amor

("Spectacle")



(\* Estes poemas non están traducidos  
ó español. Somentes o libro  
de "Paroles".

# Cara unha estilística da Lingua Galega

Por Xosé Ramón Pena

**A**caso sexa o da Normativa un dos problemas que mais tinta teñan feito correr nos últimos tempos entre intelectuais, escritores e xentes de toda índole e condición comprometidas coa cultura e o idioma galego. Dunha e doutra parte, desde aquela ou aquelloutra posición, cadaquén ten mostrado aos demais a sua particular forma de entender o criterio básico, o punto esencial polo que temos que definir, canonizar en soma, aquilo que ten de ser obxecto de exaltación como galego literario ou galego estándar, con todos os "práce-me" do conxunto social.

Porén, as discussões normativas teñen tomado como obxecto fundamental da sua desputa un aspecto exterior: a ortografía. Non cabe dúbida que o definirmos o espacío ortográfico ten a sua importancia e significado. A gramática —mimada por uns, odiada por outros— resulta un axioma, un lugar de partida seguro e incuestionábel á hora de redactar a mais trivial das liñas. Sen embargo existe outro capítulo esencial —especialmente na literatura— que apenas si ten sido tratado polos nossos lingüistas e normativizadores “ad hoc”. Trata-se da cuestión de definirmos cal é, onde está a estilística da lingua galega. Posuimos realmente un criterio, unha retórica capaz de dar como motivo de conducta, como punto esencial do “ben feito” a todo aquel que intente a expresión correcta, elegante, clásica dentro do noso idioma? Repasemos a vella definición de estilística: “Estudo do estilo e en especial dos valores afectivos da lingua”. Imos botar sequer unha ollada ao panorama, coa esperanza de que ningúen se alporice e si reflexione en todo caso sobre as liñas que seguen.

## A doble tradición

Non paga agora a pena o revisarmos ou re-lebrarmos os avatares socio-históricos que determinaron o apagamento do galego como lingua literaria durante mais de tres séculos. A única triste conclusión de todo aquel espacío é a seguinte. O legado medieval que chega até nós é un legado lírico. Isto é: posuimos un léxico, unha morfosintaxe, unha interpretación semántica do idioma que apenas si nos pode transmitir dos devanceiros o conceito lírico da vida. Ben é certo que o caudal medieval non está suficientemente descifrado, pero ben é certo que as llinguas modernas teñen o seu obradoiro, a sua forxa no Renacemento, mormente, e no Barroco. Renacemento e Barroco son alleos as letras galegas.

Pois ben: cando novamente os galegos sentimos a atracción por unha lingua conservada oralmente e pensamos converté-la en vehículo artístico, o problema xorde esmagador. Onde o modelo? Onde a autoridade que determina a validez dunha expresión, a capacidade distintiva que marca, enfin, o que é produto da ocasión, perecedera daquilo que subsiste no tempo, que cria tradición e escola?

En boa parte, o XIX significa unha procura dun galego literario. Creo que esquecemos moitas veces a auténtica dimensión do noso Rexurdimento nos seus aspectos lingüístico-literarios. Non é produto da casualidade que a novela, o rela-

to, sexan o último en se producir na nosa literatura. Os precursores descoñecían a existencia do pasado medieval. Para eles o galego iniciaba a sua andadura no século “do progreso”. Onde comezar, pois?

**Dialectismo e super-enxebrismo**  
Rosalía —e con ela boa parte dos antecesores e seguidoras— resolvieron de primeira intención o enigma. Non existe mellor nen outro depositario do idioma que o povo. As classes humildes e marxinadas son as únicas verdadeiras donas do idioma. A elas debemos a transmisión do noso maior ben cultural. Polo tanto, o galego literario ten de ser o galego do povo; traballado, mimado, cuidado e até reverenciado polo escritor. O resultado final do proceso é simples e nitido: será mellor galego aquel que resulte mais popular, mais “enxebre”. A porta fica, entón, aberta ao dialectalismo e ao que definiríamos como “superenxebrismo”.

Tal posicionamento compe de ser matizado. É falso dunha parte —como ten perigosamente afirmado todo un Rodrigues Lapa— que Rosalía non poda ser a grande poeta soñada, polo feito de utilizar unha lingua que adoece de múltiples castellanismos, vulgarismos e incorreccións de todo tipo. Sabemos hoxe en dia que o vulgarismo, o castellanismo mesmo, toda aquela concesión á fala vulgar —no noso caso ao “castrapo”— pode ser marca de literaturideade. Rosalía é capaz de transformar un idioma oral nun veícuo de arte. Sen embargo non todos son capaces de facer o mesmo. A maior parte dos precursores e continuadores de Rosalía interpretan á nosa maior figura literaria apenas no seu papel “folcórico”. Rosalía resuelve unha parte do problema da estilística do galego; é capaz de criar a segunda tradición do galego literario. Sen ela nunca o galego tería sido, talvez, un idioma da cultura para servir á emoción dalgunha situado além das nosas fronteiras. O galego é transformado en Rosalía en veícuo universal do sentimento poético. Ninguén pode, após dela, esquecer esa realidade —con todo o bon e mau que comporta— dun povo que analfabeto na sua lingua é capaz, porén, de criar meios de expresión, unha estilística auténtica e popular, obxecto de definición artística. Mais o problema estriba no seguinte: Rosalía é unha clave da estilística do galego, pero non a única clave. Non deixa de resultar, pois, irónico e incríbel, que todo un catedrático universitario de lingua e literatura galegas como D. Ramón Lorenzo Vázquez diga publicamente que “temos de voltar a Rosalía”. Voltar si, pero en cantos lugares e para algo definido. Rosalía é unha tradición do galego literario, non a única.

Por todo iso resulta, á sua vez, inútil o esforzo de certos escritores da actualidade que pretendan definir o seu conceito do galego en base a “utiliza un galego popular, do povo, fresco”. Sen ánimo de entrar a xullgar agora a obra de autores como D. Anxel Fole —nobelábel con b— non podemos considerar a sua lingua a sua estilística como modelo clásico de bon galego. A lingua literaria non consiste na mera tradución magnetofónica da fala popular. Rosalía transforma o galego que escucha, é capaz de inventar novos valores para a lingua que ouve. A mímese, o respeito relixioso e máxico ao povo non conduce a nada, senón á forma imóvel e inauténtica. Un idioma está en constante transformación e procurar del aqueles aspectos rurais, supostamente mais “enxebre” non é senón unha actitude reaccionaria, de currunchos mentais a que para nada contribui á formación dunha lingua literaria. En tal sentido, o dialectalismo, o vulgarismo utilizado como elemento “literario” dentro do discurso, ten validez plena, é unha actitude lúcida. O contrario, a reveréncia pola reveréncia, dá nunha incapacidade de transformación, nunha fechazón estéril que nen todos os supostos estudos “máxicos” —tan de Sánchez Dragó e compañía— poden facer válidos.

## Arcaísmo e lusismo

Pero o XIX coñece outra fórmula que, con variacións, é practicada tamén na actualidade. Eduardo Pondal a quen deixaron “unha lingua de ferro” e que nos deixou “unha lingua de ouro”, procurou ao seu modo, desde logo, no sul a definición épica do galego. Moitos continuan a facé-lo na actualidade.

A descuberta dun pasado medieval glorioso, o coñecimento da realidade portuguesa, doutra parte, teñen levado á literatura galega a un doble xogo: o arcaísmo e o lusismo.

O arcaísmo nace, daquela, como o propósito de recuperar a primeira tradición literaria galega. Os seus mentores, non contentos co resultado que unha certa interpretación de Rosalía e Curros se estaba a facer, procuran o seu modelo estético nos trovadores do Medioevo. Nen que dicen ten que os resultados foron nun caso extraordinario. Bouza-Brey e Cunqueiro re-criaron un pasado, deron unha frescura no dizer e no construir da frase, que significou novo vento e esperanza para o discurso literario. Porén, o arcaísmo e incríbel, que todo un catedrático universitario de lingua e literatura galegas como D. Ramón Lorenzo Vázquez diga publicamente que “temos de voltar a Rosalía”. Voltar si, pero en cantos lugares e para algo definido. Rosalía é unha tradición do galego literario, non a única.

Repetimos que un idioma é evolución constante, adaptación, progreso. O arcaísmo, como o vulgarismo e o dialectalismo ten o seu lugar. O neotrovadorismo tivo o seu

momento histórico; era un resultado lóxico do deslumbramento diante dunha tradición vella pero que resultaba cintileante no contexto dos anos trinta. O autor actual que procura en Meendinho ou en Torneol a sua medida, ten de ser consciente que precisa a ferramenta filolóxica e histórica para enfrentarse con honradez diante do pasado. De nada serve volta por volta. Para semellante viaxe —como dicia o clásico— non se precisan alforxas.

E o lusismo?. Que dúvida cabe que o portugués —a literatura portuguesa— representa en boa parte o soño imposible da literatura galega. O lusismo, o acudir ao dicionario portugués, á estilística irmá debería ser de obriga para todo escritor galego que se precie. Méndez Ferrín ten demostrado en más dunha ocasión a validez deste plantexamento. Antes del, D. Eduardo Blanco-Amor comprendeu perfeitamente a necesidade de Portugal. O prólogo a “Xente ao lonxe” é, hoxe por hoxe, —coas matizaciones necesarias espacio-temporais— un modelo de lucidez. Podemos discrepar dos resultados blanco-amorianos —para quem isto escribe auténtico clásico da nosa narrativa— mais non do criterio nen da intención. O lusismo —incrivelmente perseguido e aldraxado— ten de ser un elemento esencial á hora de criar o galego literario.

Ora ben —esperemos que haxa leitores ainda que non rasguen as vestiduras neste momento— o que si resulta inútil e estéril é o lusismo polo lusismo. Unha boa parte do reintegracionismo más acérrimo cre e practica o portugués como solución. Esquecen todo o que dixemos até agora, que existe unha doble tradición literaria dentro do galego. Goste ou non goste está aí, e hoxe somos alguen grácias non a Almeida Garrett senón a Curros, gracias a Amado Carballo e Otero Pedraio e non a Herculano ou a Eça.

O lusismo polo lusismo ten-se transformado en mais dun escritor e seguidor cego desta teoria, nunha negación da evidencia de duas cotidianidades diferentes en Galiza e Portugal. Galego e portugués teñen cinco séculos discontinuos detrás deles. Non pode, hoxe por hoxe, o escritor galego versar o seu traballo en Pessoa ou Cesário Verde, esquecendo a Cabanillas e a Castelao. Tal actitude supón un suicidio “interno”. Compre procurar en Pessoa e en Cesário Verde, en Castelo Branco e en Torga as claves dun portugués asimilábel. O dicionario da Porto Editoria ten de estar en compañía do dicionario de Carré Alvarillos. Por dicé-lo en voz de Khalil Gibran, trata-se de “beber o mesmo viño en vasos diferentes”.

**O hiper-enxebrismo**  
Manuel-António conxuntamente con Castelao, un dos mellores intérpretes da estilística galega no século actual —é criador, desde logo, dun campo específico para a nosa poesía. Quen queira escribir un poema co mar como fundo ou base argumental, ten de ir, sen reparo algúin, ao poeta de Rianxo. Manuel-António é un dos mellores exemplos na procura —e consecución— dun galego literario capaz de traspasar os límites da Galiza. É unha figura universal das nosas letras, para dicí-lo dunha vez e por todas.

Sen embargo hai algo en Manuel-António e nalgún dos seus compañeiros que é obxecto de falsa interpretación. O rianxeiro nesa de-

manda enfebrecida dunha lingua literaria —repasemos “Mais alá”— cai no hiper-enxebrismo; non deseja de crear “galego” onde el pensa que non hai nada. Os “hourizontes” e demás forman, entón, parte da retórica de “De catro a catro”. Moitos autores creron que aí estaba a solución; que a lingua é un terreo onde inventar sen cortapisas, sen gramáticas.

A actitude manuel-antoniana parte dun plantexamento irrexitabel; parte do mais puro e sincero dos galeguismos. Porén resulta duvidoso o permanecer nun erro. Expliquemo-nos: Manuel-António é disculpábel e até digno de loubanza polos seus hiper-enxebrismos—divida de época—. Os que non son obxecto de loubanza nen de desculpa son aqueles que perpetuan hoxe os errores. Non ten ningún obxecto o reafirmamos os valores equivocados; temos a obriga intelectual, cultural e moral de superarmos a Manuel-António. O perpetuarmos as equivocacións dun xénio é a pior traición que lle podemos facer; é realmente, arqueoloxía inútil e valeira de contido. O hiper-enxebrismo respecta na actualidad unha actitude ridícula e inútil, desexo de situar o galego fora das leis de gravitación universal.

## Unha estilística auténtica

Nen o vulgarismo, nem o enxebrismo, nem o lusismo son válidos para definir o galego literario. É auténticamente enfermante —por non utilizar palabras mais grossas— a actitude “filolóxica” (!?) de certos “santóns” do noso país, consistente en calificar de “boa” ou “má” a unha obra literaria en base ao criterio lingüístico-normativo que a define. Semellante actitude é a actitude daquel que non comprendeu absolutamente nada. É a actitude do que non entende —non entenderá— que unha cultura, que unha lingua, son o resultado de séculos, de mestizaxes, de aportacións diversas, de traballos —por veces equivocados— de errores, de experimentos de toda índole por dar coa clave exacta. O galego será idioma válido, terá unha estilística de seu, como resultado de todas estas aportacións, pero non como producto dunha so. Nen o “populismo” nem o “lusismo” poden definir a legalidade dun idioma; son partes constituyentes e necesarias, iso si, mais nunca excluyentes. Por iso compre, mais que nunca, definirmos con cordialidade, con cortesía, con reflexión cal como e onde está o galego literario, além de falsas ideologías, de esnobismos e modas irrisórias, da petulancia que unicamente pode levar a unha lingua a obxecto de museu ou xiria de bairro. Oxalá que así non sexa.

○

*Noticias da terra Meoga: un achegamento a*

# Tolkien

*Por X.L. Méndez Ferrín*

**N**o ano 1938 J.R.R. Tolkien dictou unha conferencia na Universidade de Edimburgo na que se ocupaba dos chamados por el mesmo "secondary worlds", mundos secundarios. Alén do noso mundo de cada dia, ordinario e vulgar, a mente criativa pode construir outros mundos de fantasia, ou sexa "secundarios". Para Tolkien, tales mundos deben, evidentemente, estar dotados de "consistencia interna", deben ser extraños e maravillosos, pro non poden estar absolutamente desconectados coa nosa realidade.

A pregunta de se é posibel unha literatura fanstática en termos absolutos, esto é, unha literatura na que se podan reconñecer seres e acontecementos e ambientes pro que non estea relacionada co mundo real, Tolkien responde negativamente. O mundo das fantasias "contains many things besides elves and fays, and besides dwarfs, witches, trolls, gigants or dragons; it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth and all things that are in it, tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted"<sup>(1)</sup>. O mundo da fantasia debe ser reconecible pola súa audiencia. Debe conter elementos non fantásticos, cotiáns e verdadeiros, para resultarle soperable a calquier leitor que sexa.

J.R.R. Tolkien, ao tempo que teorizaba, emprendía naquel mesmo ano de 1938 a masis grande das aventure das fantasias contemporánea. Despois de "The Hobbit"<sup>(2)</sup> —no que non debemos ollar senón un atoutio moi limitado— Tolkien lánzase á construcción xenial de "The Lord of the Rings"<sup>(3)</sup>. Posteriormente, e tras dalgúns textos breves, encarou a súa obra final, unha especie de xénesis titulada "Silmarillion"<sup>(4)</sup>. Na súa obra prima, en miles de páxinas, erixiu o mais grande e complexo e múltiple edificio irrealista de todos os tempos. Este home de Oxford, como fora Lewis Carroll, eruditio filólogo e grande coñecedor da literatura anglosaxona e inglesa medieval<sup>(5)</sup>, decide criar unha terra que sexa a "Middle-Earth"<sup>(6)</sup>, poboada de razas tribus que foron os elfos, os ents, os avos, os hobbits e os homes, e tamén de razas malevolas e escravas, obediencias a Sauron, que é o Mal, como os orcs e os trolls. Entre uns e outros dispuxo a presencia de Gandalf, o meigo do Beal, de Gollum, ou o trívolo mal intelectante, de ríos, boscos, Tom Bombadil, escuros enteñementos. Determinou que entre o ben

e o mal, entre os pobos ceibes e Sauron e as súas hordas, se abriu unha guerra e que a guerra fora ganada pola bondade e pola astucia dun pequeno hobbit demasiado humán a quem lle sobrevenen todos os contratempos e recibe todas as axudas que prescribe o manual Propp ou sempiterna recurrencia da épica tradicional. Pero non se pense que Tolkien deixou a súa Terra Meoga fluctuante no vacío, e a aventura contra Sauron desprovista de antecedentes e de continuación no tempo. Non, Tolkien delimita a Terra Meoga e traza un mapa minucioso dos seus límites, os seus territorios e os seus accidentes, sinalando as particularidades políticas do seu poboado, tanto nun senso diacrónico coma nun senso sincrónico. Ademais, Tolkien deseña —maiornente nos apéndices E e F de "The Lord of the Rings" as linguaes das razas da Terra Meoga, especialmente os maravillosos dialectos elfos, chamados Quenya e Sindarin. Quere dizer que se non conforma con inventar antropónimos e topónimos en linguas inexistentes, senón que fabula linguas enteras e mesmo a historia e evolución de tais linguas. E como todo o Mundo tivo as súas orixes a morte levou a J.R.R. Tolkien cando remataba unha completa teogonia ou invención os principios de Terra Meoga e das súas razas a partir de criación do mundo: o "Silmarillion".

E unha vez criado o universo, Tolkien comprobou que este era fermoso, que nel non había pracer senón matrimonio, que a violencia era pouca e a tortura só apenas se amosaba na banda do enemigo, que o enemigo estaba alén das razas ceibes e que no interior delas había reis e chefes pro non escravos nem castes inferiores. E, como o grande relato estaba dito limpamente, unha cousa despois da outra, e como no interior das súas criaturas non aninhaba o desorde e ese desorde non se revelaba nas palabras do narrador Tolkien.

...contén moitas cousas, ademais de elfoi e fadas, e ademais de anaos, meigas, troíls, xigantes ou dragóns; ten os mares e o sol, a lúa, o ceo; e nulla terra e todos as cousas que hai nela: árbore e paxaro, auga e pedra, vito e pan, e nós mesmos, homes mortais, cando estamos encantados". Esta conferencia de Tolkien foi publicada en "Tree and Leaf", Londres, Allen and Unwin, 1964. (V. Paul Kocher, "Master of Middle-Earth", Thames and Hudson, Londres, 1973).

<sup>(1)</sup> Primeira edición: Allen and Unwin, Londres, 1937.

<sup>(2)</sup> Primeira edición: Allen and Unwin, Londres, 1954-1955.

<sup>(3)</sup> Houghton Mifflin Company, Boston, 1978.

