inverno/87 nº2

NÓS

AS·DE ESCRITORES EN LÍNGUA GALEGA

SOBRE BARTHES

entrevista con JOAN FONTCUBERTA

A NOVA POESIA GALEGA

avantguarda i LITERATURA CATALANA

CRIACIÓN: POESIA CHINESA

NÓS
AS DE ESCRITORES EN LINGUA GALEGA

Número 2. Inverno 1987
Edita:
Asociación de Escritores en Língua Galega
Apartado, 6118 - Vigo
Coordenador:
Xosé Mª. Alvarez Cáccamo
Consello de Redacción:
Maria Xosé Queizán, Pilar García Negro, Román Raña Lama, Miguel Anxo Fernán-Vello.
Enmaquetación e deseño:
Francisco Mantecón
Debuxo da portada:
Anxel Huete
Imprime:
Artes Gráficas Galicia
Depósito Legal: VG-291-1986

Colaboradores do número 2:
Xosé Mª. Alvarez Cáccamo, Vicente Araguas, Antón Avilés de Taramancos, Antón Baamonde, J. M. Calleja, Xan Carballa, Ricardo Carvalho Calero, Joan Fontcuberta, Ramiro Fonte, Manuel Forcadela, Ernesto Guerra da Cal, Anxel Huete, Mª. Pilar J. Aleixandre, Maximino Keyzán, Mª. do Carmo Kruckemberg, Bernardo Máiz, Carlos Oliveira, Carmen Pallarés, Xosé Ramón Pena, Román Raña Lama, J.M. Sala-Valldaura, Francisco Sampedro, Manuel Sendón, Pedro da Silveira, Vítor Vaqueiro.

O pasado mês de setembro celebrou-se en Baiona o III Encontro de Escritores Galegos, Bascos e Cataláns, organizado nesta ocasión pola AELG. Abriu as sesións o discurso de boavinda que pronunciou o presidente da nosa Asociación, Antón Avilés de Taramancos, cuxo texto constitui o Editorial do nº 2 de NÓ.

Sirvan estas palavras como saúdo e boavinda aos nosos leitores e como recordatório (que xa deveria ser innecesário) das claves da nosa identidade nacional, en tempos en que ainda se insiste, tendenciosamente, na reivindicación do status de escritores galegos para aqueles que, nados na nosa terra, escolleron o castellano como lingua da sua expresión literária. Teimaremos na nosa definición, seguiremos lembrando as conclusións de Manifesto de Poblet, actualizadas de novo nas palavras de Avilés de Taramancos que a continuación se reproducen.

Meus amigos:

Hoxe é un día de gozo. Estou a perceber a sombra de Castelao, que cumpre agora cen anos, a sorrir da felicidade de ver en xuntanza ás vellas nazóns da Ibéria interpretando as páxinas dun antigo códice no que se poden descifrar tántas arelas de futuro, e tánto labor de man común.

Neste ano, que é para as nosas nazóns de tristes cincuentenários e memórias, quezais o feito mais próprio a salientar sexa o de que o esforzo colectivo e individual dos nosos povos sobrepúxo-se ao intento desvastador que teimaba en decapitar para sempre os anseios de restablecer a nosa própria identidade e os de ser protagonistas da nosa própria História.

A represión mais dura vai sempre encamiñada a silenciar as voces que nos eidos do pensamento e da cultura aluman o sentimento lexítimo de liberación dos nosos povos. Testemuñas insomnes daquela desfeita, os escritores cataláns, bascos e galegos, acometeron o seu labor calado dentro das fronteiras da pátria, ou ergueron a sua voz nas confins do mundo cando puderon coller as incertas rotas dos camiños do exílio. A situación hoxendía non mellorou cuase nada.

Nunha nazón sometida, o exercicio libre da criazón está sempre condicionado, limitado, enfrentado constantemente a resolver xa non somentes o próprio espacio de desenvolvemento dentro dun ámbito estético, senón tamén ten que esforzar-se nun plantexamento moral de defensa das liberdades políticas, económicas e sociais e da alienación mesma que o seu povo e o seu entorno cultural están a sofrer. Cando esta situación é secular, cando as raices que se queren anovar están anquilosadas nun terreo estercado e semeado por man allea que fai dar froitos híbridos ou deixa ermas as ponlas mais vizosas, o criador, o literato, o artista, ten que abrir un camiño árduo e as mais das veces desesperanzado, para que a sua obra atope un asentamento firme, un alicerce válido que dea a verdadeira expresión daquelo que reclama e que sexa a buguina que resoe na memória dos demais para que se prenda a faisca da sua autenticidade.

Esta mágoa, este atranco, é quezais o que non nos da paso a entrar no eido do universal se non se trata de usar como palanca ou como condición consciente para que os povos libres poidan valorar da mesma perspectiva a ética que nos move.

Cando algunha das liberdades está ceifada, todo o corpo da nazón está a padecer, e os movementos, os reflexos, a visión xeral dos acontecementos, están cegados polos lindes impostos. Se a isto se lle engade a terápia sicolóxica do conformismo e da entrega, todo se volve un pedregal sombrizo no que calquera semente se murcha e calquera ideal é rexeitado. O escritor —o poeta— vén a ser entón un taumaturgo ou un druída que pronuncia esconxuros nunha fala ritual da que pode surxir nun efeito de atavismo o espertar dalgunha célula da memória colectiva ou prender a charamusca da emoción para que a conciéncia vislumbre o seu selo mais íntimo.

A carón destas premisas afirmámo-nos pois, no MANIFESTO DE POBLET, como conclusión dos Primeiros Encontros celebrados en Catalunya no ano 84 e que non está demais relembrar nos seus pontos fundamentais:

1) Que son escritores galegos, bascos e cataláns aqueles que usan como instrumento de criazón as suas próprias linguas.

2) Que soamente se cada unha das nazóns aquí representadas se constitúe en Estado Soberano terá garantías para normalizar a sua língua e a sua História.

3) O compromiso firme das relazóns continuadas de intercámbio e de acción conxunta entre a literatura e outras expresións culturais da Galiza, Euskalerria e os Países Cataláns.

4) Que o Encontro amose a preocupación certa tanto no que se refire á problemática das nosas nazóns sen Estado como a defensa efectiva dos dereitos humans. Así constatamos o feito dunha represión que tamén, afecta a escritores das nosas nazóns e do mundo.

Pero afirmámo-nos tamén ainda mais ao fondo nos antigos encontros de GALEUZCA do ano 33 nos que participaron entre moitos mais Don Lois de Arana Goiri, Don Lois de Arbeloa (Arbeloá tar Koldobika), Pompeu Fabra, Maciá, Castelao, Bóveda e Otero Pedraio e que despois froitificou no exilio naquela excelente revista GALEUZCA na que colaboraron os escritores mais lúcidos de Euskadi, Catalunya, Galiza e Portugal e que hoxe estamos en demora de reflorecer, xa que hai algunha iniciativa en Euskadi.

Correspónde-me hoxe a grata tarefa de acoller e dar a boavinda a escritores dos Países Cataláns e de Euskalerria que laboran nos eidos das suas linguas coa dedicazón e os froitos que nos serven de exemplo e que nos dan folgos para os nosos próprios esforzos e para o entendimento común é necesario. Que a vosa estáncia sexa agradável e que o quentor do noso agarimo vos faga sentir en fogar proprio.

Irmáns portugueses, vós non necesitades de convite. Este é o casal antigo que compartimos desde sempre. Vós levástedes a cabo na terra e no mar a flor dos nosos soños, e agardamos que de cara adiante nos emprestedes o apoio que tánto necesitamos.

Muito obrigados. Moitas gracias.

Fican abertos os III Encontros de escritores de Catalunya, de Euskadi e de Galiza.

Setembro 24/86

Antón Avilés de Taramancos,
Presidente da A.E.L.G.

AS DE ESCRITORES EN LINGUA GALEGA

A TINTA DA XIBIA

sobre Barthes e a teoria marxista da ideoloxia

Fco. Sampedro Ojeda

É obvia a relevância de Roland Barthes no pensamento contemporáneo. Ninguén porá en dúbida a sua grande contribución á crítica literária e á semioloxia como ciéncia. Menos coñecida, en troca, é a sua aportación á teoria marxista da ideoloxia. Sen embargo, toda a sua obra acha-se percorrida por elementos que a situan dentro das marxens que —desde Marx e apartir do seu discurso— deliñan o aparello conceitual e a prática científica que ten por obxecto o coñecimento e/ou desvelamento da prática ideolóxica. A publicación por F. Wahl hai dous anos (1) dunha série de textos de Barthes actualiza e reforza a sobredita aportación.

Ante todo cumpre relembrar a especifidade do conceito "ideoloxia" para considerar a pertenza da idea barthesiana de "mito comtemporáneo" a tal conceito.

Como é sabido á noción de ideoloxía en Marx xoga un dobre papel: como conceito científico (formación da superestrutura) e como categoria filosófica (erro, ilusión). Ou se se quer, como sistema de ideas (formas de conciéncia) e como falsa conciéncia. Vai de seu que é esta segunda acepción a que nos interesa, sen esquecer a sua vinculación coa primeira: trata-se —como recoñece Althusser (2)— dunha noción equívoca non só por esa dupla acepción, mas tamén porque ambas as duas se entrecruzan.

O comun denominador do conceito "ideoloxia" na tradición marxista é, manifestamente, a sua identificación con toda imaxe ou discurso emanados desde o poder mediante os cales a clase dominante "explica" ou "presenta" a realidade dun xeito ilusório, xustificando a sua posición a fin de imovilizar á clase dominada. A ideoloxia representaria na conciéncia non as condicións de existéncia dos indivíduos, senón a sua relación —imaxinária, non real— con estas condicións. Isto é, deforma a percepción que os indivíduos teñen da realidade ao apresentar a ideas como **evidentes, naturais, eternas**: independentes de calquer proceso histórico. Esa deformación explica-se pola división da sociedade en clases, de maneira que sirva para eclipsar as contradicións inerentes nunha determinada formación social e para xustificar —racionalizar no sentido freudiano— como interese xeral e comun o que, de certo, somente é interese da clase no poder. O obxectivo da ideoloxia, pois, é óbvio: garantir as condicións de reproducción das relacións de producción imperantes. A ideoloxia dá resposta ás perguntas de C. Jambet sobre a función do dereito natural: "como producir unha clase submisa que estexa persuadida da

sua própria submisión razonando-a e non xa rexeitando-a; como subsumir baixo os deberes dun contrato universal a unha clase que, sen embargo, excluía da razón?, no fundo, como reducir ao insubmiso á dimensión de domínio dunha clase?" (3). Verdadeiramente a ideoloxia é a continuación dos aparatos represivos por outros meios (e viceversa).

E ben, como concibe Barthes o "mito"?, pode-se encadrar no ideolóxico? Desde o ponto en que todo estilo de vida ou valor é socialmente inducido damo-nos conta de que a noción barthesiana de "mito" entra de cheo a cumprir o rol ideolóxico de producir o consenso necesário para a explotación. Xa Poulantzas (4) observara que a ideoloxia non só comprende elementos de coñecimento, senón tamén o proceso de simbolización (estilo, moda, gosto...), con efeito, todo o que Barthes denomina "mito contemporáneo". Calquera que teña lido *Mythologies* non terá dúbida ao respecto; mas non se pretende aqui amostrar unha sorte de casuística mitolóxica, senón analisar as condicións baixo as que a categorización barthesiana de mito se configura no seo do ideolóxico.

Ainda que o pensamento de Barthes está todo el determinado pola función ideolóxica de todo o sistema sígnico —e asi se pode testemuñar na sua obra, ainda que de maneira fragmentária e entre liñas—, só contamos con duas referéncias claras de teorización da noción de mito: a parte II de *Mythologies* e o texto intitulado *La mythologie aujourd'hui* incluído en *Le bruissement de la langue.*

No primeiro xa queda patente a categorización do mito baixo as condicións do ideolóxico. Con efeito, Barthes entende por mito unha linguaxe que resulta da constitución dun signo en signo ideolóxico, de maneira que impón unha determinada significación distorsionada dos procesos históricos mediante a naturalización dos mesmos. A función do mito é a de disfarzar os valores da clase dominante de verdades de feito eternizando estaticamente a realidade ao abstrae-la da sua autenticidade procesual: "...todo na nosa vida cotidiana é tributário da representación que a burguesia se fai e nos fai da relación do home e do mundo (...). O estatuto da burguesia é particular, histórico; o home que ela representa será universal, eterno" (5). Tales son as coordenadas definitórias do mítico: des-historización dos procesos mediante a eternalización do continxente, derivada do interese en agachar as contradicións, que, de seren manifestas, erguerian os conflictos até un ponto decisivo. Ocultamento das contradicións que, mesmo, leva á **ex-nominación** (6).

No segundo texto (*La mythologie aujourd'hui*) Barthes caracteriza o mito coa mesma calificación que Marx (*Introducción á critica do dereito de Hegel; O capital III; Ideoloxia alemana, parte I*) lle apoera á ideoloxia: **Reflexo invertido**: "o mito deixase ler nos enunciados anónimos da prensa, da publicidade, do obxecto de gran consumo; é un determinado social, un "reflexo". Este reflexo, sen embargo, conforme a unha célebre imaxe de Marx, está **invertido**: o mito consiste en invertir a cultura en natureza" (7).

Mas o mítico non esgota o ideolóxico. Barthes distera o mito doutras conformacións ideolóxicas especificando-o asi como unha rexión do ideolóxico. O mito é designado como "phraséologie" e o seu canal estaria constituído polo cine, a prensa, a publicidade, a moda, etc., etc... Cal seria, entón, o outro terreno do ideolóxico? Ainda que Barthes non fala disto, con xusteza coido que podemos avanzar que o ideolóxico non-mítico estaria conformado pola Ideoloxia con maiúscula: pola Moral, a Relixión, o Dereito, a Política... Grandes Relatos (estes si) que evidentemente emprestan ao mito o seu contido. Niveis diferentes cunha mesma función: impedir o coñecimento real das relacións do home coa su existéncia material.

Unha vez precisada a pertenza da noción barthesiana de mito ao ideolóxico, é necesário referir-se ao que enxergamos como procedimento da constitución dun sistema sígnico en mito: a **naturalización.**

Reflexo invertido, o mito —di-nos Barthes— muda o natural en cultural. Naturalizan-se proposicións de clase, perdendo asi a sua orixe histórica. O poder de clase dessprega-se tamén como poder de linguaxe, como **efeito de significación.** Por meio da construcción de signos a norma burguesa apresenta os contidos históricos "naturalizados": "o que non é mais que un produto da división en clases e da suas secuelas morais, intelectuais, estéticas, é presentado (enunciado) como "allant de soi" (8). O interese da clase dominante fai-se compartir polo resto da sociedade unha vez oferecido como "o normal", "de sentido común", como **"Endoxa"**: "os fundamentos sempre continxentes do enunciado deveñen, baixo o efeito da inversión mítica, no Bon Sentido, no Bon Dereito, na Norma, na Opinión corrente" (9). A grande opinión conformista, o que se supón que a maioria debe pensar, a linguaxe que oferecen os meios de comunicación de masas é imposta como "evidente". O pensador francés parte dunha afirmación ética sobre o mundo, a saber: existe o mal, a alienación ideolóxica consistente na naturalización da legalidade, na inversión do Nomos en Physis: "un mal social, ideolóxico, aderido aos sistemas de signos que non se confesan francamente como sistemas de signos (...) a sociedade burguesa supón sempre que os signos están xustificados pola natureza (10). É por isto mesmo que o mito se vive inconscientemente "de seu", inocentemente, garantindo asi os alicerces para a reprodución da división en clases, xa que se apresentan valores disfarzados de ideas obxectivas e sendo canalizadas por fontes que pre-xuiciosamente se viven como indubitábeis, fundadas —como afirmaba Bacon sobre os "ídola theatri"— no prestíxio dos que gozan da escena pública; o poder fai-se "doxa" encubrindo a sua orixe na fala finxidamente apolítica da grande prensa, rádio, T.V. e dos seus suxeitos soporte: "cada ficción está sostida por unha fala social, un sociolecto co que se identifica: a ficción é ese grau de consisténcia onde se acada unha linguaxe cando cristalizou excepcionalmente e encontra unha clase sacerdotal (oficiantes, intelectuais, artistas) para falá-lo en comun e difundi-lo (11).

Mas, como é posíbel unha distorsión de tamaña magnitude? Como sistemas sígnicos aparentemente triviais, como unha guia de viaxes, os horóscopos, unha canción, etc. cobran o poder de invertir a visión do mundo? Pola **repetición,** implícita no denotado. Segundo Barthes, a verdadeira eficácia do mito non está no connotado senón no insidioso da sua representación como símbolo, na "literaridade aparente da imaxe, do obxecto, da frase" (12) O que invirte as conciéncias de tantos indivíduos, á vez que os fai actuar contra os seus próprios intereses —aparte dos macroaparatos ideolóxicos pero alimentado por eles— é o control, producción e posta en circulación de códigos que operan como verdadeiro Ego transcendental. De tal maneira que —de acordo con Lacan— o home non fala a língua, senón o contrário, o mito fala polos homes. A naturalización, que impide a percepción científica do mundo, está baseada na estrutura da "repetición" pola cal variando os contidos se conserva a distorsión. Todos os casos de *Mythologies* están inspirados, como acerta Philippe Roger (13), nunha descripción fundamental: a repetición. O falseamento da conciéncia próprio (definitório) do ideolóxico pode-se reducir en Barthes a unha simples proposición: *as cousas repetidas significan.* Toda novidade esvae-se como tal no momento en que se toma conciéncia de que os signos se inscreben nunha topoloxia singular. A linguaxe é un **topos guerreiro**: "a forma bastarda da cultura de masas é a repetición vergoñenta: repiten-se os contidos, os esquemas ideolóxicos (...) pero se varian as formas superficiais: novos libros, novas emisións, novos filmes, feitos diversos pero sempre co mesmo sentido (14).

E qué sobre as vangardas? Non fuxirian da repetición? Antes ao contrário; fortalecerian-na, precisamente pola sua "radical" apariéncia. A actividade de vangarda cultural está destinada á recuperación, sen dúbida porque, á marxe de razóns ideolóxicas —di-nos Barthes— a sociedade capitalista sostén por razóns económicas os fenómenos de moda. A idea de contestación cultural (a-política) devén burguesa ao non trocar nada no tocante á interlocución social. Mesmamente o ideolóxico pode apresentar-se a modo de "referéncia de oposición" como diferéncia artificial. Deste xeito, para Barthes, a cultura convirte-se no terreno privilexiado para a suxeición ideolóxica do indivíduo. Nunha sociedade dividida "a cultura é, dalgunha

MANUEL SENDÓN

maneira, o campo patolóxico por excelléncia, onde se increbe a **alienación** do home contemporáneo (boa palabra, á vez social e mental)'' (15).

A vangarda cultural —ao non poder ter un efeito de ruptura mais que no imaxinário— ficaria asi en Barthes definida polo mesmo atributo esencial que caracteriza á moda. A vangarda como fenómeno de moda non ten existéncia mais que como sistema de significación, mais que como ideoloxia: ''a moda só existe através do discurso que se pronúncia sobre a moda (...). Nela reencontra-se imediatamente a alienación ideolóxica na existéncia mesma dun significado pleno, sinalábel, nomeábel'' (16). (Non fai falta mirar fóra da Galiza actual para darmo-nos conta da pertinéncia da análise barthesiana neste aspecto).

Ora ben, propón Barthes algun xeito de fuxida da linguaxe ocupada pola clase dominante?, desa ilusión de ontoloxización naturalizadora dos procesos? Da mesma maneira que a sua obra nos parece unha contribución á teoria da ideoloxia, non unha teoria en si mesma, igualmente a resposta só pode ser enxergada como contribuición. Outra vez encontramo-nos co problema da fragmentación, da diseminación textual ao respeito. Non obstante, podemos agrupar os seus deseños de ruptura co ideolóxico en tres vias complementares. Ao longo da obra barthesiana antolla-se-nos visar tres métodos para quebrar a tautoloxia do ideolóxico, para abolir a ''Endoxa'':

a) unha teoria determinada da linguaxe.
b) unha prática discursiva particular.
c) unha alternativa estética.

a) Barthes propón unha teoria xeral da linguaxe que, partindo da semioloxia, conclua nunha **semioclástia**. Comprender a deformación ideolóxica ''xa pregoando a sua intención, xa desenmascarando-a'' será destrui-la; en consecuéncia a semioloxia é asumida como semioclástia. Unha tal teoria terá como fin non tanto revelar o sentido latente do mito como ''fisurar a representación mesma do sentido. Non cambiar ou purificar os símbolos senón contestar o simbólico mesmo'' (17). Isto é, destruir o proceso polo que un significante pode constituir o ideolóxico. Trata-se non xa de denunciar o carácter ideolóxico dun signo senón a idea mesma de signo. O modelo para unha tal teoria que remata na semioclástia é —para Barthes— o proposto por Althusser do marxismo como ciéncia (18): ''o único modelo aceitábel de ciéncia é o da ciéncia marxista, tal como nos foi posto en evidéncia polos estudos de Althusser sobre Marx, ''a ruptura epistemolóxica'' que enúncia a propósito de Marx, fai aparecer a ciéncia de hoxe e afasta-a da ideoloxia'' (19).

Barthes condiciona, por outra parte, a semioclástia a unha situación revolucionária da que a sobredita destrucción do signo só poderia intuir-se como antecipatória. De aí o seu ''asentimento'' á revolución cultural chinesa, que —para el— representa a destrucción da conciéncia burguesa. Paradoxalmente, no tocante á exemplificación concreta da semioclástia é onde Barthes se nos amostra muito mais perto de Nietzsche que de Marx. Destruir o signo (ideolóxico), di-nos o filósofo francés, é destruir toda a civilización occidental (greco-xudeu-islamo-cristiá), unificada baixo unha mesma teoloxia (a eséncia, o monoteísmo) e identificada desde Platón até France Dimanche'' (20).

b) Barthes postula dous modos para que un discurso non entre na categoria ideolóxica da repetición. O primeiro deles é que institua unha nova via de discursividade (á maneira de Marx).

Cumpre restabelecer ''non só o proceso de elaboración do sentido pola sociedade'', senón tamén —como fai Marx— ''amostrar como esta trata de impór ese sentido baixo as apariéncias do natural'' (21). A principal referéncia a ese novo tipo de discursividade é-nos oferecida nun texto de 1973 baixo o

título *La división des langages.* Nel Barthes —recollendo a división de Jakobson entre gramática pasiva (écoute) e gramática activa (parlée) distingue dous tipos de discursos: o discurso *encrático* (para ser consumido; monolóxico) e esa nova discursividade denominada discurso **acrático** (linguaxe do desexo; dialéctico). O primeiro seria un discurso no interior do poder, conforme á "doxa" submiso aos códigos que o estruturan como ideoloxia. Está en todas partes; producido e/ou sostido polo Estado impregna os ritos sociais, o ócio... todo o campo socio-simbólico. O discurso encrático é definido por Barthes —seguindo a Boas e a Jakobson— polo que "obriga" a dicer (é a linguaxe do estereotipo "des rubriques obligatoires") non polo que "permite" dicer, xa que todo está pensado. Ten a estrutura de fechamento própria de toda actividade ideolóxica ao mostrar-se en forma de enunciados acabados (Kristeva). "Natural", "evidente", "conforme ao sentido comun", non se lle pode recoñecer facilmente: permanece clandestino na sua expresividade, como a "carta roubada" de Poe. Oculta-o a violéncia da sua nudez.

O discurso acrático, en troca, situa-se fóra do poder. É todo aquel que se elabore fóra da "doxa" e rexeitado por ela. Rompe a repetición ao cimentar-se sobre un pensamento e non sobre unha ideoloxia. Barthes anúncia como acráticas as práticas científicas que, ademais do obxecto, pensan o seu suxeito: o marxismo, a psicoanálise (22).

c) O segundo modo de que a repetición non abarque un discurso é que se trate dun texto singularmente estético, semellante ao de Brecht. Tal discurso non fabricaria o sentido, antes ben, suspenderia-o; provoca respostas pero non as dá. Neste ponto é onde o pensamento de Barthes fai-se mais intrincado, xa que non manifesta mais que a necesidade de realizar unha sorte de "epokhé" sen falar apenas nada da sua resultante; agás a intención de eliminar o perigo de repetición (tautolóxica) que se daria nun discurso puramente militante, xa que o mito pode darse tamén na esquerda. É a proposición de Engels segundo a cal o mellor que lle pode ocorrer ao pensamento dun autor é que non se lle note. Que se borre o móvil dunha crítica —que non apareza— e ao mesmo tempo que o efeito subsista: "o natural non é en absoluto un atributo da Natureza física (...) é unha legalidade. De onde se desprende a necesidade crítica de facer aparecer a lei que está detrás desa naturalidade, e, segundo a fórmula de Brecht, "detrás da regra o abuso"" (23).

Estes tres vieiros propostos por Barthes obedecen a unha concepción totalitária do ideolóxico que absorberia por completo todo tipo de representacións. O poder da linguaxe obriga á recuperación simbólica. Somente fuxirian as práticas *irrepresentábeis* na conciéncia da clase dominante.

Irrepresentábeis por canto apuntan ao proxecto de reconstrucción da realidade solidificada polo poder de clase: "asi como a xíbia arroxa a sua tinta para se protexer, a ideoloxia burguesa non se dá trégua no seu afán de fixá-lo como obxecto de posesión infinita, de inventariar o seu haber, de embalsamá-lo, de inxectar no real algunha eséncia purificante que deteña a sua transformación, a sua fuxida cara a outras formas de existéncia" (24).

Irrepresentábeis porque se constituen como práticas de transformación das condicións das que o ideolóxico surxe e se nutre. Porque indican o camiño da destrucción do ideolóxico. Camiño, non "viacrucis", mr. Lyotard. A propósito disto Alain Badiou recorda o que muitos queren esquecer: "Non hai hipótese de fe. O marxismo non é de nengunha maneira un Gran Recit" (25).

MANUEL SENDÓN

NOTAS

(1) BARTHES, R.: *Le bruissement de la langue,* Ed. Seuil, 1984, Col. Tel quel.

(2) ALTHUSSER, L.: *Elements d'autocritique.* Ed. Hachette, 1974.

(3) LARDREAU, G. / JAMBET, C.: *L'ange. Ontologie de la révolution, tomo I,* Ed. Grasset et Fasquelle 1976.

(4) POULANTZAS, N.: *Pouvoir politique et classes sociales. De l'Etat capitaliste,* Ed. Masperó, 1968.

(5) BARTHES R.: *Mythologies,* Ed. Seuil, 1957.

(6) Termos como "capitalismo" ou "proletariado" non son xamais usados polo poder. Cando mais son substituídos por eufemismos como "libre mercado" ou, "clases menos favorecidas". A sua utilización re-introduciria a significación do conflicto, que é precisamente o que se pretende anular. A ex-nominación dá-se tamén en certa esquerda que pensando se introducir eficazmente na sociedade civil pola "expulsión" de tal tipo de terminoloxia do seu discurso, non fai outra cousa que afortalar o papel dos aparatos ideolóxicos do estado.

(7) BARTHES, R. *Le bruissement de la langue,* Ed. Seuil, 1984, Col. Tel quel.

(8) Ib.

(9) Ib.

(10) BARTHES, R.: *O grao da voz,* Ediçoes 70, 1982.

(11) BARTHES, R.: *Le plasir du texte,* Ed. Seuil, 1973.

(12) BARTHES, R.: *Le bruissement de la langue.*

(13) ROGER, P.: "R. Barthes, Le texte: science, plaisir" in *Les dieux dans la cuisine,* Ed. Aubier, 1978.

(14) BARTHES, R.: *Le plaisir du texte.*

(15) BARTHES, R.: *Le bruissement de la langue.*

(16) BARTHES, R.: *O grao da voz.*

(17) BARTHES, R.: *Le bruissement de la langue.*

(18) Non é extraña a referéncia de Barthes a Althusser por canto ambos os dous comparten —cada un no seu nivel— análoga conceición do suxeito como formación imaxinária causada por instáncias externas. Sendo o suxeito, para Barthes nada mais que un efeito da linguaxe, propón unha ciéncia nova para o tal obxecto novo, retomando o deseño althusseriano.

