

a imaxe é para Escrita elemento sobranceiro;
é o texto de creación, o informe, a
tradución, o actual; todo o que intervéñ
na sensibilidade cultural que arelamos



SCRITA 3

PRIMAVERA

1984

Feij

Portada: ANTONI TAPIES. 3, A ONDA LIMPA por Ramón de España. 4, OS XASTRES VALENTES por X. M. Martínez Oca. 5, O VIDEO NO MUNDO DA INFORMACION por Pérez-Quintanilla. 6, FRANCISCO FERREIROS PONTE (1884-1942) por Xoan M. Carreira. 7, QUENTURA DE NEVE CARBONICA por Xosé M. Álvarez Cáccamo. 8, DAS INDIGNIDADES DA INTERPRETACION por Guillermo Domínguez Santos. 9, METAFORA DA VIAXE por Victor F. Freixanes. 9, JULIO CORTAZAR NA AUTOESTRADA DO SUL. 10, COMIC por Frago. 11, O CONTO: UN XE- NERO DO SEculo XX por Alberto Avendaño. 12-13, TAPIES, DEDOS NO TEXTO por Margarita Ledo Andión. 15, A AUTOPSIA DO SUPER- REALISMO por César Vallejo. 16, A ANALISE DE SISTEMAS COMO METODOLOXIA PARA A BIOLOXIA por Uxío Labarta. 17, AS RIAS GALEGAS, SAIR DO MITO por M. Anxel Murado. 18, GALIZA PERANTE A CRISE DA MODERNIDADE por "Golpe Vello". Poemas de: NOVO- NEYRA, FERNAN BELLO, RODRIGUEZ BARRIO, páx. 19. CHUS PATO, 20. VAELO, X. L. GARCIA, ANTON COSTA GOMEZ, 21. CARBALLO CALERO, MANUEL MARIA, ALVARO CARDOSO, 22.



Bx 84

A onda limpa

Por Ramón de España

Fai pouco non sei se vostedes terán escoitado un disco que se chama *North of a miracle*. O seu autor entende por Nick Heyward e, denantes de encetar a súa carreira en solitario con este rexistro, foi líder do grupo Haircut One Hundred. *North of a Miracle* perfecciona os conceptos previos de Heyward e presenta unha restrita de cancións orixinais e chocalleiras de seu, ben lonxe dos plantexamentos usuais verbo do rock: Semella que Heyward queira converterse nalgo así coma o crooner desta época. E para rematar esta distancia de todo o que o arrodea, vencella a súa música cándida e optimista coa súa presenza física que eu enmarcaría nunha espida estética anti-rock.

Dende o seu inicio o rock, e todo o que mexe ao seu carón, tivo de se definir pola oposición ao establecido e polo culto á diferenza. Contestouse o fato e a gravata co coiro e cos tupés, o coiro e os tupés do cabelo e mais co hinduísmo, o longo cabelo e o hinduísmo con glitter e botas de plataforma, o glitter e as botas de plataforma con imperdibéis na orella e os imperdibéis, pechando deste xeito un certo circo, cos fatos e gravatas dos rapaces da nova onda e coas ostes do ska.

Ou seña, que o rock moveuse sempre nunha roda de modas e nun relevo de estéticas. O malo, na miña opinión, é que durante os tres anos derradeiros parez tórrese radicalizado a escea até facer imposíbel a aparición de persoaxes que, coma o señor Heyward, poderíamos incluír nunha certa "onda limpa" cecais escomenzada por Bryan Ferru o día no que deixou de poñer rimmel e se enfun-

dou nun smoking branco. Eu plantexaría esta radicalización en dous elementos que son a maquillaxe e mais o coiro.

Os tempos do glam rock foron tempos de maquillaxe e de estética ambigua, pero tamén anos nos que o talento correu a feixes. Velaí os nomes de xentes coma Bowie, Ferry ou Harley para demostralo. Tamén restan, de seguro, os de Sweet ou o impresentábel Gary Glitter para ver que nen todo foi gloria e que tamén houbo espazo para o comparsa sinistro. O único grave do glam rock é que chegara á aparición dunha persoaxe coma Boy George, líder do grupo Culture Club.

O suceso multitudinario de Culture Club entendo como cuestión a cavilar. Que América lle bique os pés de saída —portada de Rolling Stone mesmo— despois de ter ignorado anos e anos a Ferry, Bowie, a xentes con xenuino talento, é, sinxelamente, insufribel. En boas mans está o pandeiro: Boy George coas súas cantiguiñas moles e furafollas e coas súas posturiñas de pepona, pápao todo. E artéllase o reinado do banal, ao que se abonan Duran Duran, cinco pousafoles gardadores dun rock a esfarelarse que volven toliños aos mociños de quince.

A maior abundamento aparece un grupo como *Frankie goes to Hollywood*, e chega a número ún porque o seu tema estrela fala do que compre facer para exacular compridamente. E fábase dun retorno ao glam rock —co suceso de Bou George as compañías percisan axiña moreas de pericas encarantoadas— con grupos como Specimen —o seu persoeiro é mandamáis do local de

moda en Londres, a Batcave— ou The mystery girls —e o seu aspecto lembra os intres máis tenebrosos dunha banda de talento, os New York Dolls.

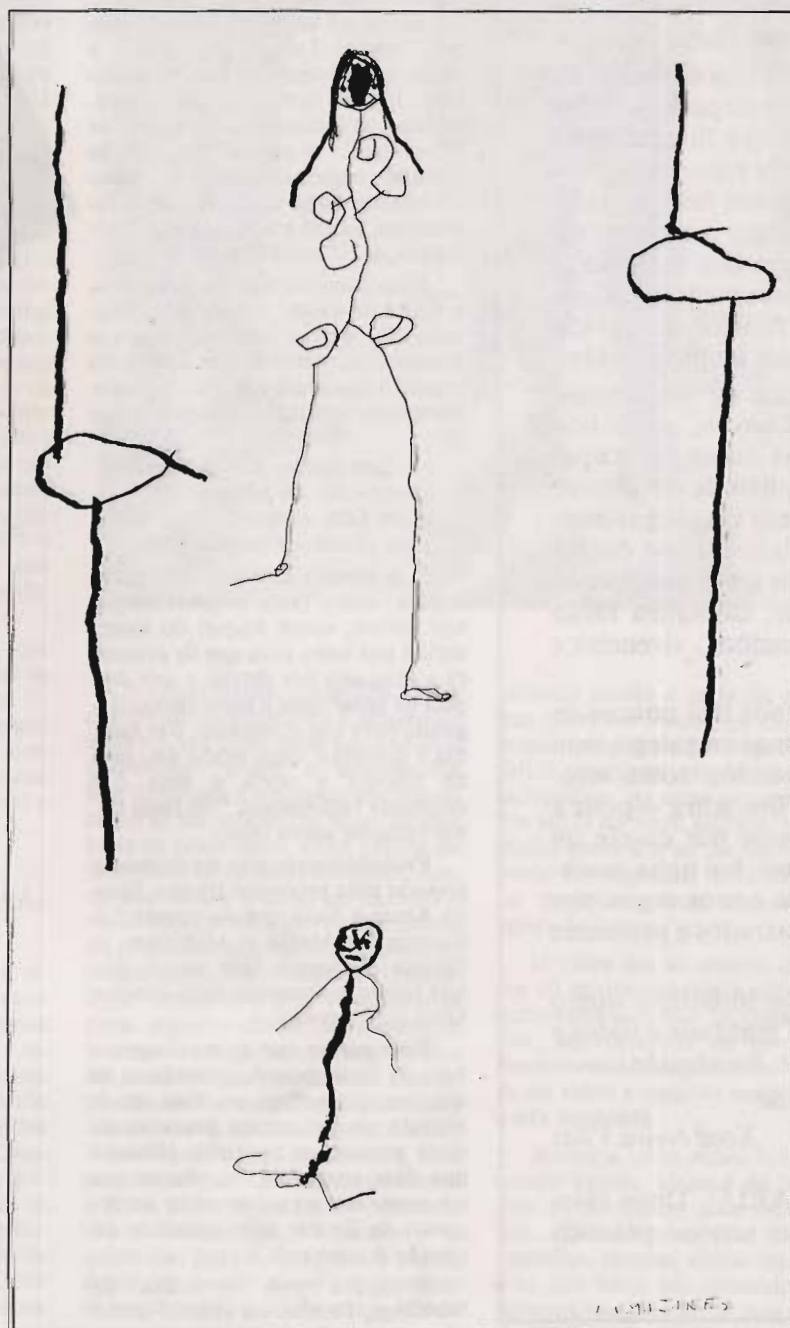
Dentre o tempo do cosmético xorde, sen recato ningún, o señor Heyward que, non só se isola da volvoretada senón que tampouco vai apañar o segundo elemento devandito, o coiro. O seu é a gravata, a chaqueta de pana, os pantalóns de pinzas e un par de cómodos hush puppies: o feitizo do estudante, case que diríamos parafraseando a Sisa.

O coiro séntalle moi ben ás xentes do heavy metal, que como sabemos están —agás Xurxo Fernández— no linde do impresentábel. Tamén lle acae aos grupos sinistros —anque a coitada da Ana Curra ataviada co fato de "maitresse" da señorita Pepis dea un aquel de dó—. O que xa non alcanzamos a comprender é que esta estética rock teñan que aplicala xente de confianza coma Radio Futura ou Golpes Bajos, grupos sutís a tope.

Semella como se ao se artellar un grupo fose unha (de lei) obriga poñer a chupa e cravar catorce brincos en cada orella e deste xeito imonos achegando a unha uniformidade que amola, que sómente poderá rachar con posturas de choque como as do señor Heyward, que ven sendo vestirse de pinpin e non cadrar cun ambiente manicomial por andar nun aspecto "normal" que na estética rock da maquillaxe e do coiro resulta anormal e, mesmo, provocativo. ○

N.- Tradución galega de Margarita Ledo Andión.

Lamazares, os seus marajatos, a súa liberdade criativa no contemporáneo. Ramón de España da onda do comic e da música dos 80, discípulo de Brian Ferry. Sen coñecerse, cruzáronse na rua 3.





Habana, 27 de nadal de 1983.

Alfonso Pexegueiro
Segretario da Asociación de Escritores en Lingua Galega, AELG
Vigo (Galicia)

Benquerido amigo:

Acabo de recibir a túa estimada carta do 24-11-83, na que me informas do acordo tomado pola Asamblea Xeral da AELG nomeándome Socio de Honor da mesma (xunto con Celestino Fernández de la Vega).

Acepto, emocionado e contente, esta designación, que moito me honra, e máis aínda porque vou compartir tal honor con homes claves da nosa literatura. Sóo me abura unha dúbida: ¿Merezo eu tal distinción? Conste que o penso e digo moi sinceramente, alleo a todo cumprido formal ou falsa modestia, que non me van. En fin, alá vós. Cando menos, esto supón un compromiso persoal coa Asociación, con cada un dos seus membros que na Asamblea suscribiron este voto, e, basicamente, con Galicia. Un compromiso de por vida co pobo galego do que son parte e coa nosa identidade cultural e histórica como país diferenciado.

O certo é que aínda non escribín o libro que anceo, e de ahí que siga escribindo, percurándoo. ¿Chegarei a el algunha vez? Neso ando, con homildade e teimosía, non por meta persoal senón co afervoadado propósito de lle dar a Galicia o mellor de min. E será preferible que endexamais estea conforme; que morra nesa percura.

Polo demáis, vivimos nun mundo moi encerellado; nunha época a un tempo de avance e de perigos. Galicia é parte dese mundo. E nós, os que integramos a AELG, temos como tais un deber moi específico, mais non único. Antes que escritores somos homes, cidadáns. O poema, a novela, etc. en galego, son armas valiosas pra nós e compre utilizalas con boa puntería; é decir, que han de ser cada día mellores como produtos artísticos, pero partindo sempre da función de servizo ó noso pobo, entendido esto no máis amplo sentido.

Somos, por disgracia, un viveiro de emigrantes. Hai galegos no mundo enteiro. Convén, pois, non pecharnos nos lindes territoriais. As nosas preocupacións, os nosos temas, a nosa mira, han de ter sempre en conta á Galicia trasterrada. Por esa vía chegaremos a outras latitudes, sentirémonos solidarios con outros pobos, e as coitas e inquedanzas do noso país tamén serán coñecidas fóra. Naturalmente, cadaquén faráo de acordo coas súas persoais inclinacións, vivencias e posibilidades.

Hai vintecinco anos, cando eramos ben poucos os que, contra vento e marea, escribiamos en galego, non se nos ocorria pensar nunha Asociación coma esta. Hoxe é outra cousa, e anque a nosa literatura —pesie a certos logros— inda é cativa, e temos por diante un longo camiño, os tempos son mellores, hai unha mocidade baril, lúcida, que vai abrindo novos regos con acerto innegable. Hai talentos demostrados e promesas inequívocas. Imos ben.

E, por hoxe, abonda. Polo teu intermeio quero expresar a miña fonda e moi sentida gratitude a todos e a cada un dos compañeiros da nosa Asociación.

Unha forte, entrañable aperta, de

Xosé Neira Vilas

Pd/ Tenme ó tanto das tarefas da AELG. Dime cáles son os meus deberes e obrigas, e qué servizo práctico podo brindar á entidade. Gracias.

Os xastres valentes

Por Xosé Manuel Martínez Oca

A parte daquel pequeno xastre de que nos falaban os irmáns Grimm, vencedor de xigantes e cazador de xabaríns e unicornios, que acabou sendo rei dun deses países dos contos nos que sempre hai unha princesa fermosa disposta a lle conceder a súa man ó héroe, aparte del, digo, houbo na historia outros de grande talento e prestixio que co seu nome lle deron lustre ó oficio. E non na historia remota e fantástica, senón na próxima e enteiramente real.

Un bo exemplo é o daquel Waitling, natural de Magdeburgo, que se fora perfeccionar na arte da tesoura e a agulla a París, onde botou cinco anos, naqueles tempos en que todo o que quería ser alguén no mundo do vestir tiña que pasar forzosamente pola denominada "Cidade de Luz".

Naqueles cinco anos o amigo Waitling non só adquiriu perfección no manexo da agulla, senón que se iniciou nas reviravoltas da revolución, e na historia pasa por ser o primeiro ideólogo do proletariado saído das propias filas proletarias, autor dun libro, "Garantías da harmonía e a liberdade", que foi celebrado con entusiasmo polo propio Marx.

E o de Waitling non é un exemplo isolado. Algúns anos máis tarde, Xurxo Enarius, oriundo de Turinxia e tamén xastre de profesión, chegou a ser secretario xeral da Internacional de Traballadores. E sen irmos tan lonxe, en Galicia, aquí na Coruña, Luis Huici, morto a mans dos salvapatrias falanxistas no ano 36, foi un coñecido pintor, político e humorista, directivo de "Germinal", o ateneo libertario da Coruña, onde os "atilas" de turno queimaron unha biblioteca de 8.000 volumes, nunha anticipación premonitória de "Fahrenheit 451".

Pois con todo eso, na nosa terra a figura do xastre sempre foi minusvalorada, cando non maltratada e escarnecida. Abonda con lle dar un repaso á literatura popular, pra atopármolos con cantigas coma a que di:

*Sete xastres fan un home,
catorce fan un testigo,
e fan falta vinteito
para firmar un recibo.*

E o mesmo que nas cantigas e refráns, outro tanto se pode atopar nos contos, como naquel do xastre detido por unha silva que lle prendera a chaqueta por detrás, e que despois de pasar toda a noite choramingando para que o ceibasen, ó se facer día e descubrir quen tiraba del, saca de tesoura e corta a silva cun desplante fachendoso: "Se foses home faciache outro tanto".

Probablemente este menosprecio popular pola profesión levou a Blanco Amor a facer que na novela "A Esmorga", Aladio o Milhomes, o farrista maricallo, fose xastre, pra que tamén a literatura culta incidise neste lugar común.

Pero parece que agora chegou a hora de decir ¡basta!, ¡abonda xa de aldraxar ós xastres en Galicia! E abonda xa porque os profesionais deste gremio, os honrados alfaiates que diría un portugués, son os que no momento actual se están encargando de lle dar máis prestixio no mundo ó noso país.

E agora non se trata de Waitlings, Enarius ou Huicis, senón

de homes que coa imaxinación, a tesoura e a agulla están a facer que entre os centros mundiais da moda masculina, o nome de Galicia figure de par do de Italia, ou do do noutro tempo inalcanzable París.

Seique Domingo Merino, cando era alcalde da Coruña, puxérase en contacto cos editores de non sei que dicionario portugués, pra que en próximas edicións do mesmo eliminasen nela acepción despreciativa da palabra "galego". Eu non vou propoñer que se borren das antoloxías todas as alusións, refráns, cantigas e contos nos que se menosprecia a fi-

gurado xastre, entre outras cousas porque sería estúpido e non serviría para nada; pero o que quixera pedir é que empecemos a tomar conciencia de que se nalgunha cousa estamos os galegos a facer algo e a sonar no mundo, é na arte da xastrería, nesa arte na que Adolfo Domínguez, Armando F. Regueira, Gene Cabaleiro, José M^a Vecino e tantos e tantos outros están a exportar produtos galegos, están a exportar moda masculina desde este finistérico recanto a todos os recantos do mundo que arredondou Colón.



O vídeo no mundo da información

Por M. Pérez-Quintanilla

O video é sin dúbida, xunto co televexo, un dos elementos máis determinantes da cultura de hoxe que, polo desenrolo da ciencia e da técnica, vai ser tan fundamental nos anos vindeiros como poda selo hoxe para nós o xornal que adequerimos no quiosque, ou o semanario que completa a información periódica na que nos movemos.

Non fai falla pousar os ollos derredor noso para decatarnos da realidade: Hoxe xa estamos vivindo no tempo do vídeo. Día a día ímolo vendo.

Neste ano de 1984 dobráronse o número de familias do Estado Español que teñen vídeo, e aínda que os precios andan subindo, as nosas xentes teñen o xoguete na casa.

É pois unha realidade o feito de que nos topamos diante dun novo soporte material dos medios de comunicación de masas que escomenzou nos video clubs co cine, e que xa chega no noso país ao mundo do xornalismo coa presenza dunha nova posibilidade: a información periódica en vídeo.

A "Video Revista" apareceu no mercado do vídeo nos derradeiros días do ano que se foi, coa intención de poñer en imaxe e son todo o que de actual pode dar unha revista ou semanario.

A idea coa que naceu a "Video Revista" foi a de ser unha nova publicación na que as páxinas foran minutos.

Non é doado escomenzar unha empresa de estas características, e son moitos os problemas cos que se ten que loitar.

Primeiro pensouse en que para botar adiante unha labourea semellante tiñase que facer un estudo detido sobor do contido da programación xeral que fai TVE, ou calquera das TV autonómicas, pra atopar a liña máis acorde cun produto non diário —a "Video Revista" ten, nos seus primeiros tempos, unha periodicidade mensual, co que isto limita a vía propia da noticia ou do reportaxe—, que debe percurar non ter ningunha competencia directa na programación diária ou semanal.

A carón de semellante plantexamento, unha revista que teña por soporte o vídeo, ten que facerse dacordo coas prohibicións, ben entendidas..., é dicir, todo o que non teña cabida en TV e teña calidade e interese para o público.

Indo máis lonxe a "Video Revista" ten que darlle ao espectador todo o que non tén na TV. Ten que chegar a ser un semanario máis, coma os dos quiosques, pero con feito artístico. O reporteiro ten que pensar que deixa o papel impreso e que se ten que afacer a un novo produto dos *mass media* no que o que ten máis transcendencia é a imaxe e a verba.

Todo isto quere dicir que o xornalista pasa a ser un guionista de cine, e tratará as informacións co ollar estético máis axeitado a cada tema.

O vídeo chegou a nós coa televisión. É pois fundamental facer unha lectura de como traballan na pequena pantalla, para poder aproveitarmos este novo medio de comunicación.

Até hoxe o xornalista movíase na noticia, facía o seu traballo, e

despois, diante da máquina de escribir, contaba os feitos, facía literatura informativa ou, noutro caso común nos derradeiros anos e tamén informativamente máis en auxe, contaba as cousas cun micrófono na man para os ouvintes da radio. Literatura falada, ao fin.

Co vídeo xa non se poden facer os mesmos plantexamentos. O xornalista non se limita a escribir nen ten que esperar a que a súa noticia lle poñan unha foto ilustrativa. Agora o xornalista, que tamén ten que escribir, haberá de facelo, como antes, seguindo a pirámide informativa e atendendo ás preguntas básicas de calquer información —qué, cómo, quen, cando, onde,...— pero dándolle ao seu contido unha nova forma en función do medio en si mesmo.

O vídeo, non o esquezamos, é imaxe e máis son. Para poder ollar o contido de unha cinta utilízase o televexo con todo o que significa. O reporteiro ou xornalista terá esto en conta para darlle a información que fai un tratamento estético que recolla a imaxe que xa por si mesma é información.

As ventaxas son moitas: a imaxe e o son xogarán sempre de acordo co guión feito polo profesional da información, que elaborará un montaxe cronolóxico e informativo facendo servir a entrevista, a música, as imaxes recollidas do feito en si, as posibles grabacións que teñan certa relación co tema e que podan ilustralo máis, as fotos e documentos que formen parte da historia e a voz en "off" do propio xornalista, tamén os rótulos escritos sobor da propia imaxe cando sexan necesarios.

Está é unha parte moi importante da técnica na elaboración dunha noticia en vídeo. Débese ter en conta que no equipo traballan varias persoas: O xornalista, o cámara e o técnico de son. A relación entre eles deberá ser moi estreita para o mellor funcionamento do equipo. A cámara de vídeo pasa a ser aquí un pouco como a máquina de escribir; é un complemento máis que ten que saber recoller as imaxes precisas de todo o que despois queiramos contar do feito. Tamén co son vai pasar cousa semellante. Encargado de son, cámara e xornalista saberán como si foran unha mesma persoa o que queren ter ou recoller dun feito determinado.