<sup>(4)</sup> Colección do seu traballo sobre "Sir Gawain and the Green Knight" e certo noticio de un estudo titulado: "Beowulf: the Monsters and the Critics".

<sup>(5)</sup> Propósito que sexa traducido ao galego como Terra Meoga, cunha forma arcaica (V. Rúa Meoga ou "Rúa do Medio").

J.R.R. Tolkien achou que todo aquello era bon e descansou. Imaginou que camiñaría lentamente Oxford adiante polos prados do Christ Church College, ou cecais que se achegaría en primavera a unha marxe florecida do río, ou se cadra diu simplemente unha volta até a Trout Tabern para merendar gambas do Pacífico e trincar unha pinta de cerveza amargue. J.R.R. Tolkien tiña expulsado do seu adentro o mundo de J.R.R. Tolkien e nalgúns topos uranos, onde ao mellor habitan Ulises, Rama, Galvain, Artur, Roland, Thor, Brendan, Superman, Paul e Virginie, o primo Bazilio, o capitán Marvel, o coronel Aureliano Buendia, a familia Snopes enteira, don Juan, Raskólnikof, J.B., Aquiles e Pinocho, todo se conmoveu porque unha explosión endexamais ouvida viña de ordenar / desordenar os ensos que son vellos como a memoria do mundo.

Prescindindo dalgún esexeta que pretendeu que Tolkien tratara de dotar a Inglaterra dunha mitoloxía propia —como se ao pericitar o seu imperio ficara en desuso Rudyard Kipling e houbera que percurarlle un recambio— todos os amantes de "The Lord of the Rings" convivimos en que esta é a obra suprema da literatura fantástica. Orabén, se voltarnos ao principio desta nota e

percurramos a doutrina do proprio Tolkien sobre tal tipo de literatura, achamos que el non compre o seu propio programa. A súa literatura non reune as condicións de proximidade ao mundo real que require a auténtica e verdadeira fantasia, segundo Tolkien dixera en San Andrés.

A épica de Tolkien amosa batallas, pro non verdadeira violencia; presenta unha escisión entre razas boas e más, entre sabiduría boa e má; elimina do texto toda referencia á dependencia e á opresión, ao exercicio do sexo e á explotación económica no seo dos pobos ceibes. Todo o mal está fora dos bos: en forma de demónios, de seres esencialmente malvados que os nosos heróis son os encarregados de combatir até a sua destrucción. Definitivamente: non hai na súa fantasia unha presencia de todo o home. Non está todo o home porque proxecta fora de mim —leitor identificado con elfos, hobbits, ent, homes e razas superiores— o mal en forma de criaturas diabólicas, repugnantes, indefinidas, baixo o poder absoluto de Sauron ou a ciencia do mal. E eu sei que o mal, todo o mal, está dentro de mim; e mesmo que non o hai.

Este contemporáneo de William Faulkner, de Venancio Méndez Feijoo (meu pai), de Valentín Paz Andrade, de André Malraux (por poder coetaneos) escribe como se polo mundo non pasaran nem Marx, nem Freud, nem Joyce. Pro acontece que os seus leitores somos xente posteriores a Marx, a Freud, a Joyce: que aprendimos, con infinito medo e trabalho indecible, a detectar a Sauron, ao enemigo, no seo da nosa propia raza, da nosa propia etnia, da nosa propia familia: porque xa non hai outro enemigo que

o que xorde na única épica heróica posibel que é a da loita de clases. Somos xa individuos que aprendimos que hai que ollar o horror con valentía, non nas formas dos deuses malvados, senón nos nosos deseños profundos, no centro de nós mesmos. Cando o doutor vienes me ensinou que o meu ancestro sentira tristeza/ledicia ao ver morto ao seu ser querido e transformou en dragón a súa culpabilidade, estabame ensinando a ser dunha maneira que non aceita a literatura de Sauron e os seus exércitos de orcs. J.R.R. Tolkien devólvenos os valores e os fantasmas que Marx e Freud nos tiñan esconjurado.

E coas presencias horrorosas e anxélicas, tamén nos devolve a fala épica perdida. Tamén nos recompón a linguaaxe laizada de despois de Marx e despois de Freud, que é a linguaaxe de Joyce e do noso tempo. Devólvenos o conto en liña recta, un discurso transparente eu cuxo licor sería difícil atopar un mito que non figurase no universal Índice de Stith Thomson, onde están fixados e clasificados como volvoretas os temas sampaitemos. Chegados a este punto, podemos maxinar un sorriso de C.G. Jung.

O discurso, violentamente contrahistórico, devólvenos, pois logo, á infancia, á primitivismo, a un estadio poético de primitividade. Esta terribel mergullada nun pasado que ainda é humus do noso presente intelectual, situámos nun antónite estremecido e frio. Veleiquí o xogo terribel que poboaba os nosos ensos denanteriores; veleiquí os contidos da nosa alma de antano: qué medo, qué doce, qué saudade. E el como sería unha fantasia con todo o noso tempo incorporado?. Visto que Tolkien sabe que a fantasia há de estar ligada á realidade, e que Alvaro Cunqueiro soubo fluxir da fantasia pura mediante o humor zómico haberá de ser unha invención total na que esta totalmente o home que (irremediablemente lucidos) somos xa nós. Levo con esta ou semellante pregunta vai para trinta anos.

○



S

## SEGUNDAS E VERDADEIRAS SAGAS DE TORNAR NO TEMPO



**D**os tres representantes da "Escola de Viena" foi Anton Webern quen gozou e, polo demais, goza (á espera, quizá, dunha "Bergrenaissance", unha vez rematádo-los seus dereitos de autor) da maior consideración entre os músicos e musicólogos da "Nova Música".

O por qué desta situación é historia recente; en certo sentido, "nosa".

O feito de que Webern fora materia para as elaboracións teóricas da "Escola de Darmstadt", que o seu pensamento fora modelo do desenvolvemento das vanguardas (de tal xeito que mesmo un Cage pouco significaría para nós sen a presencia de Webern) fai así que el poida ser considerado, desde moitos puntos de vista, como parte integrante de pleno dereito da "nosa cultura".

A súa obra non é só obxecto de análise historiográfica, senón que forma parte dos nosos procesos mentais (algo así como se de nós se proxectasen, ainda luminosos, os resplandores funerarios da cultura "finis Austriae"): Webern é a lente a través da cal o músico de hoxe ve o pasado e mesmo organiza a propia realidade.

Sobre o por qué da marxinación —respecto do propio Berg— que fixo posible a centralización da atención sobre Webern dun xeito en tal medida unilateral (e, en última análise, cantos erros de valoración, traxtamentos), tense falado e discutido en múltiples ocasións.

Os feitos son recentes: no centro, como xa dixen, a "Escola de Darmstadt" e os "post-weberianos".

E é, precisamente, á corrente estructuralista "post-weberiana" (Boulez á cabeza) á que se lle debe reconecer, por unha parte a capacidade de ter extraído do idiolecto de Webern aqueles elementos que se transformarán en verdadeiros e propios procesos compositivos, e por outra parte ter primado, quizá este aspecto técnico en detrimento dunha focalización da temática expresionista, tan presente nas obras do noso compositor.

De por si é, esta, unha operación lexitima que se xustifica por si soa.

Desde o punto de vista estrictamente compositivo, en efecto, as perspectivas do serialismo weberiano ofrecían enormes posibilidades: especificamente, aquela de sair da constricción de linguaxes musicais cun arco histórico que tendía inexorablemente ó "auto de fe", e, tamén, da tentativa de restauración operada por Schoenberg a través do dodecafónico.

O emprendemento deste camiño, por parte dos compositores que frecuentaron os "Ferienkurse" de Darmstadt, levou, entre outros, a dous resultados de non pouca importancia.

Ademais, de encontraren campo para renovadas especulacións compositivas, o percorreren, cada un ó seu xeito, os camiños indicados por Webern, comportóulle-la posibilidade de se situaren nunha posición de negatividade respecto do pasado, da historia.

Xa Boulez pudo afirmar (en "Relevés d'apprenti") que se podía ver a Schoenberg con "ollo histórico": da mesma actitude foi vítima Berg.

Pero a diferenza do ocurrido con Webern, a aquel non só se lle mirou con "ollo histórico", senón que a súa obra, a súa estética, foi considerada como algo moi estreitamente ligado ó pasado.

E, en última instancia, o emprego, por parte de Berg, de citas de formas musicais historicamente consolidadas pudo levar a consideracións deste tipo.

Evidentemente as diferencias respecto de Webern pódense encontrar, é obvio, tamén a outros niveis, pero aquilo sobre o que máis se insistiu en Darmstadt foi precisamente o feito de que o ligame de Berg coas formas do pasado conferir á súa música a connotación de "tardoromanticismo".

Pero volvamos novamente a Webern; dunha carta súa a Hildegard Jone do 6-VIII-1928, lemos:

... "por arte entendo a capacidade de resumir un pensamento na forma más clara, na más simple, isto é, na más comprensible. ... Así entendo eu a arte. E por iso nunca entendín que significan "clásico", "romántico", etcétera; e nunca me puxen nunha actitude de antítese frente ós mestres do pasado, senón que, polo contrario, estiven sempre preocupado en facer como eles: isto é, expor da maneira más clara posible aquilo que me está concedido dicir.

Mientras o actual "clasicismo" copia o estilo sen comprende-lo significado (e este é o sentido de canto se di arriba), eu (Schoenberg, Berg) procuramos realizar este significado —o cal permanece "sempre" idéntico— cos "nosos" medios. Por tanto, non se tratará certamente de copias, senón do verdadeiramente orixinal. Por iso son tamén eu da súa opinión, cando vostede di: "Debenemos chegar a crer que se avanta só indo cara ó interior"...

Estas poucas e ocasionais palabras (ás que lle falta o ton oficial do manifesto programático, pero que soan, de calquera xeito, como unha aflixida profesión de fe) indicannos, se se aceptan como portadoras de verdade, unha serie de consideracións de non pouca importancia.

En realidade, tódalas aserções contidas na carta son cousa sabida, pero o feito de que se encontren (*weberianamente!*) tan concentradas e reducidas ó esencial é de por si iluminador.

Este breve texto ten vida propia; a estructura, evidente e contrastada, é aquela da tese, disertación, conclusión (en orde de sucesión temporal).

Pero, ademais desete tipo de concatenación das proposicións, toda unha tupida rede de interrelacións garantiza en último extremo a indispensable presencia de cada elemento individual.

De modo que, na concisión da carta, tamén a afirmación «eu (Schoenberg e Berg) procuramos realizar este significado —o cal permanece "sempre" idéntico— cos "nosos" medios» ten unha vida propia e un relevo específico.

Por riba da unidade de intencións da "Escola de Viena" ben outros son os sinais que nos suministra o "corpus" compositivo dos tres músicos; máis significativa parécenos, en cambio, a atención posta nas palabras "nosos medios".

"Nosos" no sentido de comúns ós tres, pero tamén no sentido de cada un de nós.

A matriz é única (a atonalidade, o serialismo más ou menos dodecafónico), pero este "nosos" individualiza a autonomía dos procedementos particulares.

Non obstante, prescindindo das eleccións que se levaron a cabo en Darmstadt (e que ben individuaron as diversidades dos "nosos"), Webern e Berg foron por igual representantes do mesmo momento de crise da lingua musical.

Precisamente este feito introduce a nosa última consideración: despois da extrema tentativa de reconciliación shoenbergiana, Webern e Berg son os últimos, feroces, inquisidores daquel estado de crise que viañen, nese momento preciso, o acto final.

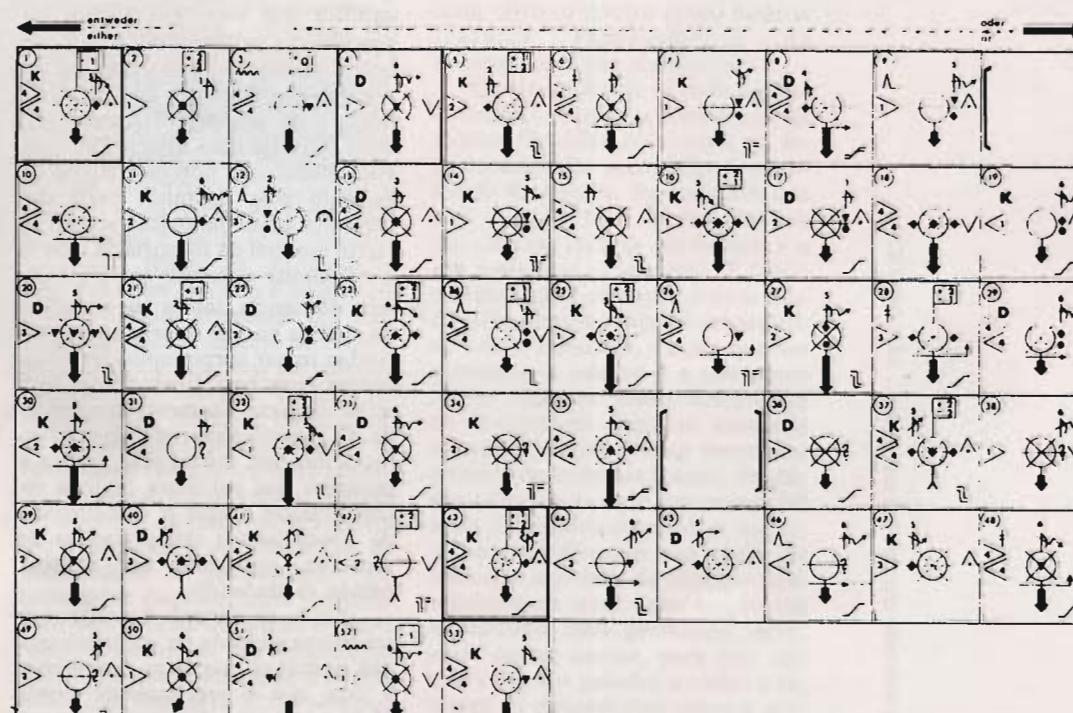
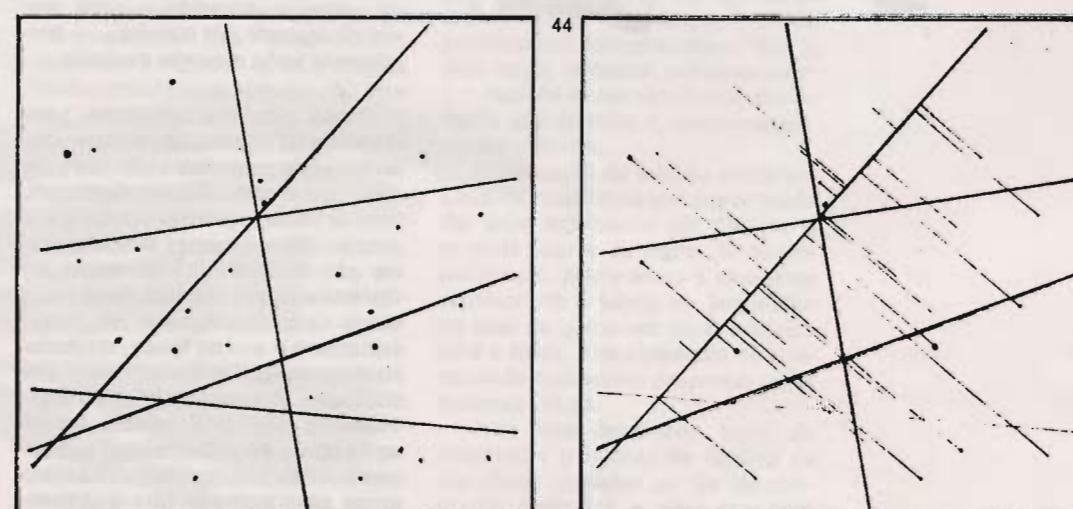
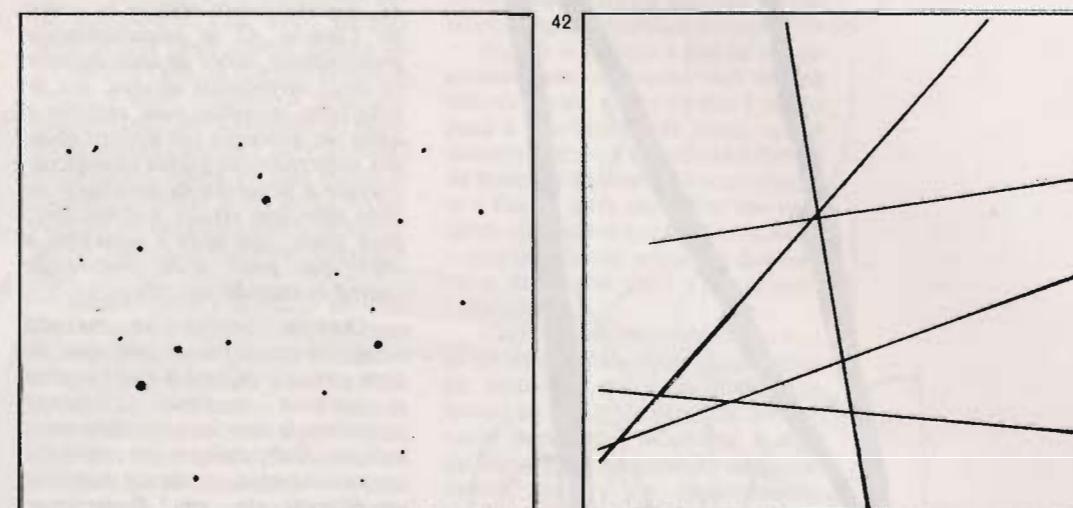
A condena, durísima, disposta por Berg e Webern para os "seus" medios, celebrouse coa morte do son.

Desde os intensísimos e glaciais arabescos de Webern, á luxuriosa redundancia de Berg (en ámbolos dous, en todo caso, a preponderancia da "estructura", do "rigor", do "necesario") o incesante labor dos dous compositores sobre a materia sonora —e os seus materiais— semella, hoxe en dia, unha autopsia case maníaca das posibilidades do son.

# Dunha carta...

(Para unha lectura póstuma)

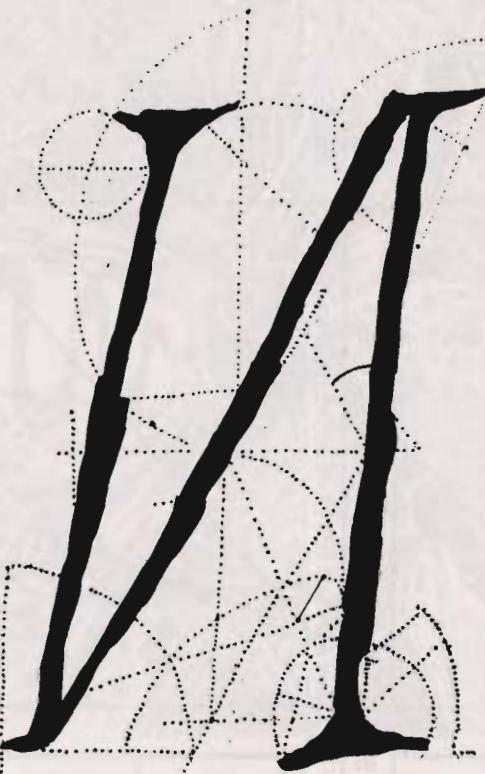
Por Carlo Torresani(\*)



(\*) Carlo Torresani (Cremona, 1959), musicólogo italiano, é licenciado polo Instituto de Música da Universidade de Bolonia, conselleiro artístico do Festival Antidogma de Turín. Tradución do italiano de Enrique X. Macías e Manuel M. Romón.