(19) BARTHES, R.: *O grao da voz.*

(20) BARTHES, R.: *Le bruissement de la langue.*

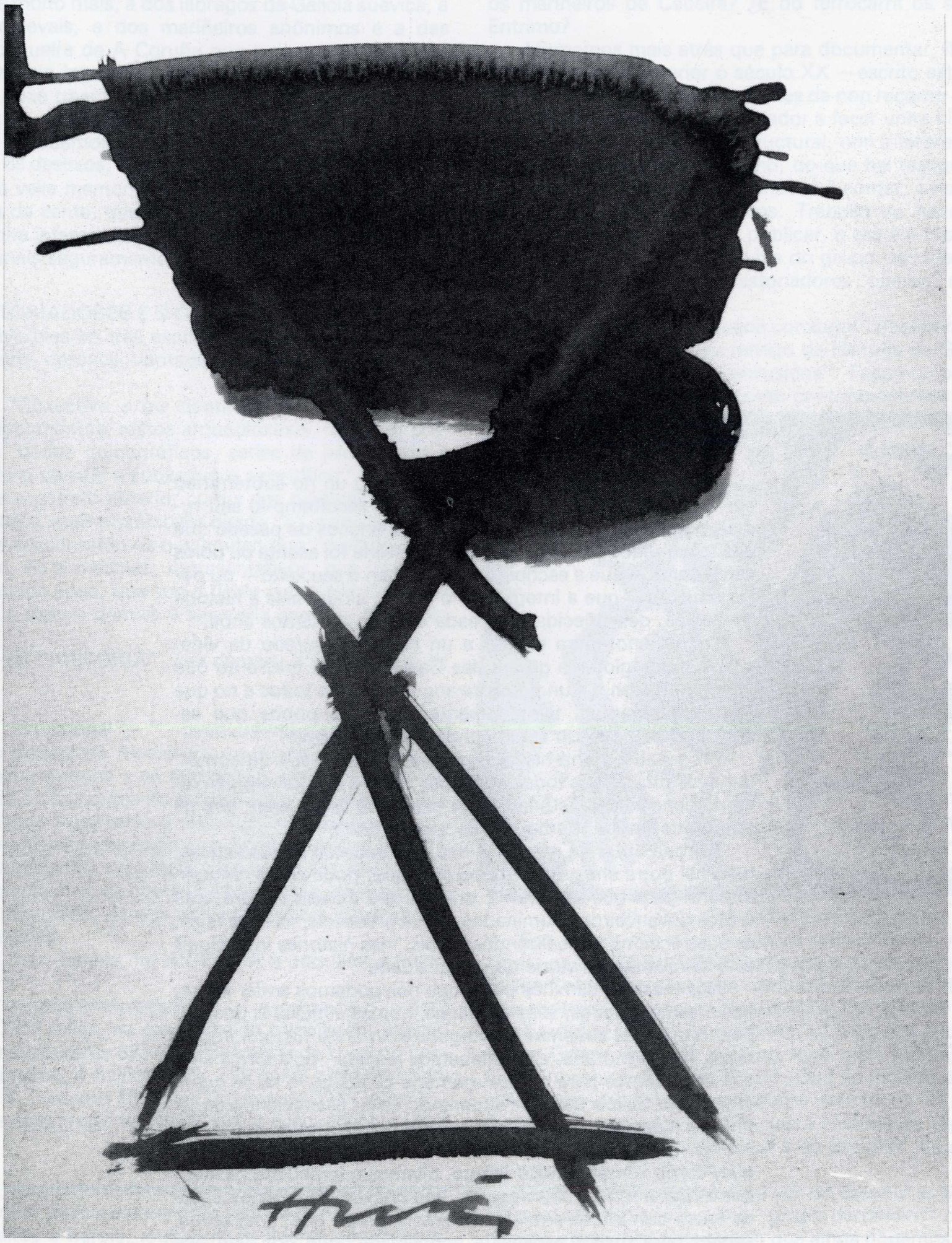
(21) BARTHES, R.: *O grao da voz.*

(22) Ben que Barthes advirte sobre o perigo de transformación do discurso acrático en encrático. É o que sucedeu coa práctica psicoanalítica nos U.S.A. e coa transformación do materialismo dialéctico en ideoloxia oficial nalguns estados.

(23) BARTHES, R.: *Roland Barthes por Roland Barthes,* Ed. Seuil, 1975.

(24) BARTHES, R.: *Mythologies.*

(25) BADIOU, A.: *Peut-on penser la politique?,* Ed. Seuil, 1985.



ANXEL HUETE

GALICIA SECULO XX

Bernardo Máiz Vázquez

A historia, a historia oculta corre como un río subterraneo por baixo de todos nós, agardando que escoitemo-lo seu rumor, agardando que recompoñamos os anacos de pasado que nos foron roubados, pois ata hoxe a historia foi escrita ou polos vencedores —que a escribiron e a escriben ó seu xeito— ou polos eruditos —que a interpretan ó seu—, ainda máis a historia de Galicia, descoñecida e falseada ó longo de tantos anos.

Tantos anos para chegar a un hoxe apresurado de videoclips, aldea global e guerra das Galaxias, a un futuro no que tantos non cren e a un presente anguriado para todos e no que algúns lembramos, teimudamente, que "os pobos que esquecen o seu pasado están condenados a repetilo".

Un pasado, unha historia sempre pouco doada de contar, unha historia da que todos coidamos saber e que xa ninguén recorda ben, pois a historia é terra erma que todos aran, eira na que todos mallan, herbal donde todos pacen.

Historia aburrida e árida a dos documentos e estadísticas, pero hai outra chea de xente perdida que, pode ser, a ninguén importa pero que ahí está. E preciso que traiamos ó presente tantos devanceiros difuminados, a súa presencia, as súas falas, as súas accións, globalizándoas, pois "nas historias individuais está refreixada a historia da colectividade".

Nos mesmos camiños polos que nós podemos andar agora, nos mesmos rueiros, vilas e cidades, homes e mulleres dos que pouco ou nada sabemos, protagonizaron unha historia importante, hoxe ignorada, e que debemos rescatar, pois forma anacos importantes para a nosa memoria colectiva, e se se quere entender á Galicia de Hoxe superando vellas alienacións e construindo o necesario artellamento colectivo, é mester que coñezamos, osmemos, afondemos na nosa historia como pobo, e que, como xente do noso tempo, ollemos o inmediato pasado, que encerra feitos, aconteceres, personaxes, sepultados baixo da lousa dun interesado esquencimento mais que, analizados, serven para mellor esplicar a actualidade, que non ven nos libros.

I - A HISTORIA EDITADA

Repasemos catálogos de editoriais, suplementos de periódicos, índices e publicacións institucionais e atoparémolos cheos de traballos sobre frades fundadores, xacimentos románs, códices, persoeiros ilustres e outros temas vedreños; visitemos museus e respiraremos pó de séculos entre portas abaladas, grabados obscuros, sacralización do vello; escoitemos ós HISTORIADORES (con maiúsculas) engaiolados en discusións sobre dados e horas, terminoloxía, comestos pola percura do prestixio académico, ollemos que tipo de historia é a oficial e, pretendidamente única, e resultará ser ou a de estadísticas ou a dos herois, a dos señores feudais, a de determinada ideoloxía de orde, a magnificación de quen ostenta o poder: raramente o pobo, secuestrado como protagonista da historia, cando a nosa historia, a historia de Galicia, foi a do Rei Reckila, e Don Diego Xelmírez, e Don Paio Gomez Charino, e Don Santiago Casares, dos que pagaron a construcción dos monumentos, pero tamén é, e moito máis, a dos labregos da Galicia suévica, a dos servos medievais, a dos mariñeiros anónimos e a das obreiras da tabaqueira de A Coruña que a dos persoeiros que deixaron constancia inxel dos seus nomes e das súas faces. Non podemos hoxe traer ó presente tan antergos grupos, pois moi lonxe de nós a Historia-Ficción ou a novelación pseudohistórica, pero sí debemos e podemos recoller a memoria viva, as influencias, os desexos, de que viviron e lembran o máis próximo pasado, a vella memoria que posuen os vellos, debemos facer a historia da xente, que non só dos feitos, xa que senón acaeremos nunha interpretación mecanicista, pretendidamente desapaixoada mais seguramente fría.

II - OS HISTORIADORES E O OBXECTO DA HISTORIA

Son eles divisibles en tres escolas metodolóxicas, grupos, segundo afeicións, desexos, vontades, familias, clientelismos e endogamias.

GRUPO "A", "Obxectivo e/ou científico".- "...só podemos apoiarnos en documentos, restos arqueolóxicos, relacións precios e salarios, dados demográficos, series de producción e consumo. Todo o demais e subxetivo e acientífico".

Rematamos o párrafo anterior cunha das palabras máxicas dos investigadores, mais puxémoslle diante "a" como partícula privativa; nesta escola están os que coidan que "números" están vivos e son, en si mesmos, representativos, que os documentos son o único apeo, que son o fiable que o estudioso debe ofertar e que todo o demais é faramalla creativa e repuallo novelado.

Este grupo fai "HISTORIA", cos demais, e pouco sabe de Marcuse.

GRUPO "B", "Emocional".- "...pescudando nas insculturas castrexas, nas donacións medievais, na frase de Wellington sobre os soldados galegos e na etnografía, atoparemos os alicerces, raigañas e constantes do ser galego, e entenderemos a perpetua e brillante frustración e renuncia do noso pobo".

Brillante renuncia e frustración que deron en loubar os escritores do Romanticismo, seguidos hoxe obsesivamente polos panexiristas do celtismo, os poetas de María Pita, os medradores da revolta Irmandiña, os que remexen unha e outra vez en historias balorecidas.

Este grupo, cos demais, fai HISTORIA e non leeu a Marx.

GRUPO "C", "erudito e/ou localista".- ...a igrexa de S.... ten, exactamente, 7777 tellas, na construcción traballaron, exactamente, 222 homes durante 333 días. Na batalla de Lepanto conbatiron, exactamente, 4 viciños de S... Eu gañei o premio sobre da historia de S... no ano 1807 cun volume de 1111 folios".

Cos demais este grupo fai HISTORIA e non coñece a Marc Bloch.

Medran os historiadores facendo a cotío a crónica do poder ou do contrapoder, sempre mirando a historia dende arriba, seleccionando feitos e herois, loubando ós lideres como motor obxectivo. Outros, frente ós anteriores, poñen o tilde no modo de producción e na loita de clases como obra das colectividades, e tamén como único motor da historia e, logo, marxiana. Sen negar totalmente a validez de ninguén e de ningún atopamos a todos agrupados e organizados xerárquicamente en academias e cátedras varias, sen aceptar anovacións metodolóxicas e tenteando marxinar ós anovadores, ós que coidan que aquelo que interesa fundamentalmente do pasado e o que pervive realmente e realmente afecta ó presente, moi lonxe pois do coñecimente "per se" dese pasado.

A historia é unha acumulación de experiencias, nunca compartimentos estancos, temas pechados; a historia non ten eses cortes que as escolas clásicas e academicistas queren poñer na caída de Roma, na de Constantinopla, no descubrimento de América, na Revolución Francesa... nas grandes e importantes datas que, na realidade, pouco din hoxe e menos dicían no seu tempo. ¿Cando souperon dos incas na Fonsagrada? ¿Que sabían de Robespierre os viciños do Carballiño? ¿Cando de Lenin os mariñeiros de Cedeira? ¿E do ferrocarril os serrachíns do Entrimo?

Afirmamos mais atrás que para documentar, iluminar e coñecer o pasado anterior ó século XX —escrito esto no final do 1986— só hai determinadas fontes de non recorrer ás literarias e que elo pode limitar ó investigador a facer unha historia aseptica, descriptiva, narrativa, estructural, non interpretativa. Non é así para o tempo máis proximo, do que hai testigos que teñen pequenas ou grandes testimuñas que contar, e nelas está a realidade, non nos documentos. Traballo do historiador e recoller, contrastar, peneirar, publicar, e esa é a Historia da contemporaneidade, a historia viva do grupo derradeiro; é magoa que ata hoxe en Galicia os historiadores "oficiais" nono recoñeceran así.

Sabemos que Risco queria conxugar "tradición" e que Castelao escribiu eso de "eu renego da Historia de Galicia porque o pasado só nos deixou desilusións". Fagamos pois a historia de cotío, transformándoa como contemporáneos.

III - GALICIA CONTEMPORANEA

Nos libros, nas especialidades universitarias, nas clasificacións, os HISTORIADORES seguen a dar ca mandarria nunha Edade Contemporanea que comenzaría antes do 1800. ¿Somos nós contemporaneos de Napoleón? ¿Ten que ver a Galicia do minifundio ca bomba de neutróns? ¿Cando nos decataremos de que a Galicia viva non está no rural máis fondo? ¿Que entre horreo e cabazo hai un tractor? ¿Que os medios de comunicación crean modelos de conducta alonxados de muiñadas e fiadeiros a carón do lar? ¿De que a Historia de Galicia non vai polos mesmos parámetros que a de España? ¿Que non hai un proceso histórico unitario?

Fagamos un esquema para ver de deseñar as liñas conductoras contemporaneas a ese "grupo derradeiro" do que escribiamos máis arriba, ese tempo que ainda podemos recompoñer cas lembranzas dos máis vellos.

III, a.— Paso do XIX ó XX.

Hai na sociedade galega dese tempo unhas coordenadas agrarias —e mariñeiras— e poñamos o agrarismo en primeiro termo; ideoloxía reivindicativa do inmediato ("trabucos, foros, caciquismo") e que carecía dunha visión de conxunto de Galicia e dos seus problemas; poñamos en segundo lugar a case ausencia de ideoloxías proletarias fora de certos lugares donde os seus seguidores estaban empachados de marxismo: analizemos como terceiro ponto o galeguismo de "ilustres" e verémolo para minorias de "bós e xenerosos", aillados como criadores de conciencia, no "pesimismo libertador" según Durán.

Deixemos tamén a visión romántica dunha Galicia de corredoira e estudemos as diferencias de estructura:

Minifundismo: ou pequenas parcelas, policultivo, gran compartimentación do espacio agrario, perda de terra cultivable por cómaros, balados de camiños. Labregos "proletarizados" na súa forma de vida, pois mesmo se eran propietarios da terra estaban crabuñados a ela nunha producción de autoabastecimento. Relacionemos esta expresión cas demais que veremos, en canto para redimi-los foros (ou renta a pagar a fidalgos, Igrexa e intermediarios) deu ese labrego no asociacionismo agrario co que tamén combater ó caciquismo. A má estructura da propiedade conducía á emigración pola cativeza dos excedentes económicos. Os galeguistas "cultos" tentean atopar solucións que pasen pola propiedade absoluta da terra, o cooperativismo, a agroindustria, a exportación.

Galeguismo: de minorias ilustradas e comprometidas. Uns nunha visión tradicional de Galicia polemizaban co Estado Liberal en canto tronzador da "Galicia arcádica" de fidalgos paternais e campesiños inocentes; outros loubaban o ferrocarril e o vapor en canto posibilitadores da modernidade. Todos deron no idioma e no folklore como determinantes do ser galego, pero mentres uns elaboraron teorías só para elites dirixentes dun mundo rural, outros quixeron artellar Galicia cultural, social e politicamente ó través de sociedades agrarias, mecanización do agro, anovación artística, irrupcións na politica. O primeiro sector mesmo aceptou cargos públicos da Dictadura Primo riverista, o segundo militaba a miudo no republicanismo e no socialismo.

Asociacionismo agrario: posiblemente o elemento que máis conmoveu a vida de Galicia no paso de século. Termando por reivindicacións inmediatas anticaciquís e antiforais, movilizou miles de campesiños famentos de propiedade da terra, fartos de inxusticia e comestos polos impostos. Conectou co galeguismo en canto eran os dous manifestacións de "rebeldía primitiva", ás veces adoitou contidos cooperativistas, vagamente socializantes e mesmo anarquistas, pero non soupo ser un proxecto político amplo, esmorecendo según foron redimidos os foros e cando deron en cantar aquelo de "Antes era Bugallal o cacique deste lares / e co cambio que houbo / manda Santiago Casares", indicador claro da sabiduría popular, pois non esquenzamos que moitos politicos do republicanismo pasaran, como Basilio Alvarez e Casares Quiroga, polo agrarismo.

Incomunicación: viaria, con estradas desfeitas ou inexistentes cara o resto da Península, un ferrocarril que entraba por Galicia adiante moi ós poucos, corredoiras lamacentas, portos sin infraestructura. Só darredor das cidades había un "hinterland" constituido e relativamente ben comunicado, así como na correspondencia cos galegos da diáspora americana. Incomunicación cultural que, se mantiña "as esencias do ser galego" en lendas, nas músicas, na fala, tamén era miseria e autoxenreira.

Pervivía a nosa terra non non-desenvolvimento económico e alonxada de calquer circuito de modernización.

Non industrialización: que conducía a que os expulsados da agricultura non atoparan traballo noutros sectores e marcharan á emigración. Só hai en Galicia dúas bisbarras con tradición industrial: a volta de Vigo (conservas) e a de Ferrol (asteleiros), lugares donde as ideoloxías de esquerda tiñan —xunto con certas vilas mariñeiras— implantamento. O capital galego non era apenas investido na criazón dunha urdime industrial senón inmovilizado en terras, agás algunha empresa menor de curtimes, peixe, madeira, construcción naval. Xerou elo tamén carencia de burguesía empresarial e liberal.

Caciquismo: fenómeno complexo fillo da politica centralizadora do estado liberal: o xefe do partido X ou do Partido Z tiña o seu delegado en A Coruña, Ourense, Vilagarcía, Pontedeume que, á súa vez, tiñan os seus testaferros en Concellos (Secretarios, Alcaldes) e parroquias (pedáneos), entre todos amañaban eleccións, penalizaban disidencias, cambiaban marcos e camiños. A lectura de "Los Pazos de Ulloa", de "Los Gozos y las Sombras", os dibuxos de Castelao, os poemas de Cabanillas, a memoria popular ilustran dabondo sobre este fenómeno e a súa proxección social e política. De que non rematou ca caída da monarquía da conta a copla que incluimos no epígrafe do asociacionismo agrario.

Emigración: como "negación do dereito da persoa á vida no propio país". Producida por desaxuste entre economía e poboación a conta do minifundio, o caciquismo, a incomunicación e a non industrialización. "Perpetua frustración", "..cicais o problema máis acedo de Galicia, o erro máis terrible", como se Galicia tivera culpa de algo. Sairon no periodo tratado aproximadamente 850.000 compatriotas, perda demografica espectacular de xente nova, en edade fértil e activa. Idealización do falso progreso das sociedades capitalistas e do prestixio da riqueza; indianos ricos e miméticos cos sectores dominantes, aferramento ó tradicional. Remesas de diñeiro que permitiron lixeiros cambios de propiedade da terra e de mecanización no mar. Ideas que veñen e callaron nas abondosas Escolas de Emigrantes, sociedades agrarias, laicismo, sindicalismo, republicanismo. Non esquenzamos que a Real Academia Galega foi pensada en Cuba.

Paso XIX-XX

—Minifundismo
—Galeguismo "culto"
—Agrarismo
—Incomunicación
—Non industrialización
—Caciquismo
—Emigración

III. b.- INMEDIATO A 1931

Esta é unha xeira complexa no seu desenvolvimento e en tódolos eidos: no político anotemos que a Lei Electoral en vigor dende 1907 levara a que non houbera eleccións reais en Galicia dende esa data ata 1923, con Diputados "cuneros" proclamados polo Art. 29 ou de "mayorias". Do 1923 ó 1930 ficaron as eleccións en suspenso agás das de nivel local, polo que non atopamos actividade política fora da oficiosa "Unión Patriotica", algún nostálxico dos partidos monárquicos tradicionais, certas actuacións republicáns en A Coruña e Pontevedra; os galeguistas ("ben intencionados froitos dun superdesenvolvimento cultural da man dun locido feixe de intelectuais de signo pequeno burgués") nalgún caso colaboraron co rexime de Primo de Ribera. Os partidos e sindicatos obreiros andaban nun combate semiclandestino; as Sociedades Agrarias, puladas polo Dictador en determinados temas, vían esmorecer o seu labor reivindicativo. En resumo, para 1930, e tomando como pé o Pacto de Lestrove do 26 de Marzo, sentáronse as bases mínimas para un futuro republicán que se vía próximo pero que ninguén tiña nidio.

A problemática económica defrontaba circunstancias complexas: se as leis de redención foral do 1926 deran propiedade a moitos labregos, os esquemas precapitalistas non posibilitaban a financiación precisa para unha mecanización do agro nin permitían superar a excesiva parcelación, non era doada a saída da espenunca do subdesenvolvimento. A Pesca viña ser artesanal, fora dalgún armador aillado ou empresas conserveiras. Mesmo industrias derivadas do sector primario como as curtimes ou os aserradeiros atravesaban dende 1918 unha crise a conta da importación. Os matadeiros industriais de

ARQUIVO GRAFICO DE *A NOSA TERRA*

Porriño inauguraronse no 1928, mais non poideron exportar por mor da crise do 1929. No contexto de "Grandes Obras" da Dictadura estaba a escachar o aillamento galego ca construcción de carreteras e vías férreas.

No eido lingüístico debemos anotar que en Galicia lingua e política son, e eran, termos inseparabeis, e nese contexto o labor das "Irmandades da Fala" foi de moito valor: non habendo en Galicia burguesía galeguista aparente, eses intelectuais que tenteaban dar corpo a unha lingua e unha terra combatían sós, xa que a conciencia idiomática e nacional non tiña espazo nunhas capas populares que se obreiras non tiñan conta máis que da demanda inmediata ou da utopía social cando non condenaban ó galeguismo en nome do internacionalismo, e se labregas ou mariñeiras non só non tiñan conciencia de falantes diferenciados senón que mesmo cairan na automarxinación idiomática e cultural. Tanto o "Instituto Estudios Galegos" como "Nós", editoriais como "Celtiga", non ían máis aló do voluntarismo e debemos recoñocelo así.

III.c.- A esperanza republicana

Significa república "forma de goberno no que o pobo exerce directamente a soberanía", así a identificación semántica entre república e democracia ten o seu primeiro sostén ideolóxico. Consignas de contido progresista (igualdade, soliedariedade, xusticia, autodeterminación) foron e son a base e as grandes palabras do republicanismo.

As contradiccións estructurais que Primo de Ribera non soupera resolver, a desidia de Alfonso XIII, a primeira onda da crise económica mundial encetada a fins do 1929, o activismo dos antimonárquicos, entre outras, deron paso á focalización de posturas durante o Goberno Berenguer e a que a urdime republicana dirixira os seus esforzos á obtención do triunfo nas eleccións municipais de Abril do 1931, convertíndoas en plebiscito sobre da forma do Estado, e só dese xeito poderemos entender en ciencia politica que desas eleccións para anovar Concellos adviñera un cambio de réxime.

A fragmentación entre os republicáns correspondía a un abano ideoloxico que, se estaba cinguido en canto a substituir o réxime monarquico polo republicano, esgallábase en canto á forma do estado, división de poderes, etc.; no que a Galicia respecta debemos anotar as posturas diante do feito diferencial galego.

Os dúas grandes opcións republicanas eran o Partido Radical e a ORGA (como PRG ou integrada en IR), pois os outros grupos sofreran moito máis os choques de alianzas e contraalianzas, factor de desequilibrio politico e mostra da falla de estructura politica partidista. O "Partido Galeguista" no se manifestou republicán ata Maio do 1931; demandando a "liberdade integral da nazón galega" (cousa que nin prevista estaba na Constitución republicana) foi evolucionando cara posturas cada vez máis a esquerda. O PSOE era a primeira forza dentro do proletariado galego e, aliado con ORGA, acadou triunfos electorais no 1931 e 1936. O Partido Comunista medrou espectacularmente e no eido sindical entre a UGT e a CNT movían 40.000 afiliados. Frente a eles as antigas "forzas vivas" agrupáranse en organizacións de dereita, de cativo implantamento real pero de grande poder económico e propagandístico.

Se o caciquismo nos chanzos cotiáns e o valdeiro de 7 anos de dictadura contribuiron a que a IIª Republica fora acollida con certa indiferencia popular, ós poucos ás realizacións prácticas da Republica (portos, garantía de precios, emprego, cretos, libertades), co Partido Galeguista e os sindicatos e Partidos obreiros como factores dinamizadores, deu volta a desconfianza popular, pois para 1935 tiña Galicia uns índices de desenvolvimento demográfico e económico elevados, un grande compromiso. A movilidade social, ideolóxica e política era o que definiremos como cambio. Superadas incomprensións, en

progresión económica, co caciquismo camiño de ser peza arqueoloxica, cun Estatuto plebiscitado, á Galicia do 1936 estaba en transformación cara o progreso cando aquel mes de Xullo caeu unha sublevación que deu nunha desasisada guerra que coutou todo e a pouco máis todo leva.

Rematemos este epígrafe cunha cita, A. R. Castelao en "Nueva Galicia", 1938: "...a República chegou como a apertura de todo tipo de posibilidades, sen violencia nin medos, sin necesidade de máis que a vontade popular... Cando a dereita comprobou que o pobo estaba disposto a exercelos seus dereitos, que xa non éramos tan parvos, que mesmo os galegos tamén queríamos e sabíamos gobernarnos, recurreu ó fascismo, á violencia, ó terror; non tivo loito en chamar ás catro bestas do Apocalipse e a desatar a barbarie".

III.d.- Aquel 1936.

¿Como un pais movilizado e concienciado caiu tan rapidamente nas máns dos sublevados?. Subliñemos, para maior comprensión, as tres liñas conductoras daqueles días:

—Unhas autoridades (goberno central e os seus representantes en Galicia) dubidantes cando non comprometidas.

—Uns partidos e sindicatos frentepopulistas desbordados polos acontecimientos.

—Uns conxurados agardando o preciso momento para o que coidaban ía ser un sinxelo "golpe de timón".

Dende o 19 de Xullo ó 3 de Agosto durou o Alzamento en Galicia, unha mini guerra de 15 días que levou ós alzados victoriosos a unhas accións represivas que deixaron na memoria popular unhas pegadas imborrables: foi unha represión desatada, unha xorda vinga, a "limpeza de elementos rojo-separatistas" na que perdeu Galicia os seus millores fillos, e que deu paso a unha longa dictadura na que mesmo as mais moderadas formas de oposición ficaron prohibidas.

Non imos desenvolver eiqui os feitos concretos, e serva o cadro adxunto para as consecuencias inmediatas dun tempo que tronzou tódalas posibilidades.

1936

—Corte traumático do desenvolvimento democrático.
—Represión.
—Exilio.
—Silenciamento.
—Impedimento da afirmación do ser galego.

III.e.- O franquismo

Para entender as estructuras galegas durante o franquismo faremos primeiro dous apartados: un dende a Guerra Civil ata o remate da década dos cincuenta, outro dende os primeiros sesenta e que chegaría ós oitenta. Calquer outra interpretación, querendo meter Galicia nas tres ben coñecidas etapas da historia de España do 1936 en adiante, fora de carente de base cos dados da realidade, sería non aceptar que hai un desenvolvimento desigual en sociedades colindantes.

Vemos pois en Galicia unha primeira etapa que definiremos como de precapitalismo. No chanzo económico foron anos de anguria, reruralización, expropiación das terras comunais, perpetuación do minifundio, esmorecimento da flota artesanal e aparición de grandes empresas pesqueiras, algún foco de industrialización no sector da construcción naval, a emigración. Esa reruralización conduceu ó aldraxe e marxinación do ser galego: se como idioma retrotaéndoa á categoria de só oral, se como cultura devolvéndoa ó aldeanismo, se como xente alcumándonos de raposos e suiñas; en resumo, os galegos debíamos sentirnos como personaxes secundarios e comidos dos sainetes.

A unida oposición ó franquismo, xa que o estricto galeguismo refuxiouse no culturalismo, foi a loita armada, nada da ficticia victoria e da desorbitada represión dos vencedores do trintaeseis; esa resistencia foi ó comenzo de supervivencia, mais tarde, organizada exclusivamente polo Partido Comunista, movilizou centos de demócratas que plantexaron un longo e circio combate ó franquismo en eidos puramente militares, pero sen artellar outras formas de oposición; o enquistamento da loita armada permiteu (do 1950 ó 1954) que o franquismo dera cabo dél.

Non hai, nesa sociedade de capitalismo primitivo, unha apreciable burguesía que poidera dirixir a modernización do país; os grupos dominantes, agrupados cun poder político de modos fascistoides, pouco máis eran que unha chea de neocaciques nas Hermandades de Labradores, nos Concellos, e unha pequena oligarquía fabril e financieira, aferrollados a un sistema de explotación económica e social periclitado.

Á segunda etapa chamarémoslle de modernización social e irrupción do neocapitalismo: a poboación activa foi desplazándose dun sector primario excesivo ó secundario e terciario, xa que logo urbáns; no agro, expulsados os excedentes á emigración, foi habendo mecanización. Se falamos de neocapitalismo é polo implantamento tanto dun sistema económico consumista que basea na demanda de productos a producción dos mesmos e artella formas de publicidade que leven ó consumidor a adquirir eses productos, como por unha división do sistema productivo que coloca en zonas marxinadas os centros de extracción e primeira elaboración de elementos básicos (electricidade, alúmina, pasta de papel), tamén un modo que basea na posesión de artículos de uso e consumo o prestixio social: grupos financieiros como Nestle, Uteco, Pescanova, Pebsa, Fenosa, Astano, estabelecéronse en Galicia. A sociedade entrou en transformación, manifestándose elo nas relacións interclases e na interacción dentro das mesmas; os grupos de poder non souperon en Galicia construir un futuro económico e vivían como depredadores, mentres o protagonismo foi pasando ás mans dunha capa obreiro-industrial que tomou a dirección das reivindicacións, e esa clase medrou espectacularmente dende o fin dos sesenta e tivo unha anovación xeneracional con actitudes en correspondencia a un país que ía sendo diferente o aparentemente rural e marxinal.

Correspondeulle pois ás capas sociais en alza (obreiros, técnicos, ensinantes) o equilibrio entre reivindicación laboral, afirmación nacionalista, renascimento politico da esquerda, e alternativas culturais que remexían na tradición universalista de Galicia. Había demandas de cambio, algo do bon e do mao da modernidade para cando rematou "naturalmente" a vida do General Franco.

III.f.- O postfranquismo.

Dende a morte física do General Franco en adiante abreuse un periodo de crispación e esperanza, un tempo que deron en chamar "transición" e no que o debate básico foi entre uns "poderes fácticos" inmovilistas, uns grupos de dereita e centro que querían cambia-la forma e a esquerda real e os nacionalistas pulando pola "ruptura".

As arelas de transformación ecoaban en tódolos niveis: era petición xeral a libertade, a amnistía e os dereitos nacionais, respostada con prepotencia dende o goberno (de Arias, de Suárez, que tanto ten). As movilizacións populares foron unha constante e semellante era a galeguización aparente da sociedade, a esixencia de dignificar a lingua galega como lingua normal de comunicación.