Por outra banda, o vídeo, que pode chegar a privarnos do pracer da lectura, ven ao noso lar como un invento cómodo: non require ningún esforzo, coñecémoslo todo e amósano, podemos volver a ollalo cando queiramos, e pode facernos chegar o que non nos chega polo televexo.

O VIDEO, INFORMACIÓN E ENSINO

O vídeo xa entrou no campo do ensino. A informática e o televexo complementáanse con iste sistema que serve para gardar as imaxes e facer novos arquivos. Non son poucas as videotecas que hoxe están abrindo as portas, nin tampouco os video clubs que fan os seus negocios. Case que cada ringleira de casas ou cada grupo de veciños ten o seu. Mentras os primeiros trafegan no campo cultural e teñen fins de formación, os segundos decántanse polo negocio sin facer averiguacións sobor da calidade que dan.



A video revista chega pois, a iste campo da información e a imaxe nun intre no que pode facer unha grande aportación: poñer a información ben elaborada a o alcance dos consumidores da imaxe. O feito de que hoxe se poda facer unha revista en vídeo fala xa de outros tempos. Aínda sen chegar a unha perfección, o novo soporte técnico estálle dando un golpe aos sistemas tradicionais de información. A "Galaxia Gutenberg" trema nos seus fundamentos para erguerse aínda máis outa: o vídeo remata un tempo nos medios de comunicación de masas, e escomenza outro máis cerqueiro, mais inmediato. A imaxe da información deixa o papel impreso e cobra vida propia na imaxe. O conto, a historia o feito, poden ter o seu movemento. O xornalista, o informador, o guionista, pasa a xogar outro papel, deixa un pouco de ser o intermediario da acción. Cada cousa ten os seus protagonistas que non varían. O

televexo axuda e cada ún escolle o que quere ver ou non na súa casa. O estudo pasa a ser un xogo... Non é difícil imaxinar un dicionario enciclopédico, ou unha gran enciclopedia feitas no novo sistema, no que a dición pasaría a ser un feito falado, como corresponde, ao mesmo tempo poderíase facer en escrito co apoio da imaxe.

O vídeo ten un campo que hoxe tan só escomenzamos a adiviñar. A inmediatez da imaxe na cinta magnética, sen procesos de revelado, é fundamental. Atopámonos na década do vídeo e ninguén pode ser alio a ista realidade.

Xunto a unha video revista van saíndo outras. Unha é de información xeral, outras mais especializadas... De aquí a cen anos todo serán pantallas, imaxes, cintas magnéticas e os que hoxe son coñecidos como sistemas tradicionais xa non o serán. É difícil predecir que sexa o fin do

libro ou dos xornais, aínda que non se pode chegar a tanto, pero si temos en conta que a informática é hoxe imprescindible en calquera redacción dun xornal que se teña por modélico, e xornais e semanarios fanse xa a través da pantalla e a informática; e que calquer información ou noticia pode chegar á casa dándolle a unhas teclías por medio do Teletexto non é aventurado precisar que a electrónica, e con ela a imaxe e o son, o vídeo entre eles, está facendo camiño. A "Video Revista" é, pois, unha correioira máis que nos leva ao mundo do futuro, e o futuro faise cada día coas novas aportacións no campo da información. ○

Lembranza do compositor
e filósofo

Francisco Ferreirós Ponte

(1884-1942)

Por Xoan M. Carreira

Ao admirado Alvar Simsfürgeschirr

"BLASSERQUINTETT"
Op. XXVI
2º Movement
Compasos 43 a 47

Langsam (♩ = 84)

Flöte
Hoboe
Klarinette
Horn
Fagott

Unha serie de achádegos fortuitos permitíronme amosar recentemente que o discípulo de Arnold Schönberg, Franz Einsenschmied —de seguro un dos menos coñecidos e de quen se sabía que era español e o

nome alemán era un pseudónimo— é nada menos que o músico de Vilanova de Lourenzá Francisco Ferreirós Ponte, de quen xa sabíamos que fora discípulo dilecto de Santiago Tafall Abad e de Angel M. Amor Ruibal. Próximo a saír o meu artigo "The life and Work of Franz Einsensch-

mied (Francisco Ferreirós-Ponte)" na revista "Music and letters", non quisera deixar pasar o ano do centenario do autor sen dar novas do mesmo na súa Terra. Non é evidentemente ESCRITA medio propicio para profundizar no importantísimo legado musical (e filosófico) de Ferreirós pero si o é para informar da súa personalidade e dalgúns aspectos biográficos que fan do autor unha figura egrexia de Galicia.

Cando no 1925 se traslada Arnold Schönberg a Berlín para impartir clase na "Akademische Meisterschule" da "Staatliche Akademische Hochschule für Musik", viaxan con él varios discípulos vieneses e acuden moitos discípulos novos. E, de seguro, o período docente mais estudado de Schönberg e moitos autores dan a relación dos alumnos, a mais exhaustiva é a que proporciona E. Freitag no seu libro "Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten" (Reinbek, 1973): "o bávaro Winfried Zillig, (...) e o español que sinaba Franz Einsenschmied, que fora a Viena a estudar filosofía e amosara grandes dotes, seguiron dende Viena ao seu Mestre. Foron chegando novos alumnos: o español Roberto Gerhard (...), Walter Goehr (...), Walter Gronostay (...), Peter Schacht, vítima da guerra como Einsenschmied e (...), Adolphe Weiss, Joseph Zmigrod (alias Allan Gray) que (...), Josef Rufer que acude de Viena para ser auxiliar de Schönberg e vai ensinar aos seus compañeiros, a excepción de Zillig e Einsenschmied, a harmonía, o contraponto e a forma "segundo Schönberg", Norbert von Hanneim (...) e logo, nos anos seguintes chegarán a Berlín...".

Vai ser precisamente con música destes autores coa que en setembro do pasado ano celebrouse o "Charenton Festival 1983", adicado como é tradicional á música do noso século e coa intervención da London Sinfonietta baixo a batuta de David Atherton con programas especializados na música de Schönberg e a súa escola. Contra do que se poidera esperar, non foi Anton Webern o protagonista exclusivo, pesía o seu centenario, senón que se adicou moita atención a varios dos autores citados —loxicamente preferente a Gerhard e Skalkottas— programando as dúas obras publicadas de Einsenschmied: "Quintett mit flexotone" (edition Schott 4378) e as "Fünf Gedichte für Frauenstimme über Rosalia Gedicht" (edition Schott 4136). Foron os intérpretes do Quinteto: Nona Liddell e Joan Atherton (violíns), Donald McVay (viola), Jennifer Ward Clarke (Violoncello) e Robin Duckugly (flexotón). Das cancións: Mary Thomas (soprano), John Constable (piano), Sebastián Bell (flauta e piccolo), Anthony Pay (clarinete e clarinete baixo), Nona Liddell (violín e viola) e Jennifer Ward Clarke (violoncello). As exhaustivas notas ao programa repartíronse entre varios autores, correspondéndolle Einsenschmied a O.W. Neighbour —autor da voce "Schönberg" no "New Grove"—; este musicólogo da o nome real de Einsenschmied "Francisco Ferreirós", citando como fonte de identificación un artigo pouco coñecido do gran crítico Hans Keller: "Unpublished Schoenberg Letters: Early, Middle and Late". (Music Survey, 1952). Efectivamente, Keller reproduce tres cartas de Ferreirós a Schönberg —dende Santiago, Barcelona e Londres— e na primeira indica na cabeceira o seu nome auténtico e a dirección do Hotel Compostela, aínda que firma co nome alemán.

A mesma tenda que me enviou o exemplar do "Music Survey", Blackwell's Music Shop de Oxford, remesoume as dúas partituras citadas. Efectivamente, os poemas son de Rosalia de Castro —"Agora cabelos negros", "Ladraban contra min, que camiñaba", "Vivir para ver", "Unha vez tiver un cravo" e "Negra Sombra"—, traducidas ao alemán por Xoan V. Viqueira —ven o texto galego e alemán poidéndose cantar os dous, se ben interprétase sempre o alemán— e sinadas no 1919. O Quinteto é de 1924 e está adicado á memoria de Viqueira, re-

cén morto. Ao coñecer a data de nacemento de Ferreirós e ser coñecido que fixera os seus estudos na Universidade Compostelán non era tarefa excesiva a pescuda nos arquivos administrativos da Universidade, atopándoo no 1904 como natural de Vilanova de Lorenzana. No arquivo parroquial de Vilanova tiven a inmensa sorte de atopalo inmediatamente por ser a primeira inscrición de 1884, xa que foi bautizado o día dous de xaneiro co nome "Francisco Jesús Ferreirós Ponte", fillo de Francisco Ferreirós Boada e Benedicta Ponte Mourelle, "tendo nacido o neno cinco días antes no domicilio dos pais e sendo o primeiro fillo". O mesmo párroco indicoume que aínda vivían en Vilanova algúns familiares e tras de vencer fortes desconfianzas e lles ensinar as partituras e outros papeis accederon a ensinarme un gran arcón no que se conservan grande cantidade de autógrafos musicais, escritos de Ferreirós e abundosa correspondencia. Noutro lugar tiñan unha pequena parte da biblioteca —o resto foi quemado na Guerra Civil, salvándose o arcón, que restou agachado, e os libros en alemán "porque esos eran buenos y no porquería..." segundo a patrulla que os queimou—.

E de supor que na propia Vilanova recibiría a primeira instrución de letras e música, polos dados proporcionados polos familiares parece que mais ou menos có século mudaron o domicilio para Santiago e metéron ao rapaz a estudar no Seminario Conciliar onde tivo ocasión de coñecer a Angel Amor Ruibal quen amosou o seu interese pola intelixencia do neno que logo sería o seu discípulo filosófico. Tamén coñecerá, cando é neno de coro a Santiago Tafall Abad quen lle adeprenderá o órgano e a ciencia musical, por mais que xa daquela o mestre de capela era Manuel Soler Palmer, quen tamén sería profesor de música na Escola Normal do Maxisterio. Ferreirós non chegará facer a carreira eclesiástica, e seguindo os consellos de Amor Ruibal estudia Dereito namentres segue a ter clase con Tafall. Fará o servizo militar na Coruña, na Infantería onde o tomará, por recomendación de Tafall, como copista de música o director da Banda del Regimiento "Isabel la Católica" don Pedro Quiroga Marcos, alí adeprende a trompeta, instrumento que sempre gustou de practicar.

Ao remate dos seus estudos universitarios segue a profundizar na filosofía e na música, conseguindo no 1912 unha beca de estudos da Diputación da Coruña para ir estudar con Edmund Husserl a Freiburg. Canto estoup a Gran Guerra fuxe a Basilea onde atopa traballo como organista nun templo. Pola correspondencia con Amor Ruibal e a xuzgar polas recriminacións do seu mestre, amosaba xa un grande distanciamento coas teses de Husserl; pola mesma correspondencia coñecemos que alí, en Basilea, tivo un dos varios lios de saias da súa vida, recriminándolle Amor Ruibal a súa conduta con moi severas verbas. Con data 15-IV-1915 recibe a primeira carta de Bertrand Russell agradecendo o ánimo que Ferreirós lle da na súa loita antibélica e o interese que Ferreirós amosa polo seu recente libro "Our Knowledge of the external World", a carta escrita en inglés sinala que responde neste idioma aínda que Ferreirós escribira en alemán, por supor que o entende se ben non o escriba; a partires daquela vai escomezar unha amizade entre Russell e Ferreirós. Ao remate da Guerra Mundial Russell aconsella a Ferreirós que vaia estudar a Viena con Adolf Stöhr, alí coñece a un estudante que recén leera a súa tese: Moritz Schlick có que fará grande amizade e que será o seu mestre na lóxica e filosofía da ciencia. Logo da chegada a Viena escomeza a colección conservada de cartas de X.V. Viqueira, o seu grande amigo e furi-bundo discutidor filosófico —cando se recuperen as cartas de Ferreirós a Viqueira e se poda publicar a correspondencia mutua, teremos unha apaisoante documentación sobre

dun aspecto inédito da filosofía en Galicia—. Xa que deixara de recibir a beca coa Guerra Mundial e non atopa traballo na Universidade, Ferreirós entra a formar parte dunha orquestra de café, tocando a trompeta; alí traduce o seu nome para facilitar a pronuncia aos compañeiros e clientes e faise famoso polas improvisacións. Nese café vai coñecer a Arnold Schönberg —cando envía no 1920 unha partitura de Schönberg a Tafall, éste lle responde que aquilo é un disparate antimusical o que marca un distanciamento cada vez maior, deixándose de se escribir, ao que parece no 1925 xa que non hai cartas de Tafall a Berlín— do que será discípulo entusiasta e da man do que empezará a compor en serio —deica entón só hai pezas ocasionais, especialmente para o órgano—, xa que logo os "Fünf Gedichte" serían unha das súas primeiras composicións.

A súa vida, deica 1934 ano da volta a España, vai estar entre Viena e Berlín, xunto de Schönberg pero sen perder contacto coa filosofía, ésta sigueu tendo grande importancia ao grau de traducir ao galego o "Tractatus Logico-Philosophicus" de Wittgenstein, como se pode deducir da abundosa correspondencia de Viqueira, corrector da tradución dun libro que non lle convenía. Viqueira sinaloulle as dificultades para editar esa tradución e insistiu nelo por amizade con Ferreirós, lamentablemente a morte impideulle lograr un paso decisivo para a nosa cultura. Ao que teño visto, a tradución non se conserva —sí anotacións e borradores parciais— entre os papeis de Ferreirós. Tamén se conserva unha carta de Amor Ruibal, datada pouco antes da súa morte na que comenta a Ferreirós as novas que éste lle dera do Congreso da Sociedade Alemá de Física e da Asociación de Matemáticos alemáns; é curioso que nos estudos sobre Amor Ruibal se mencione sempre tanxencialmente a Ferreirós cando no arquivo deste hai grandes feixes de cartas moi longas de Amor Ruibal o que supón que na correspondencia do mestre ten de haber moitas cartas de Ferreirós.

A insistencia na correspondencia ven de que é ésta a principal fonte de información, miragrosamente conservada en Vilanova. Cando se declara a Guerra Civil, Ferreirós estaba en Barcelona na casa de Robert Gerhard —consérvase unha carta deste confirmando que espera a visita de Ferreirós para o día 10 de Xullo do 1936 xa que Lamotte de Grignon tiña interese en coñecelo. De Barcelona sai para Londres, a invitación de Russell, no 1937, cidade onde se lle dará como desaparecido tras dun bombardeo o 27 de marzo do 1942. Ao que puiden saber —a familia non conserva as cartas de Ferreirós dende Londres— Russell buscoulle un traballo como director dunha orquestra de afeizoados nun barrio londinense e como profesor de música.

A marxe da importancia que as súas anotacións filosóficas teñan —só atopei un artigo publicado no cuaderno 3 de "Einheitswissenschaft" sobre o uso do bicondicional— o que se saberá cando algún o estudie, a importancia de Ferreirós como compositor é xigantesca non só para Galicia ou España. En Vilanova atopei trinta e tres obras entre as que destacan unha para cuarteto de cordas e soprano —texto galego de Amado Carballo—, un quinteto de vento, unhas variacións para grande orquestra, varias pezas para piano nas que destaca unha suite, un trío de cordas, concertos para piano e orquestra e violín e orquestra, obras de cámara con agrupacións inusuais entre as que destaca o uso da mandolina e do harmonio e das que é obra maxistral o "Quintet mit flexotone" —auténtico pranto pola morte do amigo benquerido nas expresivas frases do solista—, as "Fünf Gedichte" e obras para órgano e para coro. Esperemos que Galicia non deixe pasar o centenario dun dos seus fillos mais ilustres no esquecemento unha vez mais. Ben o merece o mais fidel ao seu mestre dos discípulos de Schönberg. ○

Quentura de Neve Carbónica

Por Xosé María Álvarez Cáccamo

Esta fraga é, como a Devesa de Rogueira, no Caurel, unha reserva ecolóxica de varias floras e faunas entre as que asombran algúns exemplares inéditos. Malditos, candorosos, familiares, imprecisos, execráveis, auténticos e apócrifos, apocalípticos e integrados, fotografados en papiro ou celuloide, os hérois que andavan a fuxir en gavilla dos informes policiais, a incendiar posuídos de ira xusta o concerto oligárquico nos papeis do tempo bíblico de cuarenta anos e cuarenta noites, entran na cunca materna, no espácio abstracto —esquema xeométrico ao pairo baixo os tellados da noite—, nas coordenadas inconfundíbeis entre Arábia e Fisteria, a Fraga Prateada que agrupa e nivela a xentes de tan diversas procedencias, hábitos, tempos e falas. Babelico bosco cando era materia caótica no proxecto e memoria do poeta, foi obrigada toda especie literaria a falar a koiné que Víctor Vaqueiro impón ás súas lideiras desde que as puxo a andar entre a paisaxe, unha lingua lapidaria que condensa tensións narrativas, precisa e suxerente, denotativa mas aberta en estruturas fabuladoras que permiten incursións libres na lectura.

Desde hai anos traballa Vaqueiro con plena conciencia en dúas dimensións antípodas da palabra: o seu poder para elaborar significados relativamente unívocos —fala denotativa, variante propia de discurso científico— e esa outra capacidade de ambigüa evocación que para moitos lectores preguizosos deve ser o único instrumento da poesía. Para estes o oficio de poeta limita-se a ofrecer testemuña hipersensível da Emoción. Habitualmente procuran no poema os resortes que despertan neles as vivencias supostas no poeta cando, arrebatado, nostáxico, saudoso, sofria ou se exaltava nos seus textos. Hai tempo xa que xunto a esta especie de escritores, digna de toda consideración, medra outra fauna que xoga co equilibrio dos afectos e das ideas, das paixóns e das teorías, dos produtos mais espontáneos da vida e das elaboradas manifestacións da Cultura. Uns e outros poden tanto ser grandes poetas como producir textos ilexíbeis, á marxe da tensión inicial ou do dilatado traballo que converte vida en literatura e da tolémia extraordinaria que transmuta os poemas en experiencias vitais insustituíbeis.

Non se pode entrar na fraga de Víctor pretendendo comprender os mecanismos de todos os entes literarios que a habitan. Hoxe non deve un internar-se en ningún territorio poético con prexuízos de lectura intelectual racional. Mas certos libros abren a aparición das súas significacións con maior inmediatez que outros, de maneira que o seu universo semántico semella mostrar-se-nos na clave orixinal e cremos estar participando da festa criativa do seu autor. Enganosa aparición cando inclusive as mais sinxelas estruturas formais e expresivas da poesía popular gardan fonduras simbólicas que nen sempre chegan a nós nen é necesario que o fagan.

Mas este libro é dos que non enganan. Desde as primeiras páxinas sentimos a súa dificultade, os múltiples niveis interpretativos, as referencias caleidoscópicas a significados inconclusos que o coñecedor dos mitos e lendas manexados polo autor

completará na súa lectura. Mas o outro, o que entra no bosco sen distinguir con claridade as variantes arvóreas, posiblemente esté mellor dotado que o primeiro para comprender unha das intencións do autor: mostrar cómo as distintas formas de realización do mito ao longo da historia se confonden na fraga atemporal. Prisciliano (P) e Charles Chaplin (CC), heterodoxos galegos, veñen do mesmo espácio non circular da memoria e topan lugar axeitado acarón de Giacomo Casanova (G.C.), Dionisos, Psique, Hipólito, Hermes, Catulo, Edipo (E) ou Víctor Vaqueiro, pantasmas apócrifos que na Fraga Prateada acadan un novo sentido transcendente. Toda esta parafernalia enumerativa de deuses, hérois e sábios non se limita á función decorativa veneciana e postveneciana, de aborrecida memoria, en xeral. Pola contra nada hai aquí de papanatismo asombrado diante dos xigantes de cartón-pedra que se internan, temesiños e respetosos, na fraga, moderadamente galegos sen chegar a enxebres, para rematar parecendo-se entre eles e tentando imitar o estilo (que é o home, xa se sabe) de Víctor Vaqueiro. Circe trae o seu camerino frívolo, Hermes ven rodeado de fume de fábricas, Dionisos aporta unha triple e duvidosa partida de nacimento: Ferreira de Valadouro, Merza e Cotobade.

Eu non sei a quen queren nomear moitas das iniciais que encabezan os PROCEDIMENTOS MONOGRAMICOS. Provavelmente todas estas letras xunto cos números que presiden outros poemas do libro, reducidos a fórmula cabalística por meio de abelenciosas operacións, den como resultado V.V., un narrador lírico que ten sido identificado pola erudición recente co escritor Víctor Vaqueiro. Este poeta inventou unha voz lírico-novelsca que manexa con mestría a presentación de espacios e personaxes, pon en marcha os mecanismos fundamentais dunha historia escrita pola Historia, filma unha escena, o tempo camiña en cada texto a golpes puntuais de pretérito perfecto, aceleradamente, para, na altura da súa mellor definición plástica, fundir todas as lámpadas e deixar as sombras chinescas hibernadas na hora do seu mais grande amor, do seu crime mais violento, no aceno cinematográfico menos calculado. Neste mecanismo sutil descansa, ao meu ver, a marca de estilo de Víctor Vaqueiro, unha escritura hoxe inconfundível.

Fragmentario, cada fotograma, como mostra dun proceso narrativo nacido antes da existencia do cámara V.V. e que seguirá a pairar no espácio inumano logo da súa desaparición, consegue o desenvolvemento discursivo en conexión cos demais no poema final, resultado da montaxe filmica das tomas anteriores. Así se recollen os fios soltos e se tece un resume que, sen negar o necesario fragmentarismo do proceso de escritura-filmación, reúne, como o propio circo da fraga, os diferentes mitos nun epílogo globalizador.

Xunto a V.V. fala tamén unha voz de "científico" (mistura de físico-químico e xeómetra) que insiste en moitas páxinas en ordenar en esquemas lineais a historia, en reducir o transitório ao sublime sosego da pedra filosofal e á síntese insuperável na figura do ponto. No primeiro poema traballa na formulación dunha teoría xeral do mito interpretado en relación co proceso

que leva do Plano ao Ponto através da recta e grácias a mui calculadas interaccións de luces, magmas, vapores e outros produtos alucinóxicos, esotéricos, transmutadores, sagradas substancias. Ao final dos tempos fican dos mitos primitivos os esquemas elementais que se repetirán con mínimas variacións, o deseño central da memoria que xa non garda mais que un símbolo, unha palabra no meio dun poema.