# Filosofía e Ciencia

## Unha primeira aproximación



os nosos días escóitase cada vez con más frecuencia xustificar toda clase de ideas, dende credos particulares até algunha que outra receta de cocina, argumentando sempre en nome da Ciencia. O ir paulatinamente prescindindo, sobor de todo durante os dous derradeiros séculos, das limitacións impostas pola relixión e unha vez acadados nas últimas décadas solprendentes logros científicos, chégase á situación de prescindir de todo principio ríxido, e a supoñer, polo tanto, que todo é sometibel a algo que polo intre poderemos chamá-lo método científico.

Orabén, ¿existe un método científico contundente por riba de toda crítica? ¿Que é o que xustifica a ciencia mesma? ¿Pódese considera-la ciencia como unha nova relixión independente do contexto socioeconómico, evolución histórica do Planeta, etc., etc.? Poderíamos seguir abrindo interrogantes sen que de primeira intención —poda que nin de segunda nin terceira...— atopáramos unha resposta axeitada.

Unha primeira tentación para responder ás interrogantes apuntadas arriba sería proponer como método científico o materialismo dialectico, mais ás veces esquecemos de que o mesmo Marx ó querer fundamentala súa proposta na inversión da dialéctica Hegeliana, non facía outra cousa que impregnarse do ideal laplaciano ó uso na época, no intento de xustifica-lo "cientifismo" das súas tesis. A base filosófica do marxismo, a dialéctica, afirma conter unha teoría do coñecemento que intenta explicá-lo método científico como paso axeitado cara o coñecemento do mando para poder controlalo. Unha parte importante das obras marxistas —Engels, Lenin, Mao, Lefebvre,...— reservan algúns capítulos á discusión da distinción entre lóxica formal e lóxica dialéctica, pero mentres que a primeira é para a ciencia un útil de traballo que se desenvolve sen cesar, a lóxica dialéctica parece non ser máis ca unha chama de atención á lóxica formal no sentido de que considere o contexto coa ciencia de hoxe —non temos máis que, ponhamos por caso, botar unha ollada á mecánica cuántica—. Pero de todos xeitos unha lectura aberta dos clásicos pode facernos ver que a universalidade da dialéctica, significa que ela mesma debe ser considerada de forma dialéctica, sen que poidamos evita-lo problema do seu desenvolvemento, da súa obsolescencia e do seu desprazamento por unha filosofía máis sólida. Punto de vista global que non está rizado co asumido pola meirande parte das correntes epistemolóxicas actuais: a tarefa esencial da filosofía da ciencia é reflexionar e discutir sobre a fronteira da ciencia, tarefa que triunfará na medida en que os seus conceptos poidan tomar corpo nunha teoría rigorosa cuxa base fundamental sexa unha linguaxe altamente formalizada. O obxectivo supremo sería a formulación dun método de avance e progreso que permitiría tanto a reconstrucción como a construción de novas teorías interpretativas do universo, sen máis que segui-lo patrón establecido.

¿Onde situarnos? As réflexions anteriores lonxe de ser un desmarque das posicións marxistas —seguimos a crer que é precisamente desde Marx e non antes dende cando se pode falar de Ciencias Sociais (Teoría do Valor como sistema formal)— son máis ben un recoñecemento de como o esquema catecístico e anquilosado —identidade dos contrarios, negación da negación,...— levounos dentro do dogmatismo a ignora-

norar tódolos intentos na liña apuntada anteriormente. Descalificar por metafísicas unha serie de cuestións cruciais, pode ser renunciar, entre outras cousas, a entende-la física que interpreta a Terra e o Cosmos. ¿Descalificase a metamatemática polo simple feito de chamarse así, aínda que sexa indispensábel a súa asunción para poder facer matemáticas?

A primeira racionalización na historia do home remontase ós tempos en que escomenzou a argumentar, xa fora para obter certo coñecemento, ou ben por motivos máxicos, lúdicos ou de calisquer outro tipo. A lóxica aristotélica supón, sen lugar a dúbidas, unha segunda racionalización. Ó decir "...xa que logo" apelaase a certas regras que hai que poñer en claro e formular explicitamente. Que sigamos a estar despois de dous mil anos ancorados "neste descubrimento" quere decir que non é doado avanzar neste campo. Teríamos unha terceira racionalización o día que (por riba de toda crítica) se aceptara un único método científico.

En busca do método a primeira proposta que podemos considerar é o principio de inducción de Bacon: se temos observado moitos A que cumplen p, e de esperar que os ainda non observados tamén a cumplan. Sen entrar en detalle na crítica de Hume, sen falar de "verdades" nin de cíxos blancos, está claro que o simple feito de observar en estado puro, a marcha de calquera presuposto teórico, e hoxe, ou millor dito dende Galileo, unha completa inexactitud.

Para Descartes a verdade transmítense utilizando o método deductivo. Esaxerando un pouco, o de menos sería o punto de partida. En derradeira instancia o mesmo Deus podía encaixa-los axiomas na base para a partir deles obter impecablemente tódolos demás resultados.

Podemos enunciar como ideal de Bacon-Descartes o que ainda hoxe moitos entenden como método científico: As verdades contrastadas empíricamente colócanse como axiomas e a partir delas pódense deducir tódolos resultados que queríamos, que ó mesmo tempo tamén son contrastables. Admitido o principio de inducción, o método daría respuestas a moitas cuestións interesantes acerca do mundo; respuestas que segundo isto serían definitivas e certas. (Non está moi lonxe deste plantexamento Mao Tsetung cando propón como medida idonea para o materialismo dialectico: metade racionalismo, metade empirismo).

O fracaso do empirismo lóxico da lugar por unha banda ó excepticismo que máis tarde desembocará, ou millor dito, terá como formulación, a concepción instrumentalista de teorías e pola outra a todo tipo de intentos de salvá-la racionalidade que van dende a filosofía transcendental até os plantexamentos fundacionistas da filosofía da ciencia contemporanea (Escola de Erlangen). Non houbo maneira de xustificar un principio de inducción que garantizara xa non a verdade, senón polo menos a probabilidade do coñecemento-Carnap-. Probabilidade que na sua formulación actual tería que botar man dun modelo axiomático no estilo do mais puro cartesianismo. E compre lembrarse ó chegar aquí das limitacións, no senso de Gödel, que presenta calisquer sistema axiomático finito. En outras verbas: En calquera sistema axiomático finito hai proposicións indecidibles. Polo que ó menos polo intre as trabaduras de cola semellan inevitables.

Un dos intentos epistemolóxicos que imos analizar é a proposta dos

positivistas lóxicos, sobor de todo para entendé-las correntes actuais e enmarcar corréctamente tódalas surreccións que de Popper se intetan facer hoxendá. No seu libro "A lóxica da investigación científica" (1934), defende Popper, frente ó inductivismo, que por principio todo coñecemento científico é falible e hipotético. O coñecemento non se pode probar pero si dis-probar por medio da crítica. Non é realista pedirlle á ciencia que nos dea certeza. O coñecemento científico segundo Popper debe expresar moito. Tería que describir e explicar unha ampla gama de fenómenos con teorías temperadas na crítica empírica, no experimento e nas observacións. A esperanza de atopar na ciencia e certeza, é unha esperanza valeira, pero por medio da crítica podemos dar cos puntos febles das nosas hipóteses e teorías, conseguindo ás veces superalas, refinándolas ou sustituíndoas por outras mellores. Podemos deste xeito aproximarmos máis e más á verdade, é decir: as nosas teorías suporán unha representación cada vez mellor dos aspectos relevantes da realidade.

Evidentemente nun primeiro intento reduccionista, se o deductivismo cartesiano limitase ó "modus ponens", o falsacionismo limitariase ó "modus tollens" ( $(p \rightarrow q) \& \neg q \rightarrow \neg p$ ). Mediante o tolens falsase o sistema completo atopándonos ás veces con que a falsación é atribuible a unha hipótese recién introducida. Unha vez falso o sistema, ¿Qué é o que falta? ¿Algunha hipótese ad hoc introducida moi ó final? ¿As condicións nas que se realizou algún experimento? ¿O experimento en si?... A Historia da Ciencia fornecenos dunha chea de exemplos onde a problemática plantexada non se deu resolto de xeito satisfactorio. Cicais sexa un dos máis ilustrativos o da clasificación periódica dos elementos levada a cabo por Mendeleieff —as diversas hipóteses establecidas sobor as terras raras—.

A posición de Popper frente os Duhem, Poincaré,... herdeiros do ideal Bacon-Descartes é clara. Mientras que para os positivistas o sistema clásico do momento vese ameazado polos resultados de novos experimentos, falsacións dende o punto de vista de Popper, para os convencionalistas permanece impasible. Dan unha explicación que eliminará as incompatibilidades surxidas o que implicará: ou ben a adopción de certas hipóteses auxiliares ad hoc, ou ben determinadas correccións nos aparatos de medida. Mientras que para os falsacionistas un experimento falsador acóllese co máximo interés por abrir novas expectativas, para os convencionalistas agudizaráse o conflicto acerca da finalidade da ciencia na aproximación ó ideal de verdade.

Durante o tempo que unha teoría resiste contrastacións esixentes e minuciosas, sen quedar anticuada por outra teoría na evolución do progreso científico, decímos que a primeira está corroborada pola experiencia.

Pode ser tachada a tese de Popper, ó rexeita-la inducción, de privá-la ciencia empírica da súa característica máis importante. A resposta estriba en que a principal razón para rexeita-la lóxica inductiva é que non proporciona ningún rasgo discriminador axeitado, do carácter empírico, non metafísico, dun sistema teórico. É decir: non proporciona ningún criterio da demarcación. Chámase problema de demarcación ó de atopar un criterio que permita distinguir entre as ciencias empíricas por unha banda e os sistemas metafísicos pola outra. Hume

# O estado das cousas

Por Xenaro García Suárez.

coñecéu este problema e intentou resolvelo. Con Kant convertíuse no problema central da teoría do coñecemento. Se segundo a Kant chamassemos problema de Hume ó da inducción, o da demarcación sería o problema de Kant. No seu afan de trazexar unha clara liña fronteiriza entre ciencia e metafísica propon Popper a falsabilidade como criterio de demarcación.

Hai quen acusa a Popper —entre eles Imre Lakatos, un dos seus discípulos, que máis serios intentos fixo por transformá-la súa metodoloxía dentro do positivismo lóxico— de sentá-las bases do seu criterio de demarcación para descalificar como ciencias ó Marxismo e ó Psicoanálise. ¿É o marxismo susceptíbel de ser falso? Asumindo un historicismo mecanicista explica Sir Karl Popper como os pronósticos de revolución nos países industrializados así como a progresiva pauperización do proletariado, non se levaron adiante, tal e como estaba previsto, sen que os marxistas —materialistas históricos— consideraran falso o seu modelo. O que fan segundo Popper, chegados aquí, é engadir algúna hipótese *ad hoc*, até entón non considerada. Razonando dun xeito similar para a Psicoanálise conclúe Popper que nin marxismo nin psicoanálise son ciencias, xa que ningunha das duas disciplinas son susceptíbeis de ser falsadas.

Hai outros Popper dos que faremos algúm somero comentario. Popper, o de "A sociedade aberta e os seus enemigos", alegato liberal ó estilo Keynesiano, non fridmaniano, contra o marxismo que entre outras cousas valeulle o título de Sir. Utiliza outra vez aquí para a sua descalificación o criterio de demarcación falsacionista —na súa interpretación histórico-mecanicista—. Pasa, non embargantes, bastante desapercibido ós seus resucitadores actuais, a crítica á teoría do valor, que non queda invalidada como sistema formal, pero na que xa senta os alicerces das críticas contemporáneas dos neoricardianos, claramente planteadas por Bunge en "Economía e Filosofía": é o precio o que define a igualdade do valor de uso.

Un Popper, é o que se revela como paladín do dualismo psico-físico e defensor dun terceiro mundo producto exclusivamente das mentes humanas. Colócase así segundo o seu criterio de demarcación de 1934, ó lado do marxismo e do psicoanálise, facéndose polo tanto enemigo da metodoloxía por él recomendada. Quedemonos por esta vez co Popper, e vexamo-las distintas alternativas que se ofrecen á súa lóxica do descubrimento científico.

En 1962 aparece "A estructura das revolucións científicas" de T. Kuhn, no que máis alá da análise lóxica da ciencia, propónse tomar como base o método histórico. A historia da ciencia pon de manifesto certos patróns típicos. Hai uns períodos de ciencia normal durante os cais non se cuestionan as suposicións teóricas básicas. Os científicos no seu dogmatismo concentran os seus esforzos en "solucionar quebracabezas", é dicir, pasar o tempo, perfeccionando métodos para determinar novas constantes, plantexando, modificando e abandonando hipóteses. Kuhn gran coñecedor da historia da ciencia é irreal. Xa que tódalas teorías teñen anomalías, haberá que consideralas polo tanto todas falsadas. A metodoloxía falsacionista non sería xa que logo un instrumento axeitado para a representación da historia da ciencia, dado que os investigadores empregaron de feito outras estratexias metodolóxicas. O

falsacionismo non podería recomendarse como un sistema prescriptivo, xa que a súa utilización non aumentaría as posibilidades de éxito do investigador, se non que as diminuiría.

Un paradigma é aquello que os membros dunha comunidade científica, e tan só elas, comparten. Pola contra é a posesión dun paradigma común o que constitue a un grupo de persoas como comunidade científica, grupo que doutro xeito estaría formado por membros inconnexos. ¿Cal é o proceso mediante o que un candidato a paradigma remplaza ó seu predecesor? Calquera interpretación nova da natureza surxe na mente dun ou varios individuos. Normalmente son novos, ou canto menos novatos, que non están demasiado comprometidos coas regras determinantes do antigo paradigma. ¿Que pode facer —además de propaganda— o defensor do novo paradigma para convencer á maioría da comunidade científica? O comenza, un novo candidato a paradigma, pode ter poucos partidarios, e ás veces os motivos deses partidarios, incluso poden resultar sospeitosos. Descasi, se son competentes, millorarán, explotarán as suas posibilidades e mostrarán o que será pertencer á comunidade guiada por el. Se o paradigma está chamado a triunfar, os experimentos, instrumentos, artigos e libros baseados no novo paradigma multiplicaránse. Cada vez máis científicos convencidos da utilidade da nova visión, adoptarán o novo método para practica-la ciencia normal. Quen despois de pasado algún tempo siga a oponer resistencia á sua conversión, deixa ipso facto de ser un científico.

Non ten sentido en Kuhn comparar paradigmas, introducindo criterios "metafísicos" para medir contidos empíricos. Dende este punto de vista non é útil un criterio de redución baseado no "pensar relacions de deductibilidade entre clases de enunciados". Comprobación, confirmación e corroboración xogan na súa visión un papel moi secundario.

Na mesma liña de partida que Kuhn pódense situar Hanson, Toulmin e Feyerabend ós que podemos considerar grosso modo como "rebeldes contra a filosofía da ciencia". Coincidén todos eles en que a evolución da ciencia escapa a análise lóxica tendo que apoia-las suas críticas en argumentos históricos. Feyerabend que nun principio acepta as teses kuhnianas, ainda vai más alá, podéndose resumir a súa non-epistemoloxía en dúas maximas: 1) Estrictamente nunca se pode falar de avances cognoscitivos. 2) Non hai ningunha regra metodolóxica con validez universal.

Despois de publicadas as teses de Kuhn, Lakatos intenta rescatála racionalidade da ciencia. Parécelle a Lakatos a visión de Kuhn subjetivista e psicoloxista —¿que ciencia é a normal?— dentro do más puro estilo irracionalista do Freud do "Psicoanálise de Masas". Aceptada a tese kunniana de que toda teoría científica foi falsada, ¿cales son as ideas directrices para a comparación de teorías? Os conceptos clave que trata de fundamentar Lakatos con relación a esta tarefa son achegamento á verdade, corroboración e comparación de contidos. A loita que se sitúa diacronicamente en Kuhn entre un paradigma e o innovador, sitúase sincronicamente en Lakatos entre teorías rivais. "¿Cando unha teoría é mellor ca outra?". Para Lakatos é mellor a que ten máis "apoio factual". Dende o formalismo de Popper unha vez aceptada a falsabilidade de tódalas teorías, o

grado decorroboración de cada unha delas sería o menor posibel —menos aún no modelo popperiano—. Segundo Lakatos a verosimilitude pode compararse dun xeito parcial: unha teoría pode conter menos información falsa ca súa competidora. Segue a estar presente a pregunta: ¿pode o parecido á verdade ser explicado nunha linguaxe formalizada? Feyerabend insiste en que nunca se poderá comparar unha teoría no termos da outra, os contidos de verdade en falsedad non son comparables.

Globalmente é o punto de vista de Lakatos, mais tarde lixeiramente modificado por Watkins e Musgrave e defendido hoxe pola London School of Economics —a mesma institución que no 1934 e posteriores fixo prevalecer a tese de Popper sin ningún tipo de concesións—. Podemos entón en resumidas contas interpretalo lakatosianismo como un popperianismo remozado pola "Estructura das revolucións científicas" á que os da LSE critican fundamentalmente, xa que din que na "ciencia normal" non se poñen en xogo teorías senón a habilidade do experimentador para resolver "quebracabezas".

Tódalas correntes anteriormente consideradas, exceptuando a Kuhn, baséanse na análise microlóxica, que considera ás teorías como determinados sistemas ou clases de enunciados —Pto. de vista enunciativo—. Non ten sentido para Stegmüller seguir esta liña despóis de botado abaixo o mito de "Hilbert-Gödel-Tarski". Propon xa que logo para a ciencia un punto de vista non enunciativo. Unha teoría en canto estrutura matemática é invulnerábel a toda falsación, polo simple feito de que non é un tipo de entidade do que se poida decir en que senso foi refutada. No mesmo sentido en que o concepto de espacio vectorial non pode ser refutado. Unha teoría para Stegmüller, herdeira da terminoloxía de Sneed, é un par composto dun núcleo estructural —teórico— e dun conxunto de aplicacións propostas sexan sistemas físicos.

Non está demasiado lonxe de Stegmüller o intento de Badiou de introducir modelos co fin de charmar a dialéctica a algo que fora compatíbel, entre outras cousas, co desenvolvemento da ciencia actual. Un itinerario suxerente en troques do seguido aquí: Bacon-Descartes-Hume-Popper-Kuhn-Stegmüller, podería ser: Kant-Hegel-Engels-Badiou-Stegmüller. Neste derradeiro introducindo a Lakatos na última etapa —o modelo quasi-empírico para os fundamentos da matemática—. E curioso decatarse de como polos anos sesenta era Badiou un dos poucos que reivindicaba, dende un contexto de xustificación da vixencia da dialéctica, a resurrección dos infinitísimos á luz da análise non standard —fundamentado por Robinson—. En todo caso isto sería obxecto doutro artigo ónde se trataría expresamente da epistemoloxía das matemáticas.