Sometida Galicia a un falso desenvolvimento económico comenzou o postfranquismo por querer encher a terra de Celulosas (nono conseguiron), facer a Autopista do Atlantico (ahí está), nuclearizarnos; fora en escritos, sindicatos, partidos, en calquer plataforma de opinión, nos 1976 e anos seguintes Galicia estaba movilizada, a poboación estaba polo desmantelamento das estructuras franquistas, pero tamén a esquerda estaba enfrentada por pretensións de monopolizar o galeguismo uns e o hexemonismo de outros, e así posibilitaba a aproximación entre a dereita mais intelixente acobillada en Adolfo Suárez e o centro e a socialdemocracia agrupados tralo PSOE e a súa "ruptura pactada", camiño da obtención do poder e lonxe de querer facer unha transformación real da sociedade. Dese xeito, cando foi elaborado o "Proyecto de Ley para la Reforma

Politica", a esquerda moderada rompeu a unidade da oposición e esa oposición non tiña capacidade propagandística; no Referendum de fins do 1976, nas eleccións inmediatas, no Referendum Constitucional do 19878, manifestouse claramente que 30 anos de "Regimen del 18 de Julio" fixeran que os cidadáns menores de 40 anos non coñeceran outro sistema que non fora o autoritario; democracia, libertade, autonomía, autodeterminación, socialismo etc, eran expresións que enchían a boca dunha minoría concienciada pero que a maioría non podía entender. Había na Galicia de fins dos setenta anceios de cambio, pero as consignas mais insistentes do franquismo deixaran a súa pegada; a sociedade galega, no seu conxunto, se quería a democracia, as libertades, tamén era anticomunista e antiseparatista, e co despegue dun proceso histórico absurda e dramaticamente secuestrado no 1936 primaron os principios máis moderados e por eles foi conducido o pais.

Foron os vencedores uns sectores politicos e económicos procedentes do franquismo e que souperon adaptar a súa apariencia a formas democráticas; tamén uns grupos arribistas que trás coarenta anos de silencio souperon utilizar os desexos de modernidade da poboación. Co estatuto de Autonomía, nos sucesivos chamados electorais, afortalouse o modelo de democracia burguesa, galego cooficial, etc., moi lonxe da democracia real.

Rematamos con dous anacos de entrevistas, unha en Santiago e outra en Vigo, as dúas no 1985, e que forman parte dun amplo traballo de proxima publicación:

"...a xente en Galicia é conservadora a maiores, fora da costa, da zona das rías. Deso non se deron conta os partidos de esquerdas... O que quere a xente e un caciquiño bó, non as grandes ideas, un caciquiño que esté no poder e que amañe as pistas ou consiga un instituto... O que a xente quere é ter un amigo na Diputación ou nunha Conselleria, e nada máis".

"O cambio aparente das relacións sociais, económicas e políticas destes últimos dez anos beneficiou ó empresariado máis intelixente que aproximou ós seus plantexamentos ós das socialdemocracia. A esquerda é e foi o remolcador, quen foi arrincando cousas á dereita, que por ela nada tería feito, e a dereita adoitou os modos, as modas e as consignas da esquerda... ¿Non ten coña que os que mandan agora en Galicia anden a rufar do seu galeguismo cando hai tres días berraban pola unidade da Patria?"

E concluo, extrapolando o texto dun ben coñecido debuxo de Castelao: "Eu estou cos de despois".

ARQUIVO GRAFICO DE *A NOSA TERRA*

contra natura

Antón Baamonde

I- ABURRIMENTO

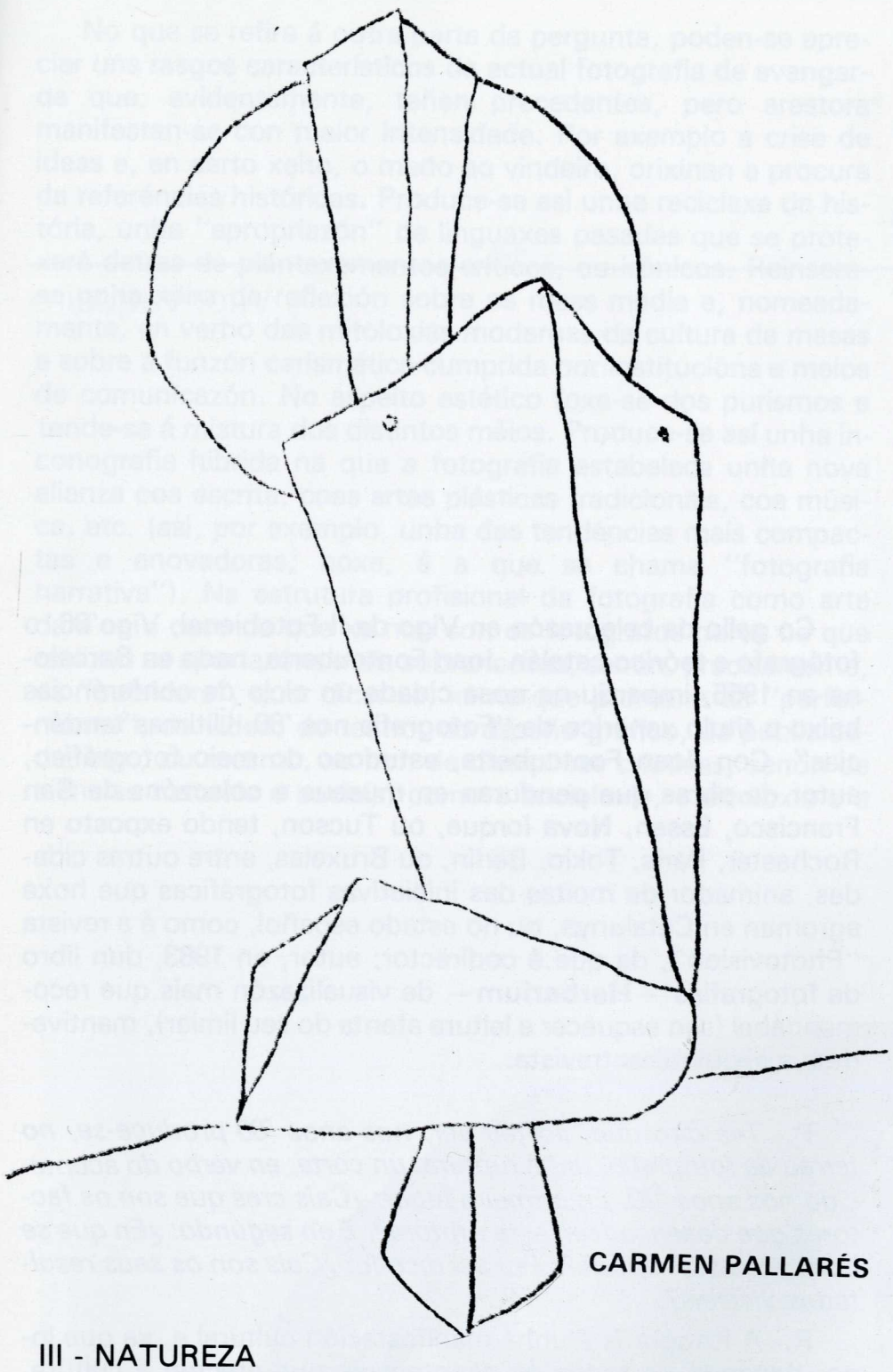
Baudelaire, nun célebre verso, definiu ao mundo como "un oasis de horror nun deserto de aburrimento". Con isto o poeta maldito, aquel que, segundo a crítica, fixo do "descontento de todos e de min mesmo" divisa, daba no cravo da que tal vez é unha das mais características e profundas experiencias do home moderno: o tedium vitae.

Aburrimento: éste é o nome daquela sensibilidade que, percibida polo Romantismo, non fixo desde aquela mais que medrar até converterse en boureo. A procura, intentada desde entón tantas veces, de novos ámbitos de experiencia ten a súa raiz nesa vivencia que tende a extenderse, paradóxicamente, na telemática aldea global que debería, presuntamente, anulala. No mesmo momento en que Mc Luhan celebraba o nacimento dunha nova era de optimismo comunicacional, ainda se escoitaba o longo e dramático oubeo de Allen Ginsberg: "Vin ás millores mentes da miña xeración destruidas pola loucura, famentas, espidas, histéricas, / arrastrarse por ruas de negros ao mencer en busca da droga raibosa, / hipsters con cabeza de anxo ardentes polo antigo contacto celeste coa dinamo estrelada na maquinaria da noite...": a exixencia beat de multiplicación da individualidade (verificada através do LSD e outras drogas) era o amargo certificado, expedido por apátridas e desterrados, da mutilación da experiencia vital.

Tamén hoxe, se se empatiza con quen se sente interiormente valeiro —non amargamente valeiro, senón simplemente valeiro— non é difícil comprender a fascinación da —en expresión de Massimo Teodori— "perigosidade da vida vivida sempre en presente".

II - ARTIFICIO.

"Para non sentir o horríbel fardo do tempo que nos fai dobrar as costas e ollar cara á terra é mester embriagarse sen folgos, de qué? De viño, de poesía ou de virtude, como prefirades. Mais embriagádevos!". Baudelaire, "o primeiro home moderno", ao dicer de Hauser, é tamén o grande poeta do artificio. A razón é obvia: el é o modo en que ún pode curarse do aburrimento. Do aburrimento dun mundo groseiro e anestético. O habitante dos paraisos artificiais escolle ese enraizamento caprichoso en condena dun mundo que aparez como indiferente. O artificio, que é a patria do apátrida, de quen non ten quimera algunha tras da que ir nen escoita xa nomes sagrados ten, non obstante, en Baudelaire o sentido de ter saudade de beleza, isto é, da absoluta perfección dun mundo que era xa, na sua época, impuro e maligno. O artificio quere, pois, estetizar a existencia. Estetización cuxo inimigo, é, efectivamente, o tempo. O momento supremamente fermoso só pode ser, en sentido forte, suspendendo o tempo, concentrándose nun instante pleno cuxa representación mitoloxizada é o *nunc stans,* o instante eterno da tradición cristiana. O lado mau da nostalxia dese instante de perfección reside en que el adoita instituirse en medida, en canon. Comparado con el toda a vida aparez como carente de valor. Non sen razón, Nietzsche —cuxa tese do eterno retorno non está tecnicamente, como indica Borges, mui lonxe daquela outra de inspiración cristiana —decretou a inocéncia do devir, a absoluta falla de culpa do existente— e con iso tentou evitar a postergación do momento da redención.



CARMEN PALLARÉS

III - NATUREZA

E, porén, o que Baudelaire buscaba através do Artifício era, en certo modo, natureza. Para Clement Rosset, efectivamente, o que dirixe o ódio á natureza en Baudelaire é "unha nostálxia do sólido e do determinado". A Natureza, pois, seria culpábel para o poeta preferido polo infortunio de non cumplir o que promete: ser o ámbito do necesario. Para Sartre, en cambio, a noción de natureza en Baudelaire é ambivalente: non cabe dúvida da sua vontade de artificio, do horror que nel suscitaba a vulgaridade e, en xeral, todo o comun e falto de afeites e perfumes. E, a pesar diso, o Baudelaire de quen Benjamin escrebeu que consideraba ao dandysmo como "a última refulxencia do heroismo nas decadencias" se mentiría, na opinión de Sartre, cando asimila a virtude á construción artificial. Mais certo sería que Baudelaire ambicionou a soedade do maldito e do monstruo, do contra-natura precisamente porque a natureza ven de Deus. "E o seu soño de artificio —comenta Sarte— non se distingue en absoluto do seu desexo de sacrilexio". O satanismo de Baudelaire radicaría, portanto, no seu xogo andróxino. No seu xogo, en definitiva, ambíguo.

Walter Benjamin ten chamado a atención para o feito de Baudelaire ser o poeta lírico da existencia urbana. Ninguen, efectivamente, tería mentado antes a experiencia desa emborrachante comunión universal que obtén o paseante solitario e pensativo. "Multitude, soedade: términos iguais para o poeta activo e fecundo". Asimesmo chez Baudelaire poderíase atopar unha correlación interna entre o contacto coas masas que viven nas grandes cidades e o shock, isto é, a experiencia fragmentada e múltiple, mosaica, que é un dos grandes rasgos da contemporaneidade. Podería, desde aquí, interpretarse o arraigo do artificio de Baudelaire como unha resposta urbana ao desarraigo que a propria cidade soe criar nas individualidades urbanitas (cuxo fundamento sicolóxico —según Georg Simmel— se alza sobre o acrecentamento da vida nervosa). Baudelaire viría a sancionar, así, o modo mais específicamente moderno de arraigo: non aquel que se amarra a algo xa dado senón aquel outro que construe el mesmo o seu proprio fogar, ou, millor, o seu castelo no ar.

IV - AZAR.

E así, se Natureza se opón a Artificio como Necesidade frente a Continxencia, o interés de Baudelaire en canto a desvelador dun modo de experiencia moderna (a saber: o tipo de experiencia do ser que se non a pode ter carece de consolación) é o de sinalar o tránsito cara a posibilidade do azar. De aí en adiante a Natureza perdería a sua carta de lexitimidade: e de ser "unha sombra de Deus" (Nietzsche). O lamento por unha "vida inesencial" tería que aprender a cambiar de linguaxe, vista a inexistencia de vida esencial: xa Schopenhauer pensara que a existencia carece de propósito e significado e concordara con Spinoza en que o que as cousas queren é, verdadeiramente, perseverar no seu ser.

Todos os existencialismos nutríranse da idea indicada por Mallarmé ao escreber que "unha tirada de dados non aboliría xamais o azar". O surrealismo —a corrente estética mais caracterizada do século— igual que a propria xeración beat, beben nela, igual que da protesta contra a cousificación do mundo da experiencia. A crítica, realizada por Foucault, do suxeito en tanto que produto social insírese tamén na crítica desa alienación da experiencia e soa como unha resposta aos que, como Allan Watts, crían, ao modo zen, que o autocoñecimento é a vía da auto-liberación; "sen dúbida o obxectivo principal hoxe non é o de descobrer senón o de rexeitar o que somos".

Rexeitar o que somos porque tamén nós estamos construidos co estigma das miserias do presente e do pasado acumulado. No que atinxe á esperanza convén lembrar que só millora o presente quen di del: Non. Mas, con todo, é preciso posuir a sabiduría do *nihil admirari* e, é craro, estar abertos ás posibilidades do único tempo en que nos foi dado viver. O carácter tráxico da existencia humana non radica, como querería Kierkegaard, na sua absoluta alteridade a respeito de Deus (ou calquera dos seus seudónimos) senón no feito de carecer de toda referencia ontolóxica; reside en, simplesmente, ser. Recoñecer esa falla de fundamento —esa falla da natura— non é a ocasión para adoptar o malentendido que apresentaba antaño ao existencialismo como un ar de lánguida tristeza nen, moito menos, asumir plebeiamente a vida como un vale de bágoas. Mais perto da posición xusta está quen adopta unha actitude plenaria, serena, afirmativamente gozosa; amante da pureza de cada crepúsculo e cada alba.

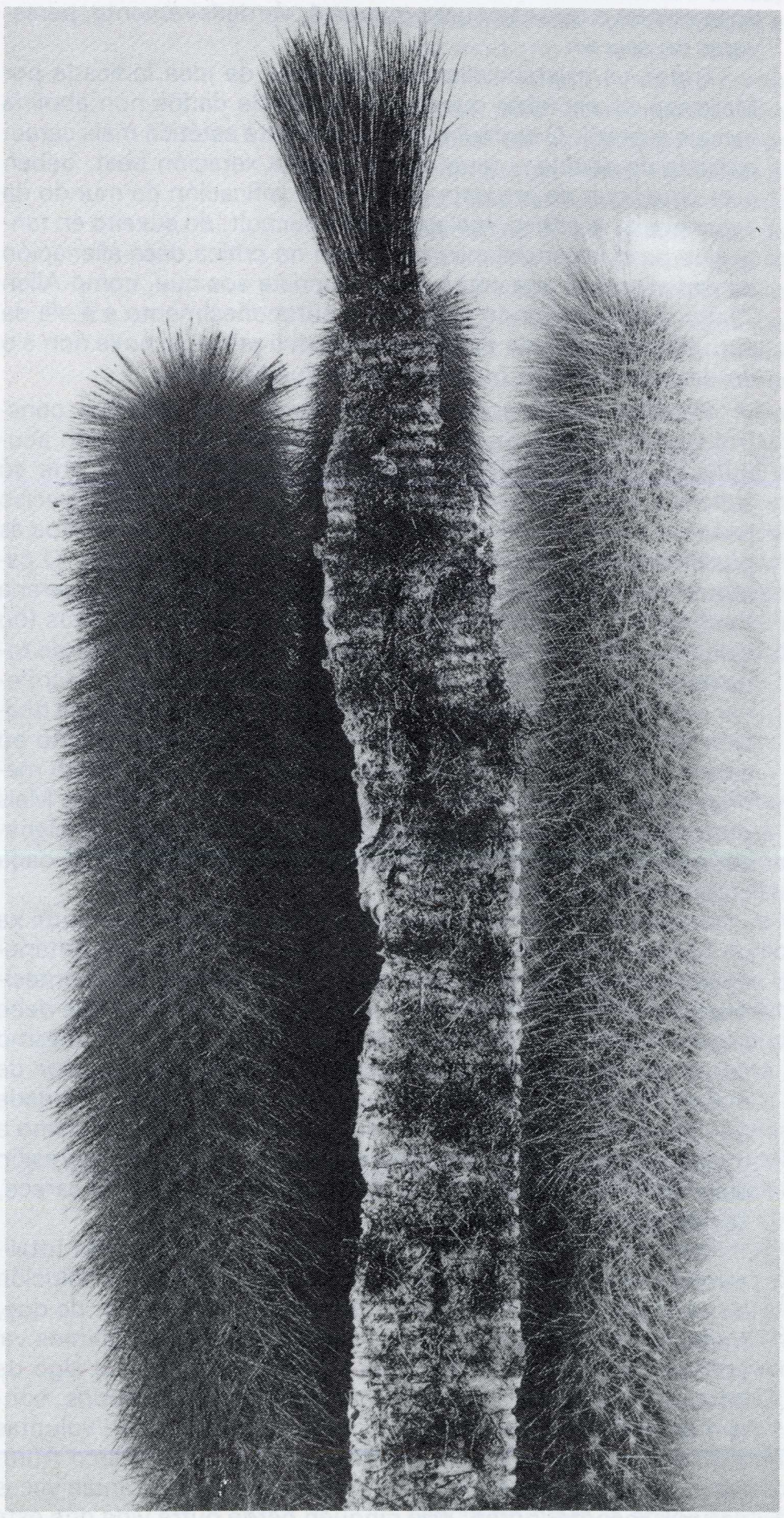
Nunha época en que referirse á crise de valores constitui xa un tópico convén lembrar isto: que eles non nacen espontaneamente á beira do camiño e que a coincidencia de acontecimento e sentido só pode ser o produto dunha prática que debe asumir o risco da criación de valores. Hoxe, cando do mesmo modo que despois da época homérica se asiste á sustitución de morais políticas por morais que poñen o acento na perplexidade que asiste ao individuo, como no seu momento o estoicismo e o epicureismo, nengún fundamentalismo, nengunha regresión debería limitar o horizonte da liberdade niilista que non carece, xa, de extensión social.

Non cabe dúbida de que no futuro novas ideoloxías totalizantes van afirmarse para contrarrestar a tendencia á disolución do vencellamento social. Nen cabe dúbida, tampouco, de que, frente ao pragmantismo actual, a produción de fins últimos vai coñecer un novo suceso. Existe a posibilidade de que algo de interesante e positivo surxa entón. Mas, de todos modos, convirá lembrar simultaneamente o vello lema epicúreo "voluptas cum honestitate" e aquela meditación do estoico Marco Aurelio: "Ainda que foras a viver tres mil anos e outras tantas veces dez mil, recorda, porén, que ninguén perde outra vida que esta que vive, e non vive outra que a que perde".

JOAN FONTCUBERTA

a teima na subversión da realidade

Vitor Vaqueiro



HERBARIUM: "Physostegia afeitata", 1984

Co gallo da celebrazón en Vigo da II Fotobienal, Vigo'86, o fotógrafo e teórico catalán Joan Fontcuberta, nado en Barcelona en 1955, impartiu na nosa cidade un ciclo de conferéncias baixo o titulo xenérico de "Fotografia nos '80. Últimas tendéncias". Con Joan Fontcuberta, estudoso do meio fotográfico, autor de obras que penduran en museus e coleczóns de San Francisco, Essen, Nova Iorque, ou Tucson, tendo exposto en Rochester, Paris, Tokio, Berlín, ou Bruxelas, entre outras cidades, animador de moitas das iniciativas fotográficas que hoxe agroman en Catalunya, ou no estado español, como é a revista "Photovision", da que é codirector; autor, en 1983, dun libro de fotografias —**Herbarium**— de visualizazón mais que recomendábel (sen esquecer a leitura atenta do seu limiar), mantivemos a seguinte entrevista.

P.- *Tes dito que, ao teu ver, nos anos '80 produce-se, no terreo da fotografia, unha ruptura, un corte, en verbo do acontecido nos anos '70. En primeiro lugar: ¿Cais cres que son os factores que desencadean esta ruptura?. E en segundo: ¿En que se concreta esta ruptura?. Por asi dice-lo: ¿Cais son os seus resultados visíbeis?.*

R.- A fotografia é unha manifestación cultural e, xa que logo, depende de todos os aconteceres que afecten á cultura. Hoxe fala-se moito de crise; a crise converteu-se nun conceito chave para enxergar as circunstáncias que rexen todas as facetas da nosa vida. Como di Angel Castiñeira, "viver hoxe é viver en crise". Pero ¿que significa crise?. Polo menos eu interpretaria-a en dous sentidos: por unha banda desnorteamento e, alemparte, decadéncia. Penso que, con efeito, a nosa civilizazón está a viver un periodo de desnorteamento e decadéncia. Refiro-me ao famoso descrédito da "modernidade", ou sexa a perda de sentido dunha série de valores nos que esa modernidade se baseaba: os mitos da razón, do progreso, da ciéncia... Sentimo-nos inseguros. No Estado Español, xente como Cueto, ou Subirós, trataron moito esa idea de inseguranza e de consumo de medos: medo á represón, medo a perder o traballo, medo a desfeitas ecolóxicas, medo a que estoure unha guerra, medo á tecnoloxia etc. O tema da tecnoloxia, poñamos por caso, parece-me inadiábel; por pór un caso, despois da desfeita de Chernobyl, é lóxico que medrara o sentimento popular de que o desenvolvemento tecnolóxico poda ser perxudicial, que a tecnoloxia non é submisa, mais rebelde.

Todo isto xera unha nova conciéncia e os artistas que empregan a fotografia para expresaren-se tenden a reflexar esta nova conciéncia. Non se trata só dunha ruptura coa tradizón fotográfica dos '70, que tamén acontece, pero semella-me menos salientábel, senón dun deslocamento xeral nos xeitos de pensarmos e sentirmos que, manifestamente, afecta á fotografia. No estritamente fotográfico teriamos de falar de vários factores; poñamos por caso: non podemos esquecer como o xurdimento das novas tecnoloxias (suportes magnéticos, laser, in-

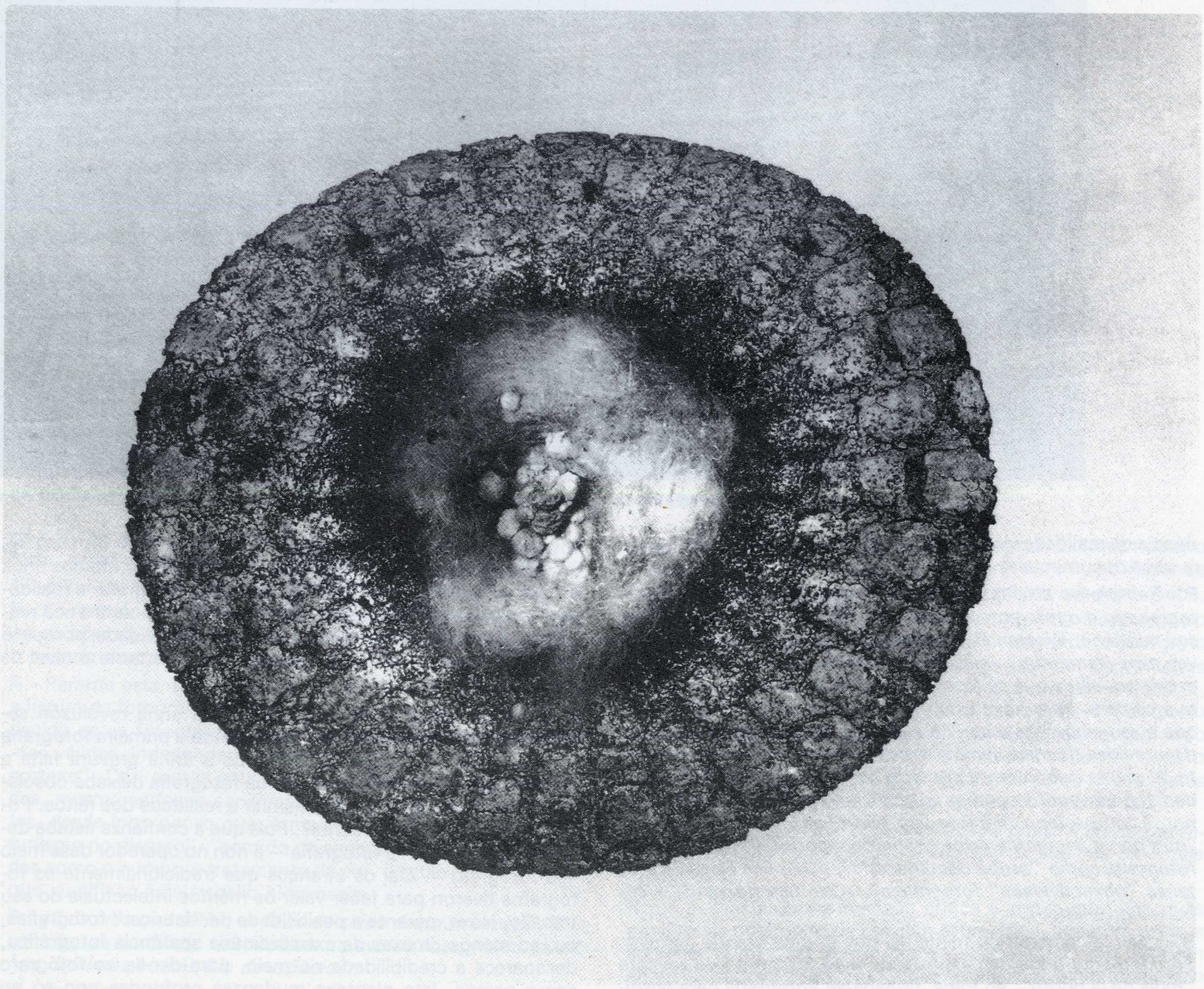
formática etc.) aplicadas á criazón gráfica cuestionan a natureza do que até hoxe semellaba propriamente fotográfico: o realismo.

No que se refire á outra parte da pergunta, poden-se apreciar uns rasgos característicos da actual fotografia de avangarda que, evidentemente, teñen precedentes, pero arestora manifestan-se con maior intensidade. Por exemplo a crise de ideas e, en certo xeito, o medo ao vindeiro, orixinan a procura de referéncias históricas. Produce-se asi unha reciclaxe da história, unha "apropriazón" de linguaxes pasadas que se protexerá detras de plantexamentos críticos, ou irónicos. Reinsere-se unha xeira de reflexión sobre os mass media e, nomeadamente, en verbo das mitoloxias modernas da cultura de masas e sobre a funzón carismática cumprida por institucións e meios de comunicazón. No aspeito estético foxe-se dos purismos e tende-se á mistura dos distintos méios. Produce-se así unha inconografia hibrida na que a fotografia estabelece unha nova alianza coa escrita, coas artes plásticas tradicionais, coa música, etc. (asi, por exemplo, unha das tendéncias mais compactas e anovadoras, hoxe, é a que se chama "fotografia narrativa"). Na estrutura profisional da fotografia como arte dara-se o caso de que xa non son os fotógrafos puros os que realizan as aportazóns mais sobranceiras, senón, precisamente, os "outsiders", quer dicer-se, xente que promana da "performance", do vídeo, do teatro, do deseño gráfico, da publicidade, etc., ou mesmo, xa non de disciplinas criativas, senón de ciéncias naturais e sociais, como a socioloxia, a sicoloxia e a bioloxia. Isto arriquece a produzón fotográfica porque introduz novos intereses e motivacións, dando-lle, deste xeito, unha dimensión multidisciplinar. De tudo isto pode-se deducir tamén unha substituzón nas posturas introspectivas e sentimentais que caracterizaron aos autores mais significativos dos '70, por outras mais reflexivas e críticas. As poéticas personais van-se esgotando e deixan paso a un meirande desexo de obxectividade e incidéncia social.

P.- *Ten-se falado de várias liñas, de várias etapas, no desenvolvemento da fotografia: a fotografia como espello do real, a fotografia como "index". ¿Que é para ti a fotografia?. E tamén: ¿Cal é, ao teu ver, a sua función social?.*

R.- Entendo a fotografia nomeadamente como unha linguaxe. Non quereria entrar agora na retesia das teorias dos semiólogos que lle negaron este estatus, pero para min fica claro que a fotografia xera unha chea de símbolos que ao mesmo tempo se artellan por médio de códigos, para criar significados. Aliás, cando falo de fotografia, entendo-a como peza de procesos comunicativos mais extensos, poñamos por caso, inserida nun discurso xornalistico, ou publicitário.

Se aceitamos, pois a fotografia, como unha linguaxe as suas funzóns deben ser múltiples. A escrita, por exemplo, serve para compór un poema, facer un crucigrama, redactar unha carta, unha participazón de falecemento, ou un informe xurídico. Tudos estes usos son lexítimos e socialmente precisos. Coa fotografía acontece o mesmo, ou deberia acontecer o mesmo. O problema pode ser que a fotografía arrastra ainda esa depen-



HERBARIUM: "Flor miguera", 1984

JOAN FONTCUBERTA

JOAN FONTCUBERTA

MICOSTRIUM VULGARIS: Plano descriptivo. Espécie mui sociábel, que non rexeita a presenza do home.

déncia da realidade visual que, historicamente, decantou-na cara usos documentais.