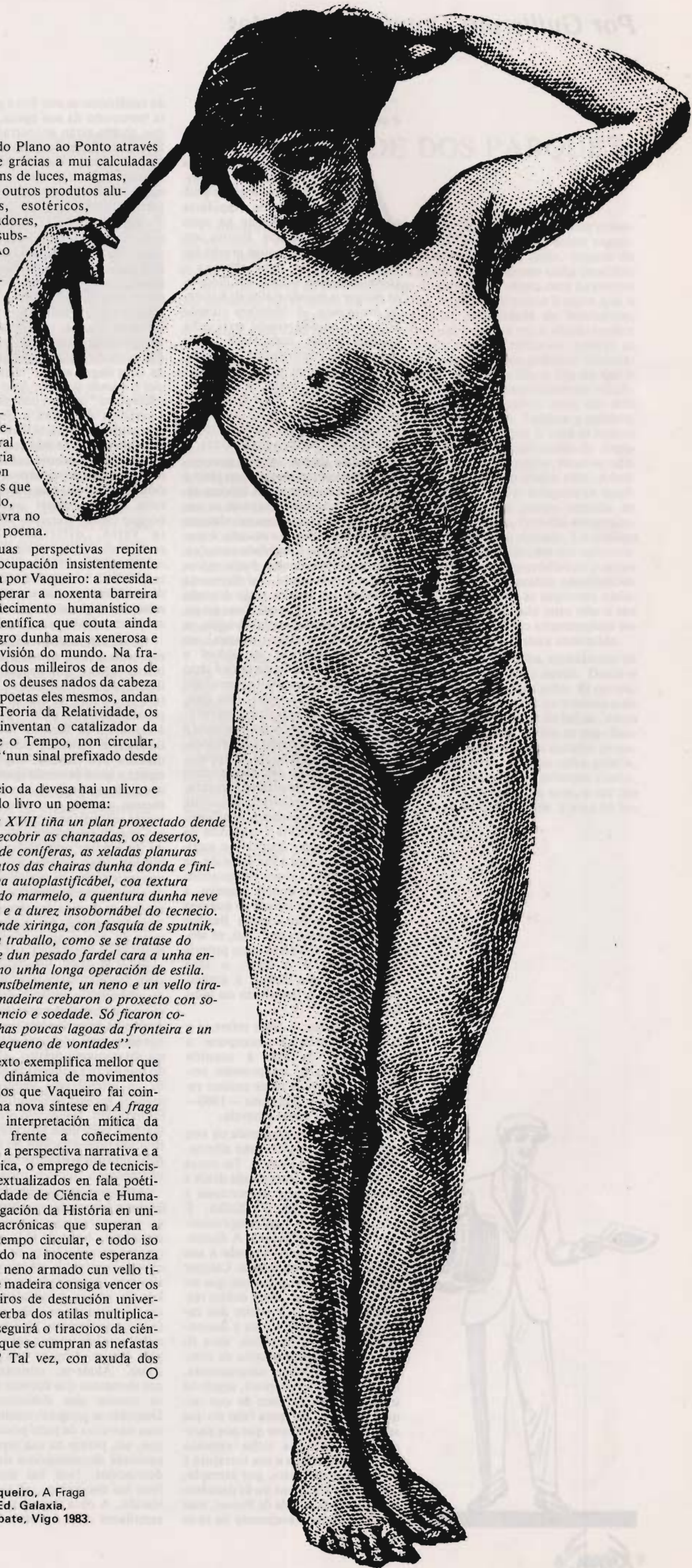
As dúas perspectivas repiten unha preocupación insistentemente formulada por Vaqueiro: a necesidade de superar a noventa barreira entre coñecemento humanístico e cultura científica que conta aínda hoxe o logro dunha mais xenerosa e completa visión do mundo. Na fraga, "con dous milleiros de anos de adianto", os deuses nados da cabeza do poeta, poetas eles mesmos, andan a tecer a Teoría da Relatividade, os químicos inventan o catalizador da Historia e o Tempo, non circular, converxe "nun sinal prefixado desde sempre".

No meio da devesa hai un libro e no meio do libro un poema:

"Atila XVII tiña un plan proxectado dende sempre: recobrir as chanzadas, os desertos, as fragas de coníferas, as xeladas planuras e os recantos das chairas dunha donda e finísima resina autoplastificábel, coa textura aparente do marmelo, a quentura dunha neve carbónica e a durez insobornábel do tecnecio. Unha grande xiringa, con fasquía de sputnik, fixera con traballo, como se se tratase do transporte dun pesado fardel cara a unha festa, como unha longa operación de estila. Incomprensíbelmente, un neno e un vello tiracoios de madeira crebaron o proxecto con soledade, silencio e soedade. Só ficaron cobertas unhas poucas lagoas da fronteira e un número pequeno de vontades".

Este texto exemplifica mellor que ningún a dinámica de movementos encontrados que Vaqueiro fai coincidir nunha nova síntese en *A fraga prateada*: interpretación mítica da realidade fronte a coñecemento científico, a perspectiva narrativa e a tensión lírica, o emprego de tecnicismos contextualizados en fala poética, irmandade de Ciencia e Humanismo, negación da Historia en unidades anacrónicas que superan a idea do tempo circular, e todo iso magnificado na inocente esperanza de que un neno armado cun vello tiracoios de madeira consiga vencer os maus agoiros de destrución universal, a soberba dos atilas multiplicados. Conseguirá o tiracoios da ciencia evitar que se cumpran as nefastas profecias? Tal vez, con axuda dos poetas... ○

Victor Vaqueiro, *A Fraga Prateada*, Ed. Galaxia, Col. Dombate, Vigo 1983.



Da interpretación

Por Guillermo Domínguez Santos

"...A literatura é posíbel debido a que o mundo non está feito".

A frase de R. Barthes que introduz esta nota reúne o gosto pola concisión lapidaria e o deleite na mais pecadora ambigüidade. Escrita con motivo dunha das moitas presencias de F. Kafka, ten unha primeira e cuase inevitábel lectura: *hai literatura porque o mundo é algo de natureza inconclusa. A literatura comeza ali onde o mundo remata*, sería unha segunda lectura, mais tosca, e até certo punto contraditória coa anterior. Mais orixinal, aínda que menos plausíbel, sería tomar a frase no vidroso sentido de que a literatura é ou pode chegar a ser o fin do mundo (en clave apocalíptica ou teleolóxica, segundo intérpretes e propósitos).

Calquer de esas leituras apresetada, do meu punto de vista, un sério e incurábel inconveniente: bifurca algo que xa non somos capaces de nomear nos termos presumiblemente antitéticos *literatura e mundo*, á maneira de ficción e realidade como esferas simétricas dentro dunha esfera ulterior e envolvente. Tal dicotomía precisaría un ámbito máis dilatado en que abrir-se; algo así como un ser que, puro antes da súa división, se confrontara consigo mesmo, en medio dun malestar inacabábel e indecível, tras ela. Bastaría este serio inconveniente para afastar semellantes leituras. Mas acontez, alén diso, que R. Barthes, sedicente propietario da frase, escribe-a no momento e na ocasión que considera oportunos, quer dicir, a respeito do compromiso do escritor, do seu compromiso co mundo. En semellante contexto, a frase fica sensíbelmente diminuída nas súas potencialidades significativas. O que posibilita a existencia da literatura, o que constitui ao escritor, o que autoriza a súa escritura, se esta é literaria, é o seu compromiso co mundo. Dito doutra maneira, a necesidade de dar feitura ao que non está feito. A isto chama Barthes "*precisión no escrever*". Así, en sentido forte, a exigencia máis propia da literatura é o rigor, o afán inextinguíbel por definir e acabar, interrogando, o inacabado ou indefinido.

Polo demais, a frase refere-se a F. Kafka: pretende incorporar a contestación de este á cuestión crítico-literaria do compromiso, resposta que Barthes parece estimar reveladora para o que hoxe —1960— se investiga en torno á novela.

Literatura comprometida ou non comprometida resulta unha alternativa radicalmente ilusoria. Tal cousa resulta evidente contemplada desde a perspectiva que nos proporciona a obra narrativa de F. Kafka. É comprometida ou non comprometida a literatura de Kafka? A disxuntiva mostra-se agora en toda a súa disparatada impropriedade. Calquer lector de Kafka sabe mui ben que semellante pregunta carece dunha resposta adecuada. No mellor dos casos, a literatura de Kafka é desvencellada..., ou, mellor dito, debe ficar desvencellada e absoluta de cuestións así, a non ser, naturalmente, que se descifre e interprete, seguindo a mui rigorosa máxima de que calquer ocasión é boa para falar do que se nos antolle, sempre que nos pareza ben. Xa sería unha resposta impropia dicir que a súa literatura é comprometida fronte, por exemplo, á poesía de Mallarmé ou ás decadentes pasaxes da novela de Proust, mas que deixa lamentablemente de sé-lo

ao confrontar-se cun frío e penetrante testemuño da súa época, como o que algúns terán encontrado en V. Prattolini, Sartre, ou, talvez, inclusive, no mesmo Thomas Mann. No caso de Kafka, estes paralelos non só están, senón que tamén se revelan fora de lugar.

Ao final toda literatura é comprometida, porque non é un obxecto milagrosamente disparado alén do ámbito de fenómenos que chamamos mundo, senón que pertence a el tan peculiarmente como calquer outra actividade ou produto. Pertence ademais na forma particular de contribución á construción dun mundo que só como substantivo da nosa lingua aparece "feito". *Porque o mundo non está feito é posíbel a literatura* expresa completamente a resposta de Kafka e quer dicir, portanto: como parte viva do mundo e integralmente misturada con el, a literatura, necesariamente mundana, coopera na inacabábel construción dun mundo, que é mundo e resulta ser inacabábel precisamente porque contén literatura (arte). Deste xeito, dificilmente pode comprender-se a literatura como *mimese* máis ou menos axeitada e así tamén máis ou menos cumpridora do proxecto que un inominado demiurgo tivo que atribuír-lle no comezo mesmo das cousas.

A obra de Kafka é singularmente expresiva á hora de remover a falsa imaxe. Mellor que nengunha outra ilustra-nos ao redor de que "a literatura non é máis do que un meio desposuído de causa e fin", para volver á expresión de Barthes. A estes fins ilustrativos funciona exactamente á maneira dun lamazal: engole lentamente a quen pretende ignorar a súa condición movédiz e inestável. Pois mesmo aqueles que máis ardentemente reivindicán o compromiso como opción consciente e fin deliberado do escritor, alonxado da acción mesma da escritura e como susceptible de sobrepor-se a ela, han de admitir que en Kafka estes avatares dan-se de maneira sinuosa e case vergoñosamente. Así, a alegoría é o meio do que se serve a consciencia mundana na literatura de Kafka. Un escribir de outra cousa por meio de símbolos máis ou menos facilmente descifráveis é o recurso axeitado para tecer a posterior e necesaria recondución da frase literaria, sempre mol e evanescente, ao duro e sólido terreno do concreto-prático. O desafío do que así fica convertido en xeroglifo ou criptograma aguilloa aínda máis os anxeos recondutores da interpretación. Nada, con efecto, mais tentador para quen procura no escrito o seu reverso oculto do que unha proclama disfrazada detrás de claves secretas.

Mais grande é a caída. Pois basta iniciar a lectura do novelista de Praga para apreciar o insensato desta concepción. Após de té-la concluído quixera para si o lector estar en posición de proseguí-la até atinxir a máis absoluta obscuridade no máis absoluto dos sentidos. A inicial transparencia do relato vai-se embazando conforme este decorre. Non hai un camiño paralelo ao que seguimos en e pola lectura. Non se fala de outra cousa. Alude-se, constantemente, aos elementos que forman a urdidura mesma dos distintos relatos. Descobre-se progresivamente a natureza narrativa de todo posíbel outro, que, así, parece na súa esperada capacidade dictaminadora de posíbeis desviacións. Non hai desviacións. Non hai desviacións, ali todo é desviación. A obra narrativa de Kafka, semellante a un labirinto crecente,

devora incansavelmente o seu punto de partida e o seu punto de chegada. Como toda narrativa do mundo mesmo. Como outro relato ao que o relato alude e do que acaba formando parte, o mundo fica enleado na mesma névoa agresiva que quixo acoutar como ficción. Neste punto lé-se e non se quer cesar na lectura.

Non hai que ocultá-lo: en certa maneira, está ali a imaxe viva da autoridade, rastexábel na vacilante biografía do autor. Até certo punto están ali tamén a xusticia, a lei, a opresión burocrática, a imposibilidade de dominar a maquinária ou de resistir ao seu inelutábel dominio, a inseguridade do chan baixo os pés, o sen-sentido de todo o humano, a indefensión do individuo fronte á tiranía dos obxectos, a imaxe prepotente do Deus de sempre, oculta detrás a dos seus inumerábeis guardiáns, a gravidez insuportábel do existente, a inconsecuencia do tempo, a frenética mobilidade dun espácio que se tería reclamado fixo, a imposibilidade e necesidade do presente. Ali está, dalgún xeito, o que hoxe dun modo indefinido chamamos "kafkiano".

Até certo punto todo isto está ali. Ali? hai un texto que flue permanentemente, de modos diversos mas sempre minuciosos, ali hai un informe exhaustivo e unha crónica instantánea do non sucedido. Ali hai palabras que indican nunha dirección mui precisa: a dirección da lectura. O rigor das alusións enfeitiza na lectura. Elas procuran-se unhas a outras reclaman-se urxentemente, inaugurando unha dinámica que fai descansar a súa forza na ruptura imisericorde e milimetrada da verosimilitude. É preciso seguir lendo unha vez que se comezou. A lectura é tamén unha condena que pesa sobre a súa vítima ocasional. O fio invisíbel das palabras transforma-se na soga dun forzado. A inquietude —non menos que a vergoña— parece destinada a sobrevivir ao autor-leitor-personaxe, mistura dunha só feitura através desa forma de taumatúrxia que é o circuito completo da creación literaria.

Tudo está con efecto ali: como está o olor na rosa ou o sabor na cereixa. Aínda mellor, como a luz está no espello, que tamén está na luz, como obxecto e como espello. Ali é o deítico asombroso que nos permite unha vez máis iludir a cuestión: o que ali está, se temos de ser precisos, é o noso propio rosto. Toda interpretación tería de ser unha confesión de identidade.

Ao fin ese ali ve-se substituído pola propia figura do autor-leitor-personaxe quen non ten falado de si propio. Deste punto de vista, toda interpretación é indigna e mandaz. Despraza cara outro lugar e outro obxecto a carga emotiva do acto mesmo de escribir-ler-aparecer. No lugar do resignado silencio e quen lé, o intérprete, amíde o propio autor na forma grotesca da autoconsciencia reflexiva, balbucia torpes explicacións arredor daquilo que non as precisou no acto mesmo de ler-escribir.

Así pode aparecer non xa toda a narrativa de Kafka como parábola da autoridade ou como trasunto confidencial dunha má relación coa figura paterna, pronóstico agudo dun tempo imminente, fábula teolóxica, senón inclusive, máis arrizadamente, a presenza dun agrimensor condenado a atarefadas inactividades como imaxe épica do obreiro en paro, a figura dun apoderado absurdamente presuroso como reflexo heroico do xudeu perseguido. Por que

non inverter os termos da relación e mostrar ao obreiro en paro como reflexo do agrimensor? deste xeito poderían-se aintinxir cuestións tan requintadas como estas: É Kafka responsable ou profeta indutor do paro?, presentiu as atroces persecucións nacionalsocialistas? ou ben, é talvez o atroz inxénio que se descreve na colônia penitenciaria o modelo que repiten todas as máquinas de escribir?

A interpretación pode atinxir variedade e mesmo inxénio. Parte, porén, dun mesmo e permanente erro: a consideración da literatura como un espello máis ou menos fiel, máis ou menos directo dun mundo que oficia de fronteira insuperábel. Desde a súa ilustre orixe platónica non fixo outra cousa que desgradar-se. Ali, ao menos, o obxectivo da *mimese* ficava situado nunha transcendencia estimulante. As ideas perfeitas servían de modelo tanto ás cousas mesmas como á creación artística. Se esta se substraía á condición de cousa entre as cousas, aínda máis fuxía á consideración de imitación do dado na experiencia. A súa aspiración permanente á beleza, única realidade ao mesmo tempo divina e perceptíbel, proxectava-a a unha esfera superior, se ben sempre submetida a unha orde obxectiva. O peso desa orde fíxo-se sentir cada vez máis na utilización hermenéutica da literatura ou a arte. Mais e desde máis abaixo.

A obra de Kafka urxe unha interpretación. Non de si propia, certamente. Invita a interpretar do mesmo modo que o fan Shakespeare, Quevedo, Homero ou Dante: en dirección á natureza da creación artística. Se a obra de Kafka resulta particularmente suxerente nesta orde, isto deve-se á particular rebeldía que presenta perante a interpretación. A ruptura de toda coordenada convencional no relato parece forzar unha redución ao convencional. Após un primeiro momento, percebe-se con toda claridade que semellante ruptura vai máis alá do simples dominio da narración para sortir os seus efectos na sempre chorada realidade orixinaria.

É a propia linguaxe o que aquí emerge con toda a súa potència. Non nos fala porque se refira a outra cousa. Mais que nunca, fala-nos desde ela propia e cara ela mesma. Manifesta nesta obra toda a súa capacidade de transformación, toda a súa independencia con respecto a unha lei que lle sexa allea. Deste xeito, a literatura aparece como inocente de interpretacións, irredundante a unha orde transliteraria. Todo mundo posíbel está por facer e a figura do poeta nos transmite unha mensaxe, eco de outro mundo; o criador literario transmite un texto. O ser da literatura no é máis do que a súa construción. Para dicé-lo de maneira máis precisa, recorreréi ás sagaces observacións de Barthes: "... a especialidade da obra non depende dos significados que oculta (adeus á crítica das fontes e das ideas), senón só da forma das significacións. A verdade de Kafka non é o mundo de Kafka (adeus ao kafkismo), son os signos deste mundo. Así, a obra nunca é resposta ao misterio do mundo, a literatura xamais é dogmática. Ao imitar o mundo e as súas lendas, o escritor só pode ofrecer signos sen significados: o mundo é un lugar sempre aberto á significación mas incesantemente defraudado por ela".



Na autoestrada do sul

METAFORA DA VIAXE

Por Victor F. Freixanes

Veño de ler dun pulo, seguido, o derradeiro libro de Cortázar, ou mellor: *Carol Dunlop/Julio Cortázar*, para sermos exactos, "Los autonautas de la cosmopista" (1); e teño a extraña sensación de que todo estivese preparado, arrotada final do Destino e, paradoxicamente, dos autores, principalmente del, cronopio entre os cronopios... Non é a primeira vez que experimento esta sensación: todo está previsto e ordenado por riba das nosas pequenas vontades persoais, unha lei inexorable e imprevisible goberna o gran taboero de axedrez das nosas vidas cativas, insignificantes. Nun breve postscriptum datado en decembro de 1982 Cortázar dá noticia da morte da súa compañeira de viaxe, Carol que non chegou participar xa na redacción final da aventura, e poucos meses despois, co libro no escaparate principal de tódalas librerías, morre Cortázar. Punto final: a viaxe definitiva despois do pequeno e emocionante ensaio daqueles trinta e tres días xuntos no interior dunha camioneta Volkswagen pola autopista do Sul (inesquecible *autopista do Sul*), de París a Marsella, parando, almorzando, comendo, dormindo nos sesenta e cinco aparcamentos da roita.

Sempre me obsesionou a idea da viaxe, unha das metáforas literarias máis poderosas, universais e repetidas, grande símbolo ou figuración da búsqueda, a iniciación, o tránsito, o coñecemento... Teño agora diante de min un exemplar de *A Odissea*, a grande peregrinación de Ulises, pero penso tamén nos *argonautas* míticos (autonautas?), nos traballos viaxeiros dos héroes clásicos, os navegantes que chegaron á Atlántida, o relato maravilloso de *Marco Polo*, os buscadores do Graal, a vía espiritual e peregrina do *camino de Compostela* (escrito, como os grandes camiños máxicos, nas estrelas do ceo), a loucura de *El Dorado*, os viaxeiros árabes, a metáfora de *Dante* polos vieiros do Alén (e de *Virxilio*), *Orfeo*, *Xilgamés*, *Darwin*, *Humboldt*, o increíble doutor Alveiros nas historias de don *Vicente Risco*...

Todos viaxamos. A viaxe é a grande metáfora da vida, o tránsito, o devenir heraclitiano. E tamén a metáfora da búsqueda, a iniciación, a aventura do coñecemento (dentro e fóra de nós mesmos). Os vellos héroes eran sempre viaxeiros. Así os vian os antigos: héroes peregrinos, desacougados, errantes... Héroes ou santos redentores que anuncián ás veces o regreso e alimentan a esperanza (case sempre no medio da mais negra e total desesperación) como o *profeta Elías* no seu carro celeste, o *rei Artur* da Bretaña, *don Sebastián* de Portugal, *Moctezuma* dos aztecas, o *Mesías* de Israel..., viaxeiros alén da morte, vencedores da morte, como o divino *Orfeo*, anunciadores dun no-

vo tempo logo de vencer o tempo e o espacio que coñecemos... Todos somos viaxeiros, fillos da aventura da viaxe. E na aventura está a iniciación, o descubrimento posible, entendámonos: a sabiduría, o poder, a victoria, a esperanza...