Queda no fondo de todo o planxamento anterior a coexistencia da análise filosófica transversal co aspecto dinámico sociolóxico e psicolóxico da ciencia. Parece claro que non se pode falar de metodoloxía das ciencias fora da súa historia e a súa socioloxía, e viceversa. E tendo presente que a concepción de avance científico como progreso acumulativo é hoxe insostíbel, o único que nos atrevemos a admitir é a utilización dunha linguaxe lóxico-matemática en troques da linguaxe ordinaria imprecisa e probe. Neste derradeiro estamos dacordo con Russell, fundamentalmente porque tampouco foi alleo ó contexto mundial en que lle tocou vivir. Compre non perder de vista que o avance da ciencia —que seguimos sen saber o que é—, no seu utilitarismo más parralleiro serve, entre outras cousas, para que calquera día nos guinden un misil e rematen as disquisiciones como a presente, ademáis de outras moitas cousas. Orabén, ¿teríamos que renunciar entremontes a pescadar naquelhas cuestións que son as que distinguen ó home, como suxeito da historia, do cabalo, do Persing II, e dalgun científico-relaxioso-utilitarista?

de instantánea representa unha idealización teórica, e polo tanto parece comenente concebilo como unha construción teórica que tan só ten interpretación empírica parcial.

Se ben o espazo e mai-lo tempo considéranse continuos —ó menos polo de agora—, isto xa non é válido para a distribución de masa, que é discreta debido á estrutura atómica da materia. Tolérase conscientemente a ficción para participar das vantaxes da matemática do continuo —que de tódolos xeitos hai que voltar a discretizar para o tratamento informático—.

Corrobórase cada vez máis a non existencia dunha observación libre de hipóteses, cultivada durante o tempo en que se lle asociaba a esperanza irrealizable de chegar a algo así como a un fundamento absoluto seguro do coñecemento empírico. Na física cuántica hai que falar por principio de entidades inobservables —concepto teórico parcialmente interpretado—. Sen ir máis lonxe, poñamos por caso, o térmico electrónico só ten significado nunha teoría que describa o comportamento dos electróns...

O concepto de sentido empírico-Lakatos volatilizase sen que se poida dar unha explicación dál. Do que si se pode falar é de regras de correspondencia. Neste sentido é altamente satisfactoria a teoría de Stegmüller no caso en que o seu núcleo teórico sexa a física, e os elementos do conxunto de aplicacións propostas sexan sistemas físicos.

Non está demasiado lonxe de Stegmüller o intento de Badiou de introducir modelos co fin de charmar a dialéctica a algo que fora compatíbel, entre outras cousas, co desenvolvemento da ciencia actual. Un itinerario suxerente en troques do seguido aquí: Bacon-Descartes-Hume-Popper-Kuhn-Stegmüller, podería ser: Kant-Hegel-Engels-Badiou-Stegmüller. Neste derradeiro introducindo a Lakatos na última etapa —o modelo quasi-empírico para os fundamentos da matemática—. E curioso decatarse de como polos anos sesenta era Badiou un dos poucos que reivindicaba, dende un contexto de xustificación da vixencia da dialéctica, a resurrección dos infinitísimos á luz da análise non standard —fundamentado por Robinson—. En todo caso isto sería obxecto doutro artigo ónde se trataría expresamente da epistemoloxía das matemáticas.

Queda no fondo de todo o planxamento anterior a coexistencia da análise filosófica transversal co aspecto dinámico sociolóxico e psicolóxico da ciencia. Parece claro que non se pode falar de metodoloxía das ciencias fora da súa historia e a súa socioloxía, e viceversa. E tendo presente que a concepción de avance científico como progreso acumulativo é hoxe insostíbel, o único que nos atrevemos a admitir é a utilización dunha linguaxe lóxico-matemática en troques da linguaxe ordinaria imprecisa e probe. Neste derradeiro estamos dacordo con Russell, fundamentalmente porque tampouco foi alleo ó contexto mundial en que lle tocou vivir. Compre non perder de vista que o avance da ciencia —que seguimos sen saber o que é—, no seu utilitarismo más parralleiro serve, entre outras cousas, para que calquera día nos guinden un misil e rematen as disquisiciones como a presente, ademáis de outras moitas cousas. Orabén, ¿teríamos que renunciar entremontes a pescadar naquelhas cuestións que son as que distinguen ó home, como suxeito da historia, do cabalo, do Persing II, e dalgun científico-relaxioso-utilitarista?

# Sociedade e Pedantaría (e 2)

Por X. I. Taibo

(continuación N° 1)

d) Nítido e inequívoco posicionamento político loitador:

Lutar con palavras  
é a luta mais vã:  
entanto lutamos  
mal rompe a manhã.

(O lutador, Carlos Drummond de Andrade)

e) Interdisciplinariedad: é boo —socialmente aceptável— que un EAA saiba, e se comunique por escrito, de arte (crítica), sociología, política (vide d), humanismo ao xeral (e música, e filosofía, e ortografía, e normativística...).

Noustante, hai uns lindeiros do boo gosto, da especialización socialmente esperada, do savoir faire/savoir être, que non deben ser trespasados.

So he built a high wall all round it and put up a notice-board: "trespassers will be prosecuted".

He was a very selfish Giant.

(The selfish Giant, Oscar Wilde)

f) Crítica gremial/sectorial, baseada nunha clara conciencia, por parte do EAA, da sua pertencia a unha especialidade (creativa, mais que de ensaio), das fundas diferencias que garda coas outras, da sua inserción nunha determinada cidade/bisbarra coa sua especificidade diante as outras e, consecuencia última, práctica dunha aberta posición de alianza/reximento diante grupos da mesma sectorialidade e diferente ubicación. Este posicionamento materialízase na obrigada formación de tertulias —socialmente demandadas— e na habitual práctica social do non falarse<sup>(7)</sup>, aspectos +/— da materialización.

Propriedade particular de ambas, tamén moi extendida —e aceptada socialmente, por tanto—, é a relación de amizade/distancia entre EAA e EAA críticos, moito mais frecuente que a existente cos críticos que non compren coas condicións do paradigma EAA. O non falarse debe ser mutuamente esperado en xeito extremadamente automatizado por ambos os dous EAA/crítico EAA, no caso negativo, e no positivo<sup>(8)</sup> debe ser un firme coartador ao fenómeno trepa superficialmente comentado en apartado a) (vide de novo nota 5)<sup>(9)</sup>.

g) Intercitacion. Corolario da necesitas quotandis comentada no apartado a), excepción á predefinición introducta ao comezo deste microensaio, trátase, probabelmente, dun caso no que si é socialmente determinada a obra, o discurso literario, e non meramente a actitude social do EAA. Con frecuencia preminente no sector poético —ainda que non necesariamente así—, o discurso creativo debe levar incluída (built-in), como parte necesaria da sua arte, a mención nominal na seguidade de que a inserción dos nomes de

b-1) franceses, preferentemente malditos, ou americanos (Ezra Whiteman...)

b-2) xente modelna ao xeral (Cohen, Sarah Bernardt, Beatles, Astaire/Rogers...) chegará pra representar (a parte polo todo) o sentimento, a aportación, a maldición (b-1) ou a cualidade de modernidade (b-2) requeridos pola expresión

vidade procurada polo discurso. A indubidábel expansión social e interacción obtidas do efecto percurrido son particularmente remarcábeis na citación interpoética neomaldita.

ESTO É TODO POLO DE AGORA. AINDA QUE OS APARTADOS PODEN E DEBERÍAN PROLONGÁRENSE, CONTENENTARÉMONOS HOXE CON COMPLETAR O ESTUDO COAS CITAS PREVISTAS QUE, POR RAZONS ESPACIAIS, NON FUN CAPAZ DE INCLUIR EN SUPRA.

“—Patrónzinho, tome tento com esse galego. Isso é bicho ruim, não vale nada...”.

Os velhos marinheiros ou O capitão de longo curso, de Jorge Amado

“El dia que te fuiste entendi que no te volvería a ver. Ibas tenida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreían. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: “lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él”. Pensé: ‘No regresará jamás; no volverá nunca’”.

Pedro Páramo, de Juan Rulfo

Ai dos días que fuxiron, como confuso soño relembrados, antiga casa petrúcia, hai trinta e dous anos!

Retorno a XaoXan, Mao Zedong,

Xuño 1959.

NOTAS

(1) Social support refers to th favorable answer a person gets from another in order to prop his behavior sequences up. It can thus be said that support comes

from recognition and approval signs, in terms of “social reinforcement”, obtained after valuable acts and attitudes.

Principles and Methods of Social Psychology, Edwin P. Hollander.

(2) Socialización: proceso por cuyo medio la persona humana aprende e interioriza, en el transcurso de su vida, los elementos socioculturales de su medio ambiente, los integra a la estructura de su personalidad, bajo la influencia de experiencias y de agentes sociales significativos, y se adapta así al entorno social en cuyo seno debe vivir.

Introducción a la sociología general, Guy Rocher.

(3) En “mi perita en dulce”, de Dulce Nombre de María Nicolaeivna, S.W. (libro terceiro, XIX).

(4) William Blake Shakespeare, A sonnet to Mussolini.

(5) Trepá: non consta.

Diccionario de expresiones malsonantes del español, Jaime Martín.

Trepar: (do germ. trippon) v.t.

Subir a (servindo-se das maos e dos pés); v.i. elevar-se; guindar-se; alçar-se, seguendo-se com as maos e pés; (prov.) calcar aos pés.

Calcar (...) esmagar; (...) desprezar (...) atropelar (...) modelar.

Diccionario da Língua Portuguesa, Eduardo Pinheiro.

(6) Progressista: Partisan du progrès. Favorable au progrès.

Progressive: making continuous forward movement (...) undergoing improvement; getting better (e.g. in civilization); supporting or favouring progress (...).

The Advanced Learner's Dictionary of Current English, A.S. Hornby, E.V. Gatenby, H. Wakefield.

Progressita (de progresso), adj. Respeitante ao progresso ou aos gressistas; s. m. e f. persoa partidaria das ideias do progresso; membro dum antigo partido político.

Dicionário da Língua Portuguesa, Eduardo Pinheiro.

(7) Naquel da já fisseram grande amigadom o um do outro, Heróde e Pilatus, além disso à frénte, os que já foram inimigos.

(Luca 23, 12).

Cando lle poñeu os juevos diante pa cos papás, él, coxéndo deciu: “Ven irmá miña, acóstate con mí go”.

(Samuel samucedel, 13, 12).

Á liberación nacional polos libros santos, propostas alternativas ás diversas comisiones de teólogos inspirados.

(8) Attitude and cognitive organization, de F. Heider, en Journal of Psychology, volume 21, 1946.

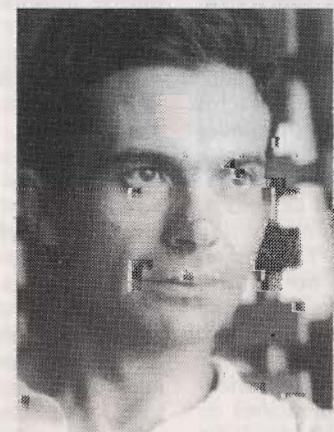
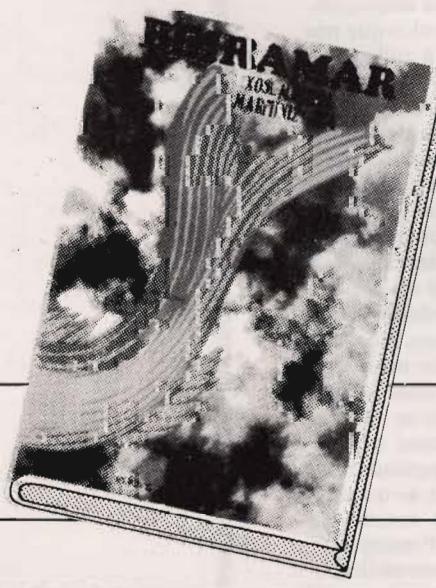
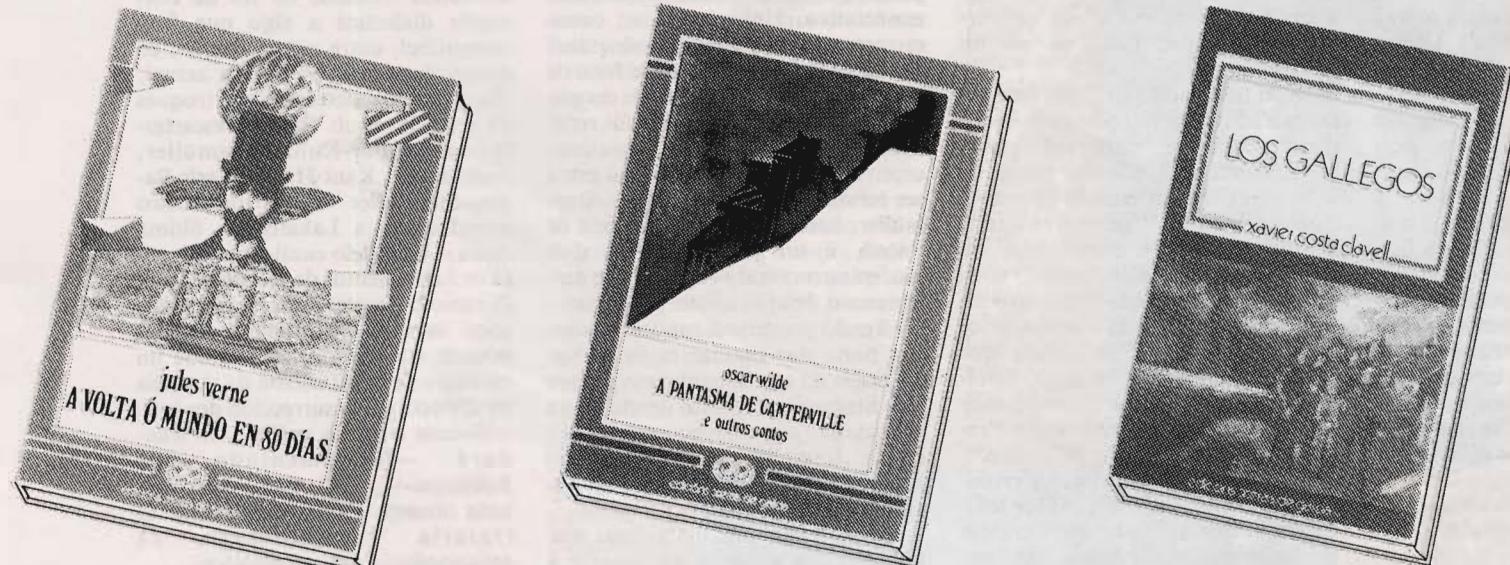
(9) My Very Dear,  
Our solace is, the sad road lies so (clear).

It needs no art,  
With faint, averted feet  
And many a tear,  
In our opposed paths to persevere.  
Go thou to East, I West.  
We will not say  
There's any hope, it is so far away  
A Farewell, de Coventry Patmore  
(in The Unknown Eros)

NOTA ÁS NOTAS: prás persoas aludidas in supra resulta crecentemente conveniente contar cun diccionario de citas (excelente o de Penguin, ainda que centrado de mais na fauna anglosaxona; hai algun portugués que pode ser pra nos mais manexábel). ○

別夢依稀咒逝川，  
故园三十二年前。

毛澤東



Xosé Manuel Martínez Oca  
Premio  
“BLANCO-AMOR” 1983  
pola novela  
**BEIRAMAR**

P.V.P. 725 pts.

Á venta na súa librería habitual

ESTAMOS DANDO  
MOITO QUE LER



ediciones xerais de galicia, s.a.

Doctor Marañón, 10. Tfns. 296116 - 296232. VIGO



# ¿E posibel unha arte progresista?

**N**a medida que a arte está no límite extremo da existencia subxectiva dunha clase, demanda e exixe unha concepción do mundo consistente e realizable, da cabio aos defrontamentos e requere as enerxías para o seu relanzamento criador, non ha extrañarnos que, collidos entre o medo á desfeita nuclear e encarados á crúa realidade da falla dun estado, modelo ou vía a seguir, nos atopemos cun "campo do pobo" moi enfebledo (agás lugares e intres pontuais) e que esta crise do e dos sistemas produza inexoravelmente os seus efectos, maiormente no eido intelectual.

Porén, é a época de acomorar forzas, de seguirmos asfuzando no Pobo (todo o que é irredutíbel á sociedade imperialista), na súa capacidade e forza subxectiva, resultado da organización e da posesión dun proxecto cribel e realizable, axeitado a cada situación específica.

Para algúns, o Pobo non aparece máis que na súa dimensión de masa, de repetición, —de teimosía—, que é quén de arrepostarse arre, pero tamén de ser arre esmagado.

A situación dos intelectuais, quer aquí, quer no resto de Europa, é en grandes liñas, a seguinte:

Unha grande maioria, intelectuais ao servizo do sistema, en crise, apreixan desacogadamente os privilexios que emergullan do traballo intelectual e da súa función na Estrutura. No mellor dos casos son abenciosas arañas gabeotecedoras de novos círculos da rede, ou ben simples remendóns dos seus buratos. Os mais, pedagogos de "saberes", técnicas e lérios dos denanteriores.

Outro amplio sector, frustrado polo "fracaso" das diferentes experiencias, modelos e doutrinas (panaceas), ao quedámonos sen guieiro (dirección), debatémosnos entre a desmoralización xeral do "todo é

unha merda" os tentos de ser tamén (des)cededores e a pura e sinxela volta á "esfera do privado" (xantar, familia, campo...) encol da que "tece" o ínclito Paramio.

Emporio algúns, os menos, é certo, tencionan amorear forzas, esas forzas non redutíveis ás lóxicas imperialistas.

Na medida na que esos proxectos político-artísticos existen e poden contribuir ao ampliamento do campo do pobo, coido imprescindible o comezar o seu espallamento e deboura. Para elo esta revista, que enceta a súa andaina, pode ser un bo medio que sirva ao dito espallamento.

Coido válidas, polo actual, as teses de J. Stretcher<sup>(1)</sup>:

1. Principio fundamental: ter o proxecto de mostrar ao pobo non só como realidade obxectiva, senón como suxeito.
2. Principio do proceso: mostrar o real (situacións obxectivas e formas de conciencia) como sometido a unha lei de mudanza efectiva, con rupturas e non á lei da repetición.
3. Principio do optimismo estratéxico: espalxear a convicción de que a mudanza do real é estratéxicamente positiva para o pobo-suxeto.
4. Principio de división: amosar que verbo de calquier problema, hai sempre dous campos opostos, e tamén dúas vias.
5. Principio de non compromiso coa nova burguesía.
6. Principio do respeto: non dirixir nengún ataque antagónico contra das empresas revolucionarias existentes.
7. Principio da credibilidade artística: unha obra progresista

ta ha tomar posicionamento na actualidade da historia das formas, e estar en situación de xustificar esta posición, dende o dobre punto de servicio ao contido e da mobilización efectiva da sensibilidade contemporanea.