P.- *Sempre se dixo que ficaba un certo contacto entre o fotograbado e o referente, a realidade. Cando Capa fotografa ao seu miliciano, Weston ao seu pemento e Penn a Lisa Fonssagrives eses elementos —miliciano, pemento, Lisa— dalgun xeito estiveron, ainda que só fose un instante, e nesa situazón perante a cámara. Pero hoxe estamos chegando a únha situazón na que é xa posíbel "fabricar" imaxes que nunca existiron, imaxes desprovidas do mais mínimo aspeito referencial, imaxes produto da mente quenturenta dun ordenador que perfeitamente poderian pasar por fotografias aos ollos do profano, e aos de quen non é tan profano. Perante isto ocorre-se-me unha cuestión: ¿que porvir lle agarda á fotografia de reportaxe?, ¿Que fica da fotografia como "proba documental"?, ¿Que fica hoxe da pretensa "obxectividade" fotografica?. ¿Que fica do vello "a cámara non minte"?.*

R.- Que "a cámara non minte" si que é unha grande mentira. Precisamente unha das exposizóns mais atractivas do recente "mois de la photo", en Paris, titulaba-se *Fotografia para falsificar a Historia* e consistia nun compéndio exaustivo de imaxes fotoxornalísticas trucadas. Pero mesmo este seria un caso só, un caso rude entre os moitos casos posíbeis. Nos últimos anos o reporter decatou-se de que xa non pode fotografar a realidade dun xeito aséptico, senón, ao cabo, o seu encontro coa realidade. A preséncia do fotógrafo muda a realidade porque a imaxe converte-se nalgo excesivamente importante a nivel de efeito político.

En liñas xerais, acho que asistimos a unha revoluzón semellante á que se produciu en 1889, cando a primeira fotografia se imprentou nun xornal substituindo a unha gravura feita a man. O carisma de verosimilitude da fotografia deixaba obsoleto o debuxo nas tarefas de transmitir a realidade dos feitos. Porén ¿que acontecia realmente?. Pois que a confianza estaba depositada no meio —a fotografia— e non no operador dese meio —o fotógrafo—. Dai os atrancos que tradicionalmente os fotógrafos tiveron para facer valer os méritos intelectuais do seu traballo. Hoxe, perante a posibilidade de "fabricar" fotografias, ou, ao menos, imaxes de extraordinária aparéncia fotográfica, desaparece a credibilidade no meio, para dar-lla ao fotógrafo como persoa. Isto plantexa mudanzas profundas non só no terreo xornalístico, mais tamén en aspeitos moito mais amplos

Vive en zonas lamacentas. Alimenta-se de pequenos peixes, que caza dun xeito singular: ¡A FUNGUEIRAZOS!

do coñecemento e da cultura. Desde unha perspectiva humanista, estou convencido, de todos xeitos, de que estas mudanzas son positivas e que benefician á fotografia.

P.- *En función do denanterior ¿que considerazóns farias en verbo da obra de Martin Parr, a quen tivemos oportunidade de ver o pasado mes de Novembro en Vigo?*

R.- Perante esta nova situazón, evidentemente compre revisar a leitura da fotografia de reportaxe. Ao meu ver, o lério está en decidir se as fotografias de Martin Parr seguen a parecermo--nos válidas, independentemente de que se consideren de "reportaxe". Con outras palabras: se seguen a parecer-nos válidas, mesmo se fosen cenificadas. E eu, neste caso do que falas, desde logo penso que, à marxe de valores do tipo "oportunismo no disparo", "sentido da anécdota" etc. fican cualidades como o humor, o tratamento da cor, o estilo de visión, etc., que xustifican este traballo nidiamente.

P.- *¿Cais cres que serian as liñas de saida desta situazón? ¿Que camiño, ou camiños, ves posíbeis no evoluir fotográfico cando nos diriximos ao cámbio de milénio?.*

R.- En liñas xerais, hoxe fai-se unha fotografia meán. A criatividade rarea. O porvir iminente da fotografia virá dado polo ultrapasamento da crise á que me referia denantes. Do mesmo xeito que o primeiro paso do doente, para virar san, e recoñecer-se doente, o que debe facer a fotografia é asumir esa crise. Acho, por exemplo, que a fotografia, consoante perde o seu espácio do real, ve-se desprazada cara á ficzón; segundo o fotógrafo perde o seu rol na história, asenta-o na estética. Os vindeiros anos van consolidar a fotografia como experiéncia estética. E, aliás, para aventurar o porvir, haberá que seguir moi de perto todo o proceso tecnolóxico. Eu non pronostico en nengún caso a desaparizón da fotografia consoante hoxe a coñecemos, pero non resulta impensábel que o emergullamento de novos meios podan desvia-la cara campos que agora non imaxinamos.

P.- *¿Baixo que parámetros aborda hoxe a crítica a análise da fotografia?. ¿Que vectores, que liñas, son as mestras na crítica fotográfica?*

R.- A auséncia dunha tradizón crítica é ainda unha das eivas proverbiais no ámbito da criación fotográfica. Arestora están a aparecer numerosas publicacións especializadas que teorizan en verbo da fotografia, pero ainda o desenvolvemento estético non se ten visto equilibrado por un desenvolvemento crítico. A deboura, alemparte, discute se as artes plásticas deben

analisar-se dun xeito xenérico ou en base ás suas desemellantes especificidades. Ao longo de 150 anos de história, rastreando a cativa literatura teórica, achamos algunhas pautas ou liñas mestras da crítica fotográfica específica ao redor de eixos como Purismo/Pictorialismo, Otto Steiner/Minor White, os plantexamentos de Kraszna-Krausz, etc.

Hoxe o que salienta é un xeito de crítica baseada nas teorias da Postmodernidade. Revistas americanas como **October** ou **Art in America** teñen-nos dado boas probas. Xente como Rosalind Kraus, Douglas Crimp ou Craig Owens teñen producido boas probas de crítica postmodernista, que é un pouco "pastiche" de teorias prévias: de Walter Benjamin, do estruturalismo, de Barthes, de Foucault, de Baudrillard. Non deixa de ser paradoxal que o *Postmodern* de cuñaxe americana basee-se, nomeadamente, en pensadores europeus.

P.- *Semella que as últimas tendéncias de fotografia apontan a un hibridismo, a unha promiscuidade visual, a unha intromisión e a unha mistura con outras artes. A pintura está aparecendo nas cópias fotográficas. O mesmo a escrita, integrada xa no papel fotográfico. ¿Cres que se pode falar dunha certa tendéncia á interdisciplinariedade?*

R.- Si, con efeito. Denantes mencionaba-o de pasada e referin-me á "fotografia narrativa" como unha das modalidades mais vixentes. A fotografia narrativa, aliás, aspira a conquerir unha certa dimensión temporal, unha discursividade no tempo e non só no espácio e esa era unha cualidade reservada á literatura, ao cine e ás artes cénicas. Mesmo neste sentido aprecia-se esa vontade de alongar os límites dos diferentes meios. Outra proba da interdisciplinariedade é outra das correntes actuais: a *staged photography* ou "fotografia construida", onde o fotógrafo converte-se realmente nun cenógrafo, ou nun actor que utiliza a cámara para rexistar-se a se mesmo na sua própria construción, ou actuación. Pensemos en figuras representativas da fotografia contemporánea, como Dieter Appelt, Joel-Peter Witkin ou Cindy Sherman.

P.- *No teu libro* **Herbarium** *apresentas unha chea de obxectos con aparéncia de plantas, que non son tal, xa que a lectura do limiar (por certo, creo que debia ser un epílogo, Borges ten dito que como falar do que non se coñece ainda) di-nos que son detritus que recollias e compuñas. Esa é tamén a liña actual de traballo no campo da Zooloxia, con Borges, e o seu "Libro de los seres imaginarios" ou a sua "Zoologia fantástica", outra vez presentes. ¿Que intencionalidade última levan eses herbários e bestiários fantásticos? ¿Que tentas dinamitar?*

R.- Na miña obra houbo sempre unha idea motriz: a subversón do realismo fotográfico. É o que chamei unha fotografia *contravisiva.* As *contravisóns* son formas de transgredir os convencionalismos da representazón visual do mundo. Quer a serie de *Herbarium,* quer a Zooloxia fantástica que arestora estou a facer serven como exemplos. Neles provoco esa ambigüidade entre a realidade e a ficzón, entre o verdadeiro e o falso, entre o natural e mais o artificial. Pero non só me engaiola o descrédito da pretensa obxectividade do documento gráfico, senón tamén un enfocamento crítico da nosa actitude perante a natureza ou a ciéncia, que é o acceso que nos permete o coñecemento da natureza. Poderia entender-se como unha ironia que é consecuéncia da nosa decepzón. Pero subxacen outras posibilidades: o tema do sensibilizamento ecolóxico, o tema da enxeñaria xenética, o tema da vida, o dos mitos... ao cabo, estou a argallar unha mitoloxia moderna, uns seres, até certo ponto, sobrenaturais, como nos sistemas mitolóxicos clásicos. E as reaccións son surprendentes, moi interesantes. Xente nova, libre de toda sospeita, dixo-me que era un traballo macabro, mesmo diabólico. Mália o tempo, Frankenstein seguiria a ser un incomprendido...

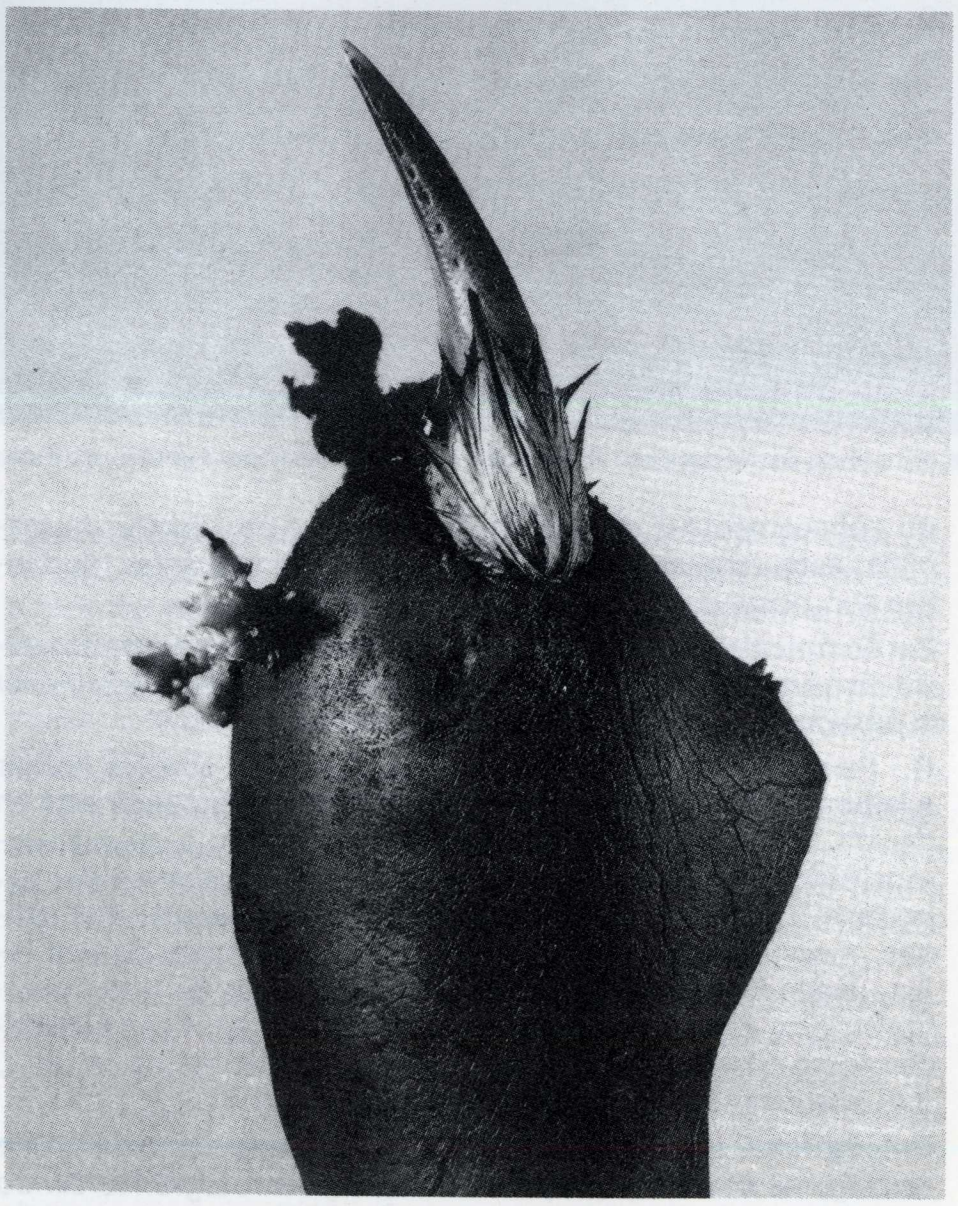
P.- *¿Cais son, ao teu ver, as eivas mais notábeis coas que bate hoxe o desenvolvemento da fotografia dentro do estado español?*

R.- A fotografia no estado español vive un *bluff* perigoso. Na última década fixeron-se adiantos salientábeis, pero que afectaron mais á fachada da infraestrutura fotográfica que aos mesmos alicerces. Faltas políticas coerentes de actuazón a meio e longo prazo respeito á fotografia como manifestazón cultural. Poñamos por caso ¿Que sentido ten pedir museus de fotografia se, asemade, non se forma un persoal especializado en conservazón, restaurazón, museugrafia etc.?. Un dia teremos os edificios, pero non teremos os especialistas. Como, en xeral, todas estas reivindicazóns facemo-las os mesmos fotógrafos, adoecen de voluntarismo e compre rigor operativo. Semella que a consigna fose facer cousas e non facer as cousas ben. Se cadra é un problema de madurecemento que imos atinxindo devagar.

Alemparte atopo en falla unha xerazón de relevo dos que xurdimos nos anos '70 ao redor da revista **Nueva Lente.** Aparecen moi poucos autores mozos capaces de produciren unha obra consistente e dacordo ao novo signo dos tempos. Mimetiza-se dabondo. Falta agresividade, cousa que non acontece coa pintura nova, ou a música nova.

P.- *Para rematar, as perguntas inevitábeis: ¿Como situarias a fotografia galega, entre a que se está a facer no Estado Español? e ¿Que xuizo che mereceu esta II Fotobienal de Vigo?*

R.- Se teño que ser sincero, penso que a fotografia galega é ainda bastante frouxa. Pero isto é normal: unha xerazón non se improvisa e en Galiza, até hai pouco, habia atrancos para se desenvolver fotograficamente. O esforzo de normalización e activazón que se está a facer agora e do que a *Fotobienal,* ou a revista *40 × 50* son só unha mostra dará logo froitos, nomeadamente se o afervoamento do fotográfico non se pecha nun *ghetto* e participa da dinamizazón artística a un nivel mais amplo. Acho que aqui esta-se a formar un caldo de cultivo do que se pode agardar moito. E non me refiro só a que se produza fotografia de calidade, senón fotografia de avangarda, no sentido que Clement Greenberg daba á palabra avangarda: *aquilo que é o motor da cultura.*



HERBARIUM: "Philosifux hyemale", 1984

JOAN FONTCUBERTA

cerco un centro de battiatá permanente

Vicente Araguas

Mortos Brel, Brassens e Vinicius de Moraes, reciclado Donovan —que vergoña velo ultimamente da man de Mocedades—, enfermo Jose Afonso, retirado Pi de la Serra —porque me nego a admitir que fose el a patética pantasma que vin na televisión o outro día— case non quedan máis na cantautoría, que os vellos leóns Bob Dylan, Leonard Cohen, Léo Ferré e Moustaki. E Lluis Llach, se cadra. E, desde logo, Franco Battiato.

Battiato, tan músico como Vangelis, tan poeta como o segundo Bob Dylan (o de "Blonde on Blonde" atal Picasso, non busca, encontra nunha obra en continua e muda experimentación. Quen rexeitan ao siciliano teñen que falar daquela eurovisión (unha carallada pour epatér le bourgeois), dalgunhas versións en español ben discutibeis... pura anecdota-ganga nunha obra artística da que se poden tirar moitas xoias.

Hai quen lle reprocha a Battiato unha certa tendencia ao transcendentalismo o que, para min, se resolve nunha levitación que aparesce nalgún texto. Mais aquí non hai yogis nin gurús, si un clarísimo homenaxe a Beatles, Rolling Stones, Bob Dylan, desde logo, e mesmo Chuck Berry. A pegada de Dylan está patente en Battiato, pouco na música, ben clara na letra; no fraseamento, no emprego do versículo. Battiato, poundaniamente, ensarilla no seu discurso palabras de outros idiomas, do inglés: Lady Madonna / I can try / With a little help from my friends / Oh Oh Goodbye Ruby Tuesday / Come on baby let's twist again /, extraidas da cultura rock ou do español como nas cancións "Cuccurucucu" ou "Sentimiento nuevo".

Franco Battiato, faciana de paxaro, remexe no tono erótico

> Tutti i muscoli del corpo
> pronti per l'accopiamento
> nel Giappone delle geishe
> si abbandonano all'amore
>
> (Sentimiento nuevo)

ezrapoundoniza

> The end
> My only friend this is the end
> sul ponte sventola bandiera bianca
> sul ponte.
>
> (Bandiera bianca)

levita

> Aprono le ali
> scendeno in pichiata aterrano meglio di aeroplani
> cambiano le prospettive al mondo.
>
> (gli uccelli)

ou busca o seu propio centro de gravedade permanente que non lle faga

> cambiare idea sulle
> cose sulle gene
>
> (Centro di gravitá permanente)

E sempre cun soporte musical producto de calidade e autoesixencia que convertirá algún tema de Battiato —como xa ocurre con "For no one" de The Beatles —Berstein dixit— en clásico. Verbigracia "I treni di Tozeur" ou "Cuccurucucu".

Si, compre escoitar a Battiato: "La voce del padrone", "Ecos de Danzas Sufi" "Mondi lontanissimi".....

Eusebio Lorenzo Baleirón

Ai amigo, andan os cabalos cegos. Anda a névoa madurecida a cair sobre de nós como se fora cinza. E a tua voz pervive, abrolla un verso así tan fresco no rumor das sombras. A chúvia eterna mollándonos de amor, mentres levamos as trabes do teu corpo —esa armazón que fora unha harpa no vento— de cara á escura oquedade onde habita a lembranza.

Pola banda de Laíño a chúvia é agora outro cantar; a voz leve e perpétua de Rosalía faille coro ó desgarro da tua voz ceifada antes de tempo. Morrer así, en agraz, pero co froito aceso, levar o corazón ateigado de soños, fundir en chumbo o novelo inaugural dos versos, e a gadaña das horas apremiándote. Ai amigo, xa vén sen azas o mencer, a negra sombra a gargalladas nos campos de Laíño, a negra sombra. E nós tan orfos como se o ceo se alzara de amianto.

¿Qué verde flama te arderá nos ollos? A soedade da paisaxe que vai continuar, e tí tan lonxe, no fondo desde agora cimentado, a silueta do mar e tanta auséncia, que as aves non serán como antes foran. O teu xasmin de mozo xa vidrado a perfumar as eiras. Pois que non morre o alento, vivificase en luz, vai aos pombais nesa hora clarísima da tarde e debulla o cantar, desfai a brétema, alza unha copa de ouro na ledícia. E o lábio a pronunciar sílaba a sílaba: EUSEBIO LORENZO BALEIRON, e a memória, esa gravura do correr dos dias, a reter o teu xesto, acaso a nídia desenvoltura do andar, e a risa case feliz, xa no siléncio a convidarnos sempre.

Se non fora esa pesada mágoa a perfurarte: A MORTE PRESENTIDA.

15/12/86

Antón Avilés de Taramancos

TRES POEMAS de Eusebio Lorenzo

EN DEFENSA PROPIA

Unha tarde os camiños, co outono, perderon a imaxe dos homes. Nas montañas e nos ríos os cantos antergos que trouxeran do sul as anduriñas calaron. As anduriñas, en fin, viraron tristes; como cando un vello amante parte para sempre e nos beizos tan soio pingas de recordo quedan, e fóra de min un arrebato de vento namorando, unha ollada amorosa, final, definitiva.

Unha tarde deixaron de medrar petunias nos meus dedos, perdéuseme o corazón en lonxanía de lúas e con él foi chegando un sopor de encendidas presencias.

Ós pazos da memoria chegaron mensaxeiros de máis alá do mundo, pero na memoria, diluida cun fondo de paisaxe absurda, encetaba a cair en folerpas esquenzo, encetaba a clarexar o rictus da ilusión como nunha cariátide ou esfinxe dos tempos pasados. E así para sempre...

De *Preludio para ben morrer,* 1982 (Inédito).

DE OLLOS FECHADOS

Os nenos da cidade procuran cando soñan
o rosto das imaxes dormidas entre a pedra
mais é grande a tristeza
e múltiplas as formas do desexo que invocan.
É por iso que choran cando calan as fontes
e deitan sobre eles outros corpos preséncias;
água clara na hora da mañá descoberta,
tristeza entre a follaxe do seu turvo futuro.
Os nenos, na cidade, suspeitan da beleza
dun poente cinzento no mar das carruaxes,
coñecen cando chegan os anxos da loucura:
é por eles que agardan.
Os nenos, cando a tarde demora o seu final
escreben cousas tristes sobre as húmidas páxinas
e deixan tras de si unha auséncia de núbens
en que tamén eu soño: da luz para a palabra.

De *O corpo e as sombras,* Pero Meogo, Vigo, 1985.

ARQUIVOS DA INFANCIA

Mal coñecin a sombra dos meus pasos,
lugares nun relanzo onde medrar a hedra
abeirado da chuva do tarrio con névoa
cando o outono pasaba de camiño das brañas;
obstinado en min mesmo,
no lentor da mañá
que levaba nas mans e o odor da camélia.
Aquel regueiro limpo de espadanas altivas,
as abellas saindo devagar dos cortizos
e un tecido de liño que separaba as follas;
o tédio do verao.
Todo isto recordo
como se aquela hora
contemplase ao abrigo da nogueira
ou nos ollos dun neno que amañece dormido.

De *O corpo e as sombras,* Pero Meogo, Vigo 1985

Xosé Ramón Pena

sobre A NOVA POESIA GALEGA, outravolta

Desde logo, é un feito evidente que a nova poesia galega suscita cada dia maior interés entre próprios e extraños. Artigos, reseñas, e finalmente, antoloxias onde se pretende recoller —xa sexa con critérios de amplitude, xa sexa con certo afán de selección— o quefacer lírico destes anos están a aparecer nos estantes e escaparates das librarias do país. Polo demais, o forte ritmo de produción e publicación dos autores estabelece que falar dos nosos poetas sexa obrigado, dia si e dia tamén.

Como era de agardar, as apreciacións acerca do que está a acontecer van-se enchendo, devagar, de lugares comúns, de frases emblemáticas que, evidentemente, só o paso do tempo aclarará no seu verdadeiro contido e na sua capacidade por entender deveras a realidade que pretenden codificar. Asi, fala-se unha e outra vez de "idade de ouro", "ruptura co pasado" ...utilizan-se datas: 1976, 1977 como límites ad quo para o proceso... Pola miña parte —e co permiso dos poetas, a moitos dos cais me une unha sincera amizade— creo que unha pequena arte e parte teño neste proceso. É por iso que "sen pretensións doutorais" —que diria Manuel-Antonio— e sabendo ben que tamén o tempo aclarará a veracidade do que agora segue, quixera facer algunhas puntualizacións, tomando como base a recén publicada antoloxia: *Desde a palabra. Doce voces,* de Luciano Rodríguez, e editada por Edicións Sotelo Blanco. Compre indicar que a escolma de Luciano ten especial interés polo feito de incorporar unha poética de cada un dos autores e, mormemnte, polo cuestionário ao que todos eles responden. Sinte un, contodo, que ese cuestionário non sexa máis amplo, apesar de que nen sempre os poetas contan a verdade sobre a sua criación, entre outras razóns porque seguramente hai várias verdades para cada distáncia coa que ollemos o poema.

O ANO DE GRÁCIA

Tal vez un dos lugares comuns máis utilizados polos articulistas e antólogos sexa o de procurar en 1976 (espallado nos dous seguintes. 1977 e 1978) o "ano de gracia", o termo ad quo para o novo desenvolvimento lírico. Sinala-se que a publicación de *Con pólvora e magnólias* e *Mesteres* significou unha ruptura decidida co pasado imediato e ao mesmo tempo abriu un camiño ancho e nítido para o porvir.

Fai ben, ao meu entender —ainda que de forma excesiva— Manuel Forcadela en cuestionar este feito do que —mea culpa— tamén teño falado en frase eloxiosa. É por iso que compre aqui agora a primeira puntualización. Desde logo ten razón Forcadela cando indica —estou a falar das respostas que o poeta dá ao cuestionário de Luciano Rodríguez na antoloxia que comentamos —que *Con pólvora magnólias* non pode ser considerado como o directo precedente da estética que viria a

seguir nos finais dos 70 e no que levamos dos 80. A poesia de Méndez Ferrin, ao meu modo de ver, é en certos aspectos un caso aparte dentro do panorama lírico galego. Ben é certo que existen coincidéncias entre temáticas ferrinianas e temáticas doutros autores contemporáneos. Agora ben —e haberia que aprofundizar na cuestión— a lírica de Ferrin segue un camiño moi individual; independente do resto dos poetas galegos do tempo nun grande número, por non dicer cuase na totalidade das ocasións. Talvez unha das características esenciais de todo o traballo literário de Ferrin estexa precisamente nese afán —consciente ou non por parte do autor— por escreber de forma "diferente" à moda, ao xeito que nesa altura se impuña máis ou menos en Galiza. Repito que isto non significa que Ferrin sexa un caso "extraordinariamente único" —dese feito está amplamente ligado a movimentos e autores de fóra das nosas fronteiras— mais o carácter fortemente "iniciático" dos seus escritos, o seu vagar através de formas e estilos (desde o nouveau roman até a literatura fantástica de última hora) determinan esa "especialidade" no seu proceso criativo.

Agora ben; precisamente nese valor "iniciático" dos textos ferrinianos radica a sua influéncia visíbel e notória sobre poetas posteriores. O influír de *Con pólvora e magnólias* non o hai que procurar na traslación ao verso de sintagmas e léxico. A presenza de Ferrin sobre os novos poetas é unha presenza fundamentalmente "ética". Na altura en que se publica *Con pólvora*... ainda resoaba, ainda mandaba sobre o país o espírito do prosaísmo crítico, é dicer: a poesia social. Escreber en galego (escreber poesia en galego) determinaba naquela altura escreber de determinados temas, de determinada forma e nunha língua literária (?) ben precisada. É por iso que a actitude de Ferrin, a sua reconciliación a médias coa lírica (hai magnólias pero hai aínda moita pólvora) abria unha porta. Se un poeta que é —ou era— paradigma para moitos duns determinados valores nacionalistas e progresistas se lanza a unha aventura estética esencialmente lírica (polo menos nunha certa parte dos seus poemas) a xustificación moral para os que nel ven ou vian o exemplo a seguir —mesmo vitalmente— queda claro. Se Ferrin escrebe sobre o amor... podemos nós, discípulos, escreber tamén sobre o amor.

É por todo isto que haberá que seguir dicendo que *Con pólvora e magnólias* non terá —como apunta Forcadela— unha influéncia decisiva na estética dos novos poetas, pero tamén haberá que seguir dicendo que si tivo un influxo decisivo canto a actitudes cara o próprio feito poético e cara a apreciación sobre a mesma lírica. Que moito do que hai en *Con pólvora* xa estaba en Cunqueiro —como di Forcadela— é tema a discutir, pero o certo é que a valoración de Cunqueiro como grande poeta ten que ver moito co maxistério ferriniano, maxistério que, é forza dicé-lo, non lle foi alleo ao próprio Forcadela.

OS GRUPOS POÉTICOS

Segundo lugar común de articulistas e antólogos é falar de contado dos tres grupos poéticos que entre 1977 e 1978 publican tres volumes de diferente entidade e significación. Por via de regra, é *Rompente* quen leva os mellores loureiros da ocasión. Desde logo non pretendo de nengun modo —vaia isto por diante— reivindicar-me como poeta nas liñas que seguen, pero, como di o dito: modéstia aparte, creo que algo teño direito a dicer. Sen entrar agora en precisións sobre a calidade dos textos rompentianos, o que si compre indicar ás claras é que resulta falsa a apreciación de considerar o traballo dos Reixa, Avendaño e compañia en liña coa obra dos autores que hoxe compoñen a nova poesia galega. Antes ben, *Rompente* é un feito completamente aillado no panorama lírico galego (supondo que a el quixeran pertencer algunha vez os próprios "rompentianos"). Con excepción de certos textos do primeiro volume —*Silabario da turbina*—, case todos da autoria de Camilo Valdeorras, de corte digamos "convencional", o resto da produción de Avendaño, Romón e Reixa limita consigo mesma. Nada da actitude de Rompente haberia de permanecer nos poetas que comezan a publicar nos finais dos 70. De feito, a única saída —exitosa saída— do espírito rompentiano está à vista: a música comercial na que Antón Reixa parece como peixe na sua auga.

Do mesmo xeito é difícil considerar a *Cravo Fondo* como ligado á nova lírica. Si o están e son protagonistas felices e magníficos do momento actual alguns dos seus membros. Agora ben; a mudanza nos modos poéticos, na actitude do Ramiro Fonte que participa naquela altura e o espléndido poeta actual é ben doada. *Cravo Fondo* constitui un verdadeiro epígono (novamente remito às respostas de M. Forcadela) da poesia de corte social que campara polos seus direitos nos anos anteriores. A sua concepción do feito poético, os versos —con algunha excepción —non admiten dúvidas.