Pero a derradeira e suprema viaxe, ben se sabe, é a morte: o tránsito definitivo. Leo a *Dunlop/Cortázar* e penso na posibilidade de anunciar a propia morte, a posibilidade certa de escribir —sen decatármolos— a nosa propia metáfora, o propio camiño: unha viaxe insospitada e final pola autopista do Sul, de París a Marsella, detrás da luz meridional, sen saír dese invento (e tamén metáfora) dos novos tempos que é a *autopista*. De súpeto todo adquire unha dimensión diferente, transcendente, alegórica. Cada parada nos aparcamentos que hai á beira da roita (sesenta e cinco) é un acto de iniciación e, ó mesmo tempo, como os antigos, unha conquista, un paso cara adiante no camiño de perfección, purificación, aprendizaxe. Viaxar é, xa que logo, aprender, descubrir o insospitado: un acto de coñecemento. O Graal que todos procuramos pode aparecer, de súpeto, en calquera reviravolta da autoestrada, entre eses ameneiros que dan sombra ós viaxeiros, detrás dunha sebe, poida que no portamaletas dese Mercedes azul que nos adiantou hai pouco ou, quen sabe, no interior dalgún WC público deses que, aquí e alá, chantou en cada pausa a empresa concesionaria. Todo é posible. Veleiquei outra das características da aventura: todo é posible. As papeleiras mudan en extraños guerreiros perseguidores; as formigas son un exército de espías; o automóvil, a cápsula primeira, o útero orixinal... O viaxeiro (e o lector) ha saber levar o espírito disposto, o corazón aberto e os sentidos espreatantes, receptivos, permeable... Non todos sabemos viaxar.

Cando pensei na posibilidade de iniciar esta sección de *libros e horizontes*, paisaxes e lecturas (descubrimientos persoais), pensei irremediabilmente tamén nesta idea da viaxe: outra vella e repetida metáfora amiga do coñecemento e da curiosidade. Lemos para coñecer e escribimos para coñecer (e coñecer nos un pouco mais a nós mesmos).

Cada quen viaxa enlouquecido e cego pola súa propia autopista (*cosmopista*, encerrados nos nosos pequenos e brillantes cadaleitos metálicos), volvoretas tolas que baten unha e outra vez contra da lámpara acesa ata queimarnos... Volvo a Cortázar e penso na grande metáfora personal do seu derradeiro libro: a viaxe cega e un pouco parva do noso tempo, atrapados no medio do asfalto, todos na mesma dirección, cegos, teledirixidos, veloces sen saber contra qué corremos... A vida é así. Somentemente algúns poucos privilexiados logran a suficiente lucidez (ou sentido do humor) para, de cando en vez, pousar á beira da autoestrada a ver pasar, afervorada e frenética, abroxadora, a campaña ou comitiva do propio enterro. ○

(1) Carol Dunlop/Julio Cortázar. *Los autonautas de la cosmopista, o Un viaje atemporal París-Marsella*. Wuchnik Editores, Barcelona, 1983.



É sobranceiro o pendor da nosa Terra ás prácticas de xorne funerario: panexíricos, obituarios, ladaíñas, sermóns, son moeda común. É certo que posuímos unha tradición ben pouco desdeñábel: estadeas, compañías, ánimas e outras mostras do Bestiario do Alén poboan con arruallo a nosa xeografía. Porén, parécenos desproporcionada a relación existente entre a antedita tradición e o actual panorama no que agroman afervoadamente verdadeiros ideólogos da teorización escatolóxica, auténticos expertos de velorio, elexíacos especulativos de lembranzas e esquel, abelenciosos intelectuais das postrimarías, ilustres persoeiros da monografía necrolóxica. Julio Traveler comezou a derradeira andaina no gume da navalla que seccionaba o espazo que vai da Candelaria ao día dos Namorados. Aquel vello reloxo detívose xa, agora, definitivamente.

ESCRITA, xa metida de cheo no tráfego da montaxe, non quixo facer nengunha despedida —porque, ao cabo, él é tan evidente hoxe mesmo entre nós, como a Maga, como os procesos cubano ou nicaragüense, como Lucas, como a loita pola liberdade de expresión aínda, como Glenda, Lonstein, ou calquer outra fama—; nengunha glosa funeraria; nengunha actitude de dolmen ou naveta. Pero tampouco non quixo deixar de gardar un espazo no que a súa palabra durma, como o guerreiro da logoa, coa noite boca arriba. ¡Queremos tanto a Julio!

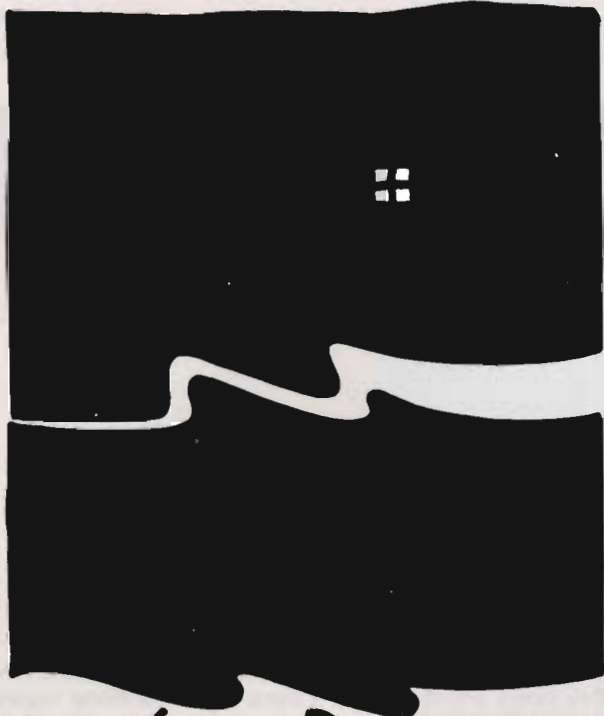
CONTINUIDADE DOS PARQUES

Julio Cortázar

Comezara a ler a novela uns días denantes. Deixouna por negocios urxentes, volveuna a abrir cando voltaba en tren á finca; deixábase enlevar vagarosamente pola trama, polo debuxo das personaxes. Esa tarde, despois de escribir unha carta ao seu apoderado e debater co mordomo unha cuestións de parzarias, volveu ao libro no acougo do estudo que ollaba cara ao parque dos carballos. Arrefolgado na súa cadeira favorita, de costas á porta que o houbera amolado como unha encarraxante posibilidade de instrusións, deixou que a súa man esquerda aloumñara unha e outra vez o veludo verde e púxose a ler os derradeiros capítulos. A súa memoria retiña sen esforzo os nomes e as imaxes dos protagonistas; o engado novelesco gañouno de contado. Gozaba do pracer case perverso de se ir esgazando liña a liña do que o arrodeaba, e sentir, á vez que a súa testa acougaba comodamente no veludo do alto espaldar, que os cigarros ficaban ao acadamento da man, que alén das fiestras danzaba o ar do solpor baixo os carballos. Palabra a palabra, traslevado polo sórdida disxuntiva dos herois, deixándose ir cara as imaxes que se concertaban e adquirían cor e movemento, foi testemuña do derradeiro encontro na cabana do monte. Primeiro entraba a muller, receosa; agora chegaba o amante, mancada a faciana pola zorregada dunha póla. Admirabelmente estiñaba ela o sangue cos seus beixos, mais el refugaba os agarimos, non viñera para recuncar nas cerimoniais dunha paixón segreda, ao abeiro dun mundo de follas enxoiadas e carreiros furtivos. O puñal amornábase ao carón do seu peito, e debaixo latexaba a liberdade alapada. Un diálogo arelante corría polas páxinas como un rego de serpes, e sentíase que todo estaba decidido desde sempre. Mesmo eses aloumiños que enguedellaban o corpo do amante como querendo retelo e despersuadilo, debuxaban abominabelmente a figura doutro corpo que compría destruír. Non se esquecera nada: coartadas, azares, posíbeis erros. Daquela en adiante cada intre tiña o seu emprego atribuído polo miúdo. O dobre repaso despiedado interrompiase somente para que unha man careixase unha meixela. Comezaba a anoitecida.

Xa sen ollarse, atados rixamente á tarefa que os agardaba, arredáronse na porta da cabana. Ela tiña de seguir polo vieiro que ía ao norte. Desde o vieiro oposto el volveuse un intre para vela correr co cabelo solto. El correu, asomado, parapeitándose nas árbores e as sebes, até albiscar na brétema malva do solpor a alameda que levaba á casa. Os cans non tiñan de ladrar, e non ladraron. O mordono non estaría daquela, e non estaba. Subiu os tres chanzos do pórtico e entrou. Desde o sangue agallopando nos seus ouvidos chegaban as palabras da muller: primeiro unha saa azul, despois unha galería, unha escada alfombrada. No alto, dúas portas. Ninguén no primeiro cuarto, ninguén no segundo. A porta do salón, e entón o puñal na man, a luz das grandes fiestras, o alto espaldar dunha cadeira de veludo verde, a testa do home na cadeira, lendo unha novela.

Tradución galega: Equipo Escrita.



M. KRAGOSO.



Un xénero do século XX

Alberto Avendaño

Basicamente o conto podería ser definido, como a manifestación dun desexo por parte de certa cultura de nomear e conceptualiza-lo seu lugar no cosmos.

O conto tómasse coma intracultural, como un "medium" a través do que unha cultura se fala a si mesma, e perpetúa o seu sistema de valores e establece a súa identidade: os vellos fálanlle ós novos a través de pequenas historias, de contos. O conto é, con frecuencia, hiperbólico, esaxerado. O contador de historias é un axente do tempo, sófrego, reviveo, mátao.

A propia historia da evolución do conto ten un comenzo "travestizado" inevitable, dado que o seu principio se remonta a un tempo no que o home aínda non podía escribir e, o seu contador, había de valer-se de certo "stock" de frases, ritmos fixos e da rima, entre a búsqueda da estética e da mellor técnica memorística.

Do ano 2000 antes de Cristo data un dos primeiros contos exipcios escrito sobre papiro. O "Brahmanas" indú data do 700 antes de Cristo, sendo moi posterior, pero de maior influencia, o "Panca-tantra" (contos de animais con clara función moralizante, na liña do Esope grego). Durante os séculos II, III e IV antes de Cristo os Hebreos escribiron as historias máis sofisticadas que pode un lector levar ós ollos e que agora forman parte do Vello Testamento e do Apócrifo. A práctica totalidade destas historias primeiras, veñan de Israel, da India ou de Exipto, eran fundamentalmente didácticas.

Digamos que se ten ós gregos coma os creadores do xénero de ficción, coas súas historias de deuses, lances amorosos incluídos, e fábulas de animais; e que, en comparación, a contribución de Roma á narración curta é mínima: Petronio ou Ovidio, non obstante de contarnos pequenas historias, todas están pensadas para formar parte dun todo que as excede e, case, as minimiza de seu se non é dentro dese mesmo todo. Diríase que o amor dos Romanos pola retórica os levaba a precisar de amplas formas de expresión onde o conto, a narración curta, non se entendía a non ser coma episodios dun todo extenso e, entón, significativo.

Dito isto, pasamos á Idade Media: momento de proliferación —esquecemos presupostos de cantidade/calidade— da narración breve. Chaucer e Boccaccio levan o conto a seu maior grado de refinamento. E, como potencia máis influente de Europa nos séculos XV e XVI, España ofrece os exemplos de "El Conde Lucanor" e, fundamentalmente, as experimentais "Novelas ejemplares" Cervantinas, polo que estas supoñen de cambio de enfoque: a exploración da natureza humana: unha maneira nova de aborda-lo conto, ata entón, didáctico ou escapista.

Os séculos XVII e XVIII significan a aparición da novela e a case desaparición do conto. A irrupción da novela no panorama cultural, unido ó fracaso dos imitadores de Boccaccio e á renacente fascinación polo drama e a poesía —as formas superiores da antigüidade clásica—, fan difícil o mantemento e prestixio da narración breve. Contando tamén con que estamos nun momento no que aparece o "sketch" periodístico, como medio para satisfacer unha demanda de información inmediata: é o momento dos periódicos e prodúcese un boom de publicacións. E, non obstante todos estes elementos periodísticos, e moita da técnica que conleva, foron incorporados, posteriormente, polo conto; pero agora, os libros de viaxes, as biografías de criminais, a descripción social, os sermóns e o ensaio ocupaban todo o mercado. Tan só ocasionalmente, un conto digno de ter sido tomado en conta, acadaba sitio nas imprentas e, entón, era xeralmente fillo dun escritor xa situado, coma Voltaire, por exemplo.

O século XIX é o momento da "moderna narración curta", da historia, do conto. En Alemaña, Goethe, 32 anos despois de teren sido publicados aqueles seus escritos breves titulados "Die Horen", afirmou: "¿Que é unha narración breve, senón un suceso que, aínda que non oído, sucedeu? Moitas das historias que circulan por Alemaña baixo do epígrafe de "narración breve", non o son; senón tan só contos ou como se lle queira chamar". O conto-narración-breve, pois había de ser obrigadamente realista.

Quizás baixo a influencia desta calificación, Kleist e mais E.T.A. Hoffman chamaron ós seus traballos breves sobre temas fabulosos, "contos" (Erzählungen). Dalgunha maneira na liña de Poe, Kleist creou unha expresión dos problemas humanos, en parte metafísicos, en parte psicolóxicos, dramatizando a confrontación do home cun mundo fantástico e caótico.

Pouco a pouco, os creadores de contos, de historias breves, van reivindicando a posesión dunha realidade interior e un orde propios. Poe é non só un creador de contos, senón un crítico e un teórico do xénero e que definiu como característico deste a súa unidade de efecto ("unity of effect"); pero as teorías de Poe sobre o traballo de ficción breve deixaban a este aberto á experimentación e o crecemento. Deste crecemento derivou un novo respecto social e cultural para o conto, fruto do cal, en Francia, Prospero Merimée chegou á Academia en 1844, como apuntou Henry James "coas mans cheas de pequenas historias" (unha destas pequenas historias sería a "Carmen" (1845) que daría lugar á ópera). Un dos máis interesantes escritores de contos do XIX en Francia é Alphonse Daudet coas súas "Cartas desde o meu muiño", recentemente traducido ó galego por Victor Freixanes.

Un caso curioso a suliñar no desenvolvemento do conto neste século, é o paralelismo que se establece entre Gogol e Poe: ámbolos dous desenvolveron a un tempo técnicas impresionistas e se Gogol publicou os seus "Arabesques" en 1835, cinco anos antes Poe reunira algúns dos seus contos baixo un título similar.

Xa no século XX William Faulkner suxería que os escritores, con frecuencia, intentaban a poesía, atoa-

pandoa moi difícil; pasaban, así pois, a aquela forma que máis demanda tiña, o conto, e fracasaban; e soamente entón se decidían pola novela. No presente século, Alemaña, Francia, Rusia e EE. UU. perden o que unha vez fora o seu dominio total de forma; para aparecer escritores de países coma Checoslovaquia, (Kafka), Xapón (Ryunosuke), Arxentina (Borges, Cortázar...), Galicia, (Fole, Casal, Ferrín...).

O século amplía, estira o concepto de conto, o punto de atención desplázase e da en se-la forma unha das preocupacións fundamentais dos novos excedores de historias breves. Aparecen esas historias nas que "non pasa nada". A acción física e o suceso parecen ocupar outro plano, afastarse do punto de atención acostumbrado, a non ser polo que de revelador ten a súa utilización nun novo sentido para a comprensión da historia.

"The Dead", o último conto dos "Dubliners" de Joyce constrúese a partir dunha mención casual da morte e a neve ó comenzo case da historia, cara a un párrafo cume que os une nunha visión profunda. As "Ficciones" de Borges significaron un "alongamento" estrutural e temático no conto: esas historias que metían ó lector en terribles problemas de erudición e imaxinación, como ningún antes fixera no xénero. E máis recentemente Cortázar xurde coma tendencia e continuidade. Maxia e realidade. A ficción breve de Cortázar sitúanos nos cronopios da hiperbole que para moitos pode derivar en parábola, e para moitos en orixe de Esope grego sen didactismos, mais con espellos. En calquera caso Julio Cortázar é certamente hiperbólico na súa interpretación da realidade.

Con tódalas posibilidades léxicas e estruturais dun idioma, os falantes están en disposición de manifesta-las súas actitudes emocionais e sentimentos cara as persoas e no que respecta a aquilo que estas están dicindo. Pero están tamén en disposición, por mor desas mesmas posibilidades anteditas, de agachar eses sentimentos baixo dunha forma de "decepción lingüística", aínda que isto último é unha empresa nada doada. Este é o terreo que ten pisado Cortázar, a través de moitos dos seus textos, e, máis ca textos, personaxes. Estes mesmos mecanismos espéranse igualmente adecuados para espertaren os sentimentos apropiados e respostas nos outros, de novo independentemente de calquera contido factible. Este é o terreo que pisa o propagandista, o orador, o predicador, quen alega, quen anuncia. Aquí é onde nunha permaneceu Cortázar, aínda que tocando teclas por veces similares.

O conflito nun conto de Cortázar está nese punto cruceiro entre a realidade e a súa tradución. Esa introducción da realidade máxica, da máxia da cotidianidade, do usual por vivido e do máxico por certo, poderían ser puntos de discusión á hora de falar da aportación Cortázar á "extensión" xenérica do conto.

O entrarmos en Galicia semella obrigado remitir ó lector ó que do conto, coma elemento intracultural e medium, se dí ó comenzo deste artigo. Este é o único xeito de abri-las narracións de Anxel Fole, escritor que basa grande parte da súa técnica nos hábitos da tradución oral popular e moitas das súas estruturas teñen resoancia das propias orixes do

conto e, se non, aí está a reunión Boccacciana de "A lus do candil".

Pola súa parte, a figura de Xohán Casal enmárcase xeneracionalmente no que se deu en chamar Nova Narrativa Galega. Casal é un home que nace a finais de 1935 e morre a principios de 1960 sen ter publicado nada en vida, (a primeira vez que sae un libro deste autor á rua data, que eu saiba, de 1970, baixo o cuño de Edicións do Castro e co limiar de Reimundo Patiño); pero deixando unha colección de contos que definen unha anguria opresiva en certa maneira kaffiana. A este respecto, di Patiño no limiar citado: "Tópase (Xohán Casal en 1954-55) coa sorpresa de que un escritor cruñes ó ler contos seus fala encol da influencia neles de Kafka, autor que el daquela non coñecía".

En calquera caso, os contos de Casal representan a outra volta da torca no enfrentamento co xénero: O repulsivo coma normal ou a vida coma apego repulsivo ("A visita"); a existencia coma baleiro ou o conto existencialista ("A illa"), etcétera.

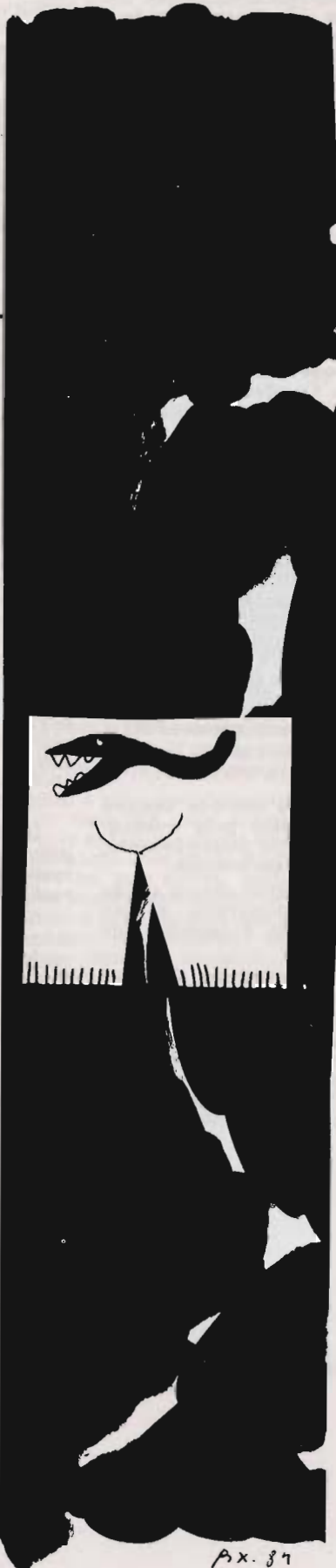
Méndez Ferrín non está lonxe destas apreciacións; pero nel sucede unha intensificación da realidade. O conto é máis camiño, no plano da transmisión (Fole), do que sensación (Casal). Ferrín non se encadea para describi-la cadea, como fai Casal, senón que encadea a outros, coma un bo conto contado a carón do lume para que os demais vexan. O mundo do conto Ferrín pode chegar a ser calificado de máxico, mais nunca hiperbólico. Estamos máis preto da parábola que do exceso. Semella como se tódolos contos de Ferrín reclamasen subrepticiamente o seu referente necesario para ferir fondamente.

Manuel María Romón e Margarita Ledo Andión son, para rematar este paseo lixeiro por "algo" do conto galego, dous puntos de referencia excesivamente recentes. A "Mamá Fe" de M. Ledo Andión (Edicións Xerais, 1984) é un mundo propio creado desde dentro do traballo textual. Aquí o que conta é o punto de vista, pero non como un dos posibles obxectos de estudo ou digresión; seño que o feminino, como punto de vista, dá en ser principio e fin dun todo complexo, da estrutura profunda e superficial do conto como cocepto.

"Anai" de Romón (Rompente Edicións, 1983) representa un acto de innovación e modernidade (e asumo estes termos con tódalas consecuencias, a pesar de non ter aquí espazo para desarrollalos) na utilización precisa e hábil da metalinguaxe.

Chegados aquí e de todo o dito habería que deducir algo:

No que lle atingue respecto da cuestión fundamental da forma, o escritor do século XX afirmou a madurez e popularidade do conto, da ficción breve ou como se lle queira chamar —que diría Goethe—. Tan só un xénero seguro, forte, valioso (por non dicir flexible), pode sopor-tar e, sobre todo, encarar tanta experimentación. ○



Ax. 84

Tápies, dedos no text

Por Margarita Ledo Andión

A práctica da sensibilidade, do home-muller dialéctico en relación consigo, coa natureza, co tempo seu, co outro, multiplicándose na revalorización do material, do que se colle porque ten textura, da tensión dun signo que manifesta o profundo da acción como os mascaróns de proa de Eirik o roxo que descubre América anque a historia paralela teime en non llo recoñecer.

Tapies, un pintor ao que lle gusta a literatura.