As recentes obras de Alain Badiou e Natacha Michel<sup>(2)</sup> respondan a estes criterios e supoñen —na súa práctica textual— un balance, un replantexamento e unha determinada solución das cuestións e problemas da prosa, do literario, axeitados á situación francesa de arrestora. Esta posición verbo da actualidade das formas supón, nas súas liñas mestras, un balance do pasado e unha análise e un replantexamento das formas do presente:

—Os principios de Jdanov (un plantexamento non dialéctico da arte, sobranceando a grande arte burguesa clásica, xeran un tipo de obras inéditas para aquí e agora).

—Compre facer unha arte do noso tempo; unha arte que, poñamos por caso, rache cos canons do realismo, co disteramento entre prosa e poesía. Que rache co realismo para acadar o materialismo.

E dicir, todo escritor ha saber que é imposible, que non se pode escriber como hai cincuenta anos.

—Fronte á idea dominante que coida que o xénero é o que da a forma e que, para innovar é preciso operar (efectuar) un desviantamento, pódese falar dun prolongamento da forma novelesca —e as súas cuestións— á prosa, a todo o que hoxe se escreve en prosa.

Agás no caso do teatro e da poesía, que venen sendo dominios sólidos e que teñen as súas proprias

leis, pódese escriber calquera texto dun xeito novelesco.

A meirande parte dos textos que se escriben en prosa enfróntanse e batén cos problemas legados pola novela na súa crise:

—¿Quen fala?

—Relación descripción-acción

—Linealidade-crebamento.

Algúns falan da morte da novela.

—É iso certo?

Pódese sinalar que a novela foi o xénero específico da prosa do século XIX e que findou o seu percorrido baixo a presión interna da escrita prosa, á que este xénero semellaba ser un molde rixo dabondo para o seu espallamento.

O que sí se pode sinalar é que as desemellantes fasquías da prosa novelesca tiveron desenrollos desemellantes.

Con Proust e Joyce crebou un determinado xeito de unidade da novela, pero fica ainda unha dispersión dos seus poderes.

Os dous xeitos de facer prosa nos nosos días, cos que se confrontan A. Badiou e N. Michel, están gobernados por un destes dous rexistros:

—A lei da falta (du manque). É a ontoloxía da escrita.

—O formalismo da codificación. É o estruturalismo aplicado.

Estamos perante da prosa branca, desprovista de toda imaxe e que reivindica o Neutro.

A. Badiou e N. Michel non escriben nen se guían polo azar das verbas. A escrita é unha maneira de construcción que consiste en facer xesar a situación e mais a acción pola lingua. Consideran imposible, xa que logo, a neutralidade da prosa branca. A súa prosa afirma, ao traveso do rexacemento do neutro, que existe unha solución inmanente ao

problema da forma, sen negar a dimensión actual, contemporanea da prosa espida. A fonte da arte está, para eles, organicamente vinculada á historicidade da lingua, na medida en que abofella o enleu existente entre a prosa e o mundo. E ese enleu non é metafísico, senón histórico, político, etc.

É certo que hai unha modernidade determinada das formas que obriga a escriber un libro de xeito diferente, na medida en que todo escritor ten un momento de distorsión da linealidade, e que elo ven determinado polos problemas formais do novelesco. Porén atopámonos con que as literaturas —de grande tiraxe— que teñen gostado (e gostan) desde hai anos dabondo, serían literaturas atrasadas. Tal é o caso da chamada literatura dos disidentes. En Soljentinsin hai unha volta ao conto filosófico. Escrebe ao xeito de Balzac, ou de Voltaire, non supondo nada novo no formal. Alemparte a literatura sudamericana (agás Borges e a súa corrente, maiormente) é unha literatura do século XIX na derradeira metade do século XX. Todos eles son escritores dunha grande tiraxe, que coidan que, cun proletariado xa constituído, se pode seguir a falar de Pobo como acontecia cando a Revolución Francesa, e adicánselle a entretener á pequena burguesía, maximizando seren os promotores —ideadores— dun novo sistema social.

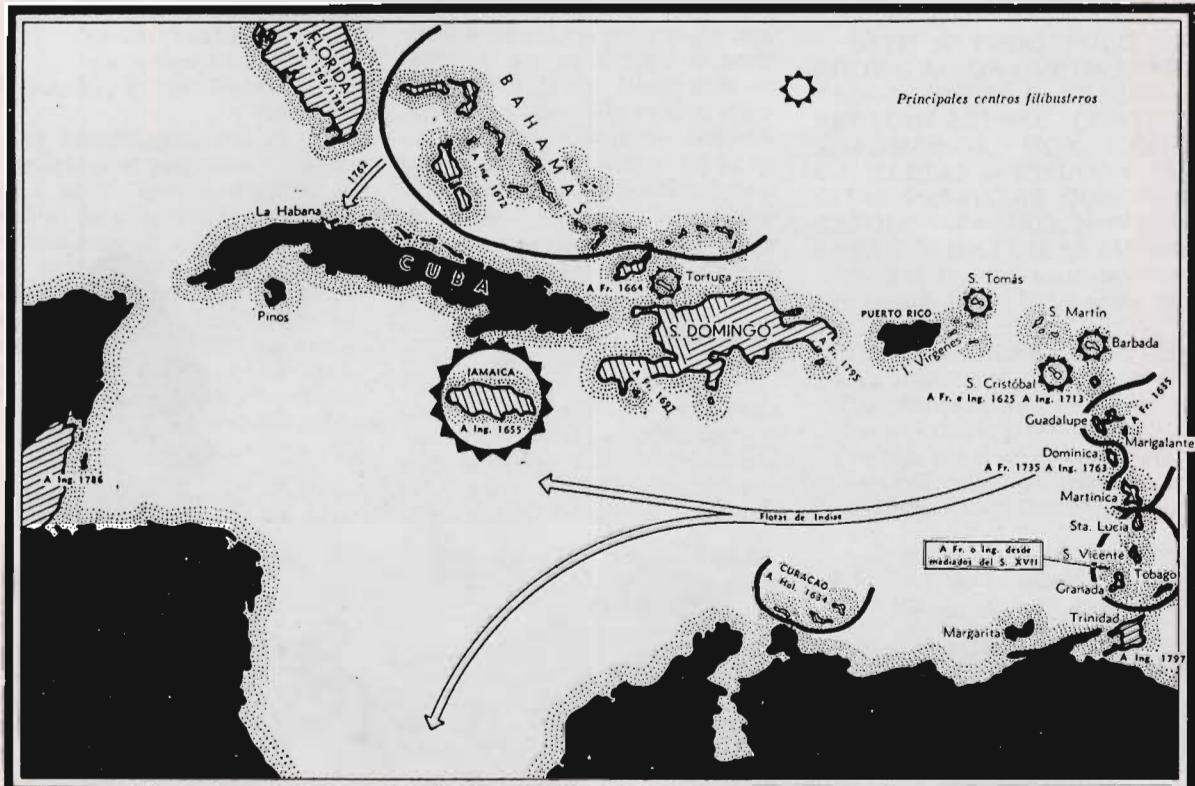
(1). J. Estrether, "L'art et sa critique: les critères du progressisme", in *Feuille Foudre*, nos. 2/3.

(2). Refrrome a "L'Echarpe Rouge" de Alain Badiou de Ed. Maspero e a "Le Repos de Penthesilee" de N. Michel. Editorial Gallimard.

# 100 anos na illa do tesouro

Por Alberto Avendaño.

"Quince homes enriba da caixa do morto,  
Io-ho-ho, e unha botella de ron!  
A bebida e o demo deron conta do resto,  
Io-ho-ho, e unha botella de ron!"



**P**ara datos fidedignos e computables sobre este aventurero, tuberculoso, xefe de tribu e escritor chamado Robert Louis Stevenson, remitimos a unha enciclopedia ó uso ou manual especializado. Non é intención desta homenaxe centenaria ó libro dun autor, un reconto de fazañas, datas aproximadas e eventos editoriais ou premios literarios. Pretensión é destas raias unha viaxe curta, case obrigada, e unha carta.

O AUTOR.  
NO ANO DE GRACIA  
DE 198—

Eran os tempos dos exploradores, aqueles tempos cando viaxar ainda era útil. Livingstone chega á costa oriental de África. Inténtase a conquista do Polo Norte. Ross explorará a Antártida máis tarde e Jules Verne escribe por entón a sua "Viaxe ó centro da Terra". O home ainda mira para os seus pes, ainda falaba deles. E a época dun escritor de historias nacido en Edinburgh (Escocia), terra do romántico Scott, de clarividentes ladróns de corpos, de Jeckylls e Hydes, e de asesinos fustres. Mal lugar para un doente. (Polo clima).

Robert Louis Stevenson nace en 1850, vive 44 anos e morre, despois de telos cumplido, en Vailina (illa de Samoa).

Stevenson comenzou "A Illa do Tesouro" un agosto de 1881 co tempo tocado, un día en que facía tanto frío, como tan só en marzo se permite. Stevenson debuxou o mapa dunha illa imaxinaria, coidadosamente coreado e dividido en partes, á que chamou "a illa do tesouro". Todo, por entreter ó seu fillastro: Lloyd Osbourne. O barreiro e mesmo a obsesión, veu despois. Axiña veuse maquinando unha historia para rapaces. A Hispaniola comenzou a navegar indoso un pedazo alén das costas, mentres que para a persoaxe de John Silver basouse, —segundo propias palabras—, nun admirado amigo (W.E. Henley) a quen privou "das suas más finas cualidades", dixándoo tan só coa "sua coraxe, a sua forza e a sua xenialidade magnífica".

Dear friend,  
solprendereste de saber que teño escrita unha historia de bucaneros que comenza no "Almirante Benbow", unha taberna na costa de Devon, que vai dun mapa e un tesouro, é un motín, e dun buque derelicto, e dunha corrente, e dun señor moi fino e moi vello chamado o Facendado Trelawney, e dun doutor, e mais doutro doutor, e dun cocíñeiro de a bordo cunha soa perna, e dunha canción de mariñeiros cun retrouso que di: "Io-ho-ho e unha botella de ron" (no terceiro "ho" teste que mover por riba do cabrestante), que é unha canción real dos bucaneros tan só cantada —que se saiba— pola tripulación do último capitán Flint, (morto a mans do ron en Key West: os amigos aceptarán compracidos esta íntima alusión e o noso más magoadio recorde)... Ese é o tipo de home que son eu, abre os teus ollos como unha canteira. Dous capítulos escritos e postos a proba con Lloyd, como oínte, exitosamente, como se di agora. O malo do asunto é ter que andar a traballar omitindo os xuramentos. Bucanero sen xuramento, parede sen tixolo... pero a mocedad e os benamados pais han de ser consultados!

Pero mira unha cousa, —fálchego agora un día depois—, has de saber que xa levo escritos tres capítulos. Le:

CAPITULO 1.- "O vello lobo de mar no Almirante Benbow". CAPITULO 2.- "Can Mouro aparece e desaparece". CAPITULO 3.- "A mancha negra".

E todo isto, oido xa por Lloyd, o meu pai e a miña nai coa mellor das acollidas.

Penso escribir un capítulo por día. Son cortos. Nada de mulleres na historia: ordes de Lloyd. Son tan horrorosamente divertidos os contos para rapaces. Deixarte ir, iso é todo. Nada de problemas, nada de esforzo ou tensións. Nada de escrita. Avanzar segundo chegan as palabras.

Todo listo. A cousa publicouse a xeito de "serial" desde o 1 de outubro de 1881 ata o 28 de xaneiro de 1882. Pero o editor aínda tardaría un ano en aparecer, de tal maneira que a narración non acadaría forma de libro ata o mes de novembro de 1883. O autor envíalle ó editor o seu paquete contendo o manuscrito co seu mapa correspondente. Chegan as probas, corrixense e devolvense; pero non se di unha palabra sobre o mapa. O autor escribe por preguntar que é o que ocorre. A resposta ven dicir que non hai mapa ningún, que o famoso mapa nunca se recibira.

Quedaban duas alternativas: ou debuxar un mapa calquera a xeito de ilustración, ou examiná-lo libro entero e facer un inventario de todos as alusións que conteña e, cuns compases, moi de vagar, ir deseñando o mapa novamente para axustalo aos datos. Isto último foi o que fixo. E na oficina do seu pai embeleceu Stevenson un mapa con baleas resopantes e buques navegando, e foi o seu mesmo pai quen forxou a firma de Flint ó pe... pero, para Robert Louis Stevenson, aquela nunca sou a sua illa do tesouro.

Non obstante, o libro saiu finalmente e o autor cobrou unha cantidade por adiantado.

Dear

Canto pensas que me ofreceron pola Illa do Tesouro? Quizás sería más apropiado gardala resposta para a miña próxima carta. En calquera caso vou volta-la páxina, primeiro. Non, bueno... Cen libras!

Era certo, Stevenson cobrou o seu tesouro particular: "A hundred jingling, tingling, golden minted quid". Non é maravilloso? wonderful? E resulta que encher tan preciosamente aquel mapa da en ser, visto desde agora, un antecedente bemparecido das quinielas —dando por suposto que o chinchimoni xa existía—, no que toca á arbitrariedade —lúdica que se di— que arrodeou todo o proceso de creación da historia e os resultados económicos que ó seu autor lle produciron: o mesmíño Stevenson chegou a dicir, falando do mapa do tesouro que debuxou para o seu fillastro, que a segunda viaxe da Hispaniola, cando Israel Hands e Jim Hawkins están loitando polo control do barco, escribiuse simplemente porque debuxara dous portos no mapa e quería facer uso literario deles, así como outros fan uso de matrimonio nos seus respectivos catres e ningúen aventura unha tese ó respecto, con perdón.

Libremente admitida a sua débeda para con Washington Irving e Charles Kingsley, o propio Stevenson sinala que colleu "un loro de Defoe, un esqueleto de Poe (e, de certo, que "O escaravello de ouro" mantén unha fonda influencia sobre a "Illa") unha estacada de Marryat".

Hainos que escriben no momento xusto. Hainos a quen non lles da saído nunca. Stevenson pertence ós primeiros: coa morte de Dickens, Thackeray e Trollope a narrativa británica comenzaba a perder combustible. As novelas dos 80 non pasaban de seren absurdos xogos snobs de "high society", imitacións naturalistas de Zola, malos recontos da vida da clase media baixa cheos de estúpidos lugares comunes e sensibilidade do máis barata. O toque de Stevenson non representou un "touch

of clase" necesariamente, pero si ese toque dunha nova dimensión na narrativa de expresión inglesa.

Porque a cousa noquea desde o comezo. A escena que se abre no "Almirante Benbow" é unha impresionante recreación de cor e sensación "local". As sinistras figuras que invaden a pousada —Billy Bones, Black Dog e Pew— son trazados de xeito instantáneo e torrencial, inolvidables desde xa; proporcionan plástica e aventura, además de terror nas vidas de Jim Hawkins e os seus valentes amigos.

Logo, na recreación da illa, Stevenson vai máis alá que Defoe na utilización do detalle imaxinativo, de tal xeito que consigue unha historia cargada dunha grande dose de romanticismo; pero, ó mesmo tempo, creíble. Chegamos a coñecelo o clima e a xeografía da illa do tesouro moito mellor do que coñecemos-la illa de Crusoe, ainda que primeiro —ou quizais por iso— viaxaramos a esta última.

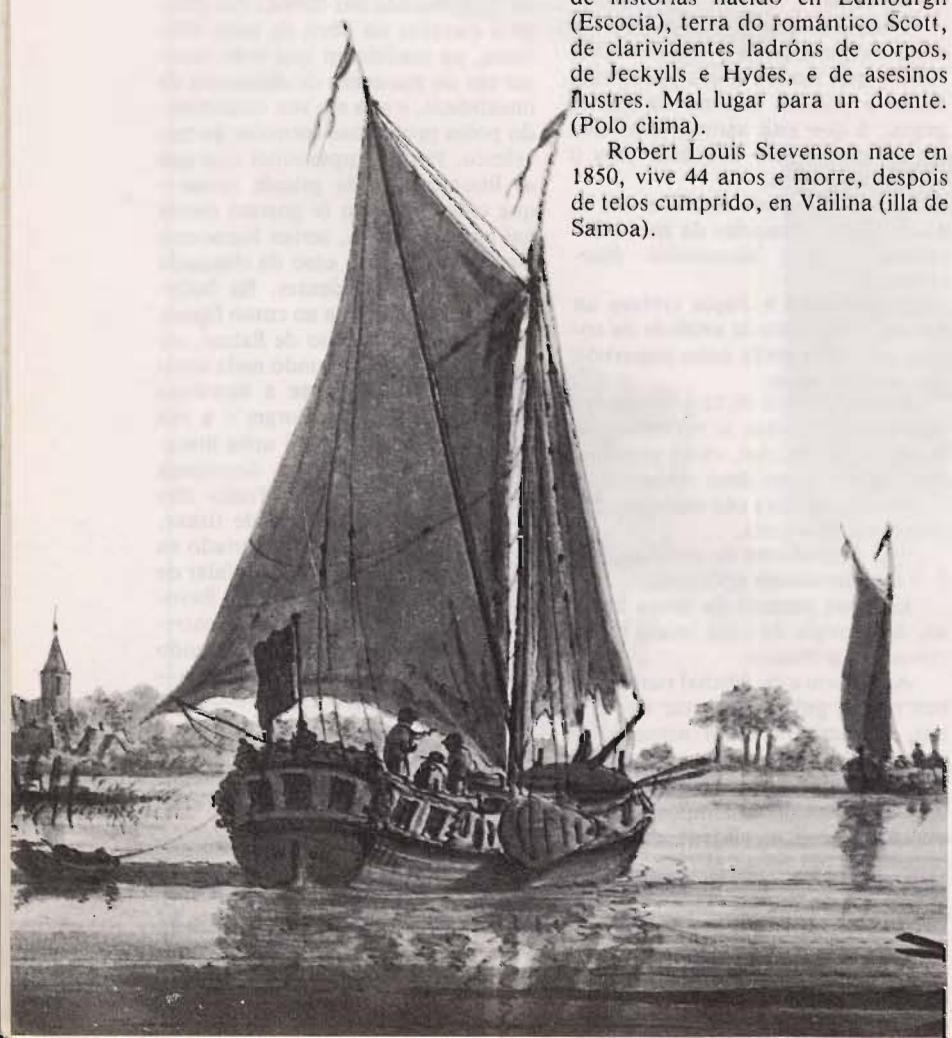
Tense dito que a illa de Stevenson aínda vive, entre outras cousas, porque o seu autor foi incapaz de descoidarse ou de caer na utilización dalgúnha frase ineficaz: o que algún crítico deu en chamar "magoenta busca da palabra exacta". Aínda que habería que reflexionar, quizás, se non cae, por veces, nunha certa exquisitez de máis, cando o asunto non o pide realmente (?). Autointrónome se ha de ser.