Como dado para a pequena história é preciso sinalar que somente a casualidade é a causante de que Miguel Mato, Francisco Salinas Portugal e quen isto escrebe publicásemos xuntos un libriño de poemas, intitulado *Alén* cun prólogo xenerosísimo do Prf. Carballo Calero. Asi pois nunca existiu o tal grupo *Alén,* polo menos na forma e contido que son usuais nos grupos poéticos.

Pois ben; a calidade dos textos de Alén —forza é recoñecé-lo— era máis ben pobre, con excepción dalgun dos poemas de Paco Salinas, e pouco ou nada hai que comentar ao respeito. Agora ben; si é certo que, apesar disto, son os poemas de Alén os que máis se achegan, os que mellor poden definir alguns pontos esenciais do lirismo posterior. En concreto, os apartados son dous: O primeiro está na procura dunha reconciliación coa lírica, o que emparenta directamente *Alén* coa poesia posterior. Nen *Cravo Fondo* nen *Silabario da Turbina* (volumes de maior entidade) apresentan este feito, como tampouco apresentan estoutro segundo apartado, definitório do lirismo actual: a procura dunha língua literária nova. O traballo por precisar un galego literário, afastado dos excesos ruralistas e hiperenxebristas que nos precedian creo que está presente en todas as liñas de *Alén* (e non precisamente por certas escollas gráficas) e, desde logo, non era alleo às inquedanzas filolóxicas (algun articulista ten dito, non sen certa razón polo que a min se refire, que andábamos na altura máis preocupados pola filoloxia que pola poesia) que os tres tíñamos.

AS FONTES DA MUDANZA

Nas liñas que arriba ficaron está dito o papel que na miña opinión lle cabe a Méndez Ferrin —creo que o de López Casanova é moitísimo menor— como desencadeante do novo lirismo. Igualmente está feita a pequena e vaidosa apreciación acerca do meu próprio "pasado" poético. Pero a pergunta xorde ainda. Cais son, pois, as fontes da mudanza?.

Desde logo, lendo as respostas dos poetas ao cuestionário de Luciano Rodríguez damos en algo que non por ser de Perogrullo deixa de ser necesário repetir. As datas de mudanzas e rupturas, a procura de fontes (con razón falaba Pedro Salinas da "crítica hidráulica") son necesidades dos críticos, son convencións como convención é, en suma, toda división en períodos e etapas do feito literário. Porén, se queremos trazar esas liñas no feito poético galego é preciso ir amodo.

En primeiro lugar, é preciso situar nun ponto e aparte a obra de tres poetas cuxa traxectória vital e literária é diverxente à do resto dos denominados "novos poetas galegos". Refiro-me, claro é, aos casos de Manuel Vilanova, Xavier R. Baixeras e, en menor medida, a Xosé Mª Alvarez Cáccamo.

Maiores en idade que o resto dos componentes desta "nova poesia galega", Manuel Vilanova e Xavier R. Baixeras tiñan, especialmente Manolo, unha obra significativa xa en castellano no momento en que se deciden a utilizar o galego. É por iso que procurar 1976, 1977 ou calquer outra data como medianamente explicativa do traballo de Vilanova resulta absurdo. Con razón se ten queixado o autor de Barbantes de que a sua adscrición a esa "nova poesia galega" resulta inxusta. Ben é certo que Vilanova é coétaneo dun Fernán Vello ou dun R. Raña *canto a autor en galego,* pero —e daí os equívocos aos que poden levar as artificais barreiras de datas, períodos e demais— mentres Fernán Vello e Raña están iniciando en 1980 a sua andadura, Vilanova irrompe na lírica galega cunha obra xa feita en castellano e

ANXEL HUETE

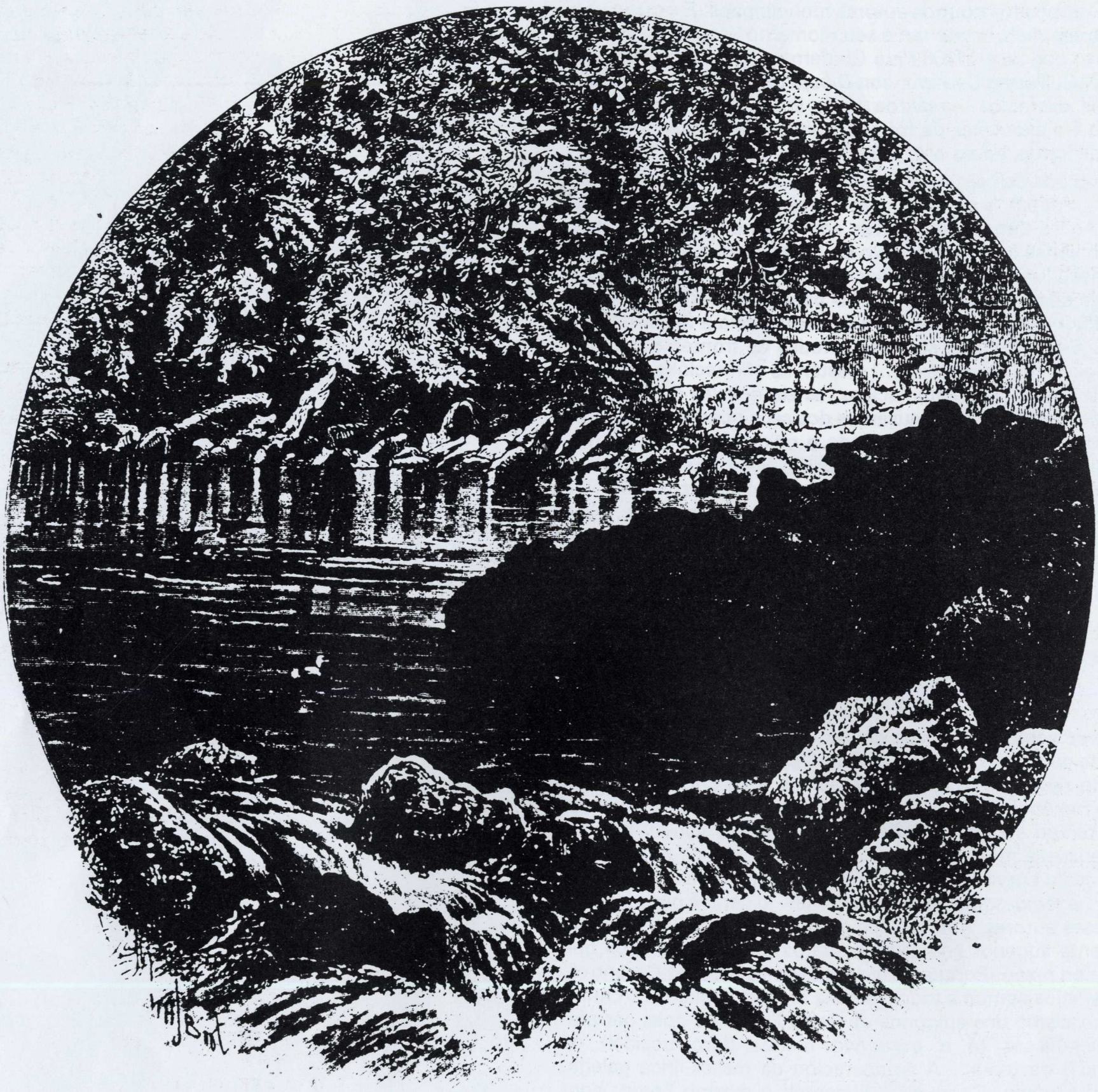
cunha bagaxe cultural, cunha experiéncia como autor e leitor de poesia que, evidentemente, lle conferen características ben diferentes às dos novos poetas. Asi pois, nen a obra de Vilanova nen a de Baixeras nen mesmo a de Cáccamo resultan dunha evolución do gusto poético galego. A obra dos tres poetas é unha continuación da sua traxectoria en castellano, traxectória que, pola mudanza de idioma, resulta converxente cos afáns e propósitos doutros autores monolingües. E é que se a literatura española tamén ten o seu momento "social" non é menos certo que xa en 1966 Pere Gimferrer, con *Arde el mar,* ou, en 1967, Guillermo Carnero, con *Dibujo de la muerte* —por citar só dous exemplos— realizan unha lírica onde o cultural, o libresco e a exquisitez da forma resultaban esenciais. Postos a procurar fontes talvez este camiño sexa menos seco.

Canto aos demais autores non cabe dúvida —fica dito máis arriba— o papel "exemplar" que representa Ferrín para moitos deles. Agora ben; as mudanzas son fruto de moitas causas. Ocorren várias que seria prolixo enumerar aqui e agora. Están, en primeiro lugar, as de orde socio-político, talvez as máis decisivas, as que máis cuestionaron o papel que tradicionalmente se lle tiña reservado à literatura (e dentro dela à lírica) no país galego. Están a maior apertura a todas as frontes da cultura (lea-se cine, novela, música...) e están as afirmacións de Ramiro Fonte cando, con total lucidez, sinala novelas de Faulkner, filmes de Visconti como causantes dos seus poemas. Está o coñecimento cada vez máis acertado e nítido do galego através dos estudos e mesmo das polémicas filolóxicas. Está a apertura —e mismo fixación— de Portugal, Pessoa, Herberto Helder... a mellor aportación que o lusismo pudo facer. Está dado importantísimo o cincuentenário de Manuel-António: outro autor "iniciático" e "exemplar" ao xeito de Ferrin— venerado polas novas xeracións. Está o diálogo constante entre os autores; as renovadas tertúlias nas casas e nos cafés da Coruña e Vigo... todo un monllo de sensacións que constituen unha verdadeira espiral ou mellor un cosmos sen centro definido:

A nova idade de ouro

Talvez somos excesivos cando consideramos o momento presente como unha "idade de ouro" para a lírica galega. É demasiado cedo; o ritmo de publicacións e de criación é certamente frenético nalgun autor. Como sempre é preciso dicer que o tempo será o xuiz. Pero algo xa se vai vendo; alén de características máis ou menos comuns a todos os autores —e que Arcadio López Casanova indica perfeitamente no prólogo a *Pensar na tempestade* de Ramiro Fonte— o certo é que, con perdón deses autores, a nova lírica galega resulta de calidade nitididamente superior aos seus imedatos predecesores aos que negan con razón. Porque, e isto esquece-lle a López Casanova, característica comun a todos eles é a ruptura decidida co chumbizo prosaismo dos epígonos de Celso Emilio ou coas parrafadas metafísicas (é o adxectivo menos duro posíbel) da "Escola(?) da tebra". A recuperación da mellor lírica galega: Manuel-António, Cunqueiro, Pimentel, o mesmo Ferrin, conxuntamente coa asimilación das mellores poesias alleas (Borges, Eliot, ainda e sempre o 27) constitue outro sinal inequívoco de identidade para os novos.

Agora ben; nen todo é ouro o que brilla. O perigo dun barroquismo verbal absolutamente estéril, a perda da conciéncia —no labirinto da metáfora— de que o poema é antes de máis nada a transmisión limpa e directa dunha vibración sensorial está agardando en calquer esquina do verso. Hai mesmo algún libro que se resinte deste exceso de celo lírico por parte do autor. Como tamén pode haber un excesivo desprécio ao prosaísmo crítico que ten dado —non o esquezamos— o Celso Emilio que si paga a pena ler. Oxalá que a nova lírica galega sexa fiel a si mesma e continue nas suas mellores liñas: a pluralidade de direccións, a liberalidade temática e estética. O gusto polo bon dicer, polo idioma limpo e ben construido, a conciéncia da palabra como veículo insustituíbel da nosa condición humana.



suplemento aos vellos cisnes

Manuel Forcadela

Ignoro se don Henrique Peinador tiña cisnes no seu célebre, e hoxe chorado, balneário de Mondariz. Seria formoso que asi fose. Imaxinemos os longos arvoredos; esas sombras galantes e delicadas sob as que pasean a doenza e a morte; o outono sixiloso que se adentra en Mondariz e apousa follas murchas sobre a erva; a figura recortada, e acaso branca, desas damas enfermizas de princípios de século. E imaxinemos ainda nese ambiente wagneriano, modernista, a un Cabanillas esquecido dos fragores do combate nacionalista e instalado, pola man dos intelectuais da xeración Nós, nunha vella cadeira de vime que o invita ao descanso. Vexamos a escena. Sobre o lago cae a prata fulgurante dunha luz cuase outoniza. Transcorre acaso o ano 1926 e Cabanillas, xa maduro, está a pór remate á sua obra culminante, *Na noite estrelecida.* Por un instante vén á sua mente o eco dun poema de Pondal: Cando xazan do cisne os febrentos despoxos. Sobre a mesa, que talvez culminasen dous belísimos crisantemos, facendo-lle rima á brancura do mármore, ten pousada a edición que fixera Bonilla-San Martin sobre as lendas artúricas. Entón pasan os cisnes, eses cisnes funerários e silentes aos que a sombriza hora da tarde outorga un ton tan apagado que o poeta vai evocá-los como negros. Son os formosos cisnes negros que esa época nos lega através do verso de Cabanillas.

Enche-se-me de música a cabeza ao imaxinar esas escenas e regreso, entón, a Mondariz e advirto o rosto canso das mulleres que pasean sob as árvores caducas. Vexo as tardes esvaídas que se perden na memória e ainda perduran nas fotos da época e vexo entón os cisnes negros. Están pousados sobre as águas. Levan en si a imaxe fúnebre da terra, o traxe luctuoso dun lugar condenado anos mais tarde á própria morte. E é o mirar de Cabanillas quen contempla como pasan. Hai rapaces na ribeira; nais e avoas dun outrora ensombrecido polo paso das idades; rotundos homes de mostacho cincento que non reparan na outonia da imaxe.

Só o poeta advirte a cor dos animais. Sabe que son o único que vai perdurar deses instantes e, por iso, apousa a ollada sobre eles mentres lenta a orquestra soa no xardin e hai un leve frescor de outubro animando ás parellas ao baile.

Cae a noite sobre o mar e, no exterior da miña casa, algunhas luces xa se acenden na outra banda da ria. Vexo as barcas que ainda chegan desde Cangas a viraren silenciosas para entrar no peirao pétreo da Estación Marítima. Evoco entón ese fragmento inesquecível do poema:

> De suave, fino veludo
> a barca chega enloitada;
> no meio da vela moura
> reluce unha cruz de prata.
> Longas cadeas de rosas
> quebran o espello das águas
> e negros cisnes lanzais
> en arredor lle dan garda.

Teño reparado muito na beleza destes cisnes negros. Non é só a forma esguia do cisne o que me impresiona senón esa asociación terrível coa morte. Tamén en Pondal morte e cisne coinciden en imaxes recorrentes. "Enfermo o cisne, triste e saudoso", di-nos nunha ocasión. Mas non existe esa rotunda analoxia entre a cor preta e o animal. A máxia funeral deses cisnes apagados que retrata Cabanillas é francamente modernista. Hai un esplendor cromático que lembra aos pintores pre-rafaelistas. De todos é coñecido o especial vigor que a imaxe do cisne ten nos poetas da época. Mas ignoro se aparece algunha vez esa extraña conxunción do apolíneo co dionisíaco nunha imaxen unitária. Ignoro se existen outros cisnes negros.

Hai un poema de Cunqueiro en que o cisne se apresenta misturando as duas liñas fundamentais da sua leitura: o cisne branco de beleza suntuosa e o cisne funerário que advertimos en Cabanillas:

—Swanehals, Colo de cisne, envelleceremos xuntos pro ti mais lentamente.

Aqui o cisne serve para salientar a formosura do colo da doncela mas hai curiosamente unha extraña proximidade do tema da morte. Murguia fala-nos dunhas primitivas deusas galegas da guerra, Neith e Bandia, das que a fábula conta que obravan sempre transformadas en cisnes. Relaciona-as cadáver do Apóstolo nunha barca miragrosa á que precede e guia un cisne con meio corpo de muller nova.

O cisne é, para alguns autores, un icono hermafrodita. Por unha banda o carácter fálico do colo e a cabeza orgullosamente erectos; por outra, a brancura redonda dese corpo feminino. Se aceitamos ao Bataille de *L'Erotisme* e aplicamos á imaxe do cisne as ideas de que "se a unión dos dous amantes é o efeito da paixón, apela á morte, ao desexo de asasínio ou de suicídio" e que "o que designa á paixón é un halo de morte", podemos concluir que a imaxen do cisne é, tamén, a imaxe da continuidade que se opón á discontinuidade da división en sexos. Asi, pois, o cisne é, por unha banda, o desexo carnal satisfeito e, por outra, a morte. A negritude só fai aproximar-nos o arquetipo jungiano de "nigredo" Trata-se, pois, dun regreso ao orixinário, ao primixénio.

Un dos textos estéticos do renascimento castellano leva un título emblemático: *El cisne de Apolo.*

Un simples inventário do cisne na mitoloxía greco-latina leva-nos a conclusións mais profundas. No momento de nascer Apolo uns cisnes sagrados voaron sobre a illa Ortíxia dando sete voltas arredor pois era o séptimo dia do mes. Imediatamente Zeus enviou regalos ao seu fillo. Deu-lle unha mitra de ouro, unha lira e un carro tirado por cisnes.

No poema de Cabanillas, o Rei Artur inícia a sua viaxe cara á morte e o olvido nunha barca que vai rodeada de cisnes. Son os cisnes sobre o mar dos que temos belos exemplos na Grécia clásica. Cicno, por exemplo, un dos fillos de Posidón, abandonado pola sua nai ao nascer na beira do mar foi recollido por un cisne que o cuidava. O próprio Zeus tomou forma de cisne para seducir a Leda e ter por filla a Helena, a que logo daria lugar a todo o ciclo de Troia. No pátio do Mexuar en La Alhambra de Granada hai unha obra xenovesa do século XVI que representa a Leda e o cisne. Sobre o mármore pulcrísimo eses corpos abrazados no momento do seu coito.

Nada hai, sen embargo, de erótico ou sensual nas imaxes de Cabanillas. Aqui os cisnes sustituen a Caronte. Representan o carácter feminino das águas e da morte. Son o brasón dese regreso ao lugar cálido inicial, o retorno para o claustro materno, o cair para o vacio, para o nada.

Por mais que o rei vexa neles

> aceso en viva lembranza,
> os cuarteles e as divisas
> da nobre, antiga compaña
> de barudos loitadores
> en cen heroicas xornadas,
> dos que da Táboa Redonda
> leales á fe xurada
> caíron cheos de honra
> do Sant Grial na demanda...

esa visión non deixa de ser, como o próprio texto di, unha ilusión do Rei, alleo a ese carácter fúnebre dos cisnes, perceptível en toda a tradición occidental.

Os cisnes negros son, pois, un acertadísimo ornato para a imaxe esencial: a barca enloitada. Como di Roland Barthes ao falar de Jules Verne (Mythologies) "a barca pode mui ben ser símbolo de partida ainda que mais profundamente é a cifra do fechamento. A afeizón polo navio é sempre alegria de fechar-se perfeitamente... amar os navios é ante todo amar unha casa superlativa, por estar fechada sen remisión... o navio é un habitat antes de ser un meio de transporte".

A barca é, pois, o fin. A terra á que ha de arrivar xa pertence ao transmundo. O fin é a plenitude. A barca, os cisnes negros.

Mentres medra o fulgor desta luz outoniza que hoxe acende a noite toda, vou deitando a miña ollada sobre as águas. Desde o interior da miña casa non vexo cisnes sobre o mar. Só as barcas que regresan, a cor púrpura do outono que deita alfombras vexetais sobre a terra.

o poema lírico, spira mirabilis

Xosé Mª Álvarez Cáccamo

Se quixésemos reducir a inventário de código os significados da poesia lírica provavelmente nos achariamos cun paradigma prodixioso pero breve: Amor, Morte, Mar, Casa, Montaña, Povo, Terra, Deus... En cámbio a história de poesia oferece-nos a ilimitada prática dos textos, que crian, sen folgos, novos mundos significativos. Tal procedimento de intelixente economia produtiva é tamén o da língua comun, mas o contraste entre código e mensaxe na criación poética, e de xeito mui especial no caso do poema lírico, apresenta aspectos notoriamente marcados, pois da esencialidade dos significados universais nasce a pluralidade infinita dos poemas, actos de evidente singularidade e de irrepetível incidéncia emotiva.

Pero, alén deste primeiro contraste que tanto a Lingüística Xeral como a Teoria Literária teñen xa explicado —con fartura que nunca nos farta—, outro prodíxio de opostos estabelece unha nova dialéctica, na que quero centrar agora o meu interese. Por unha banda, a intuición (e mesmo o núcleo emotivo que persiste no interior do texto como reflexo daquel lume orixinal) actua como un golpe súbito e breve; pola outra o poema desenvolve en ritmos despaciosos os significados primitivos. A partir dun mínimo rumor sentimental que se nos apresenta coa proposta provocativa do seu carácter inefável (negación paradóxica da nosa capacidade de falar e cantar poemas) estalan aliteracións, rimas, pausas, topoi, adxectivos, imaxes, mundos simbólicos imprevistos, unha dilatada conversa con aquel vacio do que nascera no primeiro dia, o verbo que ordenou afastar terras e mares, continentes e illas.

Lonxe de min, apesar da bíblica analoxia que se me colou, calquer intento de identificar ao poeta con nengun deus, nen ortodoxo nen pagano. Cando falamos de poesia non devemos ingresar en lamacentos territórios teolóxicos nen esotéricos, senón no espazo dunha pátria ambígua pero absolutamente terrestre, a mesma que produz árvores profusas desde a esencialidade asombrosa dunha mínima semente. Asi tamén o poema, produto dun froito elemental e concentrado que contén en compacta esfericidade todas as suas futuras ramificacións florais. Do mesmo xeito actuou na alba dos tempos a primeira fra-

se da mensaxe xenética do caos, cando do siléncio —un buraco negro de dimensións inapreixáveis— fixo surxir a nebulosa (Camiño de Santiago, chaman-lle os poetas) que ainda, hoxe danza, connosco dentro.

O deseño espiral desa nebulosa amostra, curiosamente, unha tentadora semellanza cos procedimentos da criación poética. Na nebulosa acouga un ponto cero de intuición que garda toda a sua poténcia verbal, resolta logo en fantástica profusión de planetas, luas, aneis de Saturno, figuras zodiacais, astros con luz própria, traxectória dos corpos celestes en medoño equilíbrio.

Barthes ten reparado xa na analoxia entre os produtos da língua poética e a liña espiral, que "ao repetir-se, ela engendra um deslocamento. A mesma coisa passa-se na língua poética (quero dizer: prosódica e/ou métrica): como os signos desta língua são em número muito limitado e a combinatória livre infinita, a novidade, mais do que em qualquer outro domínio é aí feita de repetições muito cerradas" (1)

A espiral é unha liña cuxo rádio de curvatura medra constantemente, repetindo-se a ela própria sen perder a referéncia a aquel centro orixinal. O poema medra tamén e se autonutre a partir dun ponto intuitivo inicial, e vai constantemente incrementando a sua forma —quer dicer, o conxunto das suas relacións de significado— sen alonxar-se nunca do núcleo primitivo. Dito núcleo non ten que coincidir co primeiro verso —ainda que, frecuentemente, produz-se tal identidade— senón que se acha reflectido en algún outro lugar do texto (nos sonetos resulta relativamente doado localizá-lo nos tercetos) ou fica só como tema latente que recolle a emoción produtora. Ou, inclusive, nas ocasións mais felices, podemos topá-lo en algun lugar do novo "texto" que se orixina no mundo emotivo do leitor, quer dicer naqueles casos, incomprováveis, nos que o leitor atinxe a fortuna de compartir a intuición criadora do poeta, única situación na que se produz plenamente a función comunicativa da poesia.

Cada nova curva que a espiral deseña actua da mesma maneira que o fan os mecanismos de redundáncia en poesia. Os conxuntos semellantes ou paralelísticos e as correlacións reiterativas de que ten falado Dámaso Alonso, os diferentes mecanismos do coupling que explica Samuel R. Levin, as diversas solucións da chamada "forma imóvel", son resultado dunha dialéctica que realiza en repeticións de identidade a paradoxa dunha mínima emoción caótica e silenciosa desenvolta en sinfónica extensión crecente. Asi explica Dámaso Alonso a orixe de tal xeometria de ecos: "a natureza física e o mundo moral oferecen constantemente ao poeta séries de fenómenos semellantes entre si, nos que existe un princípio formal (a própria semellanza) que seduz á imaxinación e esta mesma procurará imaxes múltiples semellantes para expresar as realidades imediatas" (2).

Mas a semellanza, o princípio de ordenación analóxica que é motor primordial do poema (e non da novela, nen do discurso científico, pero si do texto mítico e da música) poderia topar en outras figuras xeométricas, non necesariamente na espiral, o seu símbolo gráfico, o seu anagrama globalizador. As liñas paralelas, por exemplo, reflecten ecos nunha imaxe lineal que se dirixe cara o infinito. Por qué teimo, entón na miña preferéncia pola espiral? Sobretodo polo seu carácter de figura fechada pero ilimitada nas suas posibilidades do crecimento. Un poema nace, igual que unha espiral, da revolución dunha curva fechada arredor dun eixo fixo. Cada volta repete variacións significativas arredor do núcleo emocional e motivador da composición. A desesperada soidade da muller das cantigas expresa-se en ondas que teiman na sua própria circularidade, medran intensificando a noción orixinal sen abandonar nunca esa fulgurante revelación. Cada nova estrofe dunha cantiga de amigo constitue un tramo mais da *spira mirabilis* cuxo polo imóvel fica invariável no refrán ou en algun outro verso de intensa significación.

A estación término á que deve chegar a liña espiral non reside no infinito, senón nun ponto progresivamente alonxado do seu centro orixinário para chegar ao cal a curva en crecimento está obrigada a percorrer sempre traxectorias de espello multiplicado. Reparemos en cómo medra neste soneto de Xavier Baixeras a liña das emocións e das imaxes, que nunca perden a sua ancoraxe no fundo abisal do significado "medo":

O MIRTO NA ALCOBA (JARDIN DE CASTRELOS) (3)

A bátega da luz, pálida espiña,
deu nos camélios, desfollou a flor.
Sinto medo de alguén que me acariña
na vella alcoba ao pé do corredor,
na casa en trevas, presa pola miña
fragáncia agora neste mirto, por
as águas verdes en que a voz se estiña.
Teño medo da mao que dá calor.
Hai raíces musgosas, libertadas,
que arrincaron á terra o seu segredo:
cobrir o fruto, vivo sobre a póla.
As tábuas tremen, medran as pisadas,
e na noite da alcoba sinto medo.
Medo da luz onde esa flor se imola.

Arredor do eixo fixo deste sentimento de medo xira o espazo dunha casa en trevas, os sinais do paso humano sobre as táboas, as carícias da luz nos camélios, o arrecendo do mirto, o tacto do musgo... Motivos suxeridores dunha situación que se repeten a eles próprios en crecimento fechado e circular, mas aberto en capacidade de leituras múltiplas, en posíveis recriacións interpretativas, que son ondas expansivas dun complexo sentimento de medo orixinado nos dias da infáncia, remuiño espiral inacavável, (pois segue dando voltas de asombroso tremer na memória da própria nenez do leitor), *spira mirabilis* sen límite preciso.

O poema lírico é, pois, unha estrutura circular aberta orixinada a partir dun eixo fixo. Nen o círculo, nen a elipse, nen o óvalo serven como símbolos dese crecimento en ondas de espello sen límite que move ao poema.

Outro prodíxio da natureza, o texto milagroso que lavran os gasterópodos arredor do seu corpo, as cunchas, xoias esculturais producidas por un humilde corpo brando para servir-lles de residéncia admirável, obedecen no seu crecimento ás rigorosas leis da espiral. E fan-no con tan perfeita matemática e tal sentido de xenerosa inutilidade que semella traballo de poeta destinado só (e nada menos) ao pracer. As espirais da natureza (alguns vexetais, as cunchas, os cornos...) adquiren a sua forma por meio de incrementos contínuos "e cada sucesiva etapa do crecimento, comezando polo ponto de orixe, permanece como unha porción integral e invariável da estrutura en crecimento" (4). Quer dicer que cada volta da espira é idéntica á anterior e que a forma completa dunha cuncha de gasterópodo adulto é exactamente igual, ainda que de maior tamaño, que a dun exemplar xoven da mesma espécie. Tal aumento de tamaño sen variación formal non se produz en nengunha outra espécie animal, a excepción da cornamenta de alguns mamíferos.

Asi medra o poema, obediente ás leis emocionais do crecimento en tamaño (a dimensión das imaxes pode atinxir o volume absoluto do mundo) sen variar a forma inicial do seu núcleo, ese fulgurante vacio que nos obriga a falar contra os buracos negros da inefabilidade.

Con razón chamou James Bernouilli (5) *spira mirabilis* á forma xeométrica que hoxe me axuda a aproximar-me, a través dunha série de volutas intelectuais en fechado crecimento contínuo (que agarda ser ampliado na leitura), ás claves escuras do poema lírico, esa admiravel liña espiral.

---

(1) Roland Barthes, "Réquichot e o seu corpo", en *O obvio e o obtuso,* Edições 70, Lisvoa 1984, páx. 185.

(2) Dámaso Alonso, *Seis calas en la expresión literaria española,* Gredos, Madrid, 1970, páx. 73.

(3) Xavier Rodríguez Baixeras, *Fentos no mar,* Edicións do Castro, A Coruña 1981, páx. 30.

(4) D'Arcy W. Thompson, *Sobre el crecimiento y la forma,* Ed. H. Blume, Madrid 1980, páx. 169.