É que veño dunha familia de libeiros, de editores, o libro foi algo normal en min. Como pintor fixeime máis que outras persoas no aspecto de comunicación plástica que ten o libro, non só en canto poida conter ilustracións senón na encadernación, na tipografía, no tipo de papel, porque coído que todo isto

tamén comunica cousas.

Hai anos houbo un texto de Cortázar. Cortázar facía unha historia sobre Tapies: alguén pintaba nun muro un grafiti; pola noite alguén máis continuaba ese grafiti; pola mañán o autor óllao medrado, descubre por determinados signos que debe tratarse unha muller, o autor engade un trazo máis. E así, até que un día ninguén continua co grafiti porque se ven achegando a represión. Este senso de que a obra é pra ser continuada é unha constante sua.

A comunicación polo grafiti en min tén toda una historia, adiqueime muito ao grafiti. Cadros meus foron comparados con paredes. Non eran só unha parede senón que aquela parede contiña uns signos, unhas manchas tiradas das cousas de ruego. Isto vencélase co aspecto plástico que lle comentaba do libro, ou do texto, cunha vida moito máis anterga ca dos grafiti, e máis longa que a miña como pintor, que é o que fan os extremo-orientais: para eles non hai diferenza entre o que di a escritura e a escritura mesma, a caligrafía, e eu sempre entendín que escritura e pintura, no fondo, son idénticas.

Vostede confía na sabudiría que ven de Oriente.

O coñecemento non é exclusivo de Oriente, anque foron eles quen aportaron formas de coñecer as cousas que agora, para os científicos actuais, adequeriron valor porque advertiuse que o coñecemento clásico, inculcado dende os gregos, o sistema do mundo newtoniano, de Descartes, non serve para os novos descubrimentos. Os novos descubrimentos non se poden explicar coa linguaxe normal e retórnase a unha especie de linguaxe paradoxica, de tipo indirecto, que dalgún xeito tamén se une coa comunicación mística occidental. Como forma de entendemento da vida isto popularizouse axiña nos USA —como pasa case sempre— e influíu aquela xeración

hippy que, após, dexenerou en moda.

O concepto de vida non como expresión do ben e do mal senón harmonizando contrarios dáse na sua obra, os signos alfa e omega, principio e fin ¿a introdución deste tipo de emblemática é conscente?

Boeno, eu ao fálarmos parezo un pouco intelectualizado pero cando vou para o estudo non penso, non me lembro de nada disto e quen manda é a obra. Tento fuxir dos signos tópicos porque as cousas gástanse e compre ter isto en conta na arte xa que, a pesares da boa intención, das boas ideas e da boa vontade que teñamos, hai unha cuestión de gusto estético, só, e si vulgarizamos muito certos signos, pois non funcionan. Mesmo o vulgar —tamén o decían os chinos— é perxudicial, é como unha falla de honestidade ser vulgar.

Na poética contemporánea maniféstase certo senso anti-retórico, ir depurando a forma, deixar a decoración ¿Coida que este universo é algo máis que temporal, que se vai impoñendo?

Eu estou moi desenganado tocante a que vaíamos impor nada e que a poesía moderna teña gañado muitas batallas. Pola contra, coído que neste momento asistimos a un clima regresivo. En pintura eu vexo que muitos voltan á pintura figurativa, académica, até se formou unha corrente que se chama o post-moderno e que me parez unha das badocadas máis considerabeis que se fixeron nos últimos tempos.

¿Unha badocada de orixe comercial ou por falla de referencias?

Ou, simplemente, por ignorancia, ou un chisco por querer ser máis, ser número ún anque, no fondo, penso que todo isto está sempre fomentado. Os aduaneiros da cultura, como di o meu amigo Brossa, os aduaneiros que ten o Poder son quen din isto que pase, isto que non pase, por exemplo nos medios de comunicación.

E acostumar ao público a non deixar pasar.

Pero ao dirixirnos a un auditorium deixámoslle as cousas pra que as remate o espectador. Os chinos tiñano moi sistematizado, pintaban unha ponla de bambú ao mellor nun recanto do cadro, e o espectador tiña de imaxinar cómo era toda a árbore. Hai unha colaboración.

Unha forma de provocación.

Claro, facerlle traballar como espectador, poñelo a reflexionar.

Ao falar de vostede sempre aparece o gusto pola música, Brahms, un autor pouco brillante, que non quere ser brillante.

Entroques cando chegou a vello deixouse ir, outravolta, e fixo aquelas fantasías e caprichos tan abraiantes.

Vostede tampouco xoga co brillante, dálle un lugar maior ao obxecto usual.

Rexeitar o que normalmente se ten por fermoso, a beleza oficial, o uso de materiais demasiado nobles, mármore, bronce, típicos da arte académica, é unha filosofía. Busco

materiais sinxelos polo material mesmo e tamén por demostrar que a arte pode estar nas cousas cativas, non fai falla tratar temas da santísima trindade pra facer arte senón que o profundo pode estar no máis cativo. E topámonos outravolta co oriental, anque tamén na civilización nosa houbo correntes místicas neste senso, aquilo de santa teresa “até nos pucheiros anda deus” ten que ver con dicir que as cousas máis sacralizadas poden estar en calquera tontería.

Vostede pensa que da nada non se consegue nada, que se vai traballando sobre modelos pre-existentes, sobre o que xa existiu como ese sustrato oriental que tamén se manifestou en occidente conforme o que ven de dicir. Pero pode chocar esta defensa súa dunha concepción á expectativa, espiritualista, cunha posición no mundo tan comprometida, cun idearium materialista como o seu.

É difícil solucionar este tema, si, sempre dixeran que son un materialista-espiritualista. Non sei moi ben se os filósofos profesionais aceptarían isto... eu son materialista pero non naquel senso decimonónico mecanicista e con sobexo de positivismo que se espallou. A través de autores como Joseph Nitham soupen que o materialismo dialéctico —ao millor sen sabelo o propio Marx— ten tamén moito de oriental, a loita dialéctica entre o Yin e o Yan seguramente está nesa base que Marx tirou de Hegel, Hegel de Leibniz, Leibniz dos xesuítas que viñan da China e que lle traían libros de Confucio.

¿Nunca fixo o que se chamou realismo-social, o que estaba de moda para o pintor de esquerdas nos cincuenta?

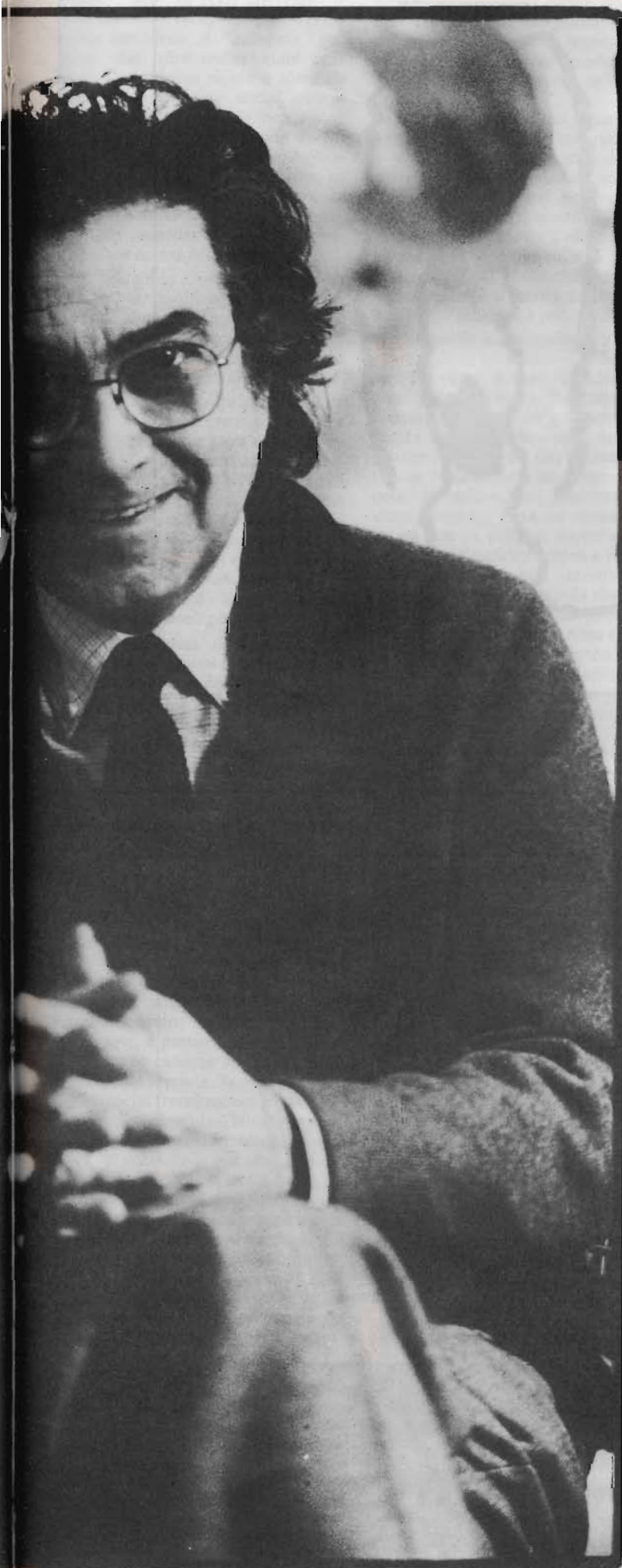
Eu fun conscente do problema que tiña a arte por ocuparse da sociedade e do home. Pero tiven a sorte de que ao se encetar esa corrente de tipo humanista e realista, influida polos comunistas, a min déranme unha beca pra ir a París. Alí coñecín a pintores comunistas que estaban nesa corrente e vin que eran o máis ridículo e feo do que se pintaba naquel momento en París e este feito dábase que pensar. Para ben no mundo da arte e sobre todo no da literatura quedaban artistas, tamén comunistas, que non andaban nesa torpeza de pintar cromos, como era o caso de Picasso, de Eluard en poesía, facendo poemas que parecían surrealistas e que tiñan un contido social ben lexítimo porque ámbalas expresións non son incompatíbeis.

Dende posicións como a que define poderíamos dicir que o realismo é reduccionista, reduce a realidade.

Si, si, onte comentábamolo cun señor que tivo contactos con xordomudos e con invidentes. Decíame que os cegos son xente normal, que poden facer traballos normalísimos, mentres que un xordomudo, que non semella tan tráxico como un cego, un cego parez unha cousa horrosa, pois un xordomudo, entroques, ten máis problemas. E é que a visión, para min como artista, a arte

Espreándose en todo sen adorno trademark, de aspecto tan normal...

XURXO FERNANDEZ



retiniana, como decía Duchamp, a arte baseada na pura realidade vista, non explica ben a realidade, que non é sementes o que vemos, é pouca cousa a realidade dos ollos. Anque tampouco son dos que van dunha beira para outra e di: fusíalos a todos. Coido que nun intre determinado poden cumprir unha función.

Inda sen pertencer ao contemporáneo senón ao conxuntural.

Si, unha función conxuntural. Aínda esta corrente de pintores realistas que poderíamos simbolizar, para non dicir homes, na escola de Antonio López, coido que están trabucados, que xa os substituíron as cámaras fotográficas.

Na súa obra o humano aparece como pegada, de pé, da man, do obxecto que forma parte do cotián.

As veces pode que necesitemos unha alusión de tipo figurativo pero fai falla andar queimando as pestanas a reproducir como nas academias. Podes facer un collage cunha fotografía ou podes facer signos, improntas de mans e pés, alusións, pódese aludir a realidade visual pero transformándoa e completándoa.

Naqueles anos de combate anti-fascista, a primeira imaxe que nós, dende Galicia, tiñamos de Tapies, eran os catro dedos da bandeira catalana.

Era un pequeno símbolo, moi ambivalente, que serviu como alusión á bandeira catalana prohibida e, ao mesmo tempo, tiña ese carácter de raíba, de esgazar, querer esgazar unha cousa para saír.

Quizáves o primixenio os dedos.

Si, como ve era tan ambigüo.

Os dedos son parte do instrumental que usa muito ao facer unha obra.

Si, uso muito as mans e todo tipo de instrumental, dende os máis clásicos aos pinceis chinos, hoxe, unha proba recén que fago.

Non hai un método para poñerse a...

Non. O bonito e divertido para un traballador é facer probas cada día e eu cada día ando a espreitar.

Nos procesos de creación, entendidos cunha componente forte de espontaneidade, como na poesía surrealista, os feitos concretos, da vida íntima ou social, a historia, cando aparece na súa obra o 1714, nomes como Ramón Llull, ¿funcionan de estímulo para experimentar?

Ou a veces para completar algo máis vago. Eu estas cousas case sempre as fago ao remate do cadro. Cando teño unha imaxe incerta dun cadro ou, pola contra, cando teño unha imaxe relativamente concreta (chego a apuntala para que non se me vaia da memoria), empezo, deixo, repousar, engádolle cousas que entendo que poden completar. As escrituras máis ben fágoas ao final.

¿Adoita facelas rachando a textura, o material, grabando?

Hai veces que si outras non, todo o que fago é moi variado.

Como cando comparaba a área, un material dos que utiliza, coa solidariedade.

Si, porque ao fin non somos tan distintos uns dos outros.

Pero como reflexión é posterior.

Si, eu non fun un teórico nen agora coido selo. Pouco a pouco fun concretando algunhas ideas gracias a vostedes que viñan facerme preguntas e porque pasamos un momento en Catalunya moi baixo de crítica. Ouvin moitos disparates e decidínme a intervir. Escribin algúns artigos en **Destino**, despois xuntei eses artigos nun libro, e fun collendo, así, fama de escritor. Pero fun á escrita forzado polas circunstancias, para facer unha laboursa de suplencia, como decíamos naqueles anos, ou para dicir cousas que non podían dicir os políticos e viñan pedir axuda: "gustárame que ti dixeras..."

Que é o que vostede quería dicir que non estaba a dicerse por parte da crítica.

Ben, fomos pasando varios períodos. O período de moda do realismo social preocupárame moito e fixen algún artigo criticándoo. Despois houbo outro período de arte conceptual e eu non me puxen en contra como posible forma de expresión distinta —eles decían arte alternativa— senón porque naquel momento atacaban a pintura decindo que era cousa doutro momento, como se agora nos puxeramos a dicir que a entrevista xa pasou de moda; son cousas que non pasan de moda, a pintura, a escrita, é un sistema de expresarmos que non pasará de moda, haberá outros medios de comunicación pero non quere dicir que os devanceiros esteñan mortos. Neste senso polemicei un pouco.

O seu gusto polos románticos, o seu gusto polos contemporáneos —sobre todo Shöenberg—, o que é hoxe a creación cultural, ten cada vez máis referencias en movementos como o surrealista, o que ven da primeira parte do século.

Si lle damos importancia ao romanticismo é quizaves porque foi un inicio de ruptura e as súas propostas aínda son válidas, rachar co clasicismo da ciencia, ocuparse máis da rebeldía humana, desencasillarse de esquemas trazados polas academias, controladas, ao fin, polo poder monárquico e pola eirexa; esta creba si-gue a interesar porque aínda non rechamos de todo ¿non si?, a eirexa si-gue pesando ¿ou? Outros movementos xa do século XX como a Dada, acentuaron toda unha sorte de rupturas, foron a tábula rasa, Duchamp é o máximo espoñente, está xa na fronteira do que se chama modernidade —que agora xa non sabes si dicir ou non este nome—, un proceso que inda non concluíu, a modernidade non a dimos implantando, porque a modernidade non é un vestido moderno, un deseño máis ou menos moderno, a modernidade é un concepto da vida.

Do que o vestido tamén e parte.

Si, non o desprecio.

Quero dicir que o vestido pode ter unha expresión actual ou

non tela, o modelo Adolfo Domínguez, con liños, sen cor, con enrugas.

Non sabía que era el o da enrug, téñolle certa admiración —ese vestido que levas é moi bonito—.

Non é del pero tamén é dun material...

Eu síntome integrado neste tipo de cousas, non sei se el viu a miña pintura pero podería ser o que eu fago, usar cores neutras, materiais rústicos, todo ten que ver con ese ideal de modernidade que é facer a vida máis para vivir e, sobre todo, máis xusta e máis equilibrada.

¿Como é tan inmensa a súa obra?

Porque son un traballador bastante regular. Cada mañán vou ao estudo. Non quero dicir que deseguida colla pincel, as veces paso a mañán dando voltas arredor dunha tea, fago unha especie de ceremonial que estimula a miña imaxinación, ando muito polo estudio dunha maneira rítmica.

E xoga con elementos sorpresa.

Procuro primeiro sorprendeme eu mesmo como primeiro espectador. Se o cadro a min non me sorprende considéroo fallido, xa non me interesa. Pero non busco sorpresas sistematizadas para "épater le bourgeois", senón que, dunha maneira sincera, quero que me diga algo a min mesmo.

Hai muitas persoas relacionadas con vostede, Brossa.

Brossa é un amigo entrañable que coñecín cando empecei a pintar. Daquela, como tiña cinco anos máis, parecíame un señor maior. El estaba moi achegado ao grupo do poeta Foix, Miró; procuroume contactos e fóronme utilísimas as conversas que mantiñamos, as reunións.

Por qué se agrupaban, por qué se reunían.

Porque sentíamos esta necesidade de conservar algo do catalán, falar catalán era case delito e erao escribilo. Voltar a sentar a identificación catalana, conservar a literatura e a cultura propia ter concencia de país, era importante.

Sen ese sentido de temporalidade do creador ¿é posíbel a obra de arte?

Non. Decíao sempre Miró. Canto máis enraizado estás máis podes ir ao universal. Ao orientalismo pasoulle isto, hoxe, forzosamente non está radicado na China, ao millor na China nen lles gusta.

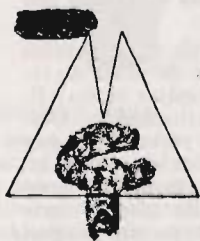
¿Cando coñeceu a Cortázar?

En París. Non coñecía moito a súa obra pero falábame del e merquei **Rayuela**. Sentín que había confluencia, simpatía, só ceei unha vez con el e só tivemos unha conversa pero abondou, había entendemento —un pouco o que me pasou tamén con García Márquez, anque nunca me escribiu e teño a impresión de que non se interesa pola pintura—. Entón propuxémoslle facer un texto pra o catálogo da miña exposición en París e Cortázar fíxome aquel texto tan bonito do graffiti co que empezabamosnos a falar.

ALFONSO PEXEGUEIRO va néixer el 19 d'abril de 1948. La seva presència a la literatura gallega es va iniciar l'any 1975 quan va crear el Grup de Comunicació Poètica «Rompente». Actualment és secretari de l'Associació d'Escriptors en Llengua Gallega.

L'any 1976 va publicar *Seraogña*, el seu primer llibre. L'any 1978 va obtenir el Premi de Crítica Galícia 1978 amb el llibre *Mar e naufraxio*. *Circos de auga* (1979), *Relatos pra salferir* (1981), i *O pabellón das hortensias azuis* (1983) completen l'obra literària d'Alfonso Pexegueiro. LLIBRES DEL MALL prepara l'edició de *Relatos pra salferir*, en versió catalana de Guillem-Jordi Graells.

Amb la present edició, *L'illa de les dones folles* veu també la primera edició en llengua gallega. Cap a l'hivern de maig, V.I.D. se suïcida. Aquest mateix dia, o una setmana després, I.D., la seva germana, és «demanada en matrimoni»... Potser n'hi hagi prou amb dues vides per reconèixer la dialèctica del món com a memòria i present; com a signe i follia; com a plaer i gaudi; com a dubte; com a dolor, i com a notícia que no hi ha més infern que la nostra misèria, ni cap més esperança que el nostre mateix desig.



LLIBRES DEL MALL
Apartat 108
Sant Boi de Llobregat - BARCELONA

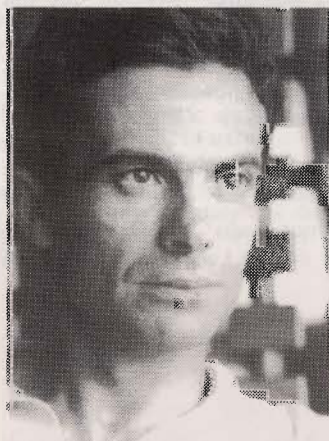
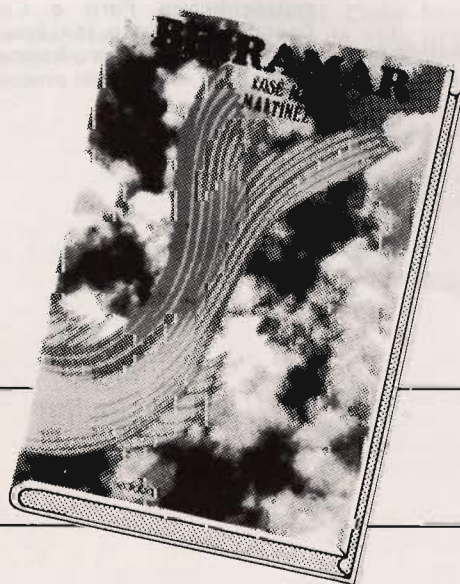
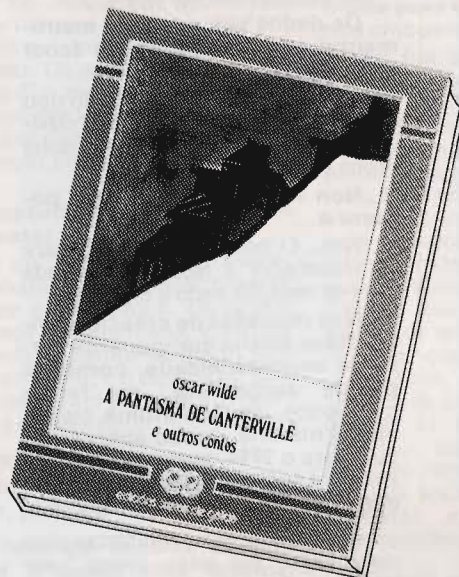
ALFONSO PEXEGUEIRO

L'ILLA DE LES DONES FOLLES

A ILLA DAS MULLERES LOUCAS

VERSIÓ CATALANA DE JOSEP DAURELLA

EDICIÓ BILINGÜE



Xosé Manuel Martínez Oca
Premio
"BLANCO-AMOR" 1983
pola novela
BEIRAMAR

P.V.P. 725 pts.