Cesare Pavese sitúa a Flaubert, Maupassant e Merimée, como os seus mestres más inmediatos. "Iso quere dicir que con R.L.S. entra na prosa narrativa inglesa, baixo a forma dunha fascinación exótica, a lección de estilo dos naturalistas franceses, a elección da palabra exacta, insustituible, o sentido da cor, do son, da esfumadura esencial, do particular observado con exactitude, e, conxuntamente, a aversión a calquera intemperancia romántica ou sentimental, o gusto por unha sobriedade e un control de si case estoicos".

Neste sentido, o de ser un devoto artesán da palabra e da páxina, a R.L.S. corresponde unha débeda dos franceses. Pero tamén foi, non se pode esquecer, un narrador de fábulas ó que xa lle é allea calquera complacencia cronística ou de chismografía na "obxectividade" burguesa; algun que reserva a exactitude e a verdade da frase, da sensación, do xesto; para transmitir da maneira palpable e familiar das nos-talxias, as audacias, as fidelidades, os heroismos, da eterna aventura do rapaz que entra no mundo.

E Pavese continúa: "Pódese dicir que desde aquí (pero, por suposto, non só desde aquí) comenza a escrita máis válida do noso século: o rexemento a busca-la poesía no documento brutalmente humano, por unha parte, e, pola outra, a condea de calquera esteticismo que intente escapar ós feitos. Norteamericanos, rústicos, ingleses, franceses e italianos, todos, debemos algo a este exemplo dun oficio exercitado coa estoica inxenuidade dun rapaz que cre con toda naturalidade".

A lectura inglesa do libro amosa unha cadencia inevitable que arrasta ó lector, como intencionada; pero, ó mesmo tempo, non regular. A trama, os preparativos da viaxe, a aventura de seu na busca do tesouro, amosan esa habilidade dun escritor capaz de facer da acción un carreiro que leve ó lector dun capítulo ó outro con auténtica cobiña de seguir. Todos estes elementos, o ritmo oracional, a rica variedade e gama de palabras populares, técnicas e dialectais fan da "Illa do Tesouro", un libro que trascende a sua caracterización xenérica, a sua simple base de "Thriller plot" e as modestas intencions que ó libro —segundo palabras do autor— se lle supuñan.



# A poesía e os espellos

Por Xosé M<sup>a</sup>. Alvarez Cáccamo.

**A**s conexións analóxicas entre o proceder dos espellos e o traballo de creación literaria constitui un vello asunto quen quero retomar. Desde o espello de Sthendal que recollia ao pasar polo camiño as imaxes da realidade figurativa até o reinidente espello de Borges, carregado de conotacións simbólicas e referencias autobiográficas ("Eu coñecin de neno ese horror dunha duplicación ou multiplicación espectral da realidade diante dos grandes espellos"), pasando por Valle Inclán, quen explorou a potencialidade deformadora dos espellos cóncavos e convexos para construir unha literatura expresionista que iluminava as zonas ocultas da realidade, e, polo tanto, segundo a atinada interpretación de Max Estrella en "Luces de Bohemia", servía para chegar ao fondo das cousas. O espello deformador ofrece-nos as imaxes como non aparecen na sua presencia figurativa, senón como son esencialmente, xa que a realidade visível é un finximento. A fin de contas o espello de Valle funciona —como o de Sthendal— igual que unha cámara fotográfica, mas o traballo fundamental consiste no primeiro nos truques do revelado. Un bon fotógrafo expresionista sabe converter o rostro formoso da aristocracia no espectáculo noxento dos seus inconfesáveis vicios e dos seus pecados políticos, con truques de revelado que tamén usaron Goya ou Velázquez.

Hai muitos mais espellos na literatura de todos os tempos: Blanca-neves, Alicia, Cocteau, Oscar Wilde, Rilke... E na mitoloxía os espellos provavelmente comecen con Narciso, con esa superficie tentadora do autoamor que no fondo é toda literatura, toda tentativa de suicidio, todo anceio de metamorfose. O poeta mergullase no lago para sair (para pretender sair) metamorfoseado en el mesmo.

O espello é ademais un símbolo que vive antes e despois de toda creación artística no correr do inconsciente colectivo, na Cultura. Segundo Eduardo Cirlot representa a variabilidade temporal, a imaxinación, a autocontemplación e reflexo do universo, a porta através da cal se pasa ás outras zonas da realidade, símbolo dos xemeos (tese e antítese), memoria inconsciente como os pazos de cristal que soñava erguer non recordo quén dos Buendia en "Cien años de soledad". O mesmo autor, no seu "Diccionario de símbolos", di-nos que o espello é ambivalente, pois provoca o aparecer e o desaparecer das imaxes, reproduce-as mas tamén as apreixa e as absorve, promove aparicións e devolve as figuras do pasado. Esta última función do espello pode servir-nos para explicar que no revelado de certas fotografías aparezan estarrecedoras imaxes de outros tempos. Algo semellante ocorre-nos nos poemas cando escrevemos baixo a especial sonolencia da cámara obscura ou desde a lucidez (discutible) de outros estados criativos: pretendemos estar falando de nós mesmos, da nosa idade presente, da nosa paixón ou da nosa serenidade do momento e, cando procedemos ao revelado do poema, á sua primeira e secreta leitura (o autor é, obviamente, o leitor mais íntimo dos seus propios textos), aparece a nosa imaxe esquenida dos oito anos de vida, o rosto de neno, ou mesmo a presentida figura da nosa forma de avós.

Conta-nos don Eladio Rodriguez nese Dicionario que é tamén un espello múltiple e revelador que para as nosas xentes é causa de mau agoiro contemplar-se de noite nun espello. Quen a tal imprudencia se submette levando na man unha fonte de luz pode ver dentro do espello ao diabo. Iso é verdade tamén para Borges cando di: "O seu infalivel e

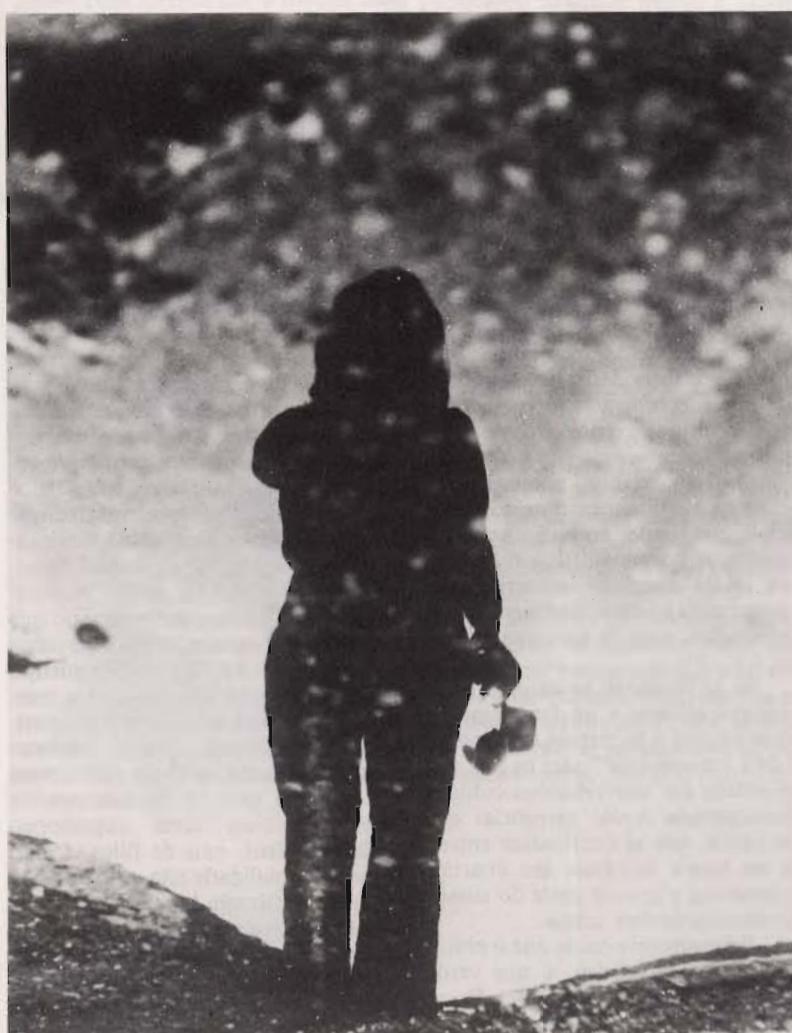
continuo funcionamento, a persecución dos meus actos, a sua pantomima cósmica, eran sobrenaturais entón, desde que anoitecia. Un dos meus teimosos rogos a Deus e ao anxo da garda era o de non soñar con espellos. Eu sei que os vixiava con inquedanza. Temín, unhas veces, que comezaran a diverxer da realidade; outras, ver desfigurado neles o meu rosto por adversidades extrañas". Isto é verdade tamén para nós cando vemos na nosa propia poesía cómo comezamos a diverxer de nós mesmos, cómo as adversidades da vida e as dificultades da lingua non conseguem dar-nos a imaxe que quixeramos ofrecer-nos, se é que existe a tal imaxe.

Continua don Eladio: "Foi ade más mui corrente na nosa rexión o costume de tapar con panos negros os espellos ou voltá-los de cara á parede cando morre algúna persona na casa". Cirlot entende este hábito, que non é só galego, a partir da interpretación do espello como símbolo do paso ao outro lado, que non é necesariamente o da morte. Reflexiona don Eladio arredor desta práctica e duvida entre se é que se deve ao respecto ao difunto ou a impedir que os veciños que acoden ao velorio se miren no espello, irreverente actitude de vaidade ou soberba. Voltando á analoxía coa creación poética para mim non é vaidade (pois non é van o que é esencialmente profundo) a autocontemplación do autor na sua propia páxina escrita, nun tampouco é soberba que ún se tope formosamente reflexado no espello que escreveu.

Mas si é verdade que cando rematamos de escrever un libro, que é cando morre o autor desas páxinas, temos certa tendencia a colocá-lo de costas á parece, a esquençalo durante unha tempora, a non querer saber mais del, talvez por respeito a ese pote difunto. E tamén pode ser certo que ás veces nos encontramos monstruosamente reflexados en muitas das páxinas que a vida nos obrigou a elaborar. O resultado con frecuencia é a perda da razón, quer dizer a ganancia da senrazón necesaria para seguir vivendo, tal como lle ocorreu a un nativo da Patagónia ao que se refire García Márquez no seu proverbial discurso da Académia Sueca: "Antonio Pigaffeta contou que ao primeiro nativo que toparon na Patagónia puxeron-lle enfrente un espello e que aquel xigante excitado perdeu o uso da razón polo pavor da sua propia imaxe". Así perdeu Fernando Pessoa o uso da sua razón de ser. O medo do neno Jorge Luis Borges foi entusiasmo para Pessoa convertido en Alberto Caeiro, precisamente mentres escribia un poema apoiado nunha cómoda con espello.

Para Rilke os espellos están habitados de intervalos de tempo e son como os buratos dunha peneira a través dos cais botamos unha ollada cara outro espacío distinto do noso espacío real, quer dizer figurativo. Cantas veces temos suportado ao longo de muito tempo a contemplación da nosa propia figura no espello pudemos comprobar cómo transpasamos o lugar da nosa apariencia para comezar a sentir-nos outros, talvez transportados no tempo ou a esa outra dimensión que quixeramos saber ónde reside. A reflexión de Rilke transcende do acto físico de ollarmo-nos no espello e pode valer tamén para explicar o tránsito desde o espacío chamado real ás outras dimensións na contemplación do eu, no acto criativo ou no texto xa escrito.

Nun relato do mesmo autor un neo disfarza-se diante dun espello para poder comprenderse a el mes-



MANUEL SENDON

mo através dos movementos da imaxe reflexada. Penso eu que o poeta usa do espello —poema con idéntica intención, disfarzar-se para mellor coñecer as suas zonas ocultas. Nun relato da vida mesma Vincent Van Gogh quixo disfarzar a sua vida de morte cortando-se unha orella diante dun espello. Mais Rilke, logo de muito ter escrito arredor dos espellos, fica só con esta certeza: "Espellos: xamais se ten dito con seguridade o que sodes na vosa esencia".

A esencia do espello usual (non o lago que recolle as imaxes das beiras, nem o simples cristal que, axudado pola incidencia da luz, pode apreixar e devolver figuras, nem calquer outra mataría susceptible de reflexo) é o azougue. Un vidro sen azougue difficilmente recolle con claridade as imaxes. A xanela deixa pasar as cousas por detrás. O cristal serve para enmarcar os acontecimentos que suceden e se narran. A xanela val como símbolo para a mais elemental literatura "realista".

Se volvo a reflexionar sobre o espello de Sthendal decato-me de que tampouco con ese instrumento se pode elaborar unha literatura documental ou figurativa, porque ali, nese cristal con azougue, a imaxe é igual pero distinta, espacialmente invertida. Cuase toda a literatura é unha inversión da realidade, e muito mais a poesía. E non pode ser casual que un libro colocado diante dun espello non permita ser lido porque as letras invierten as suas figuras.

A clave do espello é o azougue e por aquí quero suxerir tamén unha posível clave do acontecemento literario. O azougue representa simbolicamente o anceio do alquimista de transmutar a mataría e o espírito levando-os do transitório ao estable. Este desexo do alquimista constitui un proceso análogo ao traballo do poeta, quen pretende converter en imutável (obxectivo normalmente utópico) o que, procedendo da experiencia, caracteriza-se pola sua fundamental provisionalidade. Para atinxir tal estado de firmeza temos de utilizar un instrumento consistente, algo que posúa a virtude de dar forza, estado sólido, ás imaxes que fluen. Así, unha das claves da creación poética podería residir no que hai de alquímico na esencia dos



# Contra a Comunicación

Por Manuel Janeiro Casal

**A**teoria dos meios de comunicación mais espallada a que aparece nos dicionarios específicos, primeiros capítulos dos libros de lingua do ensino medio, nos manuais das Facultades de Ciencias da Información... a que depende do diagrama esquemático do sistema xeral de comunicación de Laxwell, semella ser una utopía idealista, cando menos inxenua, ou un truque interesado.

O esquema de Laxwell, que propón, sintetizando o esencial para o seu propósito, o diagrama: EMISOR-CÓDIGO-MENSAXE-CÓDIGO-RECEPTOR, e establece como premisa para que a comunicación exista a bidireccionalidade, é dizer, o fluxo en dous sentidos, primeiro o do emisor e logo o do receptor, orixinador este do flash-back ou retroalimentación do primeiro, mais ben parece corresponderse cunha relación de alcoba que coa situación "comunicativa" que producen os meios de comunicación de masas.

Seguir a Laxwell, como teimosamente ven facendo a teoría da comunicación americana, implica o exercicio de velañas profesións de fe, e certa vocación pola simplificación semántica. Fe na existencia dun emisor-creador, libre para producir e emitir a súa mensaxe, o que significa no mediatizado, informado, e con acceso aos maiores técnicos de emisión. Fe na existencia da mensaxe como unidade significativa orixinal, dependente dun código colectivo, xa que logo codificado e descodificábel, portador por unha parte da libre opinión do emisor e por outra suscetíbel de ser recoñecido, diferenciado doutros e aceptado, ou non. Fe na existencia dun código xeral, democrático, virtualmente universal, ao que se pode acceder libremente por parte de calquier suxeito da comunicación, e que permite a escola-construcción selectiva de significados segundo os intereses do emisor, así como a interpretación dos mesmos con univocidade, polo receptor que dispón da posibilidade de resposta utilizando o mesmo código pero producindo, no caso, significados distintos. Fe na existencia do receptor como suxeito activo da comunicación, no que se dan todas as condicións precisas: dominio do código; disponibilidade das canles de comunicación etc. para que verdadeiramente poda realizar a retroalimentación. E, ao cabu, fe en que a retroalimentación, de existir, sexa valorada de idéntico xeito que a mensaxe do primeiro fluxo.

Xa a primeira vista non semella dodo que se cumpran as condicións que o propio circuito establece para que a comunicación exista, na inmensa mayoría dos casos, e, ademais, cada día parece mais evidente a sensación de estarmos assistindo a unha plenipotencialidade da palabra comunicación que cicas, xunto á criatividade, sexa a maior representativa dun certo sesgo da cultura moderna.

O pintor di que o esencial da súa arte é a "comunicación" que establece co público. Dise tamén que a prensa e mais a T.V. son meios de "comunicación" social. O sociólogo, ou o urbanista falan de "comunicación" entre entorno e individuo. As institucións percurran o dotarse de sistemas de "comunicación" cos cidadáns. As campañas eleitorais tencionan "comunicar" imaxe ao eitorado. Os propios publicistas

circunscreben o cerne do seu traballo a un problema de "comunicación". A moda, a música, a decoración etc. "comunican". Mesmamente a última ciencia moderna, a semiótica, definease como a concepción dos feitos culturais como feitos de comunicación.

Ou a palabra comunicación, mais que polisémica, estase a esluir semánticamente, ou está a entrar no territorio paralingüístico da maxia, ou estase a aplicar indiscriminadamente para nomear fenómenos cicas isomorfos, pero de natureza diferente.

Se se revisasen os casos nos que compre chamar a un fenómeno comunicación e se tratase de procurar unha "taxonomía" para os que non, o estudo das interrelacións culturais incorporaría novas categorías que, se cadra, non se confundian entre si e ao longo deixaban sen coartada ideolóxica a grande parte do sistema comunicacionista actual.

Persoalmente coido que o pintor, o escritor, o músico, o que verdadeiramente fan é expresión. Expresión que deixa a porta aberta á complicidade estética, moral, ideolóxica, etc. do espectador. A esta posibel relación entre a expresión de un e a suposta complicidade de outro non deberíamos chamarlle comunicación, nem tan sequer se seguimos a Laxwell.

A prensa, a radio e a T.V. podemos evalualos mellor se, en vez de falar de comunicación, falamos de transmisión ideolóxica, ou en todo caso de información influída, que, ademais, é de carácter totalmente unidireccional.

Un experto, ou un profano en menor grau, pode tirar información dunha cidade, do ambiente dun salón, ou dunha paisaxe. Pero sería erro pensar que o salón, a cidade, ou a paisaxe estanxe a comunicar coa persoa, ou, mais explicitamente, que se lle dea á persoa a posibilidade de se comunicar co eles.

O normal das institucións é informar, ou transmitir valoracións, órdes, conceptos morais etc., pero xamais unha institución e os cidadáns son sendos suxeitos activos da comunicación, polas razóns, sosteitables, que sexan.

A publicidade non ten, dende logo, como obxectivo comunicar, senón conectar cos desexos, frustracións e pantasmas dos destinatarios, e para isto, tanto mais inertes, tanto menos conscientes, tanto menos comunicativos sexan, moito mellor.