(5) James Bernouilli, *Acta eruditorum,* 1691.

a novela e a furia

Ramiro Fonte

Cóntase que antes de comeza-los sesenta, naquela Compostela que debuxou para nós, coas cores da nostalxia, Xosé Luis Franco Grande. Cóntase que había quen lía avidamente nos libros de William Faulkner, escritor do sur, e que a súa vouga presencia habitaría coma unha luz de agosto, as páxinas dalgún dos renovadores da nosa narrativa de posguerra. Certamente, nunca se explicou, coa fondura precisa, esta alianza faulkneriana, ás veces manifestada desde unha crítica que se apega máis da conta ós nomes propios. Quizais haxa máis dun exemplo para que nós aceptémo-las afinidades faulknerianas, e non precisamente no senso de termos vertido á nosa lingua as estructuras narrativas do americano.

Certamente, o máis faulkneriano dos escritores galegos segue a ser Ramón Otero Pedrayo. Tamén poderíamos dicir que Faulkner é, sen sabelo, oteriano. Ámbolos dous ergueron os alicerces da súa obra sobre dúas ruínas do século XIX. Puxeron o corazón nos días pasados; nun mundo inevitablemente perdido, en desemellantes sociedades que esmorecían para latexar, co seu derradeiro alento, de vida, nas páxinas de ámbolos dous mestres. Quizais estean tamén vencellados pola tensión narrativa; por seren narradores de indómito talento. Incluso por ese labirinto sintáctico no que se converten moitas das secuencias das súas obras. Hai unha canle misteriosa, un designio común que vencella as sombras do profundo sur americano con ese Antigo Réxime no que Otero reflexou a nostalxia que nel suscitaban a mudanza dos tempos.

Sirva este exemplo —sen nos esquecer dos arquetipos humanos de Blanco Amor— para achegar a nós, unha vez máis, a un autor de abondo celebrado, aínda que non sempre mantido —quizais por mor do seu esaxerado mundo— entre as preferencias dos nosos narradores, que moi ben poderían tomar del moitos dos seus modelos. Ou, incluso, o seu fondo compromiso cunha obra narrativa que, curiosamente, nestes anos da moda da novela histórica ou da apoloxía do fragmentario, segue a soerguer, para non deixar de fascinarnos a soberana potestade do seu mundo. O teatro mítico dos aconteceres dunhas xentes que teñen a un mesmo tempo, a nobreza e a impiedade. Que aman e morren. Que demoran as súas vidas no famoso condado de Yoknapatawpha, que se dirixen a Jefferson. Que se esquecen no Recanto do Francés para xerminaren, desde o máis fondo da razón do home, os indómitos caudais das súas paixóns. Desde a súa primeira novela, *A paga dos soldasos,* Faulkner fala dun home fronteirizo; dun novo heroi que concerta en si mesmo a bondade e a maldade. Que borra os lindeiros morais para nos facer reflexionar sobre o home contemporáneo.

Quizais foron poucos os escritores do XX que misturasen coma el a vida das xeracións. Poucos os que seguisen —cun afán case bíblico— o fío das xenealoxías. Como se no fondo deste periplo polas vidas das xentes apegadas ó Vello Río, estivese o empeño de encontrar un tempo pasado irrecuperable e xa abolido. O noso novelista ergue a poderosa presencia da metáfora para nos describir, doutro xeito máis auténtico e pouco paisaxístico, a presencia dunha terra que perdura. A súa é a historia dun mundo derrubado; dunha desfeita. Sabio trasgresor da novela do XIX mudou, por necesidades da súa obra, e non por imprecisos experimentalismos, a arquitectura da novela do XX. Moitas das accións fundamentais por el expostas van ser relatadas por personaxes tanxenciais. Incluso, ás veces, nun diálogo de taberna entre personaxes máis que secundarios, vai esta-lo por qué dos acontecementos que moven a acción dominante. Fixémonos sempre nalgunha persoa que pasea; nalguén que conta unha historia á beira dun camiño, porque el pode ser quen desvele o miserio do amor e da morte dos personaxes principais.

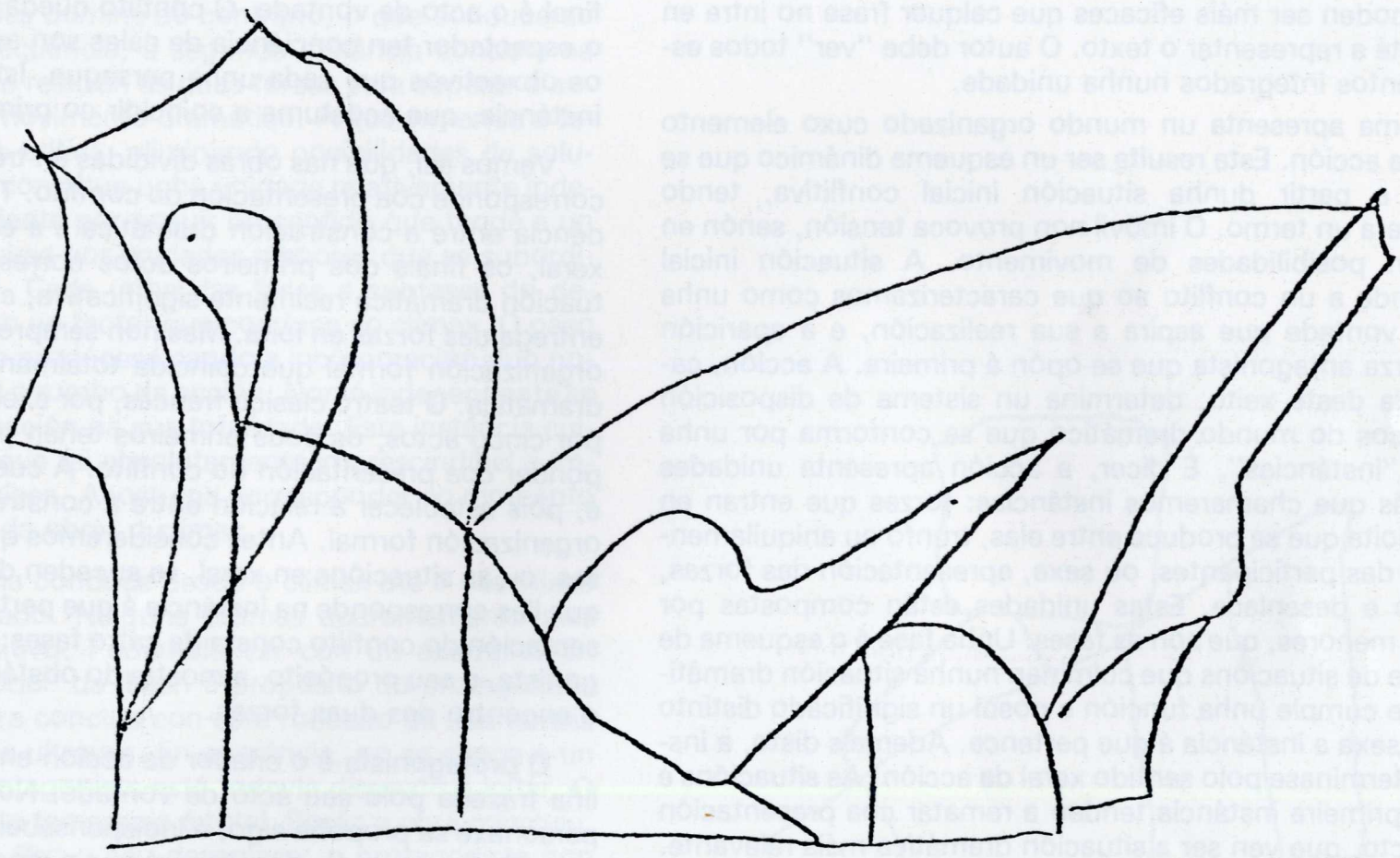
William Faulkner erixiu sobre a súa obra unha sistematización que quere ser totalizante. As súas son as moitas partes dun conxunto que se reordena, baixo un talento inusual, pero que ó mesmo tempo se esparexe nas ponlas de cada unha das súas novelas. Bota man dos arquetipos. Exerce un xeito de profanación sobre a obra de Shakespeare. Pero asume, fundamentalmente, unha novela de xente; dunha conciencia comunal; do río misterioso da memoria e do sangue que vencella, e iguala, ós seus diversos personaxes. Outro dos seus maiores acertos é a precisión e o vigor dos seus diálogos. Incluso o seu xeito de concerta-lo lírico co tremendista. Certamente, a súa obra é poderosa; inquedantemente distante. Goza das alturas coma a mellor das aves rapaces que leva escrita no seu nome.

Fagamos, novamente, unha alianza de lectores de Faulkner. Sigámo-lo rumbo das súas principais familias. Os Sartoris, os Snopes. Procurémo-lo home contemporáneo na conducta maldita de Christmas ou na resignada bondade do reverendo Hightower. Faulkner é un bosque confuso e complicado, pero no que é doado encontra-lo camiño certeiro que move a engranaxe da súa narración. O mesmo aconteca coa súa sintaxe arriscada e alongada. Con ese xeito ocultador co que el expón os acontecementos para, máis tarde, desvelarlle ó lector unha clave que permite que reordene o que non lle explicitara dun xeito claro. Quizais porque o mundo de Faulkner non se explica; é.

Pero, sobre todo, poñámo-lo noso corazón ó sur para sabermos que na decadencia dun mundo, pode e debe xurdi-lo talento necesario que a constate. Quizais estivemos moi ocupados por esa confusión experimental coa que a novela francesa respondeu ós modelos do americano. E moito menos coa fé de vida que persiste nas súas páxinas. E con ese vello afán de conta-las historias.

Maximino Keyzán

O TEXTO DRAMATICO



CARMEN PALLARÉS

Escreber sobre o xénero dramático foi sempre problemático, pois nel converxen elementos moi diferentes e igualmente decisivos na sua interrelación para darlle unidade a unha obra. Na actualidade complícase aínda máis, xa que os expoñentes da literatura do espectáculo son hoxendía de grande variedade e innovación, mesmo poñendo aparte o guión de cine ou de vídeo.

Tratarei de limitarme ás liñas máis xerais e centrarme no miolo do texto dramático.

A diferéncia máis evidente entre o xénero dramático e os outros xéneros literários radica en que o drama é para representar e os demáis son para ler. Esta diferéncia separa radicalmente o teatro do resto da literatura e o coloca nun lugar especial, suxeito a outras leis, a pesares de encontrar algunhas comuns coa narrativa ou coa lírica. A literatura non dramática diríxese ao leitor, que é unha persoa que le. O drama diríxese ao espectador, que é unha persoa que olla e escoita. A outra diferéncia fundamental, canto ao destinatário, é que a leitura se fai en solitário e o teatro recébese en comunidade.

Comencemos pola linguaxe. Hai unha linguaxe no texto dramático que non está no mundo do drama, mas pode cumplir unha importante misión proporcionando información ao director da escena, o podemos chamar "o falante dramático básico". É a linguaxe das acotacións, que non chegará a coñecer o público tal como o escrebe o autor, senón só a través da visualización que do mesmo den os encargados da representación. Debe ser polo tanto breve e sucinto. Deixando fóra este "falante dramático básico", na linguaxe do drama atopamos as tres funcións clásicas: expresiva, informativa e apelativa. Porén a linguaxe específica do dramático é, sobre todo, a función apelativa. Ademais, no drama, tódolos falantes pertencen ao mesmo plano; vemos, pois, a auséncia do falante básico único. A linguaxe apelativa realízase no diálogo das personaxes. Por médio del configúrase dunha maneira progresiva o mundo, revélanse os caracteres das personaxes, as suas relacións... Esta linguaxe sostén o máis importante da obra dramática. Escreberase sempre coa consciéncia de que é para ser escoitado nun tempo determinado. Outra característica da obra dramática é a entrega en presente. O pretérico implica distáncia, alonxamento, inevitabilidade do narrador. Tamén ha de terse en conta que a linguaxe dramática se recibirá ao mesmo tempo que outros elementos nos literários, tales como a expresión e movimento dos actores, o espazo escénico, o tempo no cal se dirán as frases, o vestuário, a luz, etc. Non esquezamos que un siléncio ou un grito poden ser máis eficaces que calquer frase no intre en que se esté a representar o texto. O autor debe "ver" todos estes elementos integrados nunha unidade.

O drama apresenta un mundo organizado cuxo elemento central é a acción. Esta resulta ser un esquema dinámico que se distende a partir dunha situación inicial conflitiva, tendo sempre para un termo. O imóvil non provoca tensión, senón en canto ten posibilidades de movimento. A situación inicial corresponde a un conflito ao que caracterizamos como unha forza de vontade que aspira a sua realización, e a aparición dunha forza antagonista que se opón á primeira. A acción, caracterizada deste xeito, determina un sistema de disposición dos sucesos do mundo dramático que se conforma por unha série de "instáncias". É dicer, a acción apresenta unidades maiores ás que chamaremos instáncias: forzas que entran en conflito, loita que se produce entre elas, trunfo ou aniquilamento dunha das participantes, ou sexa, apresentación das forzas, desenrolo e desenlace. Estas unidades están compostas por unidades menores, que son as fases. Unha fase é o esquema de unha serie de situacións que culminan nunha situación dramática. A fase cumple unha función e posui un significado distinto segundo sexa a instáncia á que pertence. Ademais disto, a instáncia determínase polo sentido xeral da acción. As situacións e fases da primeira instáncia tenden a rematar coa presentación do conflicto, que ven ser a situación dramática máis relevante. Cada elemento proporciona un antecedente ou rasgo das forzas que entran en conflito e cria o médio no cal se vai producir. Na terceira instáncia, que é a última, cada situación entrega un factor ou antecedente do trunfo (ou fracaso) dunha das forzas, o que permitirá o desenlace da acción.

Esta acción dramática tal como foi exposta, constituirase coma un eixo organizador do mundo do drama. A busca dun eixo dramático foi xa unha das preocupacións de Stanislavski cando preparaba "Almas mortas" de Gogol, pois neste texto non resultaba clara a secuela de acontecementos e a sua interdependéncia. As distintas escenas non provocaban no espectador o necesário crescendo de interés pola acción: faltaba un sólido eixo dramático co fin de lograr a caracterización específica deste xénero. Delinear este fio conductor e, ao meu xuizo, a clave para a existéncia e movimento da acción.

Os estudosos do tema coinciden en que o conflito é imprescindibel na obra dramática. Lémbrome das palabras de Bernard Shaw: "Todos os dramas deben presentar un conflito. O desenlace pode ser de conciliación ou destrución. Ou, como na vida mesma, pode non haber tal desenlace. Pero o conflito é indispensábel. Sen conflito non hai drama". Agora ben, o conflito non pode concebirse como antagonismo de forzas abstractas, como a beleza, o amor, a verdade... Pois estas non forman parte do mundo do drama senón como representadas por elementos concretos dese mundo. Nun drama a verdade non existe coma tal senón é encarnada nunha personaxe. Só as personaxes teñen unha existéncia capaz de actuar segundo un acto voluntário. En consecuéncia a situación orixinal do conflicto e o seu desenrolo só poden provir das personaxes. Este acto de vontade, xenerador da acción implica un proceso prévio cuxo final é o acto de vontade. O conflito queda configurado cando o espectador ten conciéncia de cales son as forzas en pugna e os obxectivos que cada unha persegue. Isto dase na primeira instáncia, que acostuma a coincidir co primeiro acto.

Vemos así, que nas obras divididas en tres actos, o primeiro corresponde coa presentación do conflito. Temos aquí a coincidéncia entre a construcion dramática é a estrutura formal. En xeral, os finais dos primeiros actos corresponden a unha situación dramática realmente significativa, como culminante da entrega das forzas en loita. Mas non sempre encontramos unha organización formal que coincida totalmente coa construción dramática. O teatro clásico francés, por exemplo, está formado por cinco actos; os dous primeiros teñen por costume corresponder coa presentación do conflito. A cuestión que tratamos é, pois establecer a relación entre a construción dramática e a organización formal. Antes consideramos que as fases e subfases, ou as situacións en xeral, se suceden dacordo coa función que lles corresponde na instáncia á que pertencen. Entón a presentación do conflito consta de catro fases: a entrega do protagonista, o seu propósito, a mostra do obstáculo (antagonista) e o encontro das duas forzas.

O protagonista é o criador da acción en canto ésta segue a liña trazada polo seu acto de vontade. Non chega con que a personaxe se propoña algo, é indispensabel que o público poda velo. O sistema máis sinxelo será que o diga. Outro sistema pode ser a sua manifestación a través do diálogo doutras personaxes. A partir destas duas formas pódense dar numerosas variantes. Por exemplo, a utilización de unha personaxe anunciadora que manifesta as intencións do protagonista e mesmo doutras personaxes (véxase Shakespeare).

Como o acto da vontade non pode darse independentemente de quén o realiza, é preciso coñecer á personaxe física e síquicamente dun modo coerente co seu acto volitivo. Ou sexa, hai que caracterizar ás personaxes. Isto pode variar según o tipo de obra, e poden aparecer personaxes mais ou menos caracterizadas segundo conveña á acción. Cando se apresenta un rasgo dominante da personaxe e débilmente os outros rasgos fálase de "caracterización plana"; se se presenta con unha personalidade polifacética será "en relevo" se a personaxe non evoluciona ao longo da obra "caracterización estática", e se experimenta cámbios no transcurso da acción "dinámica ou progresiva". Outros autores distinguen entre personaxes esbozadas, personaxes tipo e personaxes perfectamente caracterizados. Como esta exposición é demasiado simples no conven pechar o párrafo sen facer referéncia a outras consideracións, a saber: as características físicas con que aparece a personaxe,

variando muito a sua importáncia segundo o texto que tratemos, aínda que as veces é decisiva, como sucede en "A raposa e as uvas" de Figueiredo. A clase de linguaxe empregada pode ser esclarecedora e un indício das posibilidades do seu comportamento. Outro xeito de caracterizar unha personaxe é por medio das suas accións. Outra pode ser o que as demais personaxes opinan do protagonista. E son moitos máis os recursos que se poden empregar.

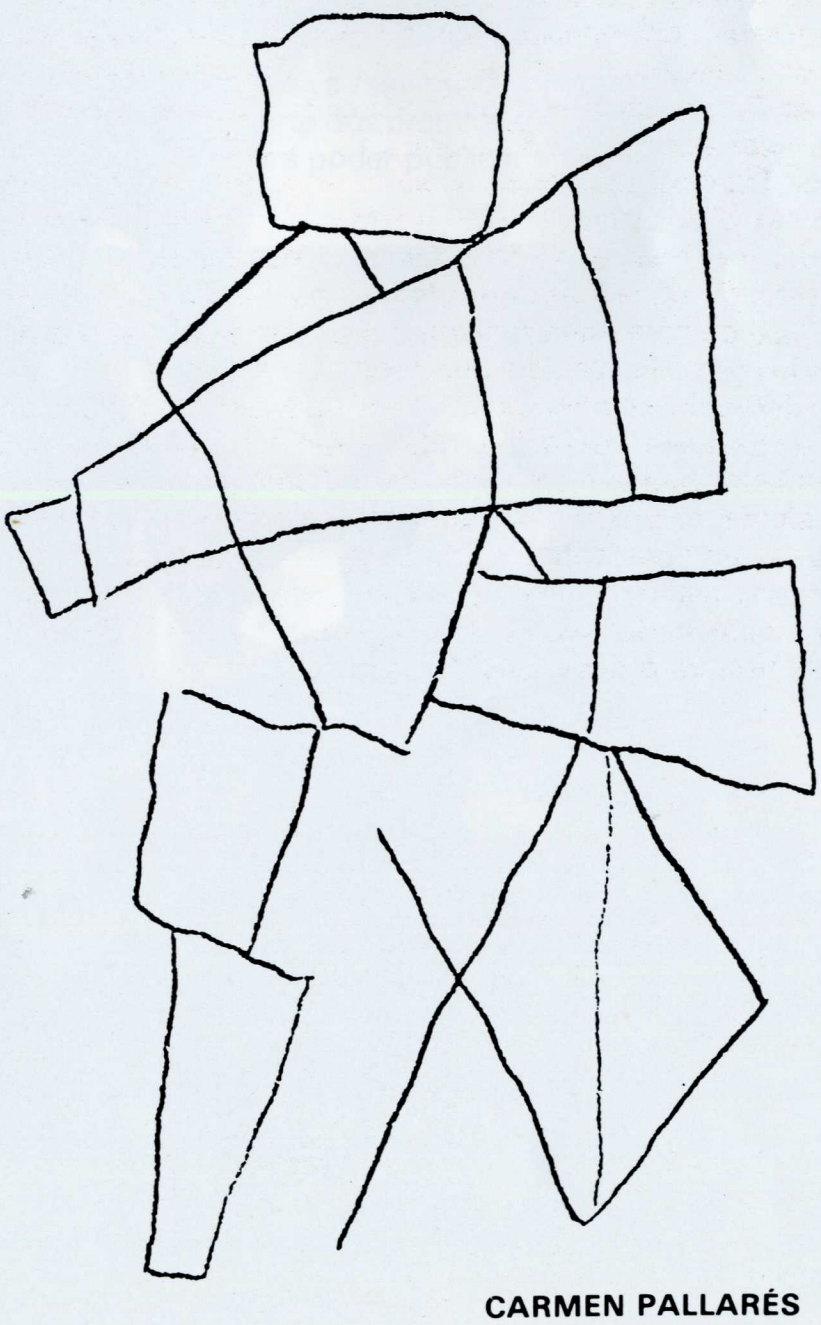
Tamén corresponde á primeira instáncia a motivación das forzas que participan, ou sexa a forza que impulsa a actuar às personaxes. A intensidade desta enerxía impulsora determinará un maior ou menor dramatismo. Pero esta forza impulsora non sería dramática de non ser resisténcia. Aparece, entón, a segunda forza, que debe ser capaz de contrarrestar á primeira, polo menos nun princípio. E o verdadeiramente dramático será que estas duas forzas se afronten en escena, que poidamos asistir a este dinamismo. Agora ben, a resisténcia pode vir doutra ou outras personaxes ou ben residir no mesmo protagonista, como ocurre nos dramas sicolóxicos: unha personaxe ten un desexo, unha paixón, e a sua realización oponse o seu própio sentido do deber.

A presentación do conflicto conduce desde unha situación neutra inicial até o momento culminante, no cal os elementos participantes están enteiramente comprometidos e faise indispensábel que un deles domine ao contrario, o que conduce ao desenlace. En consecuéncia, a segunda instáncia consiste na serie de esforzos que realizan as duas forzas para superar á antagonista, isto é: o movimento dramático. A acción tende a facerse cada vez máis crítica, eliminando posibilidades de solución. Esta instáncia constitue unha unidade relativamente independente. Independente por posuir un sentido que tende a un fin en sí, e conformarse por unidades menores que se subordinan ao seu sentido. Cada unha das fases e subfases do desenrolo proporcionan un factor que conduce ao clímax. O paso de unha a outra fase prodúcese cando a incorporación dun novo elemento cámbia o rumbo da acción. Non é independente en canto tributária da acción na sua totalidade. Esta instáncia culmina coa situación que fai absolutamente imprescindíbel e impostergábel o desenlace. Acostuma corresponder co momento de máxima tensión da obra: o clímax.

A última instáncia conduce desde o climax até o desenlace do conflito plantexado. Nalgúns dramas aparentemente non hai desenlace definitivo. Podémolo ver con un exemplo. En "Un enemigo do pobo" de Ibsen o propósito do protagonista non se logra e a obra conclue con este rodeado da sua familia recibindo pedradas e ultraxes. En aparéncia, no se chega a un desenlace pois o protagonista está todavía disposto a loitar. O trunfo do antagonista tampouco é total. Porén a obra concluíu. A acción dramática tivo o seu desenlace: o protagonista non pudo realizar o seu desexo e fracasou. O que pasa é que, desde o ponto de vista social o conflito non remata, caso própio das obras de tese ou do chamado teatro de ideas. Nesta última instáncia cada unha das fases elimina un factor do obstáculo e proporciona enerxía inesperada a unha das forzas. O desenlace consiste en eliminar o obstáculo ou anular a forza do protagonista.

Por último non debemos esquecer outro elemento importante do texto dramático: o ritmo. O ritmo dramático parécese máis ao de unha obra musical ou un poema que ao dunha obra narrativa. Emporiso Jardiel Poncela dixo que o teatro non é unha cousa de "escritores", aínda que poida selo de poetas. O ritmo é o que arrastra ao director, aos actores e ao público a integrarse no feito teatral. Unha obra falta de ritmo é unha obra morta. Marcarase segundo conveña as distintas fases e instáncias, pero estará subordinado ao eixo dramático que, en definitiva, determina as suas variacións.

Quedan por dicer importantes elementos do texto dramático, como pode ser a sonoridade (na escena os textos "soan" ou "non soan"), mas por razóns de espácio limítome aos expostos, que coido son os esenciáis.



CARMEN PALLARÉS

prémios literários
1986, ANO DE BENS

Xan Carballa

1986 foi pródigo en prémios para os escritores galegos alén das próprias fronteiras. Pola sua relevância os galardóns conseguidos por Alfredo Conde (Prémio Nacional de Literatura) e Paco Martin (Prémio Nacional de Literatura Infantil) —especialmente o primeiro— gañaron planas e planos na maioria dos meios de comunicación. Xunto con Lois Diéguez (Prémio Blanco Amor) e Xoan Bernárdez Villar (Prémio Xerais), complétase a nómina dos que tiran, alén do prestíxio, un maior rendemento nas vendas das suas obras grácias aos prémios literários.

POESIA

O mellor dotado dos certámenes é o organizado pola "Sociedade Valle-Inclán" co patrocínio da Caixa Galicia, e foi fallado en Novembro. O gañador foi Xosé Mª Alvarez Cáccamo con "Luminoso lugar de abatimento", sendo finalista Xavier Rodríguez Barrio con "Os aposentos silenciados".

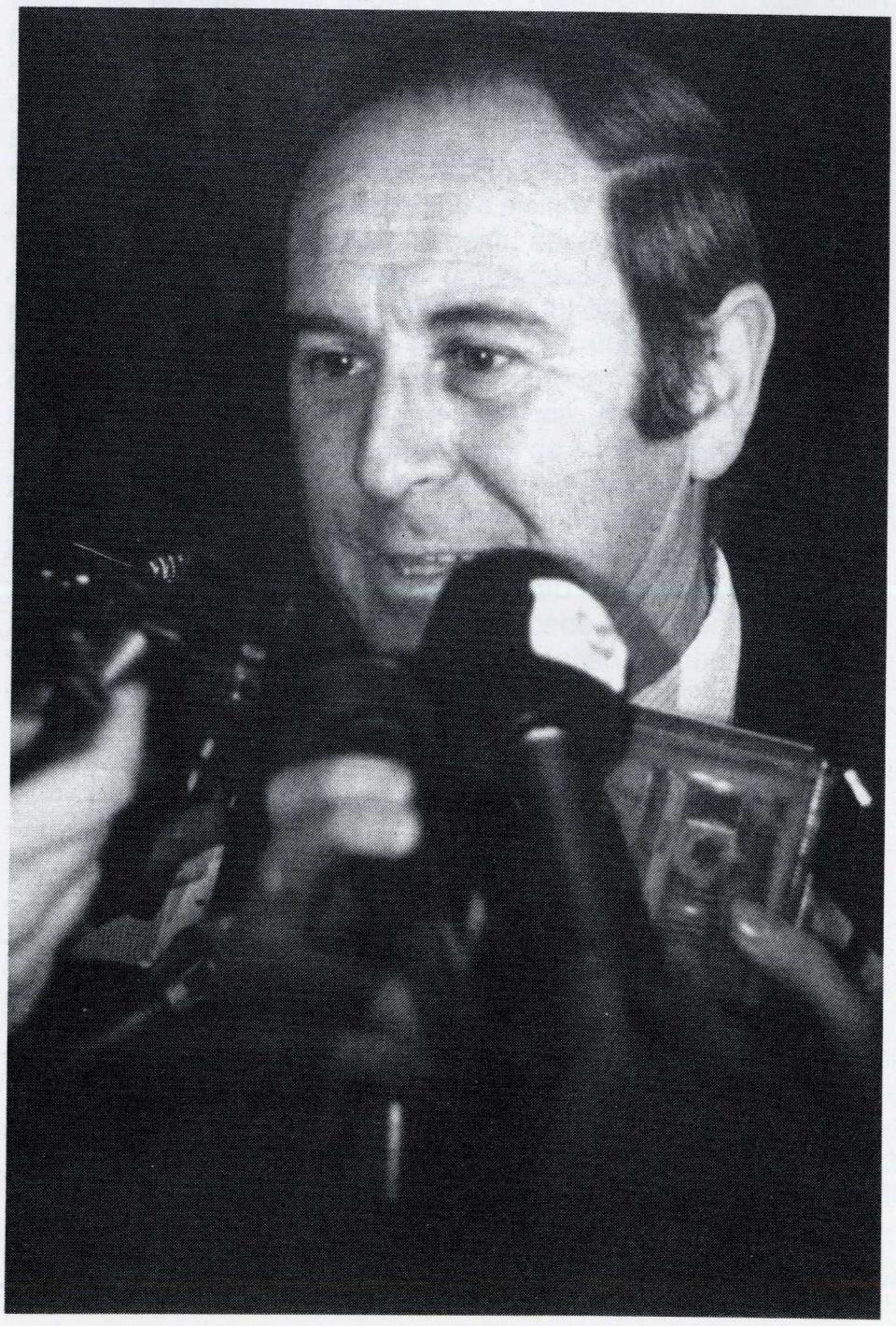
Noutra orde de cousas Avilés de Taramancos e os seus "Cantos Caucanos" receberon o Prémio da Crítica concedido a nível de Estado, e no equivalente que desde hai anos organiza o "Círculo Ourensán Vigués" foi Manuel Vilanova o galardonado con "A lenda das árbores de prata", e xa en Decembro a concesión da segunda edición do nominado "Antón Lousada Diéguez" —organizado polos concellos de Boborás e O Carballiño— a Luis González Tosar.