A venda na súa librería habitual

ESTAMOS DANDO
MOITO QUE LER



edicións xerais de galicia, s.a.

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

Autopsia do surrealismo

Por César Vallejo

Dado o peculiar estado de anormalidade e retraso da cultura galega pode interesar "ir recuperando" certos textos históricos. A "autopsia" por baixo das afirmacións máis ocasionais e caideiras supón a toma de posición dun artista xenial ante a creación, as escolas, as modas,...; posición ben moderna por certo. Agora, cando tanto novo-neoromántico chía na fraga das letras, as reflexións de Vallejo axudarán, se cadra, desnubir o momento do tolamento recendente que ameaza envolvernos co seu formalismo.

O texto non aparece completo (1) nin no monográfico de Litoral (2), nin no libro de Taurus adicado a Vallejo, os dous textos máis completos e accesíbeis dos publicados no Estado Español sobre él. (4)

Foi gracias ao excelente libro de Pablo Corbalán sobre o surrealismo (3) que rescataremos estes e outros interesantes documentos sobre a "revolución surrealista". No seu libro Pablo Corbalán aporta un dos máis lúcidos e documentados estudos que se teñan feito sobre o surrealismo no Estado, engadindo un epílogo de documentos que complementa á antoloxía poética dos dezanove escritores e os dous pintores.

A intelixencia do capitalismo, ofrece entre outros preñuncios da súa agonía, o vicio do cenáculo.

E interesante observar como as crises máis agudas e recentes do imperialismo económico —a guerra, a racionalización industrial, a miseria das masas, as bancarrotas— corresponden sincronicamente a unha desata multiplicación de escolas literarias, tan improvisadas como pasadías: Por 1914 nacia o expressionismo (Dovrack, Fretzer). Por 1915 naceu o cubismo (Apollinaire, Reverdy). En 1917 nacia o dadaísmo (Tzara, Picabia). En 1924, o surrealismo (Bretón, Rivermont Dassaigues). Sen contar as escolas xa existentes: simbolismo futurismo, neo-simbolismo, unanimismo, etc. De remate, a partires do surrealismo irrompe cáseque ao tempo unha nova escola literaria. Nunca o pensamento social fraccionouse en tantas e tan fuxidias fórmulas. Nunca experimentou un gosto tan frenético nin unha tal necesidade por estereotiparse en clichés, coma si tivese medo da liberdade e coma si non poidese producirse na súa unidade orgánica. Semellante anarquía e desagregación non se viu senón entre filósofos e poetas da decadencia, no ocaso da civilización grecolatina. As de hoxe anuncian unha nova decadencia do espírito: o ocaso da civilización capi-

talista. A última escola de maior prestixio, o surrealismo, ven de morrer oficialmente. En verdade, o surrealismo como escola literaria non representaba ningunha achega construtiva. Era unha receita máis para facer poemas sobre medida, como o son e o serán todas as escolas literarias.

Aínda máis. Nin tan siquiera era unha receita orixinal. Todo runfleiro e abracadabrante do método surrealista foi condenado e ven dun fato de pensamentos bosquexados por Apollinaire. Baseados nestas ideas do autor dos "Calligramas", os manifestos surrealistas limitábanse a edificar intelixentes xogos de salón relativos á escrita automática, á moral, á relixión, á política.

Xogos de salón —dixen, e intelixente tamén: cerebrais—, debiera dicir. En canto o surrealismo chegou, pola dialéctica inevitábel das cousas, a encarar os problemas viventes da realidade —que non dependen maiormente das lideiras abstractas e metafísicas de ningunha escola literaria—, o surrealismo viuse apurado. Para ser consecuentes co que os propios surrealistas chamaban "espírito crítico e revolucionario", de este movemento compria saltar ao medio da rúa e decatarse, entre outros, do problema político e económico da nosa época. O surrealismo fíxose entón anarquista, a forma máis abstracta, mística e cerebral da política e a que mellor se aviña ao carácter ontolóxico e até acultista do cenáculo. Dentro do anarquismo, os surrealistas podían seguir recoñecendo, pois podían convivir con él e esté consustanciarse no orgánico nihilismo da escola.

Máis tarde, andando as cousas, os surrealistas chegaron a dixerar que a máis do catecismo surrealista había outro método revolucionario, tan "interesante" como e que eles propuñan: refírome ao marxismo. Leron, meditaron, e, por un milagre ben burgués de eclecticismo ou de "combinación" inextricábel, Bretón propuxo aos seus amigos a coordinación e síntese de ambos a dous métodos. Os surrealistas fíxéronse comunistas de contado. Só neste momento —nin antes nin despois— o surrealismo acadou certa transcendencia social. De simples fábrica de poetas en serie transformase nun movemento político e militante e nunha pragmática intelectual realmente viva e revolucionaria. O surrealismo mereceu entón ser tido en conta e calificado como unha das correntes literarias máis viventes e contrutivas da época.

Porén este concepto non está eximido de beneficio de inventario.

Compria seguir os métodos e disciplinas surrealistas para saber até que punto o seu contido e a súa acción eran en verdade e sinceramente revolucionarios. Aínda que se soupe-se que aquilo de combinar o método surrealista co marxismo non pasaba dunha doudice xuvenil ou dunha mistificación provisoria, restaba a esperanza de que, aos poucos, os flamantes e imprevistos bolcheviques iríanse radicalizando.

Por desgracia, Bretón e os seus amigos, atricando e desmentindo a súa estridiosa declaración de fe marxista, seguiron a ser, sen podelo evitar e subconscientemente, unhos intelectuais anarquistas incurábeis. Do pesimismo e a desesperación dos primeiros momentos —pesimismo e desesperación que a súa hora poideron motorizar a concorrencia ao cenáculo— fíxose un sistema académico e estático, un método académico. A crise moral e intelectual que o surrealismo propuxo promover e que (outra falla de orixinalidade da escola) arrincara e tivera a súa máxima expresión no dadaísmo, ancilouse na sicopatía de bufete e no cliché literario, malia as inxeccións dialécticas de Marx e a adhesión formal e oficiosa dos inquedaos xóvenes ao comunismo.

O pesimismo e a desesperación deber ser sempre etapas e non metas. Para que axiten e fecunden o espírito deben desenvolverse até transformarse en manifestacións construtivas. De outro xeito non pasan de xermes patolóxicos, condenados a devorarse a si mesmos. Os surrealistas bulrando a lei do acontecer vital academizáronse, repito, na súa famosa crise moral e intelectual e non foron quen de ultrapasar a superala con formas realmente revolucionarias, é dicir, destrutivo-construtivas.

Dende o punto de vista literario, as súas producións seguiron a caracterizarse por un evidente refinamento burgués. A adhesión ao comunismo non tivo reflexo algún sobre o sentido e as formas esenciais das súas obras. O surrealismo declarábase incapaz por todos estes motivos para comprender e para practicar o verdadeiro e único espírito revolucionario destes tempos: o marxismo. O surrealismo perdeu deseguida a presenza social que podería ter sido a razón da súa existencia, escomenzado a agoniar irredimibelmente. Na hora en que estamos o surrealismo é un cadavre (como cenáculo meramente literario, repito, foi sempre, como todas as escolas, unha impostura da vida, un vulgar espantallo). A declaración de defunción ven de se producir en dous do-

cumentos de parte interesada: o segundo manifesto de Bretón e o que, co título de "un cadavre", asinan con Bretón numerosos surrealistas encabezados por Ribemont-Dassaigues. Ambos a dous manifestos establecen, xunto coa morte e descomposición ideolóxica do surrealismo, a súa disolución como grupo ou conxunto físico. Trátase dun cisma ou derrubo total da capela, o máis grave e o derradeiro da serie, xa longa, dos seus derrubos.

Bretón, no seu segundo manifesto, revisa a doutrina surrealista, amostrándose satisfeito da súa realización e resultado.

Bretón segue a ser, até os seus postreros instantes, un intelectual profesional, un ideólogo escolástico, un rebelde de bufete, un dómne teimoso, un polemista estilo Maurras; en fin, un anarquista de bairro. Declara de novo que o surrealismo ten triunfado porque acadou o que propuña: "suscitar dende o punto de vista moral e intelectual, unha crise de conciencia".

Bretón trabúcase. Se en verdade ten leído e tense suscribido ao marxismo, non me explico como esquece que dentro de esa doutrina a función dos escritores non está en suscitar crises morais ou intelectuais máis ou menos graves, é dicir, en facer a revolución "por enriba", senón, pola contra, en facela por abaixo. Bretón esquece que non hai máis que unha revolución: a proletaria. A única crise é a crise económica, e está planteada —como feito e non simplemente como noción ou "diletantismo"— dende hai séculos. En canto ao resto do segundo manifesto, Bretón adica a destacar con berreiros e inxurias personais de policía literaria aos seus vellos confrades, inxurias e axiordos que denuncian o carácter burgués de íntima entana, das "súas crises de conciencia". O outro manifesto intitulado "un cadavre", ofrece lapidarias paisaxes necrolóxicas sobre Bretón. "Un instante —di Ribemont-Dessaigues— gostounos o surrealismo: amores de mocidade, amores, se quixer, de domésticos. Os mocíños están autorizados a amar á muller do xendarme (esta muller está encarnada na estética de Bretón). Falso compañeiro, falso comunista, falso revolucionario, pero verdadeiro e auténtico farsante, Bretón debe coidarse da guillotina. ¡Que estou decindo! Non se guillotina aos cadavres".

Bretón rabiscaba —di Roger Vitrac— "rabiscaba un estilo reaccionario e de santulorio, sobre ideas subversivas, tirando un curioso resultado, que non deixou de abraiar aos pequenos burgueses, aos pe-

quenos comerciantes e industriais, aos acólitos de seminario e aos cardiacos das escolas primarias".

"Bretón —di Jacques Prevert— foi un tatexo e confundiu todo: a desesperación e a dor de fígado, a Biblia e os cantos de Maldoror, Deus e deus, a tinta e a táboa, as barricadas e o diván de Madame Sabatier, o marqués de Sade e Jean Lorrain, a Revolución rusa e a revolución surrealista... (Mordomo lírico, distribuíu diplomas aos namorados que versificaban, e nos día de indulxencia, aos principiantes en desesperación).

O cadavre de Bretón —di Michael Leisime— anoxa, entre outras cousas porque é o cadavre dun home que viviu sempre de cadavres".

"Naturalmente —di Jacques Rigaut—, Bretón falaba moi ben de amor, mais na vida era un personaxe de Courteline".

Etcétera, etc., etc.,

Só que estas mesmas apreciacións sobre Bretón poden ser aplicadas a todos os surrealistas sen excepción e á propia escola defunta.

Dírase que isto é o lado apallado e circunstancial dos homes e non o fondo histórico do movemento. Ben dito. Sempre que ese fondo histórico exista en verdade, o que neste caso non sucede. O fondo histórico do surrealismo é case nulo dende calquer aspecto que se examine.

Así pasan as escolas literarias, tal é o destino de toda inquedanza que en troques de devenir austero laboratorio creador, non chega a ser máis que unha bela fórmula. Inútil resultarínlles entón os reclamos troantes, os pregóns para a xentalla, a publicidade en córes; en fin, as prestidixitacións e os truques de oficio.

Coa árbore abortada afoga a follaxe.

Veremos senon sucede o propio co populismo, a novísima escola literaria que sobre a tumba recén aberta do surrealismo ven de fundar André Therive e os seus amigos.

París, febreiro 1930. ○

(Nosotros. Lima, 1930).

Trad. de Xavier Paz.

(1) Nas páxinas 112 e 113 do monográfico de Litoral reproducíase unha parte da "autopsia".

(2) César Vallejo. Vida y obra. Antoloxía poética. Ediciones Litoral.

(3) Pablo Corbalán. Poesía surrealista en España. Ediciones del Centro M.

(4) César Vallejo. Edición de Julio Ortega. Taurus. Madrid, 1974.

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



Biblioteca Básica
da Cultura Galega

PATROCINADA POLAS DIPUTACIÓNS DE GALICIA

Saír do mito

Por M. Anxel Murado

Entre a arcadizante lenda dos catro dedos de Deus e as teimas dos "ecofreakers" que coidan aínda posíbel o modelo bon selvaxe en Ons; dende o tópicos entusiasmo marisqueiro do pequeno executivo (ao que hoxe adhire tamén o feliz desencantado) até a antropoloxía cultural de "roulotte" ou balneario que o amador de erudicións vai e conta por entregas de "mass media" á volta das vacacións; cando nos mergullamos en celtismos ou en vellos e falaces esplendores mariñeiros que nen a historiografía romántica máis consentidora houbera sido quen a se fumar e cando "Gabo" nos dí, léndonos en crabe de Macondo, que os galegos —de manglar e amazonía— somos máis míticos aínda do que nós mesmos nos cremos, a pegañenta arañeira da supercharia semella afogar a cada paso un pouco máis as esperanzas de que Galicia atope un día o fío do seu ser real.

E o feito de que para tencionar un achegamento á temática ecolóxica das Rías conveña esta introdución, que podería sela tamén dunha elexia postelectoral, cecais ilustre unha miga a notábel coherencia das problemaxes "de acá".

¿Qué son as Rías Baixas galegas? En termos xerais poderíase responder que uns sistemas esteirans particulares, nos cais unha serie de características xeomorfolóxicas, edafolóxicas, hidrodinámicas e climáticas configuran o soporte duns sistemas ecolóxicos susceptibles de operaren cunha produtividade, eficiencia e diversidade situábeis entre as máis altas das que se dan no meio mariño do planeta.

Até aquí, nada que embace o arroxo ecoloxista perante tais formacións. Mais as Rías presentan, asimesmo, certas outras importantes características. En primeiro lugar, ben pode decirse que son os mares semiinteriores das terras máis densamente poboadas de Galicia, factor que en si mesmo, por certo, tampouco ten nada de negativo, aínda enxergándoo dende as perspectivas máis esteticistas: malia a que talvez poucos dos ponderadores da "beleza natural" destes entornos son plenamente conscientes do feito, o certo é que o máis notábel das súas tan gloriosas paisaxes rurais consiste precisamente no seu alto grao de artificialidade, na intensa humanización do meio que poñen de manifesto, na medida en que a meirande parte dos espazos que se ofrecen á vista revelan a actividade organizadora do home sobor do resto da natureza.

En segundo lugar, as terras que arrodean ás Rías son tamén as máis urbanizadas e industrializadas de Galicia. O que xa escomenza a ser máis grave, poisque se ben urbanización e industrialización constitúen formas de interacción home-meio que, xenérica e historicamente, tenden a aumentar a organización dos sistemas sociais de maneira moi semellante a como a sucesión ecolóxica o fai nos "naturais" (pouco ha haber, pois, de innatural nas tendencias mesmas), de remitírmolos ás formas concretas que aquí asumiron, dificilmente cabería ter á edificación de Vigo ou á papeleira de Pontevedra —poñamos como exemplos sobexos— por pouco máis do que infelices simulacros.

En terceiro lugar, o propio meio mariño das Rías constitúe cecais o sustrato menos intelixentemente explotado dos medios naturais galegos. E ilo, aínda que semelle paradoxico, tanto polo destrutivo dalgunha das formas de explotación que nel inciden, coma polo que del se deixa de aproveitar, coma polos tipos de aproveitamento que nel se fan do que se explota. Aquí petamos con outro tópico, xa que dende toda crase de instancias, sen dúbida benintencionadas, ao investigador do mar galego tenciónaselle inculcar un certo "ethos" de conservador de museu, que ben faría respectando a sutil perfección dos modelos tradicionais e adeprendendo "do agudo senso común, da vella sabaduría popular das xentes que do mar viven".

¿Compre decir que o populismo tampouco é bon en ciencia? Aínda esquivando que o denantior xorne, moi superado xa, postula unhas relacións epistemolóxicamente moi dúbidas entre ciencia e senso común, acontece que, de atérmonos a tal consigna, ben pouco, de certo, cabería facer. Non por culpa, obviamente, da intelixencia natural das poboacións costeiras, senon porque os datos relevantes da bioloxía mariña son moito menos accesíbeis á observación directa do que os da terrestre, o "vello saber popular" arredor da primeira deixa, do que é mal, moito que desexar: trabuca —lógicamente— especies, estados larvários, sexos, ignora ciclos, descoñece correlacións esenciais... é, por darmos un termo de comparación, francamente impresentábel fronte, por exemplo, do saber popular agrícola, resolvéndose adoito en prácticas inxustificadas, albitrarias e amiúde de base puramente supersticiosa.

Sen o máis lene desgairo, pois, cara ao saber popular, pero sen esquivarnos tampouco que vivimos nos finais do século XX, pensamos que o fluxo de coñecementos, a base teórica dos criterios de organización, a racionalización, asomade, dos sectores centrados na explotación dos recursos mariños, por forza haberán de se producir ao traveso dunha substitución —tanto mellor canto máis radical— do "saber popular" polo saber sen adxectivos. Dito sexa en obrigado inciso, tal substitución era precisamente a que, nos últimos anos, viñan realizando con acerto notábel os investigadores do Plan Marisqueiro de Galicia. Nunca debidamente apoiado no seu esencial labor de extensión, amplamente incomprendido polas novas xeracións autonómicas, fica alí agora, en estado cáseque vexetativo, unha das forzas máis significativas para a remodelaxe da explotación dos recursos litorais galegos.

Como pano de fondo, ao cabo, a incidencia dunha crise longamente vaticinada polos expertos: unha política económica interior que detraía de mans galegas fraccións substanciais do valor engadido pesqueiro; unha política exterior que, reverencial fronte da C.E.E., permitiu a manumisión das nosas frotas de altura malia a constituíren unha das poucas ferramentas de operación económica internacional (a única galega, curiosamente) de que o Estado dispoñía; unha política pesqueira que arrasou recursos por teimar en se esquivar da súa bioloxía; unha política de construción naval ategada de desatinos (claro que o grande arrastreiro formaba parte da mesma retórica da que o

grande pantano), non podían senon chegar a converxer un día. Un día que vivimos arestora.

Tais son, en esquema, os datos relevantes. Atopámonos, pois, perante uns sistemas naturais de excepcionais posibilidades, si, mais que superexplotados, se ben infraaproveitados, corren grave perigo de brandear baixo as presións, a cada paso máis fortes, do seu apretado entorno humano. Atopámonos perante un factor humano que non deu establecidas co seu meio natural unhas relacións flexíbeis dabondo como para evolucionaren ao ritmo das forzas produtivas, estruturadas dabondo como para salvagardaren a integridade do meio.

E aquí outro mito —o axial talvez— que podería enunciarse así: "Compre recobrar o equilibrio do que outrora gozaron as nosas Rías. Compre deter o absurdo desenrolo que atenta contra un meio do cal a súa heroica resistencia proba o feito de que del viven aínda milleiros de homes e mulleres". Curiosamente, tal formulación, como toda ambigüidade, semella deixar satisfeitos por un igual a tirios e máis a troianos; ao ecoloxismo máis naïve e radicalizante e ao industrialismo máis tradicionalista e destrutivo. Ao primeiro porque soña se cadra con Rías convertidas en reservas naturais con acceso restrinxido a uns poucos centos de pescadores arcádicos, a ser posíbel a vela. Ao segundo porque sabe que non hai material humano máis doadamente explotábel do que o pescador arcádico, individualista e desorganizado, sobor de todo se conta cuns cantos milleiros de reserva. A ámbolos dous, asomade, porque ámbolos dous miran a natureza —con ollos franciscanos úns, benthamistas os outros— dende afóra; porque ámbolos dous ven, no fondo, a home e natureza en división aparte; porque ámbolos dous son incapaces de conceber a relación home-natureza en termos dialécticos, e así mentres uns foxen ao pasado remoto e inacadábel do paradiso perdido, remanecen os outros nun pasado máis veciños e manexábel: o do capitalismo paleotécnico.

Mais voltemos ao mito. Para quen estime o equilibrio home-meio como unha condición dinámica, para quen entenda que a máis emocionante característica da biosfera é a súa capacidade para a evolución, recobrar o equilibrio sería, en todo caso, establecer unhas novas condicións de equilibrio. Pero o máis grave é que tampouco o resto dos termos do argumento constitúe senon unha impostura.

En primeiro lugar, é falso que estes sistemas naturais viñeran manténdose en equilibrio. Un mero repaso á historia das descripcións bioxeográficas das nosas Rías pon de manifesto, como Pazó et al. (1981) agudamente viron, que a evolución da situación que sucesivamente reflexan Cornide de Saavedra nos fins do século XVIII, Mariano de la Paz a finais do XIX e J.M. Navaz e J. Amengual nos nosos anos corenta constitúe un exemplo cáseque canónico de regresión ecolóxica, delatora, entre outras cousas, dunha explotación escasamente racional dos recursos litorais.

Aliás, como Labarta (1983) apuntou recentemente, nen a grande maioría deses milleiros de persoas que supostamente viven da pesca litoral e mailo marisqueo acadan uns estándares de benestar que poidan envexarse, nen é certo que vivan —ou polo menos non o é que vivan exclusivamente— da pesca e máis do marisqueo. Tais actividades, nefeuo moitas veces tan só estacionais, limitáanse polo xeral a contribuíren a unha economía intensamente híbrida, que as compatibiliza máis mal do que ben con traballos fixos ou ocasionais na industria, na construción, nas áreas de servizos, na agricultura semirural ou suburbá e máis en ocupacións decididamente subterráneas (¿precísase mentar o contrabando?), actividades que, en moitos casos, dan conta da meirande parte dos fluxos económicos dos espazos "pesqueiro-marisqueiros". O notábel absentismo laboral na pequena, media e mesmo grande empresa, coincidente con certas tempadas de baixura, constitúe unha evidente proba desta interpenetración; a relativamente esquivial conflitividade destes sectores, outra.