Poderíase seguir enumerando situacións tradicionalmente tidas como comunicativas, pero abonda, para un primeiro achegamento, con súllivar a oportunidade de revisar a aplicación dos termos COMUNICACIÓN-EXPRESIÓN-TRANSMISIÓN-INFORMACIÓN, cando menos e reconóceremos os seus distintos predicados, o que pode dar ocasión para establecer unha posibel, e útil, nova tipoloxía dos xeitos de posta en relación das entidades EMISOR-RECEPTOR.

Fique para outro traballo verbo do tema a investigación das relacións, dende a miña opinión escasas, que poderían ser tidas lexitimamente como de comunicación a tarefa, se cadra mais apaixonante, de opofer ao circuito idealista de Laxwell o circuito que, dalgún xeito intúe Kristeva, cando, ao questionar, por primeira vez, o supremo concepto de signo e significado, fire tamén gravemente a vella teoría da comunicación.

# A crise do arquetipo viril

Por Amparo Moreno Sardá(\*)

*Crise do arquetipo viril. Crise que atravesa espacios persoais e edificios públicos, fai acanearse héroes e deuses, capitólios, templos e pazos orientais ou occidentais. Coma quen, todas as nossas crises individuais ou comuns teñen o seu resumo nesa, e, sen dogmatizar, deixámolo como unha sospeita por mor de participar nun debate sobre conflitos que hoxendía nos desacougan.*

**E**nténdase, xa, o que quero significar con "A Crise do Arquetipo Viril": arquetipo, modelo primordial; viril, permite distinguir o que de humano hai en homes e mulleres desa costra in-humana que lle fai aos varóns considerárense seres superiores, fillos de deus, pais de fillos. Coido que na actualidade esta crise está a sentir. Sentíomla homes e mulleres. Mulleres que no proceso de interro-garmonos sobre nós propias teimamos tamén, en facernos preguntas arredor dos homes. Homes que quererán resistir, entre desacougo, ao feito de supeditar a sua vida en función de demostrar a virilidade que se lles exixe.

**C**rise do Arquetipo Viril. Gústame o son desta expresión e o das suas raízames etimolóxicas, eco da memoria persoal colectiva. Fai bulir en min o más fecundo das miñas crises de muller nas que non se acae arredar, como recomendan cencia e siquiatría, o vivido e o pensado, o experimentado e o teorizado, o suxeito que reflexiona e o obxeto de estudio. Crise que só vivido pode su-perarse.

As mulleres podemos facer o mesmo que os homes

Había unha vez un tempo, non tan lonxano, no que ouvíamos que as mulleres nara eramos se non pertencíamos a varón. Do apelido do pai pasábame ao apelido do marido ou ficábamos en pulcras señoritas que ese tempo murchaba.

Un dia, as mulleres da miña xeración, recollendo voces ocultadas, díxemos as mulleres podemos facer o mesmo que os homes. E, para demostrarlo, botámonos á rua. Filhas de familias con más ou menos cartos, empezamos a pensar: somos quén de ganarnos a vida sen aturar un home, temos dereito a unha retribución económica polo noso traballo igual que a retribución que reciben os homes e a participar nas decisións políticas. As fillas do proletariado, pola sua banda, sabían o que era ga-

narse a vida pero tamén que somente ao casar serían consideradas señoras... de tal. En común, topámonos reclamando que nos recoñecesen como seres humanos, adultos e emancipados. En loita pola liberación no-sa.

E hoxe, tan perto e tan lonxe dese tempo, daqueles sermones, as mulleres da miña xeración íou, xeración do 68! temos a certeza de que as mulleres podemos facer o mesmo que os homes, e conseguimos, até, verbalmente o noso recoñecimento público. Nas conversas, agora, escoitamos que os tempos mudaron, que xa non é como antes, tal si a nosa adolescencia e a nosa infancia foran cousa da prehistoria.

Muitas mulleres, pois, sentímonos seguras, diante nosa e diante dos maiores, porque as mulleres podemos facer o mesmo que os homes. ¡Amodo!, cavilamos, non é tan difícil... e fomos parindo fillos nos quirófanos asépticos, e fomos demostrandonos que a pesares das dificultades sociais da maternidade, "servidume" (i) da nosa condición femenina, somos quen de facer o mesmo que os homes. O mesmo. E máis. As tarefas caseiras, por exemplo, siguen connosco; como estiveron acarón noso as contradiccións viva privada/vida pública; como algún dia menospreciamos a maternidade ao descubrir que era chave para o noso sometimento, para tantos asoballos e dór coma sen se decatar; como esa outra xornada de traballo ininterrumpida que nos levou a dramatizar as esixencias profesionais e as primeras infancias dos nosos fillos.

Pero un dia as cavilacións nosas dan un brinco.

As mulleres non temos por qué facer o mesmo que os homes.

Alguén berra: perigo, volve bri-lar a faísca reaccionaria do feminismo. Feminismo pequenoburgués, engaden pola outra banda do escenario. ¿Que retornen para as suas casas?. Nas crises acontecen estes fenómenos, puntualizase. O feminismo esmorece, comenta algunha feminista ilustre.

Si, ao millor queremos retornar á casa, cansas da plaza pública, pero non a casas paternas, nas que o único espacio que nos ocultaba da vixiancia era o retrete con pestillo. As veces queremos voltar a casa, coma o ET do film, a ese espacio que cos días encheuse de relacions novas entre mulleres, entre homes, menos adultos, ghetto de agarimo e lecer ou prantos. ¿Compre rexear a casa a prol de aceiros afiados ou, pola contra, urxe recuperar o millor dese espacio? ¿Adecuaremos a vida privada ás esixencias públicas ou comprirán revisar si cencia e política respondan a necesidades irrenunciabeis de vida?. Ortega y Gasset, e pasou medio século, reflexionaba sobre a convención da cultura e da vida, tema ainda pendente.

As mulleres non temos por qué facer o mesmo que os homes decimos algunas. Cecais non. Imolo pensar. E ollamos para eses homes que forman parte do peor e do millor da nosa vida. ¡Xa non son o que eran! Algun até se fixo máis humano. Non é esposo, ou pai, senón compañoiro da aventura. Costou. Costará. Pero aquí estamos. Ainda ouvimos polos megáfonos vellos slogans: a crise da muller! a liberación da muller! e amósasenos o que pode ser a outra cara do problema: a crise do arquetipo viril. Nos homes que temos no recordo topámos anacos

deste arquetipo, conflitos na sua identidade viril, o corpo ríxido, á ofensiva, contra o seu propio pánico.

E cando digo que nós puxemos a pensar na crise do arquetipo viril digo tamén que fixemo-lo porque enfuciñamos con el: as mulleres podemos facer o mesmo que os homes, pero esto ten un precio que coñecemos, que pasa por assimilar a friaxe e a dureza viril, por aprender a competir con eles, como eles, contra eles ou contra elas, ¡qué máis ten a persoa que atravesa o noso camiño de supervivencia pública, a liberación da muller pasa polo dereito a un posto de traballo no mercado público, modernas prostitutas do século XX! ¿Liberación de qué? ¿Do traballo doméstico? ¿Ou non é un traballo? Ou cecais señá que as mulleres non teñamos que facer o que os varóns viñeron facendo no pasado e no presente. Eis o nó da nosa cuestión.

A crise do arquetipo viril: o medo

Un dia puñemonos a cavilar que o problema central, pois, non era o da muller senón o do home, o do arquetipo da virilidade porque xa degustamos o sabor das prácticas viriles e descubrimos que tamén os homes, algúns chocaban co seu propio problema e, ao millor, reclamaban o dereito a chorar tanta capacidade de destrucción acumulada e o dereito a non teren que demostrar constantemente que son machos, fortes, potentes, valentes, máquinas de guerra. Até reclamaban relacións más armónicas coa natureza, co medio ambiente, coas mulleres, cos homes.

Seguramente esta crise ainda non merez a atención do poder pero xa se sente na vida social, no cotián e nas conversas amistosas, e mentres o poder non se preocupe, millor: o edificio derramarase coma unha torre de naipes.

É a crise profunda do poder e por iso toca feridas que se asimilaron na infancia persoal e común. O medo condúz a actitudes fascistas, o medo a todo fai voltarse contra todo, matar a treu por si alguén pretendese matar. O arquetipo da virilidade é a costra que tapa estas anguiás, tanto medo-terror-pánico, armadura forzada pra ocultar a vergüenza de tanta cobardía.

Alguén pode preguntarse en qué afecta ao estado, á política, á economía, esta crise do arquetipo viril, e nos decimos que o Estado é o capitulo do pánico viril, que hoxe siente a crise do arquetipo viril na sua cimentación e que por iso aparecen ateibos fascistas, xunto co desacougo que provoca esta crise.

En fin, por veces preguntámonos mesmo se o reforzo da vixilancia burocrática e da ética de tantos vixiantes non vai levarnos ao trebón... e é que o medo ao pantasma empeza a se perder o dia que decimos ¡pero si son pantasmas! e estas crises, de feito ¡non nos axudan a mulleres, a homes a novas armonías?

Seguramente as persoas somos menos idiotas do que semella dende o rañaceos transnacional dos estrategas viriles.

Por iso coido que a actual crise do arquetipo viril trae optimismo e si esta crise é algo do que hoxe resta do feminismo, benzoados sexan, mulleres, os vosos frutos.

(\*) Feminista, autora de 'Mujeres en Lucha', profesora en Ciencias da Información da Autónoma de Barcelona (Catalunya). Texto traducido por Margarita Ledo Andión.

## TRES POETAS CATALÁNS

A literatura de vanguarda catalana foi tamén, como a galega, e en grande parte, realizada por vidas frustradas, quebradas en plena actividade criadora. Salvat-Papasseit, morto no ano 24, viveu trinta anos e o mallorquin Rosselló-Pòrcel, amigo e da xerazón de Espriu, apenas vinte e cinco. Outro poeta que tamén cultivou esta arte, Joaquim Folguera, falecido o ano 18, só tivo vinte e seis anos de vida. Con este e con Salvat relaciona-se, artística e cronolóxicamente (naceu o mesmo ano que Salvat) J. V. Foix. Non obstante, mentres Salvat foi, e só en parte, un poeta principalmente "cubista", con influencias, entre outros, de Apollinaire, Foix, que publicou máis tarde, apresenta claras influencias surrealistas, ainda que nos seus poemas haxa máis do que surrealismo, cousa que a crítica catalana non pára de asinalar. Mais é indudábel a presenza do elemento onírico e do inconsciente en obras como "Les irreal omegues" (1948) e "On he deixat les claus..." (1953). Un libro anterior, "Sol, i de dol" (1936) é un dos cumes da literatura catalana deste século. Tanto ten cair no tópico se se trata de esclarecer, ainda que de modo sucinto, esta poesía, e citamos, máis unha vez, as palabras de Foix: "M' exalta el nou i m' enamora el vell". O nvo: isto é, a vanguarda e todas as experiencias novas (como, por exemplo, a de Brossa ou a de Tápies), e más o vello: Llull, Provenza, March, os clásicos gregos... Foix afasta-se do surrealismo "bretóniano" no que a sua poesía ten de racional, nesa orde e coeréncia simbólica e de palabra, e tamén en que, apesar da amplitude da fantasia e da mui azarada pintura de feitos e de escearios, sempre ficamos coa consciencia ou a suspeita de que o poeta parte do real, quer por experiencia vivida, quer por reximento do mundo hostil que, ao menos de modo figurado, está presente. Foix foi lucidamente estudiado por P. Gimferrer ("La poesía de J. V. Foix, ed. 62, Barcelona, 1974).

Os poetas que nos Países Cataláns escreven a partir do ano 70 tieron mui en conta a poesía de Foix, en xeral, poesía, que, se non totalmente esquecida, foi mui silenciada nos anos anteriores, ao realismo non parecia interesar (e ainda menos, de certo, a sua dificuldade). Disque contribuiu a esta descoberta o maxistério de Gabriel Ferrater quen, cando convidava a ler aos clásicos, non marcava excesivas diferencias entre a poesía de Foix e a de Josep Carner, o cume do "noucentisme" ou modernismo catalán. Sexa como for, o caso é que, dado o rumo que a nova poesía estava a iniciar, a poesía de Foix tiña

que atrair por forza e a sua presenza aprecia-se en poetas como Comadira, Gimferrer, Bru de Sala, Joan Navarro, Josep Albertí, Miquel de Palol etc. Sobre estes fenómenos e muitos máis publicaron Joaquim Marco e Jaume Pont o seu traballo —altamente informante para o leitor non catalán e, por suposto, para o catalán—, "La nova poesía catalana. Estudi i antología". ed. 62, Barcelona, 1980).

Nalgúns destes poetas o surrealismo manifesta-se máis ou menos, ou, para mellor falar, aparece con insistencia na imaxe poética, e noutros só incidentalmente ou con frecuencia menor. Os críticos teñen dito que hai máis cantidade de surrealismo na obra de Palol... Haverá. Tamén é mui apreciável no valenciano Joan Navarro (1951) onde, apesar de que a imaxe se apresenta, como no caso de Foix, con forte aparéncia de "gratuidade", non é difícil reparar no carácter simbólico ou representativo da mesma. En todo caso, esta poesía produz (non sei se por razons de temperamento ou se porque devemos acreditar ás cegas na presión, na influencia do ambiente e do clima na obra artística) unha intensa sensazón de plasticidade, de cromatismo variado, de muita figura en movimiento e, por outra banda, e non tanto nos poemas traducidos, esa expresión como espontánea e apaixonada, algo cáustica, de Andrés Estellés, para falarmos só de expresión, e todo isto nunha forma principalmente clásica no libro L'ou de la gallina fosca" (O ovo da galinha negra) ("negra", que non "escura", de acordo con Don Eladio).

Tamén hai surrealismo —ben que "sui generis"— nun poeta mui mozo, Felip Demaldé, catalán residente en Mallorca. O seu "Crònica dels argonautas" (1981) segue en certa maneira a tendencia "metapoética" de Gimferrer, ainda que de forma mui persoal nese discurso en que a vida e a morte acaban, afinal, devorados polo próprio poema.

Só me resta pór en consideración do leitor o seguinte: que, mentres os poemas de Foix foron traducidos intentando respeitar no posible o ritmo, nos outros este ten un carácter menos fiel ao orixinal por pensarmos que así o exige o noso idioma. Por exemplo: os poemas de Joan Navarro están escritos en versos dodecasílabos, o que non é perceptible na traduzón. E, por último, que a selección dos poemas non vai encamiñada a valorar en exclusiva tal poesía ou tais poetas. Quixéramos, nalgún número sucesivo, mostrar outros poetas cataláns.

*Por Xavier R. Baixeras*

### J.V. FOIX



NP  
83

#### "Onde deixei as chaves..."

NA ENTRADA DE UNHA ESTACION, SUBTERRANEA,  
AMARRADO NAS MANS E NOS PES POR ADUANEIROS  
BARBUDOS, VIN COMO A MARTA IA-SE NUN TREÑ  
FRONTEIRIZO. QUIXEN-LLE SORRIR, PERO UN MILICIANO  
POLICEFALO LEVOU-ME CANDA OS SEUS, E PRENDEU LUME  
AO BOSQUE

Escaleiras de vidro no ándito solar  
Por onde trens de luz van a praias abertas  
Entre muros translúcidos e corais sarmentosos  
E nun balbor de ramas paxaros, de ollo claro...

És ti, branca no branco desta alva insular,  
—Mirada líquida, atenta a músicas inatas—  
quen traza adeuses húmidos na floresta dos vidros,  
con semente de noite para un aberto soño?

Vaste pra alén do gozo, à ribeira encantada  
Cabo de alárbiros bêbedos na cafurna espiñosa  
E falcons disecados nas rochas persignadas,  
A un mar que andaron deuses nos nocturnos furtivos.

Non podo terte, dormindo, cego de luz e de mente,  
Vestido como un neno, sen Voz e sen bagaxe,  
Entre legons gardado de hosteleiros bifomes;  
Mirran-se os pasaportes, sangran os corazons.

Levas montes e rios, córgamos estelares,  
Fontes en escurelos nas profundas valixas;  
Tenebroso, un vixia, do outeiro en labaradas,  
Chama-me nomes raros e di-me "non" coas mans.

Alén do muro ondean bandeiras esgazadas.

#### "Garda estes livros no caixón de abaixo"

QUEBRAVAMOS AMENDOAS E AVENTAVAMOS O CASCABULLO  
MENTRES OS OUTROS, DISFRAZADOS EN ALMOGAVAR,  
ESPERAVAN A CHEGADA DA PRINCESA NUNHA PRAIA  
MORTA.

Seguirmo-lo non cumpre, se o home se escarría  
por peirans onde dan en seco as flores  
con pigmento de noite longa e quente,  
Nen temos nós vagar para provar o cacho de San Xoan  
que os adegueiros beben se arde a cepa.  
Cando eles, os lacaios das horas, vos rifaren  
erguede, altas, as fouces!  
Maridai-vos, ó virxes! Emboscai-vos  
na ramallada espesa dos decálogos;  
Exultai se, no porto vello, se encristan os velames.  
Xa os sós non temos medo daqueles que, gabachos,  
nos límites dos soños se sentaron  
en cadeiras riais.

—Acendemos o lume con xornais que traen as noticias  
de última hora escritas  
en fólios falaces por dementes!  
Nós, os novos, repousando e observando e, na alva,  
delirando, à ancorada luz da morte,  
Con martelo levián quebraremos as améndoas  
sobre os mármores solares, e encheremos as peneiras  
de casca e cascabullo voadizos.

## JOAN NAVARRO

“O ovo da galiña negra”

### VIRAS DUN PAÍS IGNOTO

Virás dun país ignoto, alén destas  
praías rañadas polos garfos do vento,  
cando o sol, teimoso se arrandea no azul.  
Brotarás como un milagre, amor, abertas  
as mans, nas miñas ruas que se enlevan brancas,  
na procura da ave que as anuvia.  
arrastras carretos de soños, baus  
ateigados de páxaros dentados e gárgulas de sal,  
os días de cuncha no endexamais bordados.  
Racha, amor, o meu rebaño de sevandixas noitábregas,  
loureiro da miña fronte, roido no canto do desexo.  
Polas águas achega-se a doncela  
embebida de rosas-de-xericó, nau  
temporá, furna de peixes de ollos dourados.

Ergue-te  
afogada, non rompeche ainda os camiños  
ignotos do meu corpo!

Amor, ti de água?  
Hei-te enterrar onde, ocultos e secretos,  
teño os mios dos astros e o besbedo non chega  
pra te roubar a pulseira de frutos resequidos:  
é a terra onde agonizan os lumes gregos,  
illas da alva.

### A PRAIA

A praia, murmurio de vellas lumieiras,  
espuma de antigos faraons escravos, rabana  
a penedia coas gadañas enferruxadas, e  
feren-me, amor, as suas enormes uñas,  
bico doce na terra que agoniza.

Súbito, encontramos o Outono aferrado  
aos deuses de xade con musgo nos ollos,  
e enguedellan-se nas chuvias de Setembro,  
e os pesegos, como as peles de avós mortos  
no último combate.