PROSA

Dos dous grandes prémios —na dotación económica— da literatura galega o primeiro en ser fallado foi o "Blanco Amor" que chegou á sua sexta edición. En Ribadeo Lois Diéguez, coa sua "A canción do vagabundo" recibia o que leva o nome dun dos nosos escritores maiores, dotado economicamente polos concellos galegos solidariamente, anunciándose Marin como próximo organizador para o 87.

En Vigo, nunha cea que xa vai sendo tradicional, simultaneábase o anúncio dos gañadores do Prémio Xerais de Novela e o novel Prémio Merlin, concebido pola mesma editorial para estimular a criación en narrativa infantil no noso idioma. O Xerais de novela levouno o vigués Xoan Bernárdez Villar con "O ano do cometa" e o Merlin foi para a alemana, afincada no noso país desde hai moitos anos, Ursula Heinze.

XAN BERNÁRDEZ



PACO MARTÍN

A literatura infantil, porén, tivo como protagonista a "Das cousas de Ramón Lamote", que recebeu o "Prémio Nacional de Literatura Infantil" que concede o Ministério de Cultura, e que caia por primeira vez nunha obra en galego. Esa novidade voltou darse cando en Decembro "Xa vai o griffon no vento" de Alfredo Conde lograba o "Prémio Nacional de Literatura", que valeu de brillante ponto final ao resume de prémios da e para a literatura galega no 1986.

Non se poden esquecer na nómina dos prémios que xa levan moitos anos servindo de plataforma para moitos criadores. O Pedrón de Ouro conquistábao Arximiro Vilar. Nos da Crítica do Círculo Ourensán Torres Queiruga (Ensaio) e Ramón Lorenzo (Investigación) e no do Ministério de Cultura Lois Xosé Pereira con "As horas de cartón". Filgueira Valverde conseguiu o "Prémio Otero Pedrayo" que conceden as Diputacións. O Patronato do "Pedrón de Ouro" concedeu galardóns, polo seu labor a prol da nosa cultura, a Cesáreo Saco e Xosé Neira Vilas. No ensaio, nunha nómina que seguro que non é exaustiva: Carlos Fernández ("Wenceslao Fernández Flórez"), Anselmo López Carreira ("Amigos da Cultura"), Eduardo Gutiérrez e Rabunhal Corgo ("Alexandre Bóveda")...

Concluindo este breve resume de novas: o 86 confirmou a saude da meirande parte dos prémios e o seu crecente valor como intermédio útil para poder publicar o seu traballo os criadores literários na Galiza.

AVILÉS DE TARAMANCOS

miscelánea noticias filosófico/literárias da RFA

Carlos Oliveira

OUTONO 86

Poucas personages da 'Szene' germano-occidental de hoje em dia som tam admiradas e, ao mesmo tam visceralmente odiadas, como PETER HANDKE. Vem de saír um novo livro do 'celebrado' autor hoje morando em Salzburg (Austria) intitulado "Die Widerholung" (*A repetiçom*), no qual retornam todos os grandes temas/motivos da poética handkiana, ainda que neste caso se trate dum livro de narrativa.

Peter Handke é um ponto ineludível de referência na literatura alemá da actualidade. Este jovem autor ja entrou no olimpo dos grandes em língua alemá hai tempo com a criaçom de um universo íntimo peculiar, único, convulso, contraditório e ricaz.

Peter Handke, Botho Strauss, Thomas Bernhard e, da velha geraçom, o "auto-exilado" —por um ano— Günther Grass, som dos autores máis 'celebrados' da RFA na actualidade (falo dos vivos, os mortos é outro capítulo per se).

Falava hai um pouco no "Atria" com o Peter Sloterdijk e mais o Wilhelm Meklinitsch que P.H. tem umha cousa que ninguém nos tempos que correm perdona: a forte autoconsciência de valor, de ser alguén, o celebrar a sua genialidade. O "Nouvel Observateur" falava no setembro do 84 de Handke como o melhor e máis importante autor vivo do nosso tempo.

Peter Sloterdijk, que vinha dum encontro em New York do que falarei agora e dumha viage de conferências polo Canadá, está a piques de viver a apariçom da sua monumental "Crítica da Razom Cínica" (Kritik der zynischen Vernunft) em francés, ja tendo saído em espanhol o seu segundo libro "Der Zauberbaum" (*El Arbol mágico*, Seix Barral, Barcelona, 1986).

Thomas Bernhard —austriaco— vém de tirar do prelo um "tocho" de seiscentas e pico de páginas cuase sem pontos e aparte em todo o texto intitulado "Die Auslöschung" —A Extinçom—, um livro que está dando que falar, ainda que nom sempre para bem. O Autor volta ao seu eterno 'egotismo' —eu-eu-eu— mui típico dele em toda a sua producçom anterior.

Falávamos (Peter Sloterdijk, Wilhelm Meklinitsch, um jovem autor de umha tese de doutoramento sobre o "Conceito de Verdade em Habermas e Foucault" que vai abrir novos caminhos na investigaçom desta qüestom, e mais eu) do encontro de New York sobre o "Fim do mundo", no que estiverom presentes gente como o esquezido Edgar Morin, Peter Sloterdijk Jean Baudrillard, Dietmar Kamper (West-Berlin), um home sujeito actualmente a umhas críticas ferozes por ser o alemao máis 'afrancesado' dos alemaes que se ocupam dos franceses e de filosofar olhando para as duas tradiçons, Hans-Dieter Bahr (discípulo de Ernst Bloch, Wien/Viena), que seica estivo sensacional, Norbert Bolz (Berlim), o omnipresente Vattimo, algúns americanos, algúm australiano e outros de segundo rango. Segundo Peter, o mais interesante foi a discussom entre Edgar Morin e Jean Baudrillard. Monologiza Baudrillard por nom têr gente fora da sua órbita "omni-transista" com quem entrar em confrontaçom discursiva?

AVANTGUARDA i literatura catalana actual

J. M. Sala-Valldaura

Dins la crítica catalana actual el concepte "avantguarda" és usat sovint amb un sentit restringit, com a conjunt de determinats corrents de la nostra literatura anterior a la guerra, i de vegades, amb una accepció força més àmplia, com a manera experimental i transgressora d'entendre i practicar l'escriptura. Al cap i a la fi, tots dos significats tenen prou semes en común perquè l'ambigüitat no resulti excesiva a l'hora d'analitzar fins a quin punt els escriptors d'avui mantenen l'esperit de ruptura que caracteritzá un bon nombre dels conreadors de l'"avantguardisme", per a fer servir ara un mot potser de significat més clar. Em sembla a més a més un argument capciós el que empren alguns críticos d'estètica conservadora: segons ells, l'avantguarda actual només implica una altra tradició, l'hereva de l'avantguardisme, amb la qual cosa està condemnada a l'autofàgia estètica i a l'esterilitat. La qüestió té, d'una banda, aspectes purament semàntics, i el plantejament tradicionalista oblida, de l'altra, la segona accepció esmentada més amunt (apart de l'inevitable encadenament, al llarg de la història, del discurs estètic, malgrat la radical voluntat de trencament total del moviment DADA o el sobrerealisme). "Nihil novum sub sole", d'acord; també, però, i per les mateixes raons, "nihil obsoletum sub sole".

Els problemes reals comencen en el moment de delimitar el període de l'"avantguardisme", tot i que, sortosament, és un aspecte secundari pel que fa al tema d'aquest treball. Jo crec que la fita inicial d'aquests corrents fou, a casa nostra, la conferència de Gabriel Alomar, pronunciada el 18 de juny del 1904 a l'Ateneu Barcelonès, publicada a "L'Avenç" l'any següent i, el 1907, a "Renacimiento" en castellà[1]. Baldament Marinetti mai no citi l'intel.lectual mallorquí, cal prendre en consideració les paraules d'aquest, si més no com a precursores dels "istmes" europeus:

"La llei del futur no s'obté exactament de la del present, sinó contra ella, és el cost de la seva destrucció.

El nou món haurà de construir-se sobre les ruines inevitables del vell."[2]

També cal fer avinent que, en 1905, Rafael Nogueras Oller inclou a *Les tenebroses* un poema en forma d'essa, que reprodueix el monòleg d'un borratxo i anuncia per tant "l'intent cal. ligramàtic que, al cap d'uns anys, realitzà *monsieur* Apollinaire"[3].

Violència verbal, llenguatge dislocat, inclusió de frases fetes, trencaments de la linealitat, destrucció de la lògica sintàctica... Un tal esperit de ruptura perdurará en el curs de tot aquest segle, sense que això pressuposi ni un seguit de repeticions estètiques ni, doncs, tota una corrua d'estèrils autofàgies.

En aquest impuls inicial hi ha quelcom de Nietzsche, encara present a Joan Salvat-Papasseit: "Dir Poeta vol dir exultament, sentir goig en copsar el bé de la blasfèmia. El mal no ha existit mai. Almenys els homes lliures, que són els homes forts, no l'han pogut conèixer"[4]. I els termes de "nou" i "vell", per a no trencar el fil iniciat amb Gabriel Alomar, es barregen en la teoria

i la pràctica poètiques de J.V. Foix, com és prou sabut, però sobretot el que cal remarcar en l'obra del degà dels nostres avantguardistes ben vius és el paral.lelisme que estableix entre la poesia i l'ambició, la investigació, el desordre com "l'únic ordre possible"[5], etcètera. Finalment —es tracta només d'un repàs breu—, ¿qui no signaria, entre els nou arribats al front i a la lluita avantguardista, afirmacions com les que encara poden ser llegides en veu alta al *Manifest groc* de Dalí, Muntanyà i Gasch: "La cultura actual de Catalunya és inservible per a l'alegria de la nostra època. Res de més perillós, més fals i més adulterador"? qui no voldria subscriure el desig d'universalisme, part enllà de la por fomentada per un cert **xovinisme,** d'aquests mots: "ens reclamen dels grans artistes d'avui"?[6]

Una curiosa coincidència o un descarat manlleu terminològic agermanaven la literatura italiana i la literatura catalana a les beceroles de l'avantguardisme. Si ara fés falta de posar un provisional punt final al seguit d'experiències transgressores que esquitxen —en subratllo el sentit irònic— la nostra literatura del XX, recorreria curiosament a una revista italiana, "Le parole rampanti", i al seu número monogràfic dedicat a l'actual avantguarda catalana[7].

Hom podria afigurar-se que aquesta elecció d'una revista italiana amaga també una ironia i una crítica a la infraestructura cultural catalana. O, ben altrament, una constatació de l'universalisme, l'internacionalisme substancial en la creativitat d'avantguarda. Totes dues coses, perquè la manca de normalitat política (alguns diuen estatal) i social i lingüística no ha permès ni tan sols d'envigorir prou el circuit i els productes editorials "normals", i perquè, malgrat això, la pruïja de connectar amb els nous corrents europeus i nordamericans i de fer conèixer els autòctons ha estat de vegades reeixida, des del cèlebre grup "Dau al Set" (1948). (Les conseqüències de la manca de normalitat han estat anorreadores pel que toca al teatre: Brossa, per exemple, ha estrenat molt poc i dins una incomprensió general).

Precisament, "Le parole rampanti" obre i tanca les seves pàgines —de 70 × 50 cm!— amb un homenatge als vells soldats: portada d'Antoni Tàpies, i darrera plana compartida pel músic Josep M. Mestres Quadreny i el poeta Joan Brossa. Brossa, no es pot pas oblidar, ha estat la baula més ferma i roent de l'avantguarda de postguerra, després de J.V. Foix, encara actiu amb més de noranta anys (*L'estació* —1985—, amb. A. Tàpies, per exemple). Ambdós, Brossa i Foix, reivindicats com a mestres pel grup generacional (?) de 1970 i publicats per les seves iniciatives editorials "Cristalls", "Llibres del Mall" i "Quaderns Crema". Tampoc no és d'estranyar que, a la revista italiana, hi figurin plegats un pintor, un músic i un poeta, perquè aquesta interrelació i a la llarga confusió o mestissatge, per fer servir el terme més de moda, és un tret caracteritzador de les experiències avantguardistes de totes les èpoques.

Així mateix, dins una idèntica concepció estètica, Brossa hi ret homenatge a Frègoli com a activista "còmicmímicdansantmusical": l'avantguardisme continua decantant-se doncs cap a l'aiguabarreig cultural(ista), i, si llegim els seus poemes, cap al col.latge, l'acumulació, el treball tipogràfic, el fragmentarisme, l'enginy i la sorpresa, la anormalitat sintàctica, el joc... Fins i tot, cal destacar-hi una aparent objectivació total del poema, convertit potser en una mena d'art conceptual verbalitzat:

"FI DE SEGLE

Una cotilla per a senyora. Cinc parells
de botons dels punys per a senyor. Un gramòfon
amb motor de rellotgeria per a sis cilindres.
Un fruiter de majòlica. Uns binocles de teatre
o de camp, de nacre, pell o closca. Un llum
de petroli. Una fotografia de l'artista Frègoli.
Una agulla de corbata. Un estoig amb paraigua
i bastó. Un rellotge de taula. Un ventall
de barnillatge amb calats. Un fantascopi, aparell
per a la reproducció d'imatges animades".

Es tracta d'una constant estilística de Joan Brossa, que hom pot veure també, de vegades, en els mallorquins Miquel Bauçà, Josep Albertí i Damià Huguet —a *Ofici de sords* (1976)— i, de manera molt més esparsa, en Maria-Mercè Marçal ("Drap de la pols...") i Ramon Pinyol.

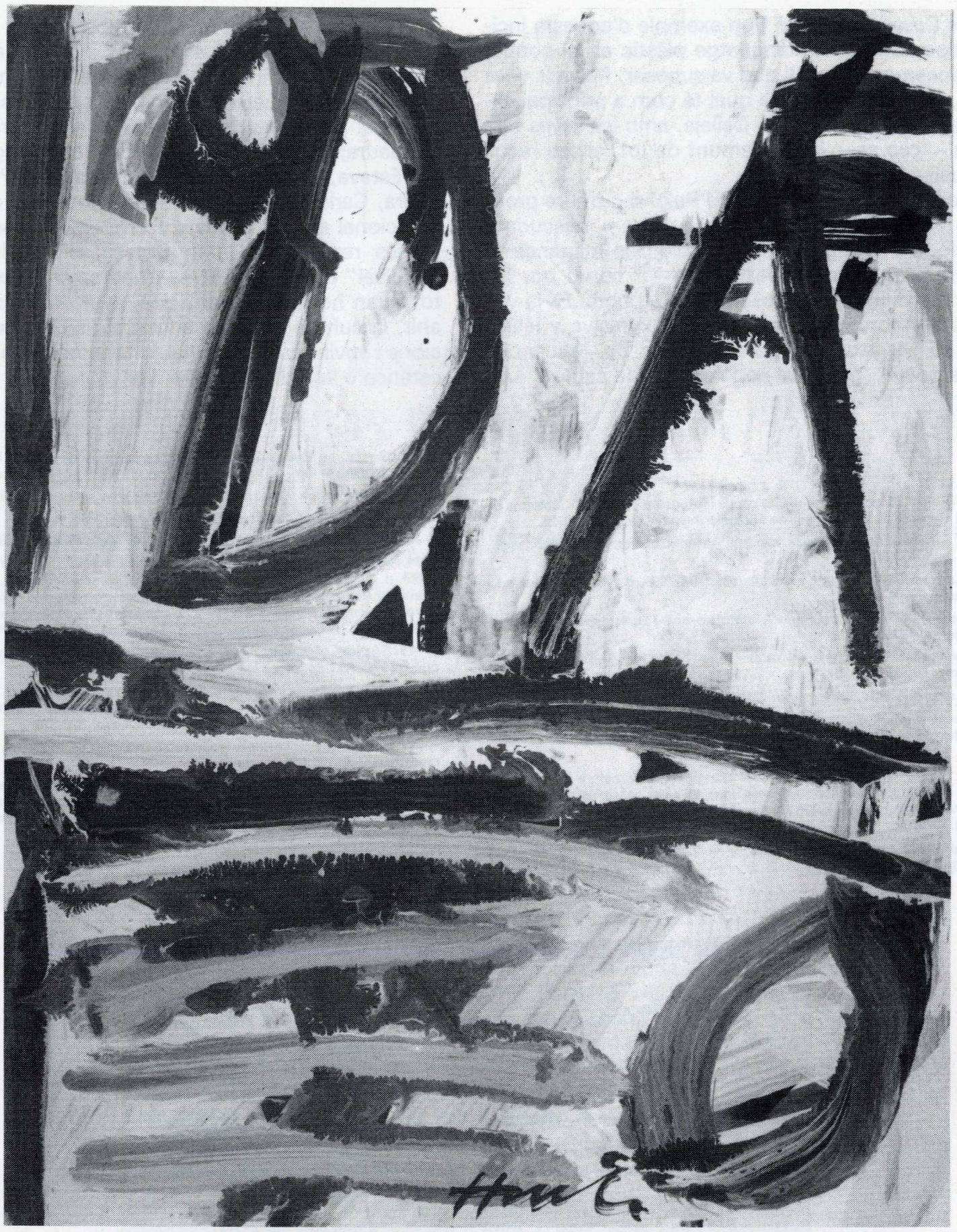
Quant a la influència de J.V. Foix també és d'allò més clara en el sorgiment de l'anomenada generació dels 70, per la preocupació lèxica i, en especial, per la concepció del fet poètic. El punt bàsic, comú a tot l'esponerós grup que comença a publicar la dècada passada, és la professió de fe en l'autonomia del llenguatge poètic[8], i J.V. Foix havia afirmat amb la teoria i la pràctica: "L'ambició de la poesia és satisfer-se a ella mateixa com a instrument immediat d'investigació[9]. D'una altra banda, el paper representat pel sobrerealisme és al meu parer important, com la crítica ha assenyalat, però no ha determinat l'estil de gaire autors joves, i, per tant, aquest moviment ha quedat generalment digerit com una contribució més del decurs poètic daquests dos darrers segles. Amb una excepció, potser: el cantant Jaume Sisa, que reuní la seva obra a *Lletres galàctiques* (1984).

Ens "movem" pels volts del maig del 68 i la descomposició del franquisme, i no es fa estrany, consegüentment, que l'eclosió d'una nova formada presentés aleshores un esperit de ruptura radical, tant estèticament com ètica. Les iniciatives *underground* en sorgeixen com a resultat, en els camps de la música, els còmics, els poemes-acció (de Joaquim Sala-Sanahuja i Jaume Vallcorba Plana, per citar només autors de l'àmbit literari)[10]... També, és clar, apareixen revistes: "Pol. len a l'entrecuix", "Tecstual" i d'altres, totes efímeres.

Per primera vegada en la història de la literatura catalana, tot aquest ambient produeix una "avantguarda narrativa", transgressora dels límits establerts tant del codi sintàctic com del semàntic, segons la definició d'Àlex Broch[11]. Els significants i els valors ideològics vigents salten en la defensa d'alternatives estètiques i marginalitats polítiques i morals: *L'adolescent de sal* (1975), *Puta Marès (ahí)* (1978) de Biel Mesquida, *L'anarquista nu* (1979) de Lluís Fernández, *Espai d'un ritual* (1978) de Josep Lluís Seguí, dins una nova sensualitat; la "modernitat temàtica", en paraules de Broch, de les narracions de Quim Monzó; i en un terreny tal volta literariàment més profund i subversiu, tota l'obra de Carles Reig i de Jordi Coca, fins a *Selva i salonet* (1985). També, *Planeta Miret* de Joaquim Sala-Sanahuja, que "les edicions dels dies" publicà el 1982 i que, per a Vicenç Altaió, dóna lloc a l'escriptura sense llançadora: el subconscient tèxtil i literari d'un Sabadell en decadència econòmica "ha permès una aventura insòlita: l'escriptura sense llançadora. Sistema d'escriptura que supera en escreix els poemes simultaneïstes dadà i els cadàvers exquisits surrealistes"[12].

Apagat el foc inicial del front narratiu, a hores d'ara és precisament el poeta Vicenç Altaió el màxim activista de l'esperit d'avantguarda. Com a teòric, ironitza els manifests amb el seu, "En comptes de la revolució o la naixença de l'escriptura sense llançadora", epíleg al poemari homònim de Jordi Domènech[13]. És una defensa dels poetes que fan servir com a realitat (com a referència) el codi lingüistic i alguns cops, fins s'engresquen en els significants: eremites d'una enorme biblioteca, cerquen el no-sentit davant l'abús anihilador dels *mass-media,* com Carles Hac Mor, l'admirador de Cravan i propulsor de "Tecstual" *(Agoc),* o quequegen la impossibilitat de dir, mil vegades rumiat, com Patrick Gifreu *(Havà, Ics).* És el que, a un altre lloc, he qualificat d'"endotextualisme"[14], corrent força heterogeni amb d'altres llibres prou importants i ignorats com *ni amb ara prou* (1984) de Víctor Sunyol.

Com a activista, Vicenç Altaió és al capdavant de dues de les iniciatives més suggeridores de l'avantguarda actual: "Èczema" invità al contagi des de l'agost de 1978, quan publicà poemes a manera de calendari, fins a la seva desaparició, en deixar la torxa a la revista pluridisciplinar i plurilingüe "Àrtics", en 1985[15]. "Èczema" ha representat la renovació del suport en la comunicació literària i artística i, en consegüència, un canvi cabdal en la vehiculització d'aquests productes; a tall d'exemple, edita el 1979 una antologia de la poesia jove dins un



ANXEL HUETE

pot de llauna hermèticament tancat, obrint així un ventall de connotacions i ironitzacions per al receptor. La mateixa convicció en la internacionalitat i el mestissatge artístic, al marge de fronteres i de gèneres, és al darrere d'"Àrtics", una aventura pensada en disset números i, doncs, amb mort anunciada, que vol ser la punta de llança que posi en comunicació la cultura catalana més vivent i la d'altres països.

Com a oficiant, Vicenç Altaió busca la transgressió dels límits en defensar la radicalitat màxima en la pràctica del cos i l'escriptura (*Biathànatos o l'elogi del suïcidi* —1982—, *Correspondències com conspiracions* —1980—,...), la coneixença i la reconeixença del codi fins a l'anonimat, el col. latge, el pastitx, la ventrilòquia o la transvestització (*La dona és Uclés, la dona és Mallarmé* —1982—, *Groc el ventríloc o la indigestió de la veu* i *Tràfic d'idees*), potser no massa lluny de la passió pel transformisme de Frègoli que Brossa sent, i sens dubte ben prop de la rigor lèxica de la recerca en el seu món de J.V. Foix. El poeta, com a ventríloc, es passeja tostemps amb una maleta (viatge i sorpresa): "L'aparell indispensable de *Groc* és la maleta on guarda el seu ninot, el seu nonat —temple residual del llenguatge. I el meu aparell és l'escriptura, ninot d'aquest trasllat indefinit o una semblança de la inutilitat de l'interlocutor"[16].

Tot i que Vicenç Altaió l'inclou entre els qui practiquen l'escriptura sense llançadora, em sembla ben distinta l'obra de Josep Albertí. La seva trajectòria està vinculada al grup "Neon de Suro", a la revista "Correu de Son Coc", i, *grosso modo,* discorre per uns altres tombants lingüístics: la subversió lèxica d'Albertí vol la provocació, i per això empra sobretot el tabú (els camps semàntics de sexe, putrefacció, mort...):

"Ja no puc escriure res
que no sigui ple de trastorn
i desordre"

O:

"ara escric amb el televisor encès
tot com si cagàs un botifarró"[17]

El seu darrer llibre, *Lesions,* mostra per tant unes afinitats amb la violència i l'acció del moviment DADA. I Albertí és, segurament, l'absència més notable de "Le parole rampanti", juntament amb Biel Mesquida, potser perquè tots dos duen a hores d'ara una vida literària molt esmorteïda. Un altre mallorquí, Miguel Bauçà, hi publica uns poemes bastant pareguts als de *Notes i comentaris* i *El noble joc,* sense superar el ritme al.lucinador i la realitat al.lucinada del seu text en prosa *Carrer Marsala* (1985).

Albert Ràfols Casamada és un bon exemple d'aquesta incidència, àdhuc tipogràfica, del llenguatge plàstic en el poètic, sense però el trencament de codi que va suposar, fins a la seva independització, la poesia visual, la qual té com a principal exponent entre els autors joves, J.M. Calleja, amb les seves edicions objectuals —*cap.sa*— i, per damunt de tot, el seu recull *pv* (poemes visuals, 1981-1986)[18].

En una òrbita ben diferent, Miquel de Palol sap treure profit de la capacitat de corrosió —sarcàstica, irònica— nascuda a l'empara del període d'entreguerres. "Tanto en las imágenes de transgresión amorosa —escriu Àlex Broch—[19] como por las técnicas de escritura surrealista presentes en su obra. Es la voz poética imaginista y libre, de una violencia expresiva y léxica que aproxima su ya extensa obra al área de influencia-referencia de los poetas 'maudits' con Artaud a la cabeza". *Indiferència* (1986) n'és la millor mostra.

Els altres poetes i escriptors inclosos a la revista italiana —no esmentats fins ara— completen la nómina avantguardista actual, encara que en general llur obra transita per d'altres camins: el valencià i mediterrani Josep Piera; Josep M. Sala-Valldaura; Joaquim Soler; Jaume Pont i Àngel Terron. Pep Duran Esteva, Jordi Colomer, Frederic Amat, Perejaume, Pere Noguera, Carlos Pazos i Francesca Llopis fan el mateix paper generacional envers aquests escriptors dels setantes que Antoni Tàpies respecte a Joan Brossa; el músic Llorenç Balsach "equival" doncs a Mestres Quadreny. El nombre és alt, sobretot quan hom té present que, avui de la mateixa manera que ahir, la cultura catalana admet si us plau per força les innovacions i sovint cultia, aquí sí, una temorenca i temible autofàgia estètica a la ratlla de l'esterilitat.

NOTAS

1. Veg. Lily Litvak, "Alomar i Marinetti: futurisme català i futurisme italià", a "Quaderns de Ponent" núm. 2. Estudi General de Lleida, Fac. de Filologia (hivern 1980), pp. 11-26.

2. Gabriel Alomar, *El Futurisme i altres assaigs,* a cura d'Antoni-Lluc Ferrer. B., Edicions 62, 1970.

3. Joaquim Molas, *La literatura catalana d'avantguarda. 1916-1938.* B., Antoni Bosch ed., 1983, p. 30. (Hi reprodueix el poema).

4. Joan Salvat-Papasseit, "Concepte del Poeta", a *Mots propis i altres assaigs,* a cura de J.M. Sobré. B., Edicions 62, 1975, p. 80.

5. J.V. Foix, "Algunes reflexions sobre la pròpia literatura", a *KRTU,* dins *Obres completes. 2. Poesia.* B., Edicions 62, 1979, p. 54.

6. "Manifest groc", dins J. Molas, *op. cit., pp. 328 i 330 respectivament.*

7. *"Le parole rampanti" núm. 4. Roma, 1er semestre de 1986. (Via R. Lanciani, 74 - 00162 Roma).* Tret de la introducció de Vicenç Altaió, que ha estat traduïda, els textos hi són en català.

8. Veg. Enric Sullà, "La poesia catalana jove: una alternativa al realisme", a "Els Marges" núm. 1. B. (maig 1974), p. 119; Joaquim Marco-Jaume Pont, La nova poesia catalana. B., Edicions 62, 1980, pp. 73 i 74; i Vicenç Altaió-Josep M. Sala-Valldaura, *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979).* B., Ed. Laia, 1980, p. 52.

9. J.V. Foix, "Poesia i revolució", a "Quaderns de cultura" núm. 1. B., 1935, p. 4. Reproduït a J. Molas, *Op. cit.,* p. 203.

10. Cfr. Jaume VallcorbaPlana, *"Underground* vol dir metro" I i II, a "Els Marges" núm. 8 (setembre 1976) i núm. 12 (gener 1978), pp. 131-137 i 114-117 respectivament.

11. Veg. À. Broch, *Literatura catalana dels anys setanta.* B., Edicions 62, 1980, pp. 91-114.

12. V. Altaió, *Tràfic d'idees.* B., Ed. del Mall, 1986, p. 183.

13. *En comptes de la revolució.* B., Ed. del Mall, 1984, pp. 59-77.

14. Veg. "A la rosa dels vents de la darrera poesia", a "Serra d'Or" núm. 307. B. (abril 1985), p. 87. Carles Hac Mor,a "Textualisme", "Quadern-El País", B. (7 setembre 1986) no defineix gaire aquest terme: intent de no fer literatura realista o naturalista, nova relació entre el lector y el text, "escriure una cosa" i no pas sobre una cosa, segons el postulat de Joyce. Hi cita A. Clapés, J. Coca, X. Ensenyat, B. Mesquida, M. Palmés i V. Sunyol.

15. "Artics" (Trafalgar 37, 3r 2ª - 08010 Barcelona) es deifineix com a "trimestral multilingüe de les arts i de les ics".

16. Vicenç Altaió, *Groc el ventrílloc o la indigestió de la veu.* B., cobalt, 1984, p. 11. (Aquest text inicial, "Groc el ventrílloc" li serveix com a "ars poetica" a Joaquim Marco-Jaume Pont, *La Nueva Poesía Catalana.* B., Plaza Janés, 1984, pp. 376-379.

17. Josep Albertí, *Lesions.* Hollywood-La Ciutat de Mallorca, ed. falsificada del Taller Llunàtic, 1982, pp. 95 i 96.

18. Apartat 133. Mataró, primavera del 1986. (Molts dels intents de crear nous codis o de transgredir absolutament la norma —per mitjà de la poesia fonètica o visual, per exemple— varen nèixer i morir durant els setanta: penso en Miquel Bach i els seus "poemes-totxo", Camps, Pau, etcètera).