Así, o único que no noso litoral resiste heroicamente é unha poboación que, a poder de recadar os refugios ocupacionais criados pola desplanificación do seu entorno, foi montando unha complicada —complicada, que non complexa— economía simbiótica, que samente a un ollar superficial pode producirle a ilusión do equilibrio. Cecaís exista quen estime este sistema como engaiolantemente diversificado. O certo, porén, é que o degrau de "stress" vital que o seu funcionamento comporta, convírteo en doada e xustificadamente accesíbel a calquera promesa máis ou menos falaz de emprego estabilizado, veña este dunha man ecolóxicamente tan amuruxada coma unha fábrica de pasta de papel no fondo dunha Ría, tan de encrave coma unha factoría de alumina, tan arriscada coma unha refinaria implicadora dun mesto trafego de crús pola costa, ou tan superflua —dadas as posíbeis alternativas— coma unha grande autopista, hoxe irremisiblemente endebedada e que suscitou, por certo, no seu tempo, unha oposición que cedeu non ben as subvencións polas terras de labor que a obra asolaba, permitiron aos seus propietarios o transplante aos sectores comerciais das vilas do arredor.

As "intelligentsias" —ecoloxistas ou non— detectan, naturalmente, a agresividade das opcións industrializadoras que con máis teimosía petan nas portas deste sistema e que, como se ten dito até o aballoamento, adoitan consistir naquilo que arestora xa refusan as potencias industriais. Mais ao establecer as súas liñas de defensa nuns termos que idealizan ou sobrevaloran a contribución de factores que, para as bases traballadoras da economía litoral son só complementarios e amiúde connotadores de atraso, estando, para engádega,

ausentes os gromos industriais que poderían prefigurar a alternativa, as posibilidades de interacción eficaz —ás veces mesmo de entendemento— fican esluídas na retórica e o discurso ambientalista, polo demáis moi vulnerábel ás manipulacións, faise con frecuencia reu da acusación de se opoñer por puro esteticismo a calquera sorte de industrialización.

¿Qué é o que, ao cabo, queda da tradicional imaxe das Rías?

Non ha fallar, seguramente, quen opina que a denantior interpretación non é senon un exercicio masoquizado. Non embargantes, é precisamente ao espirar aquela imaxe (que hoxe moitos concordan, con razón en verén ameazada) de toda a mitoloxía autocompracente que a cobre, cando nos quedamos cunha realidade ben máis entendíbel: a duns espazos que perden interés na medida en que as súas inaproveitadas posibilidades atopan traducións samente nunha produción da cal o seu valor de troco relativo desce. Producción á que só engadindo valor —incorporándolle tecnoloxía, é obvio— poderá realimentar o interés polo meio que a fai posíbel.

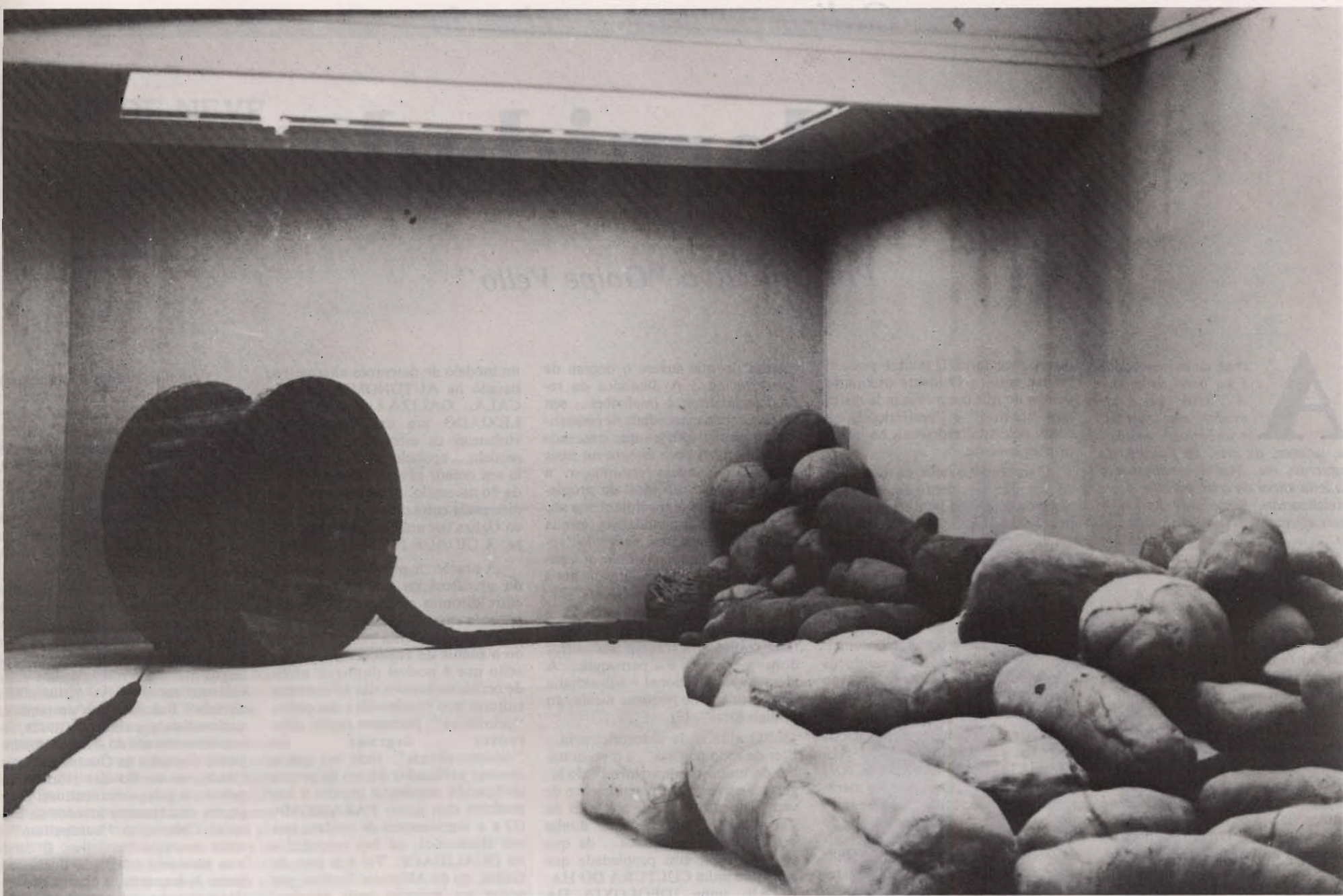
Nestas condicións, nen tan xiquera cabe reivindicar imaxinación. Non pide isto alternativas máis criativas a malfadados ensaios precedentes, pola sinxela razón de que hai moito que aquí non se ensaia ren. Todo o esquema explotador dos nosos recursos autorrenovábeis ven reducíndose dende sempre á mera extracción e ulterior envase, no mellor dos casos, de masas alimenticias, sen que os desenrols das disciplinas químicas, bioquímicas, farmacolóxicas, xenéticas, microbiolóxicas, biotecnolóxicas, chegaran a ter a menor incidencia sobor dos nosos plantexamentos produtivos, malia a tais disciplinas seren precisamente as máis caracterizadoras do desenvolvemento das ciencias da vida no século XX. Escomencemos por aplicar, pois, aínda que sexa de modos mecánicos, os instrumentos máis relevantes que a evolución das forzas produtivas desenrolou nas comunidades civilizadas do planeta ao longo do noso século, e logo falemos de novo. Farémolo, ben fixo, perante unha produción (e unhas relacións de produción) ben diferentes.

É posíbel, iso si, que para que tal aplicación se desenvolva ao ritmo preciso, deban de se replantear temas como o dereito do funcionario-científico a se consagrar a aquilo que máis "curriculum" xere (xa que non vai xerar outra cousa), como as prioridades universitarias (sen demagóxicas "Facultades de Ciencias Mariñas"), ou como o papel dos órganos públicos na organización produtiva, cando as crases que no resto do occidente asumiron tal tarefa levan máis dun século abdicando das súas funcións.

Nesta feita, porén, limitámonos a tipificar o sustrato. Deses outros temas —os que o cambian, e que tampouco existen imaxinación demáis— cecaís poidamos falar noutro momento.

Labarta, U.: Poñencia presentada nas "Primeiras Xornadas Marisqueiras". Vigo, 1983.

Pazó, X.P.; X.M. Romarís & F.F. Cortés: "Fijación de ostra plana (*Ostrea edulis*, L.) sobre colectores de celulosa en la bahía de Baiona (Ría de Vigo) en el año 1979". *Oecologia Aquatica*, 5-125-34 (1981).



A análise de sistemas como metodoloxía para a

Bioloxía

Por Uxío Labarta

Pasado xa un tempo dende a saída das primeiras xeiras de biólogos da Universidade galega, tempo dabondo pra que escomencen a agromar primeiros resultados na investigación biolóxica, van xurdindo tamén as primeiras reflexións na comunidade investigadora encol do método e da filosofía da ciencia. A elo contribúe a dispoñibilidade recente dunha abundosa bibliografía sobor dos temas en lingua castelán.

Particularmente no eido da bioloxía, universal e historicamente, plantéxase unha dicotomía metodolóxica e interpretativa con entronque filosófico, entre o reduccionismo e o holismo, que en simboloxía de figuras gregas corresponderíase a Aristóteles e Demócrito. Esta dicotomía, as veces tinguida dun certo maniqueísmo, tería solución integradora tal e coma propón Popper, se tiveramos o acerto de discernir entre método e filosofía.

Así, é indiscutíbel o papel sobranceiro do método reduccionista no desenvolvemento da ciencia, inda que filosoficamente no eido da bioloxía este reduccionismo non sexa quen de dar resposta comprida. Doutra banda, filosoficamente plantéxase recurrentemente a máxima aristotélica das propiedades e/ou explicación de *todo* como unha outra cousa que o sumatorio das partes.

Desbotando obviamente, as filosofías vitalistas e xenericamente a metafísica, e reivindicando tamén o método reduccionista en ciencia, sigue aberto no eido dos estudos de ecosistemas, tamén no conxunto da bioloxía, o problema metodolóxico de cómo abordar científicamente os estudos integrados do medio natural.

A análise de sistemas

Chegado aquí, podemos describir brevemente unha metodoloxía, que tenta unha forte aplicación na bioloxía e nas ciencias sociais, coma método científico integrador para abordar o seu estudo: a análise de sistemas.

O concepto de sistema ven dende Newton (sistema solar) e é de uso común por biólogos, ecólogos, xeógrafos e economistas. Estes conceptos sistémicos antergos tenderon a se manter nos lindes do interese

científico, sendo cáseque limitacións, en troques de se constituir no obxecto dunha investigación intensa. A moda actual, que filosoficamente podería tentar de se vencellar a un cambeo de paradigma científico a partires da bioloxía, ao redor dos sistemas coma obxecto explícito de análise, podería vir dun cambeo xeral dende un método que puña a atención no estudo de situacións sinxelas con pouca interacción, cara ao estudo de situacións de grandes interaccións entre moitas variabeis.

Semella establecido (ASHBY, 1963) que o obxecto da ciencia clásica estaba nas cadeas causais lineais ou a complexidade desorganizada, namentres que a partires de desenvolvemento dun aparello técnico (telecomunicación, cibernética, teoría informática, investigación operativa) foi posíbel a tentativa de desenvolver principios científicos que sirvan pra enfrentármolos con sistemas dinámicos de elementos grandemente interrelacionados.

En resume podremos formalizar unha definición de sistema, desenvolta a partires de elementos da teoría de conxuntos. Así o sistema constitúe:

- a) Conxunto de elementos que se distinguen por un atributo vabel.
- b) Conxunto de relacións entre os atributos.
- c) Conxunto de relacións entre estes atributos e o entorno.

A partir delo, e resumindo, a análise de sistemas podería recapitularse sinteticamente en:

—A explicación depende da definición de sistema fechado no que poida desenvolverse a análise.

É posíbel facer operativos, coa análise de sistemas, conceptos de sistemas, aumentando polo tanto o coñecemento de certos fenómenos.

—A análise sistémica é proveitosa para o estudo de fenómenos complexos, e axústase aos plantexamentos da ciencia tradicional, namentres que amplía o marco analítico a disciplinas (coma a ecoloxía) nas que as interaccións son tan complexas que non foi posíbel analizar ao traveso de métodos científicos tradicionais. E permite ademais un enfoque inductivo e analítico para unificar coñecementos encol dos sistemas, e comprender os isomorfismos entre eles.

A filosofía da teoría xeral de sistemas

Suliñamos antes que o enfoque sistémico podería estar vencellado a unha proposta de cambeo de paradigma, para construír un novo a partires da bioloxía.

Entendo que compre diferenciar pois entre a análise de sistemas coma metodoloxía e a teoría xeral de sistemas —esta última con dúas ponlas diferenciadas (Von Bertalanffy e Meadows)— coma filosofía globalizadora, e compre non confundir por tanto, unha proposta metodolóxica, obviamente diferenciada e canto que mais diferenciábel, cunha concepción filosófica determinada —v.g.: metafísica— da realidade. Sin ningunha seguridade, tamén en que sexamos quen de articular a meio prazo metodoloxías e resultados ao redor da análise de ecosistemas no caso complexo de sistema/ría, pagará a pena afondar —dende logo sen problemas de ortodoxia filosófica científica— nesta vía para resolver o até o de agora irresolúbel problema da ordenación e optimización dos recursos mariños, o que obviamente non desbota, pola contra esixe, o traballo científico de carácter disciplinar tradicional coma entradas/saídas para o sistema. ○

Modernidade

Por Colectivo "Golpe Vello"

A crise da modernidade é un tema de moda. A "crise" está de moda: da enerxía, económica, ecolóxica, urbana, da arte, da familia, da esquerda, etc. Mas o espallamento da leria encol da crise permite a súa trivialización. Semellante leria é o mais eficaz exorcismo do fantasma da crise en tanto manifestación irreversible de decadencia, pois da por suposto que se trata de calquera cousa pasaxeira, un "problema a resolver". De ahí o "freudiano" esquecemento de Spengler. Compre rachar dun só tallo a artificiosa logomaquia montada en redor da "crise da modernidade" e establecermos unha conexión directa entre esta e a noción radical de DECADENCIA DE OCCIDENTE, sen medo á súa cómoda descalificación por "apocalíptica".

O diálogo en profundidade con Toynbee e inda mais con Spengler é a única vía pra escaparmos dunha especial NEMESE DA HISTORIA: a saber que a Civilización Occidental, a única cun claro sentido da historicidade (vencellado ó PROTOMITO CRISTIAN), que chegou a producir os conceptos de crise, decadencia e morte das civilizacións, tencionando verse a si mesma dende fora, resulte ó final tan cega diante da súa decadencia como no seu momento o foron tódalas civilizacións fenecidas mas non por non querermos falar da crise, senon por falar demasiado.

Somentes se asumimos sen bloqueos o concepto spengleriano de decadencia témolo dereito de someter a revisión crítica a rixidez da súa "morfoloxía das civilizacións" e maila simplicidade do seu biomorfismo. Neste intre no que o que se leva é o malabarismo ou ilusionismo intelectual, a súa honestidade e radicalidade ten especial relevancia. Tal é o sentido da expresada prioridade respecto de Toynbee, o que non implica valoración nengunha dos respectivos métodos, contidos ou "anticipacións".

A aplicación do método histórico-comparativo permite pór de manifesto rasgos evidentes de decadencia nos que non compre entrar aquí. Tencionando a expresión globalizadora (o que sempre é un risco) diríamos que o rasgo mais decisivo e xeneralizado da decadencia na presente fase pode chamarse INFLACION. Non só nin principalmente económica, senon en tódolos eidos e niveis. Ou como diría o noso amigo Martitegui Susunaga (1) estamos na fase na que, esgotado o NUCLEO DE SENTIDO que inspiraba e vivificaba o SISTEMA occidental, o sistema crece desafortadamente, e cae na DISPERSION.

Asumido esto, tres feitos diferenciais respecto da fase de decadencia de tódalas demais civilizacións merecen unha atención especial:

O primeiro é que a aceleración de transmisións de información e do ritmo vital en xeral, tanto individual como colectivo (consecuencia do impacto da técnica moderna), leva consigo unha parella aceleración do proceso de decadencia. Polo que non val argumentar, p.e., que cando a civilización helénica estaba nunha situación comparable á actual tiña inda séculos de vida por diante.

O segundo é que a traveso da técnica, a civilización occidental ten acadado un espallamento estric-

mente planetario. O mundo pode dividirse entre o Occidente orixinario, dentro do que compriría inda distinguir "central" e "periférico", e o resto, occidentalizado mais ou menos profundamente.

O terceiro é o feito, xa mencionado, de que Occidente foi capaz de pensar a especificidade e a evolución das civilizacións deica a súa decadencia e morte, encetando pola propia; e esto non de xeito accidental ou marxinal, senon como manifestación do seu mais íntimo e definitorio espírito, caracterizado por unha percepción da historia como proceso non cíclico allea a tódalas demais culturas. Inda que hoxe, cando os síntomas da decadencia se agravan rapidamente, mais ben parece haber un bloqueo diste pensamento.

As dúas derradeiras observacións abundan pra xustificar que a ALTERNATIVA á CIVILIZACIÓN OCCIDENTAL non pode ser meramente extra-occidental. Mas se tampouco queremos caer na ilusión de que a dimensión planetaria da técnica occidental equival á perdurabilidade de Occidente, de algún xeito temos que pensar en calquera cousa como unha ALTERNATIVA DE SÍNTHESE.

¿Cal sería o termo antitético ou complementario de Occidente nesa síntese? Non podería ser un mero conglomerado de pobos e restos de culturas co único denominador común de non seren occidentais. Antes de identificalo sería preciso definir a esencia do "occidental".

Aplicando o criterio de interrelacionar os diferentes eidos dentro dos cales é doado perceber a crise, queremos botar man dunha suxestión procedente da crítica ecoloxista ó industrialismo, e atrevémonos a identificar a esencia mesma da civilización occidental como a DES-MEDIDA.

A alternativa en termos abstractos sinala cara a recuperación da MEDIDA (a "medura"), ou se se prefere da ESCALA; e neste senso e somentes nel, para non caermos na ilusión do "bo e feliz salvaxe", un certo retorno ó arcaico. A síntese entre o arcaico recuperado (apoio na pequena escala, territorialidade, harmonía individuo-sociedade-natureza, control directo sobre dos mecanismos de poder —en función da consistencia e completitude da pequena estrutura— etc.) e a modernidade (apertura, universalidade, facilidade e rapidez da comunicación, etc.) non sería a de Occidente e non-Occidente, moito menos Occidente e un hipotético Oriente, senon entre elementos do occidental e elementos arcaicos, os cales se atopan mais conservados, en diversos degraus, en áreas culturais non occidentais, como tamén noutras pertencentes a Occidente, pero marxinais ou periféricas.

Temos así mencionado os dous factores que fan de Galiza un país relativamente privilexiado perante a crise da civilización occidental o arcaísmo e a perifericidade.

Respecto ó arcaísmo limitáremos a extractar aquí párrafos dun traballo en boa medida adicado a este tema:

"Se se centra a atención no aspecto meramente económico Galiza abandonou o sistema tradicional do autoconsumo nun degrau moito mais alto do que parece... Pero no plano afectivo e psicolóxico a vixencia do mundo rural galego é... mais

intensa do que suxere o degrau de urbanización... A dinámica da remodelación non é intelixibel... sen ter en conta a capacidade de resistencia do arraigo galego, que trascende do económico pero integra no mais íntimo un modelo económico: a autosuficiencia, un ideal da propiedade e da riqueza absolutamente antimercantil e anticapitalista (aínda que... tampouco ten nada de "socialista"...) resumível nunha soa palabra que expresa simultaneamente a relación co territorio: a CASA" (2)

"...a identidade galega é só o terceiro nivel de integración comunitaria realizado a traveso dos outros dous: a comarca e a parroquia... A identidade... nacional é sub-sidiaria da identidade de pequena escala, do arraigo local". (3)

"O afán... da autosuficiencia... "ter de todo na casa"... o predomínio do mundo "abranguível" do lugar e a parroquia... o sentimento de vencellamento á terra, o "Mito da Terra-Nai"... son facianas dunha Weltanschauung arcaica... da que se pode decir con propiedade que constitúe unha CULTURA DO HABITAR, unha IDEOLOXIA DA TERRITORIALIDADE, unha MÍSTICA DO ASENTAMENTO... Esta Weltanschauung arcaica... representa un punto de partida óptimo cara

un modelo de desenvolvemento alternativo, baseado na AUTONOMIA DE ESCALA... GALIZA é un país PRIVILEXIADO pra experimentar sen violencias ca estrutura básica un modelo... apoiado na pequena escala sen excluir as superiores na medida do necesario... coa superación da diferenza entre cidade e campo, que en Galiza ten unha solución ben clara: A CIDADE LINEAL..." (4)

A noción de perifericidade xorde da problemática dos "encontros" entre distintas civilizacións, concretamente entre Occidente e as restantes civilizacións inda "vivas", segundo a análise de Toynbee. Do mesmo xeito que é posíbel distinguir niveis de occidentalización das subsistentes culturas non occidentais e dos pobos "primitivos", podemos captar diferentes degraus de "occidentalidade": toda vez que o proceso unificador dentro da propia civilización occidental implica a imposición dun único PARADIGMA (5) e a marxinação de outros, que son eliminados, ou ben conxelados na DUALIDADE. Tal é o caso de Galiza, ou do Altiplano Andino, pra poñer un lonxano pero próximo exemplo.

Galiza é marxinal polo mesmo que arcaica; pero é tamén periférica en canto pertencente á comunidade ibérica de pobos, que o é polo seu posto na Historia do Occidente Moderno, e mais inda porque o seu ser e a súa única posibilidade histórica apunta alén do Atlántico, ó mais importante e grandioso crisol de elementos occidentais e non occidentais que existe neste planeta occidentalizado.

Perifericidade significa estar dentro de abondo como pra entender o espírito occidental en si mesmo, ó longo da súa evolución (e non somentes nas consecuencias tecnolóxicas, p.e.); e o bastante distanciamento ou descomprometido como pra asumir sen tremura o destino da súa decadencia irreversible. (6)

Europa limita con África a traveso da Hispania. Co mundo extra-europeo en xeral a traveso de América Latina; e o traveso de Galiza (e outras áreas marxinais "internas" co seu propio pasado. Un pasado que non é especificamente europeo (o neolítico) e que por eso mesmo ten relevancia nista época de TRANSICION (a qué? a ónde?).