Outono en min  
como un veneno!

A barca engole ondas e lume.



ANTON PATIÑO

Atención! Xa sai o ovo da galiña negra!  
E son frescos estes ventiños que foxen do bosque  
entre coral e peixes.

Calvas escamas  
para o clamor, à tarde, na estancia final.

Ha vir o barco mollado de negro mar, crespons  
no vento, orvallo de marfin nos vacios dos ollos crestados  
polo azul. Amor, somos a mortalla de irados deuses,  
os dentes da alva.

## FELIP DEMALDÉ

“Crónica dos argonautas”.

Nos espellos labirínticos da seiva  
como unha matriz que os latexos da madeira  
fan abrir no espazo xenético dos vasos,  
escoita-se o fillo que agroma na árvore do sangue.  
Foca-se a luz que medra coa puxanza dos bacelos  
enterrando a osamenta da chuvia no cutis transparente  
das follas e as artérias, con mans humidas.

Hai un rastro que está a nacer da voluptuosidade  
das plantas, mentres a gravidade solidifica a miña voz:  
E así como o desacougo e a fala foron urdindo  
formas de unha mesma impulsión nas redes do desexo  
e o camiño das vexetazons foi profanado  
pola activa arquitectura da razón,  
a pedra está-se a tornar,

polo alfabeto de voces concéntricas de agua,

a sua estátua cristalizada no vacante espazo

que a precedeu na vértice do pólen.

E sete veces escoitámos o surdo crecimiento dos talos  
que xermolan do híbrido encéfalo durante o tempo do naufráxio,  
e sete veces, sangrar, no gromo condenado a orixinar-se hipogrifo,  
como a follaxe nocturna do soño sobre a edra do fólio.

Entre duas águas, antes que o tránsito ou rito funeral  
o vestiren de lacéria, entre o florecimento das urtigas,  
o neno, sombrio como a lama que lle deu os sentidos  
terá aceitado as caricias que enraizaren dentro del  
a desolazón da árvore, non o sémen que grana nos estames:  
o frio murmurio do tronco  
—e set é a orixe da língua anteduluviana  
ao dobre Xolotl, e sete o veneno do incisivo—.  
Saberá entón que a consciéncia é un pélago  
onde perderase facilmente e ha deter seu nome  
entre peixes corruptos  
na inescrutável profundesa do estanque.

O gládio, candente na man da púa, terá esfolado  
o ventre materno perante os cen ollo da fragura.  
Terá arrincado da ventrilóquia da árvore,  
unido de bálsamo e circunciso, o corpo invertebrado do neno,  
mentres a carne crua cerca a cóncava armadilla  
e os cráteres dilatan a sua pele  
ao contacto dos lábios das corolas e do musgo.  
Con dor, a boca, o ánus, estarán cosendo  
vexetais véus de mudez no lugar da sepultura  
e os ollos e mans, separados de tronco,  
cada vez más próximos á respirazón das follas  
e á pétala que o insecto prolonga no minuto do élitro,  
terán sido sementados na terra estercada pola nai.

E no seu nome terán tamén extinguido o ritmo  
das miñas veas.  
No seu nome terán consumido a lama da vida  
despois que a letra bifida gardar

até as raíces  
o código dos meus nervos debaixo do subsolo  
deste territorio  
amaldizoadamente chamado poema.

Manuel António Pina, portugués, coarenta anos, xornalista en Porto, autor cunha poética acabada, ten publicado numerosas obras no eido que se adocta clasificar como "Literatura Infantil". En libro, para o teatro, realizadas en cine e na TV, en discos. Nos seus tíduos xa está a imaxinería, o xogo, o non senso, a palabra común aberta ao asombroso, aos "cativos e adultos

irrecuperabeis". A Arca do Não É, O Maior Intelectual do Mundo, A Homenagem aos Pés, O Homem do Saco, O Bando dos Gambuzinos, O TêpluQuê...

Ou O Pássaro da Cabeça, de 1981.

## O PASSARO DA CABEÇA

Sou o pássaro que canta  
dentro da tua cabeça  
que canta na tua garganta  
canta onde lhe apeteça

Sou o pássaro que voa  
dentro do teu coração  
e do de qualquer pessoa  
mesmo as que julgas que não

Sou o pássaro da imaginação  
que voa até na prisão  
e canta por tudo e por nada  
mesmo com a boca fechada

E esta é a canção sem razão  
que non serve para mais nada  
senao para ser cantada  
quando os amigos se vão

e ficas de novo sozinho  
na solidao que começa  
apenas com o passarinho  
dentro da tua cabeça.

### Coisas que não há que há

Uma coisa que me põe triste  
é que não exista o que não existe.  
(Se é que não existe, e isto é que existe!)  
Há tantas coisas bonitas que não há:  
coisas que não há, gente que não há,  
bichos que já houve e já não há,  
livros por ler, coisas por ver,  
feitos desfeitos, outros feitos por fazer,  
pessoas tão boas ainda por nascer  
e outras que morreram há tanto tempo!  
Tantas lembranças de que não me lembro,  
sítios que não sei, invenções que não invento,  
gente de vidro e de vento, países por achar,  
paisagens, plantas, jardins de ar,  
tudo o que eu me posso imaginar  
porque se o imaginasse já existia  
embora nun sitio onde só eu ia...

### A Ana quer

A Ana quer  
nunca ter saído  
da barriga da mãe.  
Cá fora está-se bem,  
mas na barriga também  
era divertido.

O coração ali á mão,  
os pulmões ali ao pé,  
ver como a mãe é  
do lado que não se vê.

O que a Ana mais quer ser  
quando fôr grande e crescer  
é ser outra vez pequena:  
não ter nada que fazer  
senão ser pequena e crescer  
e de vez em cando nascer  
e voltar a desnascser.

### A Sopa de Letras

Era uma vez um menino  
que não queria sopa de letras.  
Podiam lá estar coisas bonitas escritas,  
mas para ele era tudo tretas...  
Podia lá estar escrito COMER,  
podia lá estar GOIABADA,  
como ele não sabia ler  
a sopa não lhe sabia a nada.  
Tinha no prato uma FLOR,  
un NAVIO na colher,  
comia coisas lindíssimas sem saber,  
mas ele queria lá sabôr!  
Até que um amigo com todas as letras  
lhe ensinou a soletrar a sopa.  
E ele passou a ler a sopa toda,  
o peixe, a carne, a sobremesa, etc..

M. A. Pina

A. № 213930 23

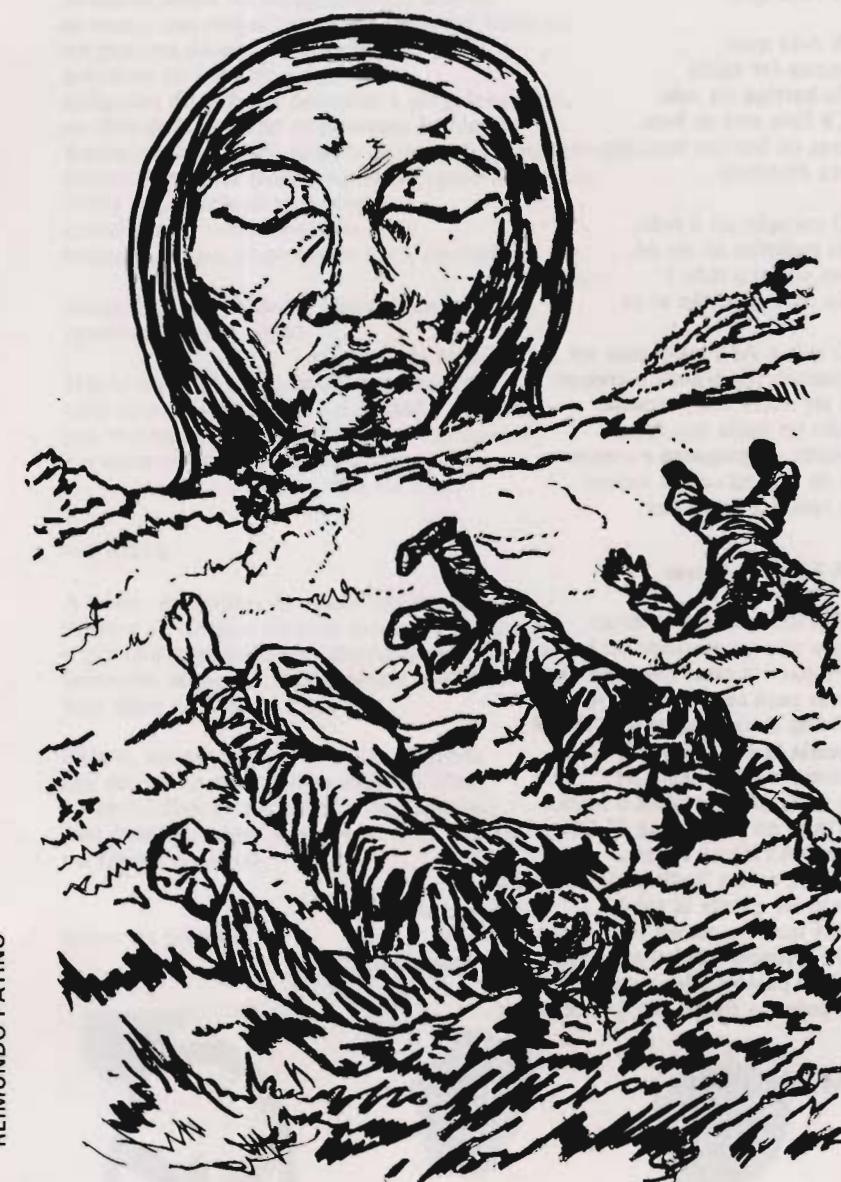
VISADO  
(Visas)

Xohán Casal naceu na Coruña a fins do ano 1935 e morreu nesa vila o 10 de xaneiro do 1960 sen publicar nada en vida. Escribiu en galego nun dos intres más problemáticos da historia de Galicia. A arela de xusticia, redención, solidaridade, a superación da soledade e da mesma morte a través da continuidade temporal do pobo galego, xunto coa humanización da natureza, descrita de xeito espresionista, son as constantes da sua obra. Obra que pertence de cheo ao que se lle ven chamar "precursores da nova narrativa galega".

O camiño de abaixo (Ed. Do Castro, Sada, A Coruña, 1971) é o libro único, de contos, publicado até hoxe. ESCRITA acolle nas suas páxinas O Campo das Ratas, un terreo ermo na península da Torre, na Coruña, no que, ao longo do 1936 e do 1937, foron fusilados moitos galegos polas suas ideas políticas.

Respítase a ortografía orixinal deste texto inédito, escrito no 1956.

## O CAMPO DAS RATAS



REIMUNDO PATIÑO

1.- Cecáis voltaremos un dia.

Cecáis resucitaremos.

Cecáis nos ceibaremos de esta realidade.

Pro agora somentes as sombras da morte,  
o deserto, o vento salaiante, o cabalo preto na lús coma un agoiro.

Agora somentes o arrepió núa da morte: vougo.

Soios. Sempre soios, rondando aos vivos,

coma mortos vagantes, coma espíritos medoñentos

esbarramos ao redor das fiestras acesas onde durmen.

Facemos por espertalos, berramos, petamos

nos seus vidros con bateladas de anguria.

Mais durmen. Apousan, non escoitan.

E voltaremos á cova por ver de durmir.

E seguiremos chorando eternamente.

Cecáis esta realidade se troque un dia en soños:

E hacha amor e duzura nas nosas vidas,

desapareza o vougo, veña a tenrura.

Pro agora somentes hai escuridáde..

2.- Unha escuridáde mesta cubríu os nosos ollos

—estaban limpos e cheos de lumiosidade—

cando a morte infreixible

e inagardada

chegou.

Pódese decir que amañecía.

Pódese falar de aqueles campos verdecidos. Abrocharon as

follas nos allós dos camiños.

O camiñar dos pés sobor a lama semellaba un brando

esbarrar pola lús da mañán.

A lús enchiaõ todo de espranza.

E unha escuridáde mesta cubríu as nosas frontes coma sono.

A morte.

Ciscou as ilusíos e o sangue.

A espranza caiu naquel abrebre baixo os fusils xiados.

Eu sentín coma a terra e o sangue

mesturábanse na miña boca.

3.- Os soños voaron naquil abrebre

coma o fume condensado e preto dos disparos

coma o eco espido das detonaciós

coma o berro incontido das nosas almas:

"Viva Galiza Ceibe!"

Era causa de nenos. Era un xogo.

Morrer esi berrando na mañán de inverno,

perto do mar nevado, baixo do abrebre,

sobor da herba chea de vizosidade.

Perder a vida por soños, por un soño,

increiblemente.

¿Quén podía coidar na morte naquil intre.

Perder a vida por meras ilusíos

que voaron co fume dos disparos,

que se perderon cos berros infantiles

daqueles homes mortos no chan.

4.- Ficaron boca abaixo.

Cas mans estricadas.

Na mañán acesa e inzada de arrecendores o ulor do mar, da terra

mollada,

da herba e do fume lonxano do toxo queimado.

Ficaron esquecidos, valdeiros, xa pra apodrecer.

A se desfacer na terra grao a grao.

A se perder pra sempre.

Esta é a realidade.

5.- ¿Alguén recolléu o soño dun neno?

¿Alguén recolléu a verba, o berro, a ollada impalpable

do que se aferra,

cheo de vida á vida camiño das tebras?

¿Ou perdeuse pra sempre?

¿Desfixéronse no vougo como un eco arrepiado os seus berros

e desapareceron no ren xa sen remedio, ou áinda alentan,

e teñen espranza de abrochar da terra coma homes?

¿Alguén recolléu o soño dun neno?

6.- Déixame vagar nista mañán cabo da costa.

Ouvir as gueivotas que virán sobor da terra aberta.

Déixame vagar perdido no arrecendor da terra fecundada.

E perderme en soños i espranzas.

Déixame non renunciar aos valeiros soños desesprados

e seguir agardando.

Xohán Casal

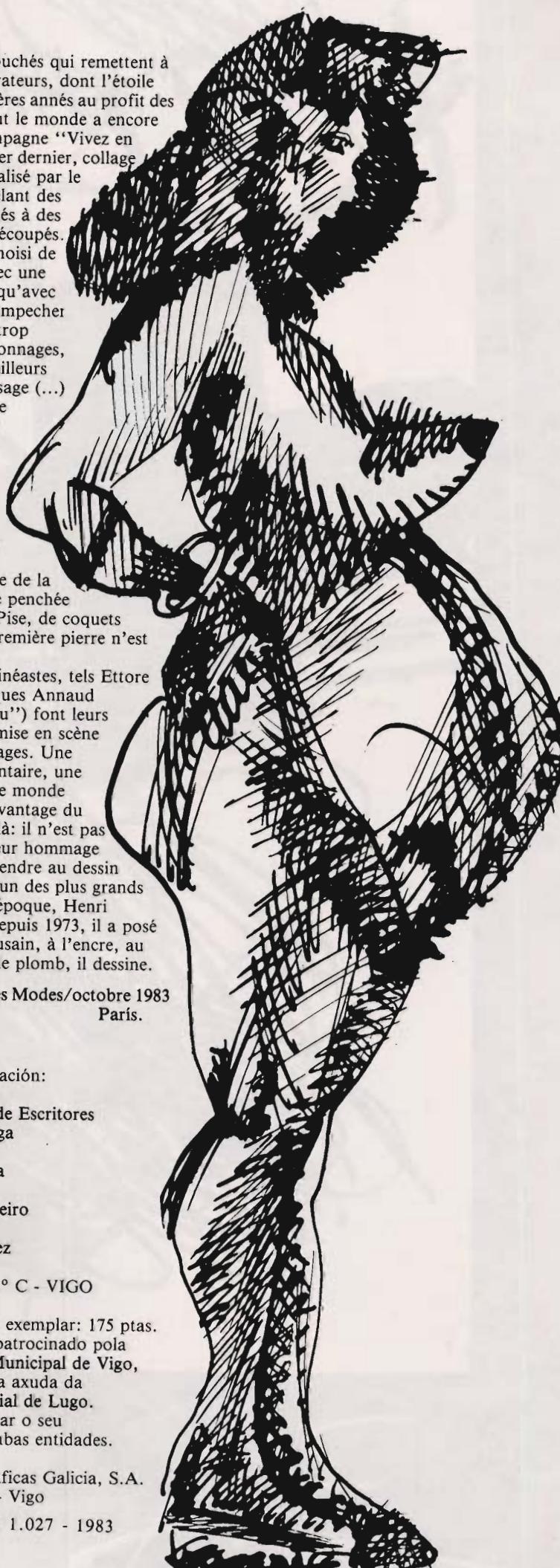
... Autant de débouchés qui remettent à l'honneur les illustrateurs, dont l'étoile avait pâli ces dernières années au profit des photographes. Tout le monde a encore en mémoire la campagne "Vivez en Europe 1" de l'hiver dernier, collage d'esprit pop'art réalisé par le studio Agraph, mêlant des personnages dessinés à des éléments réels prédécoupés. Pourquoi avoir choisi de faire campagne avec une illustration plutôt qu'avec une photo? Pour empêcher une identification trop restrictive des personnages, volontairement d'ailleurs représentés sans visage (...) La photo frappe, le dessin fait rêver. Il fait appel à l'imaginaire, à la poésie, il sublime. On montre l'« inmontrable »: un moteur en « éclaté » comme on dit un « ecorché », la statue de la statue de la Liberté penchée comme la tour de Pise, de coquets pavillons dont la première pierre n'est pas encore posée...

De nombreux cinéastes, tels Ettore Scola ou Jean-Jacques Annaud ("La Guerre du Feu") font leurs propres croquis de mise en scène au cours des tournages. Une dimension supplémentaire, une façon de regarder le monde autrement; tout l'avantage du trait de crayon est là: il n'est pas objectif. Quel meilleur hommage peut-on d'ailleurs rendre au dessin que celui fait par l'un des plus grands photographes de l'époque, Henri Cartier-Bresson? Depuis 1973, il a posé ses appareils. Au fusain, à l'encre, au crayon, à la mine de plomb, il dessine.

Jardin des Modes/octobre 1983  
París.

Proxecto e coordinación:  
**Margarita Ledo**  
Edita: Asociación de Escritores  
en Língua Galega  
Presidente:  
**Uxío Novoneyra**  
Secretario:  
**Alfonso Pexegueiro**  
Deseño gráfico:  
**Xurxo Fernández**  
Correspondencia:  
Gran Vía, 180-1º C - VIGO  
Suscripción anual:  
700 ptas. Precio exemplar: 175 ptas.  
Este número 2 foi patrocinado pola  
Caixa de Aforros Municipal de Vigo,  
contando tamén coa axuda da  
Diputación Provincial de Lugo.  
ESCRITA fai constar o seu  
agradecimento a ambas entidades.

Imprime: Artes Gráficas Galicia, S.A.  
c/. Segovia, 15 - Vigo  
Dep. Legal: C. 1.027 - 1983



*Lorena Medina*



**Caja de Ahorros Municipal de Vigo**