Mais sería unha inxenuidade deducir de todo isto que Galiza se atopa hoxe nunha situación na que é doado levar adiante experiencias "alternativas" a escala nacional. Suposta a coherencia e a madurez de formulación de tais intentos, tampouco podemos xiquera afirmar que sexan posibles.

O arcaísmo galego significa que existe no eido territorial o antropolóxico unha "materia prima" apta para experimentar unha alternativa de síntese (isto é válido no caso dos asentamentos e organización do espazo en xeral). Mas ese mesmo arcaísmo xenera unha enorme dificultade pra mobilización "positiva" dun pobo; e toda remodelación, por moi "análoga" e mesmo "conservadora" que sexa, é esencialmente revolucionaria. Polo contrario, Galiza ten desenvolvemento unha grande capacidade de resistencia pasiva asumindo a dualidade, a superposición social e cultural na que viviu ó longo de séculos, e en certa maneira ó longo de milenios. (7).

Pero non tódalas dificultades se sitúan nese nivel. ¿Existe hoxe en Galiza unha vangarda capaz de identificar coma oportunidade histórica o que, segundo os parámetros habituais, non é mais que outra faciana do atraso galego? Evidentemente non. A cuestión é se isto se debe somentes a unha insuficiente elaboración e difusión da perspectiva que estamos a apuntar, ou hai dificultades de outra índole.

Até agora tódolos movementos tendentes á recuperación da identidade galega foron un eco dun fenómeno análogo de ámbito europeo. O "rexurdimento" do galego como lingua literaria é romanticismo francamente serodio. As "irmandades da fala" fixéronse eco da temática nacionalista que entón era moda, como consecuencia da derrota dos Imperios Centrais na Guerra Europea. Cando, en medio das tebras franquistas, o galeguismo cultural se organiza tímidamente arredor da Editorial Galaxia, o "europeísmo" é unha das súas bandeiras. E cando nos anos sesenta xorde o nacionalismo de esquerda, a orientación básica é de novo unha corrente de moda dentro das pequenas nacionalidades oprimidas dentro de Europa, e conecta cunha interpretación do terceiro mundismo que e, no seu artellamento teórico e sobor de todo no seu substrato non-pensado, plena e acriticamente "occidental".

Hoxe, na xeira dos moitos "desencantos" acubulados sobre da intelectualidade galega, parece que a fonte europea de inspiracións está esgotada. Mas tendo en conta os antecedentes, non é doado que a minoría que tería que dinamizar o hipotético proceso no que Galiza aproveitase esta oportunidade histórica, esté en condicións de renunciar á cómoda cobertura que supón a aceptación das grandes referencias culturais procedentes de Europa, como quen di "con garantía de orixe". Polo contrario, é de temer unha resistencia da intelectualidade galega a aceptar un protagonismo cultural autónomo, na construción dunha alternativa dende Galiza e para Galiza, acorde das posibilidades do momento histórico, mas sen necesidade de que as claves interpretativas teñan que vir dadas —e homologadas— dende fora.

(1) Martitegui Susunaga. "La crisis del sistema de Occidente". Edición privada. Madrid, 1978.

(2) Xosé Bar Boo e equipo. "Asentamentos en Galicia: interpretación da súa formación e dinámica". Ponencia ó Congreso o FEITO GALEGO. 1981, páx. 17-18.

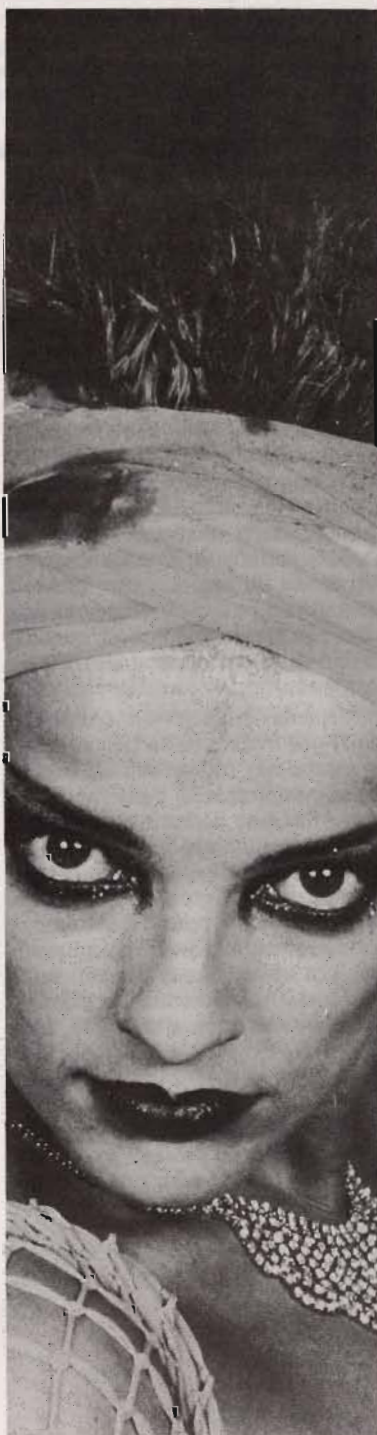
(3) Ibidem, páx. 22.

(4) Ibidem, páx. 23-24.

(5) A "radicalización" da categoría de PARADIGMA a partir do sentido que lle da Kuhn, é un dos temas en que está a traballar Golpe Vello.

(6) Un exemplo de distanciamento dende dentro pode ser o pensamento de Martin Heidegger. Permítasenos insinuar que este derradeiro "filósofo", o único de orixe e arraigo campesiño en toda a historia da filosofía —por certo, nunha terra, a Selva Negra, de curiosas semellanzas con Galiza— é, de algunha maneira, un periférico.

(7) Ver a noción de "pacto desigual" na ponencia mencionada na nota 2. ○



INTRE DE NEVE

NEVA pecho na valiña
neva na Corzariza
neva na tara fraguiza
neva nos outos carballos
i en tódolos arburallos
neva nos soutos i en todíñolos gallos
neva pra pena e pra aciña
neva pra min diante miña
.....
.....
.....
Cae a neve polvoriña...

1983

Novoneyra
(Inédito para a 3ª edición de OS EIDOS)

CÁNTICO

Podo chamar-te Andreia, Branca, Anna,
con sonido de alba sempre ao lábio
que se acende de ar, que se ilumina
de amorosa palabra na brancura,
nomes que asi habito entre lírios futuros
de música que soa nunha estância soñada
na alta noite (Andreia), voz máis clara
se existe para ser unha eséncia de vidro
que treme en transparencia, en gozosa frescura
de vento novo e calmo até un doce silencio,
espirais da harmonia que me enleva no centro
da claridade mesma (Branca), no florescer do día
estremecen-se as sílabas dun desexo vibrante,
unha boca acendida e tan húmido céu
avivecendo a sede de pracer que se inflama,
verbo continuo e puro tal decíbel milagre,
palabra case azul e perfeita ese nome
con sonido de alba, ondulación mariña
como un corpo dormido (Anna), con sonido de alma
para ser infinito nun cosmos esperado
por séculos, máis alá destes versos
podo chamar-te Andreia, Branca, Anna,
até unha doce morte de música nos lábios
con sonido de alba, con sonido de alma,
Andreia,
Branca,
Anna.

Miguel Anxo Fernán-Bello

DESCRIPCIÓN DE JAZZ E COMPOSTELA

Aquel día todo era ollos-patiño a nos ollar dende o dibuxo
de abaixos, puntos, centros e arribas espirales entrecruzados de traslados
cimbrando confidencias ó gromo mesmo do vágado do tempo,
no leixamento absoluto, no confin sen tarde do delirio,
no tacto recén descuberto da carne trasnoitada de amor no vougo.
Her song, her song en Compostela.

Aquel día todo era contornos imprecisos na sombra
do tempo que houbo pra nos facer íntimos descendendo
ós canles máis últimos da soedá,
desandando o segredo dun home leixado polas Rúas,
de calqueira atobado mencer disolvéndose
na tarefa de luz que nos ocupa(ba),
no frío inmenso e radical do abandono,
nesa homilde posesión de nós ollándote de gueivota de espaldas á luz
no cadrante inmantido dunha paisaxe de morte nas retinas,
as túas.

Aquel día todo era algo de verbo denso nesa mao entregada,
na concesión voluntaria dos ollos-patiño,
guindados coma fardos dende atrás,
feridos de silencio nas reservas do soño que apalpaba o cintileo
das nosas duas existencias enfrontadas,
ese rastro en cada lenzo.

Aquel día todo era her song, her song en Compostela
de espacios sen fondos, e contrabaixos, e saxos isósceles de soios,
e a voz morréu sendo querida.

Xavier Rodríguez Barrio



CHUS PATO

CONDOR

Existen os soles apagados,
os astros sen recordo,
a entrega no último instante dunha dosis
que non podo medir senón coa tebra.
A oscuridade cansada parece non sosterme xa,
o silencio agudo desenxendrame,
o bebé saliva caer sobor do meu manto,
a saliva olvido desterrarme.
Negros son os esquifes das miñas costas,
negro o faro dos meus sonos...
Oh, as miñas aguies douradas,
a copa intacta da miña vida,
Oh, as miñas sabás de orballo,
de broslado e maravilla.
Oh, meus alegres versos,
a miña canción de tul e primavera...
Entre brétemas a ponte desolada,
a negra silva, o peixe branco
que na corrente folia seca deixara,
e soio un invernol solpor me aperta e cingue,
e salobre, envolto en chamas,
o mar incêndio que por min respira, xime.
A paixón é o tránsito da luz,
e este espanto,
o cruel espanto a súa vitoria.
Pero que líquido ou sombra
podería aniquilar o canto,
que agulla atravesar o xelo,
a costra dos meus brazos...?
Lembro o Cóndor,
soio no mar atopa o seu destino,
na ampla vea de cristal
e odia, odia feroz o poder dos ceos.

Non entres docilmente na noite calada.
Dylan Thomas.

LILIO

Recolleuse o lílio
O arco
deslizou un equilibrio de siléncios.

ACELGA

Comproba
como me fire preparar
simplemente unhas verduras,
como é que unha acelga
pesa mais que o resto do universo.
Observa
como me depreda este eco
de escoitar e non escoitar
na sonolencia do meu insónio.
Esquenzida
cruzo os desertos do hastio
entre duna de impotencia
e ausentes laberintos.
Acelgas.

PRIMAVERA

Soio podo morrer na luz
fisura
absoluta primavera
onde podo consumirme o tempo
e a dita embargar o canto.

A NOIVA

A noiva facía malabares,
consumía estrelas negras
sentada, sobor dun banco de cristal.
Oh, ¡Incêndio dos meus xogos!

A cabra pacía na decrepita herba dos ceos
Alguén debía cortar os diamantes...
Eran casi augardente
Firmamento.

Oh, ¡Incêndio dos meus xogos!
Mareeime inmóvil
na frescura dun frutal.

TERRAS DE MAIOR DESGRACIA

Este é o corpo que ameí
que amo e te ofrendo.
Os seus ollos de amendoa pálpebras cílios pistilo fel
O meu occipital sangrado en chamas
O seu rostro outono cóndor meridiano sol.
Esta necesidade de afiadas uñas
Este branco horror intenso na médula do mar
Este amor imperdonábel langosta sal
Este incêndio de cal viva martirio vivo
de lílio noite, de estrela arpa, de Neron.
Este veneno xónico, esta estrana imposibilidade...
Terras de maior desgracia
Terras de mais e maior e profunda desgracia.
e non morro
non morro meu amor
meu tímido elefante.

Este é o corpo que ameí
que amo e te entrego.

ESTRALOQUE

Estouran estraloques
polas corgas
nos ollos do sol.

Como si Primavera endexamais voltase
estralan
pétalos mainos
estraloques
nas fontes do irmao.

Estraloque- Frol da que se
estrae o acónito.

Para Calis.



Ollada da durabilidade
o tento
imóvil
da fronte,
quentor
da idade sen ser...
curuto
da lúmea
o avolvecido inmorrente...
e baixoabaixada
a estrada de talco...
estradas-luciñas,
canciños dos nenos...
canciños dos nenos,
marisco da area...
á mañá.
E,
avir
á ría
o ar axexo, a tempa na tempa do baixio...
bagoaba
e non vía
a balandra da vela cangrexada
imóvil...
Eu o grego
non pasei...
xa non son no ser que era no vrau...
Eu o grego
non pasei...
ao ladeamento do beiral, á baña...
ao lamego
do barquexo
aterreado...
Foi,
unha escrita
a lonxitude da áncora,
unha escrita...
e o eu grego,
eu o grego
non pasei...

Jaime Vaello

O SOÑO GRIS

Será un luar onde ninguén recorde,
será unha hora dunha noite
feita para matinar nas fiestras,
onde se mostren vestidos brancos, serán moi malencónicas,
será un silencio insudito
onde non se sepa coma poñer tantas verbas,
será unha voz,
unhos beizos,
o lento caer da neve nos glaciares
e vagos soños dos invernos,
onde non se pense,
rapaces cecais arrastrándose polos prados
sin memoria do Sol,
a face brancas caendo nos espacios,
as verbas azules,
será un recuncho do pazo cara o lago,
o xoven que se para no soño gris,
o bico escondido,
as maus que se queiman,
será unha escea que ninguén soñou endexamais,
será o lixeiro pensar lene cando xa anoitece,
serán as maus recoñecidas,
os ollos pedindo clemencia,
fermosas imaxes sobor da pradeira inolvidabel.

Antonio Costa Gómez

De súpeto véñenme ideas doorosas,
rumores inscritos no pasado
coma cabalos veloces.
Ronda un misterio sin imaxes,
sin vocales pra ser descifrado.
Alguén vaimos destruír, incendiarme
mutilar meus hábitos
desfacer as miñas esperanzas.

Unha canseira; dura palabra,
lévame a intres sin memoria
despréndeme do gozo dos corpos,
que naceron pra ser amados.

Veñen por mín esas pisadas;
elas teñen a mutilación da vida
e da morte-amada, sempre, miña amiga.

Xosé Lois García

(do libro inédito MATERIA CORPORAL 1981-83)



TRES SONETOS

1. Placet experi

Pintura abstracta, música concreta.
O mundo é velho e quer nacer cadora.
Pueril desejo de um caduco esteta
que nom sabe que o hoje é sempre agora.
Recolhe a esmola o céu na sua boeta,
mas nom celebra a missa que se implora.
Outro é o protocolo, outra a etiqueta
à que se ajusta a sua lei embora.
Este ajóujere vam, em vam procura
conduzir a sua própria singradura
polo mar da beleza desejada.
Sobre o mar está o ceu inasequível,
que esculpe e tinge a onda irredutível
ao leme da corveta desnortada.

2. Catulo

Onde eu escrevo Lésbia lê ti Clódia
Se te mascaro é para conhecer-te.
E o teu nome de outono pende inerte,
na árvore do teu ser folha seródia.
Trado de luz, furo a tua escura còdia,
à procura do nó que te concerte,
clave de sol que trocará, solerte,
a oda mentida en certa palinódia.
O nome que eu escrevo te tatua
de umha flora de lume que a pel nua
despe da tua baptismal paródia.
Mas se o alento do mundo embaça o espelho,
e che é mester o cotidiám vencelho,
onde eu escrevo Lésbia lê ti Clódia.

3. Água e carbono

Água e carbono é o teu corpo, sal
precipitado em pousos na tua vida.
Comungo a tua forma corporal,
que a inestinguível sede me convida.
Na tua realidade está o ideal.
Caiu-che a roupa aos pés e estás despida.
Ignorante do bem como do mal.
Perdido paraíso, Eva proibida.
Se à tua química orgánica me aferro,
mecânica do lume e do suspiro,
son aluno de física integral.
No cárcere sem luz do meu desterro,
no ar desenxabido que respiro,
água e carbono é o teu corpo, sal.

Ricardo Carballo Calero

INEDITO DE ALVARO CARDOSO

O SERENO CRISTAL

Púrpura rosa entre verdes:
o mudo silêncio
não duradouro da chama.

Rubra chaga sobre o verde
veludosa rosa
no tempo esgotada e breve

Beijo do orvalho na rosa.
Recôndito gozo:
frêmito - purpuramente.

Asas do corvo no céu:
o silente círculo
nadando negro no azul.

Alvaro Cardoso Gomes
(Brasil)

PIER PAOLO PASOLINI

De assim no olhar
Suster a pedra incandescente
Com que o Tibre
Pelo ocaso insinuou a aurora Entre armações
De terra ensombrecido
Esquece o mais belo dos mortais
Agora que a sismica luz contra a folhagem
Hirta a face nua invoca
E a perfeição já só em parte finita
À beleza concede a rosa fixa
Em tudo pensa
Vagas dominações percorre o vento
Os vestígios cansam
E é então que para o augúrio das águas
Fluem as aves Tomando espécie
De aparência nada acontece
Ouvir de resto foi
Em vida a hora extrema da paixão

Vergilio Alberto Vieira
(Portugal)

DOUS POEMAS DE MANUEL MARIA

A ROSA

Sempre a rosa. Sempre:
a forma,
a cór,
o recendo,
a luz,
a perfección da rosa.
Prefiro a rosa vermella.
E amo a rosa branca
porque, cando lle digo
simplesmente: ROSA
entorna os ollos,
trema
e enroibece.

DONOSIÑA

Breve lóstrego, cecáis
unha presa de terra,
montonciño de cinza
ó que un vento levían
pode esborrallar
nun nada e todo.
Eres a solpresa,
o medo minúsculo,
os ollos que esculcan,
a leve gracia,
¡ouh donosiña súpeta,
raioliña que fuxe!

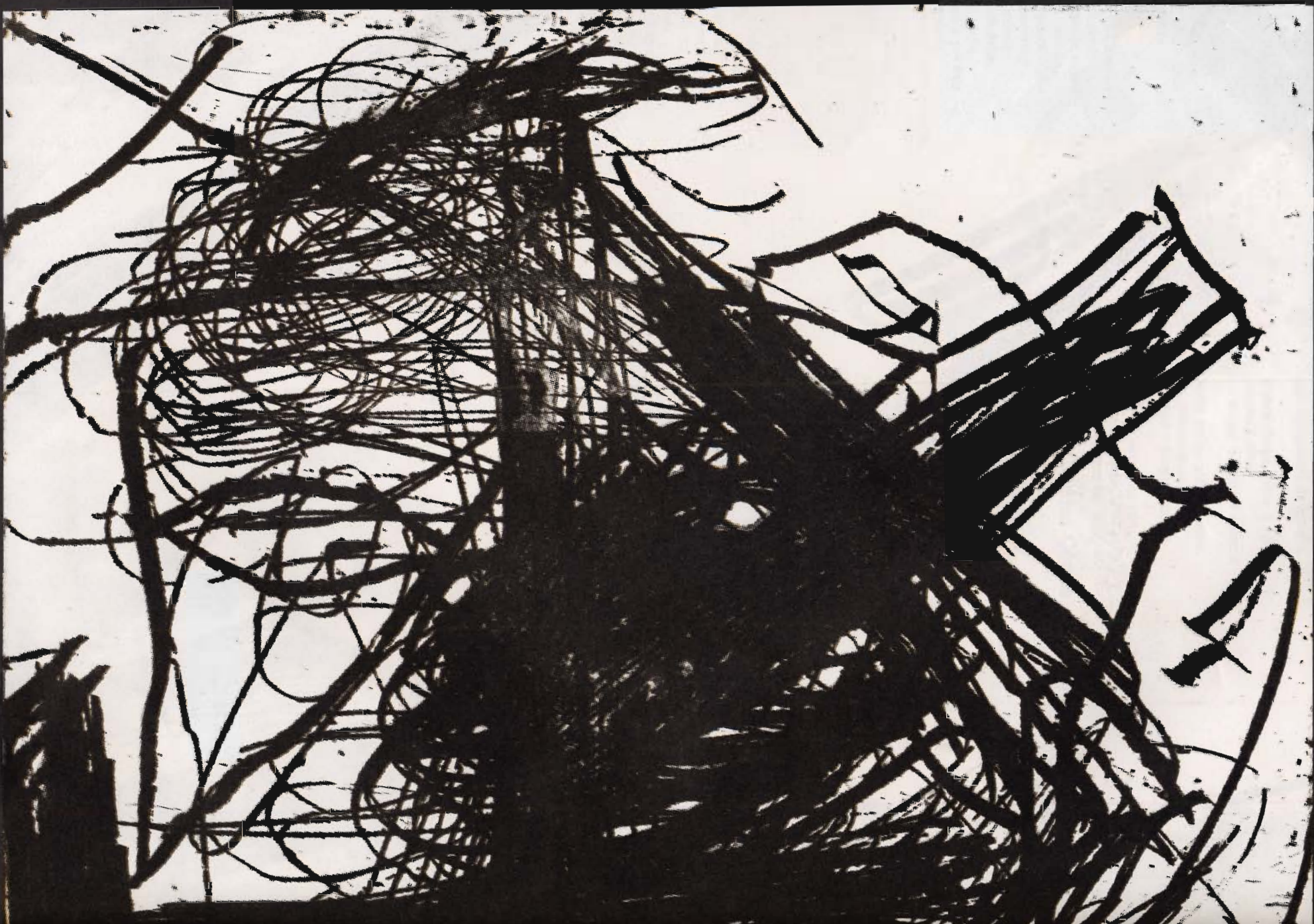
Manuel María



proxecto e coordinación, *Margarita Ledo*. Edita, *Asociación de Escritores en Língua Galega*; secretario, *Alfonso Pexegueiro*, presidente, *Uxío Novoneyra*. Correspondencia e subscricións, rua de Chile, 18-1º B, VIGO-2. Precio exemplar, 200 pts. Ao ano, 800 pts.

A AELG agradece a colaboración económica da *Caixa de Aforros de Galicia* para a edición deste número 3 de ESCRITA.





E. A 4/6