19. Jaume Pont-Àlex Broch, "La nueva poesía catalana", a *El estado de las poesías,* Oviedo, Los Cuadernos del Norte, 1986, p. 78.

podrit; part podrida d'una cosa, podrit.

podrimener *m.* Conjunt de coses corrompudes, brutes.

podriment *m.* Putrefacció, corrupció.

podrir *v. tr.* Causar la putrefacció (d'alguna cosa); corrompre. || Pron. Descompondre's una matèria animal o vegetal per l'acció de bactèries, fongs, etc.; corrompre's. *Aquesta fruita es comença a podrir.*

podrit *m.* La part podrida d'una cosa.

poema *m.* Obra en vers d'una certa extensió. *Poema líric, èpic.* | Obra anàloga a un poema pel fons o l'estil, però escrit en prosa. *Els poemes en prosa de Baudelaire.*

poemàtic -a *adj.* Propi d'un poema, esp. èpic.

poesia *f.*

poeta *m.* El qui fa poesies; el qui està dotat per a fer poesies. *Un poeta líric. Els poetes mallorquins.* | *X fa versos, però no és un poeta.*

* **poetar** *v. tr.* Poetitzar, acc. 2.

poetastre *m.* Mal poeta.

poetessa *f.* Dona poeta.

poètic -a *adj.* Relatiu o pertanyent a la poesia; propi de la poesia; que conté poesia. *Llicència poètica. Art poètica* o simpl. *poètica* f. Llenguat-

pol *m.* Cadascuna de les dues extremitats de l'eix d'una esfera, d'una superfície de revolució. *Els dos pols de la Terra. El pol nord, àrtic, boreal. El pol sud, antàrtic, austral. Els pols de l'esfera celeste.* | Fig. *D'un pol a l'altre,* d'un punt a un altre molt llunyà, diametralment oposat. *X i Y són els dos pols.* | *Pols del cercle d'una esfera,* els extrems del diàmetre perpendicular al pla del dit cercle. || Cadascun dels dos (o més) punts d'un cos on una força apareix estar concentrada o entrar-hi o sortir-ne. *Els dos pols d'un imant. Els dos pols d'una pila elèctrica.*

polacra *f.* Mena de bota, que va cordada amb botons.

polaina *f.* Mitja calça de drap o cuir que cobreix la cama des de sota el genoll al peu, cordada ordinàriament per la banda de fora.

polar *adj.* Relatiu o pertanyent a un pol; situat en un pol, prop d'un pol. *Mar polar. Regions polars. Cercles polars (àrtic* i *antàrtic),* paral·lels de la terra situats a 23°27' dels pols respectius. *Estel polar,* estel de l'Óssa petita situat prop del pol nord de l'esfera celeste. *Os polar,* ós blanc. | *Coordenades polars.*

polarímetre *m.* Instrument per a mesurar la desviació angular que experimenta el pla de polarització de la llum polaritzada en travessar un medi (òpticament actiu).

polariscopi *m.* Instrument per a estudiar les propietats de la llum polaritzada.

polaritat *f.* Condició d'un cos per la qual mostra propietats o forces oposades en parts o direccions oposades. | El fet de presentar tal o tal propietat un cos amb relació als seus pols.

polaritzable *adj.* Susceptible de polarització.

POEMA VISUAL DE J.M. CALLEJA

A RESPEITO DAS VERSÕES PORTUGUESAS DE ALGUMA POESIA CHINESA

estudo e selección de

Pedro da Silveira

Não obstante Macau e tudo o mais de quase cinco séculos de continuado trato directo com a China, o que nos interessa aqui começou por interposta via e há não mais de cem anos. Até então, o nosso orientalismo, pelo que ao Império do Meio respeita, assumira-se de maneira a servir interesses sobretudo imediatos: o comercial e o missionário. Quando disso se desvia, fá-lo apenas por descrever o diferente, exótico. Iniciou-se, como se sabe, com o *Tratado em Que se Contam Muito por Extenso as Cousas da China* (1569) de Frei Gaspar da Cruz e, se inclui obras histórica e literariamente importantes, como a *Peregrinação* (1614) de Fernão Mendes Pinto, a *Súmula* do boticário Tomé Pires ou as relações dos padres Álvaro Semedo e Gabriel Magalhães, o certo é que nele não se evidencia interesse em descobrir a face espiritual real dos Chineses, em particular a sua literatura. Difundimos na Europa muito da China, incluso o gosto pelo chá, mas, com este, nada daquilo que tantas vezes acompanha o saboreá-lo repousadamente. Sinólogos é certo que os tivemos e de sólido saber, podendo citar-se, logo no século XVII, o jesuíta açoriano Francisco Furtado, e, já na primeira metade de Oitocentos outro padre missionário, Joaquim Afonso Gonçalves, ao qual se devem os primeiros dicionários chinês-português e português-chinês impressos, bem como uma ainda apreciada *Arte China constante de Alfabeto e Gramática* (Macau, 1829), e continuámos a tê-los. Mas ainda estes afinam o instrumento pelo utilitário, sendo de notar, quanto a Gonçalves e sua *Arte China* que, querendo ele dar exemplos de composições literárias chinesas, se limitou, quanto à prosa, a um excerto de Confúcio e, pelo que toca à poesia, a alguns brevíssimos textos cujos autores, se os têm conhecidos, não nomeia.

No seguimento de Gonçalves, como já dei a entender, as coisas não mudaram: a China continuou sendo para nós, via Macau, uma terra com que se comerceia e onde os padres missionavam. E tão-pouco de lá fomos trazendo, com que ficássemos, muitas peças de arte. O que trouxemos, vendemos quase sempre. É ver os nossos museus, cujos recheios de arte chinesa são dos mais pobres.

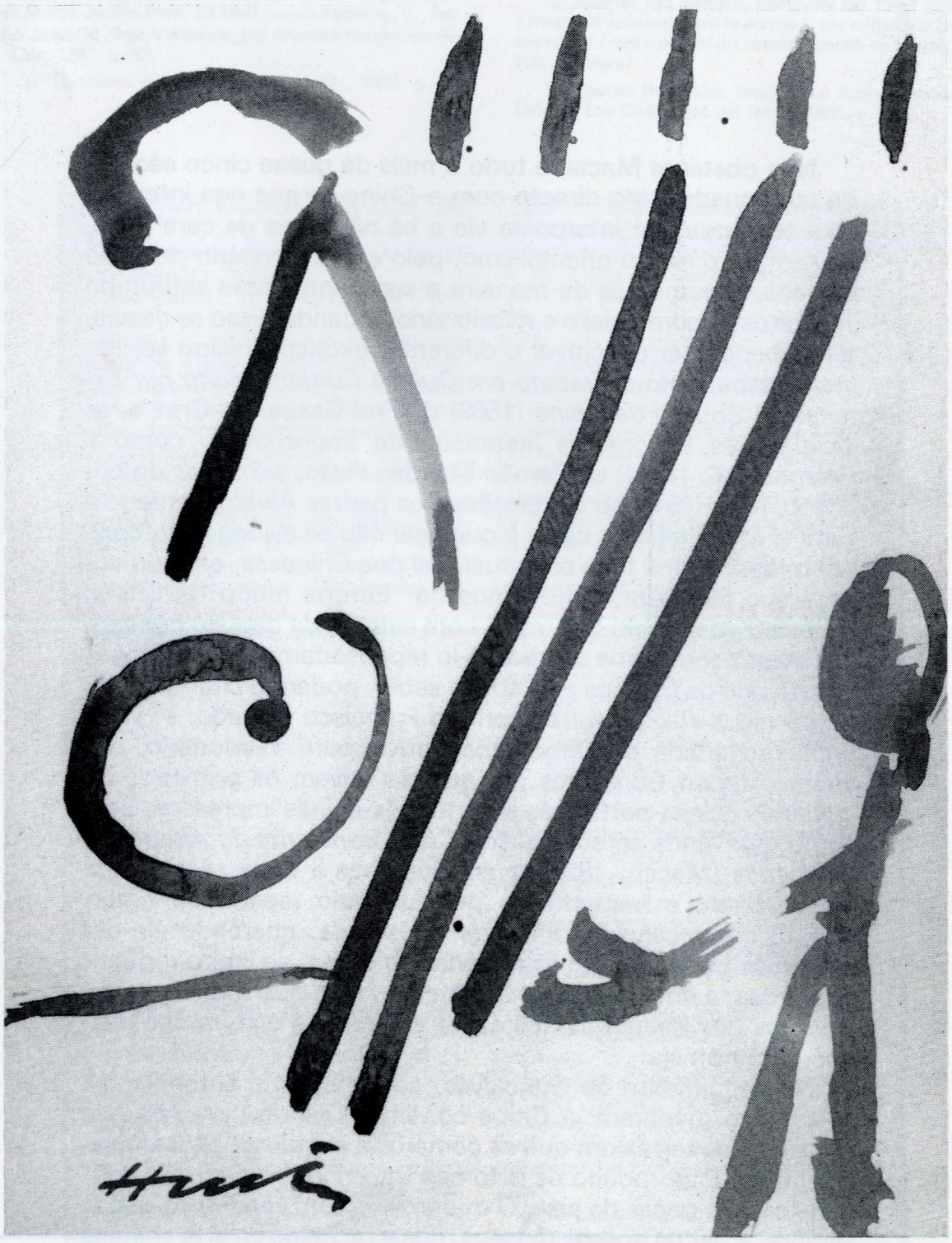
Certo que já desde o fim do século XVIII se detecta em poetas portugueses alguma curiosidade pelo Oriente. Alguns, mais cultos, vão-se apercebendo de que, alén das literaturas antigas de Roma e da Grécia e das modernas mais ao pé da porta, há as de outros povos, por exemplo os asiáticos. É então que o madeirense Francisco Manuel de Oliveira (1741-181...?), bom conhecedor do inglés, que ensinou na sua terra, descobre, lendo a 2ª. edição, 1777, dos *Poems consisting chiefly of translations from the Asiatic Languages* de William Jones, amostras das poesias árabe, turca e persa. O resultado está na sua *Escolha de Poesias Orientais* (Lisboa, 1793), onde, além do mais, se pode ler uma bela ode do turco Mesihi. Mas foi tentativa sem seguimento imediato e que também não o teve da parte dos românticos, que em Portugal foram no geral maus tradutores e quase só do francés.

Quanto à poesia chinesa, de facto tudo começou quando o século XIX se aproximava do fim. Entram na história disso os três seguintes nomes: Judith Walter, isto é, Judith Gautier (1846-1917), com *Le Livre de Jade* (1867), Tcheng-Ki-Tong, ou Ch'en Chi-t'ung (1851-1907), com os dois primeiros seus livros da série *Les Chinois peints par eux-mêmes* (1884 e 1886), e António Feijó (1859-1917), com o *Cancioneiro Chinês* (1890; 2ª. edição, revista e aumentada, 1903). As versões em verso de Feijó, que são algumas dezenas, foram feitas a partir das em prosa da filha de Théophile Gautier, e o seu livro é prefaciado pelo famoso general e diplomata chinês que tanto contribuiu para a divulgação da cultura do seu povo nos países do Ocidente da Europa e das Américas.

Não se sabe, pelo menos não sei eu, como nasceu em António Feijó o interesse pela poesia da China. É possível que tenha lido em primeiro lugar as obras de Tcheng-Ki-Tong, muitíssimo divulgadas entre nós, e que só em seguida, obtido um exemplar da antologia de Judith Gautier, se desse a pôr em versos portugueses o que nela mais lhe agradou. Seja lá como tenha sido, o certo é que o autor das *Bailatas* se saiu muito bem da tarefa, até nem lhe faltando a percepção, a julgar pela representação quantitativa dos poetas, da representatividade destes. Por exemplo, o mais traduzido é, com dez composições, Li-T'ai-Po.

Se as traduções-adaptações de Feijó não suscitaram de imediato outras de outros poetas portugueses, todavia deram lugar a um bem nítido gosto orientalizante de bastante poesia nossa do fim do século. E até se deu o caso de Luís Guimarães, Filho, um brasileiro que se formou em Portugal, publicar todo um livro sinizante, os *Idílios Chineses* (Lisboa, 1897), no qual algumas composições são paráfrases de versões de Feijó. Bem mais tarde, Maria Ana Acciaioli Tamagnini, poetisa que viveu em Macau, escreverá os poemas de *Lin-Tchi-Fá* (Lisboa, 1925), cuja qualidade, porém, está longe de excelente. Na prosa, Ruy Sant'Elmo, que também por Macau andou, escreveu os "kakemonos" de *China, País de Angústia* (Lisboa, 1938).

Camilo Pessanha (1867-1926), o grande simbolista da *Clepsidra,* destaca-se nesta um tanto pobre panorâmica como o único poeta português que traduziu directamente poesia chinesa. Não traduziu muita, o que é pena, nem sozinho, pois teve a corrigir-lhe o traduzido o sinólogo macaense José Vicente Jorge, mas as *Oito Elegias Chinesas,* que primeiro deu a um sema-



ANXEL HUETE

nário de Macau e hoje andam reunidas à sua Obra Poética, valem além do mais por isso que as extrema: não serem tradução de tradução. Luís Gonzaga Gomes considerava-as, bom conhecedor que era do chinês, exemplarmente fiéis. No entanto, até por comparação com as versoẽs de Feijó, não me parece herético considerá-las com seu quê de não suficientemente trabalhado pelo poeta.

Posteriormente a Camilo Pessanha mais alguma poesia chinesa se foi traduzindo em Portugal, do francês e, mais raramente, do inglês. Tudo isso anda perdido por páginas literárias de jornais ou por revistas, tornando-se difícil um inventário, que não seria, parece-me notavelmente vasto. E há, publicado em 1972, em Lisboa, um voluminho de *Poemas* de Mao Tzé-tung, que o tradutor, Manuel de Seabra, dá como "traduzidos directamente do chinês". Na verdade não o foram, mas também não é caso com o qual se perca tempo nem feitio, já que Mao não foi mais poeta do que o seu par Stalin foi filólogo. Adiante...

A representação aqui de poesia chinesa traduzida por poetas de língua portuguesa inclui, além das versões de António Feijó e Camilo Pessanha, três mais recentes, duas delas de Emanuel Félix e a outra de quem isto escreve. Tal como as daqueles tradutores digamos clássicos, não são inéditas, sequer em livro. Com efeito, as de Emanuel Félix vieram a público pela primeira vez em 1967, em um opúsculo, *Sete Poemas Chineses,* que este poeta açoriano editou ele próprio, para dar aos amigos, em Angra do Heroísmo. Aos sete poemas de então juntou depois poeta mais sete e tudo isso agora está no livro *A viagem Possível* (Angra do Heroísmo, 1984), onde reuniu a sua obra lírica de 1965 a 1981. Como Emanuel Félix não deixou de indicar, traduziu do francés.

Pela minha parte, também foi o francés que me deu a conhecer a poesia chinesa: uma antologia, que encontrei já lá vão perto de trinta anos e que, porque a perdi, hoje não sei como se intitulava nem como se chamava o antologista. Mas em 1975, estando em Macau, sujeitei as minhas versões ao exame do sinólogo meu amigo Luís Gonzaga Gomes, ao qual devi podê-las dar mais fiéis aos originais. A ora apresentada figura, com mais seis, em *Mesa de Amigos* (Angra do Heroísmo, 1986), volume de versões de poesia no qual o mai fui buscá-lo a línguas românicas.

Tirando Li-Tai-Po, geralmente considerado o maior poeta clássico da China, os outros que entram nesta breve amostra de versões em português de poesia chinesa não são muito conhecidos. Deles sabe-se quando viveram, que quase todos foram, além de cultores da poesia, figuras de certo relevo, mas pouco mais. Embora representados nas grandes antologias da poesia chinesa, até é possível que para os Chineses nem sejam dos poetas mais estimados. Mas, já se sabe, o tradutor de poesia, sobretudo de uma poesia tão distante de nós como a chinesa, inclina-se a traduzir o de que gosta, ou, talvez melhor dito, neste caso, o que máis perto está do seu gosto europeu.

De notar que, entre o traduzido de poesia chinesa em Portugal, nada há (ou não encontrei) de Tsiang Chuen-Lin, por muitos considerado o maior poeta da China no século XIX. Por outro lado, quem saiba que Macau deu ao Neo-Classicismo português um poeta que nunca de lá saiu e até era filho de mulher da terra, meia chinesa, José Baptista de Miranda e Lima (1782-1848), talvez não deixe de estranhar que ele, também tradutor de poesia, nunca traduziusse nada do chinês. De facto, foi assim, e nem é de admirar afinal. Miranda e Lima, que se expressou em português e, como satírico, também no crioulo de Macau, falava chinês (cantonense) mas não o lia, como então e até agora geralmente sucede entre os portugueses de Macau. De mais, é natural que tivesse dos Chineses, no tempo em que viveu, um conceito em que não cabia o considerá-los possuidores de uma poesia digna de atenção.

Já agora, terminando, uma breve nota sobre outra poesia oriental e seu quase nulo conhecimento em Portugal: a japonesa. Se bem informado ando, só a descobrimos há uns trinta anos e também por vias indirectas. Casimiro de Brito *(Poemas Orientais,* Faro, 1962), Jorge de Sena e o açoriano Norberto Ávila traduziram alguns hai-kais, de traduções francesas e inglesas. E creio ser tudo, não obstante o japonismo de Venceslau de Morais e, mais próximo, o de Armando Martins Janeira.

Duas poesias de *Li-T'ai-Po* (701-762):

A ESCADARIA DE JADE

Do plenilúnio à doce claridade,
formosa e moça, a imperatriz subia
a grande escada artística de jade,
que o relento da noite humedecia.

A fímbria do vestido, que tocava
muito de leve nos degraus sem fim,
nesse beijo tenuíssimo igualava
a cor do jade à alvura do cetim.

O luar vagabundo e sonolento
tinha invadido a câmara tranquila,
e naquele imortal deslumbramento
a imperatriz extática vacila...

Nas cortinas, as pérolas doiradas,
andavam num radioso turbilhão,
em diamantes enormes transformadas,
disputando esse esplêndido clarão.

E no chão marchetado e reluzente,
na inefável brancura do luar,
parecia que andavam, doidamente,
as estrelas, em rondas, a dançar!

CANÇÃO NO RIO

Para me distrair, tenho um tesoiro,
—consolação nas mágoas do destino:
a minha flauta marchetada d'oiro,
o meu barqujinho delicado e fino.

Se a angústia me persegue, e a soledade
esmaga o meu espírito anuviado,
—como a planta que sem dificuldade
limpa qualquer tecido enodoado,—

o vinho claro, o vinho generoso,
extingue e apaga em nosso coração
a amargura dum sonho desditoso,
e a mágoa de qualquer desilusão.

Tendo um batel no rio, óptimo vinho,
e da Mulher as afeições leais,
o Homem, esse ser triste e mesquinho,
é semelhante aos Génios imortais.

Versões de António Feijó.

De *Lu-Kuei-Meng* (séc. IX):

ELEGIA DAS FLORES

Os homes esperam viver cem anos,
mas as flores vivem uma primavera.
Porém, num dia de vento e de chuva,
elas podem desfolhar-se na poeira.
Se as flores soubessem afligir-se com isso,
a sua tristeza seria maior que a dos homens.

Versão de Emanuel Félix.

De *Chu-Tun-Ju* (séc. XII):

O PESCADOR

Em toda a vida,
o pescador conhece apenas a sua linha
e a seu modo segura os remos e manobra o barco.
Que os canaviais floresçam ou sequem. —A sua vida flutua
e nada iguala essa perpétua embriaguez.
Ontem, o vento e a chuva engrossaram o rio
e nem mesmo disso ele se apercebeu.

Versão de Emanuel Félix.

De *Hsu-Chen ch'ing* (fim do séc. XV-séc. XVI):

FANTASIA DA PRIMAVERA

Cai o sol, no imenso horizonte, em flor, do Kiang.
Pára o viandante o olhar. A chuva, que do arvoredo
[ainda goteja, vai-lhe repassando a túnica...
Oh! se dos mil chorões, à volta das ruínas do palácio
[real de Ch'u,
as flores soltas me fizessem cortejo, à despedida,
[no regresso à pátria!

Versão de Camilo Pessanha.

De *Pien-Kung* (fim do séc. XV-séc. XVI):

SOLEDADE

Deleita-me a solidão desta choupana...
Mas dói-me ao recordar vozes amigas.
Sim, geme o verdilhão, —mas em país de exílio.
Conturba-me a cor da relva e coração, que remoça.

Desce o sol, em um poente de cirros amarelos,
passam nuvens sobre o mar, — que é mais ferrete.
Segunda lua... E, na algaravia dos grasnidos,
ouço os gansos darem o alarme para o regresso.

Versão de Camilo Pessanha.

De *Li-Mang-lang* (fim do séc. XV-séc. XVI):

QUEIXUMES DAS ESPOSAS DO HSIANG

Ilhéus do Norte do Hsiang, onde as orquídeas se ceifam!
Plainos do Sul do Lai, onde se talham as essências de
[preço!
As águas puras têm cromatismos de ágata;
subtil, a brisa vibrações de jada.

Sobe a névoa, entre as sombras do Tsang-u.
Baixa o sol entre as brumas do Ting-tang...
As penas dos bambus, quem é que as sabe?
Mas bem se lhes vêem os sinais das lágrimas.

Versão de Camilo Pessanha.

De *Wu Ki* (séc. XVII):

EPIGRAMA

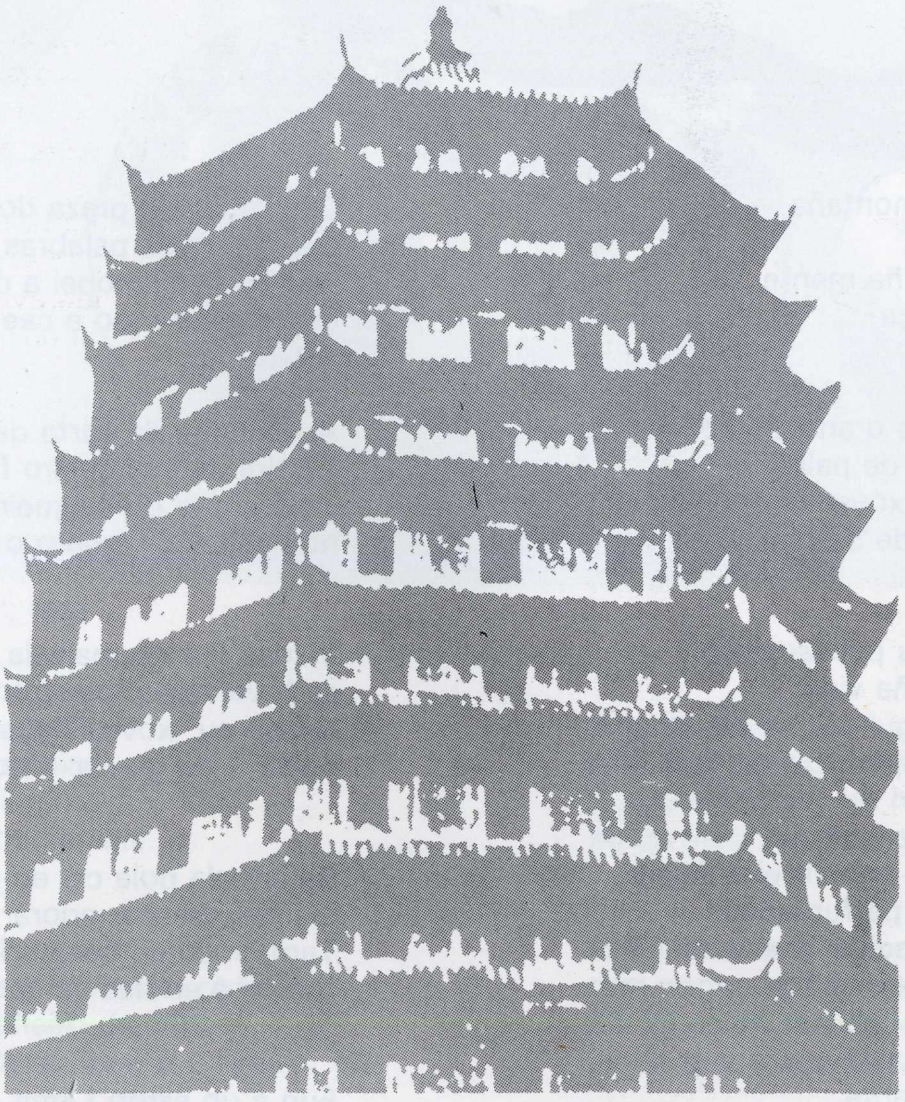
O cavalo sedento bebe de qualquer água,
o pássaro faminto come de qualquer grão.
Ao homem novo e forte que a miséria acossa,
que outra coisa lhe resta senão tornar-se bandido?

Versão de Pedro da Silveira.

POEMAS DE ts'angs-dbyangs-rgya-mtsó, sexto dalay-lama

introdución, versións e notas de:

Mª do Carmo Kruckemberg



No outono de 1956, facendo unha viaxe por Italia, encontrei en Génova, nunha libraria de vello, un libriño que me chamou poderosamente a atención. Tratábase dos cantos de Tsángs-dbyangs-rgya-mtsó, Sexto Dalai-Lama. Eu daquela descoñecía completamente a Poesía Tibetana, e despois de gostar os seus poemas, que lin con verdadeiro pracer, fíxenme a promesa de traducilos cando me fose posible.

Camilo Xosé Cela publicounos traducidos ó castelán por min en **Papeles de Son Armadáns,** nº CXLVII, xuño 1968. Agora novamente do castelán-italiano á miña língua nai, coa pretensión de que sexa unha aportación interesante para o coñecimento da poesia tibetana e deste extraño persoeiro. Das 62 composicións recollidas no libro *Love songs of the sixth Dalai-Lama*, Academia Lírica Peiping, 1930, que contén o texto tibetano e a tradución chinesa e inglesa, o texto que eu encontrei en Italia, editado en Milán por Giacomo Prampolini (colección "A'll imsegna dei Pesce d'oro"), contiña somente 51 cantos. Dos que agora, como mostra, pasarei ó galego 20 poemas, penso que os mais representativos deste curioso escritor.

Os seus cantos teñen unha filosofía totalmente oriental, naturalmente, unha grande sinxeleza e simplicidade, están cheos de gracia, de ledicia e de dozura. A tradución é literal ou poéticamente axustada, tratando de deixar a pureza de sentimento de quen os escribiu. Penso que é a mellor maneira de presentalos á nosa língua e ós leitores do ano 1987.

A literatura tibetana, que ten unha respetable antiguedade (século IX da nosa era), componse na maior parte de obras anónimas que van desde o poema histórico-biográfico en verso (xesta do PADMASAMBHVDA) ou mítico-lexendario en prosa (epopeia de GHESAR), o drama relixioso, e unha grande cantidade de textos budistas. No espacio dunha decena de séculos coñecemos dous autores somente de nome: o grande poeta e asceta Milarepa (arredor de 1030-1115), que compuxo os seus cantos vivindo como ermitaño entre as neves do Everest. E nos comezos do setecentos o sexto Dalai-Lama, non menos popular na súa patria, por motivos mui diferentes.

TS'ANGS-DBYANGS-RGYA-MTSÓ (as catro verbas pronúncianse mais ou menos tsang-dgiang-gia-metso) nasceu no ano 1683 de unha antiga e distinguida familia, membros da secta dos Birretes Roxos, e residente en Mon (Tibet meridional). Pouco antes do seu nascimento, morto entón o 5º Dalai-Lama, e segundo a tradición do lamaismo, o neno foi recoñecido como a reencarnación do defunto lama, e metido nun mosteiro.

A idade de trece anos recibiu os votos sacerdotais e despois foi solenemente consagrado 6º Dalai-Lama. Mais axiña resultou que non tiña nengunha inclinación pola austera vida pontificial e a xuvenil exuberancia atraíao ós praceres do viño e das mulleres. A súa conducta pouco edificante induciu a dubidar de que el fose verdadeiramente a reencarnación do exemplar lama desaparecido. No Tibet criouse un estado de dispracer que alarmou a Kang-si, o emperador chinés daquela. En no 1701 foille comunicado desde Pekín ao revoltoso Dalai-Lama de 18 anos que non era posible consideralo mais tempo como tal. Sen unha protesta pola súa banda e como se desexase e suspirase en segredo aquela destitución, renunciou solenemente a todas as prerrogativas relixiosas, conservando, porén, os beneficios temporeiros, que lle permitiron continuar vivindo folgadamente 5 anos mais. Morreu ós 23 anos, en 1706, asasinado, ó parecer, polo implacable Kans-Si, despois de cair nunha insidiosa emboscada.

Sobre os picos, ó leste da montaña,
levantouse a branca lúa;
pouco a pouco surxiu na miña mente
o rosto da miña xoven rapaza.

Os tenros gromos prantados o ano pasado
este ano son secos monllos de palla.
Os corpos envellecidos dos xóvenes dun tempo
son mais curvos que arcos de bambú.

Aquela á cal se dirixe o meu pensamento
voltarase compañeira da miña vida.
Para min sería como obter
unha xoia dos abismos mariños.

A amada que por desgracia encontrei e deixei
é unna rapaza de membros perfumados.
Recupérase así unha esquencida "turquesa", (1)
e despois, desleixada, déixase na rúa.

Qué olla o esfumado semblante
da filla dun funcionario?
Mira unha belida moza madura
no cimo de outra árbore. (2)

O comprimento da xiada sobre a herba
é o anuncio do vento norte;
en efeito, xustamente a el toca
afastar as abellas das frores.

Coa moza da praza do mercado
fixen, en tres palabras, un nó de amor.
Nen xiquera probei a desatalo cun cravo;
descólgase todo e cae ó chan.

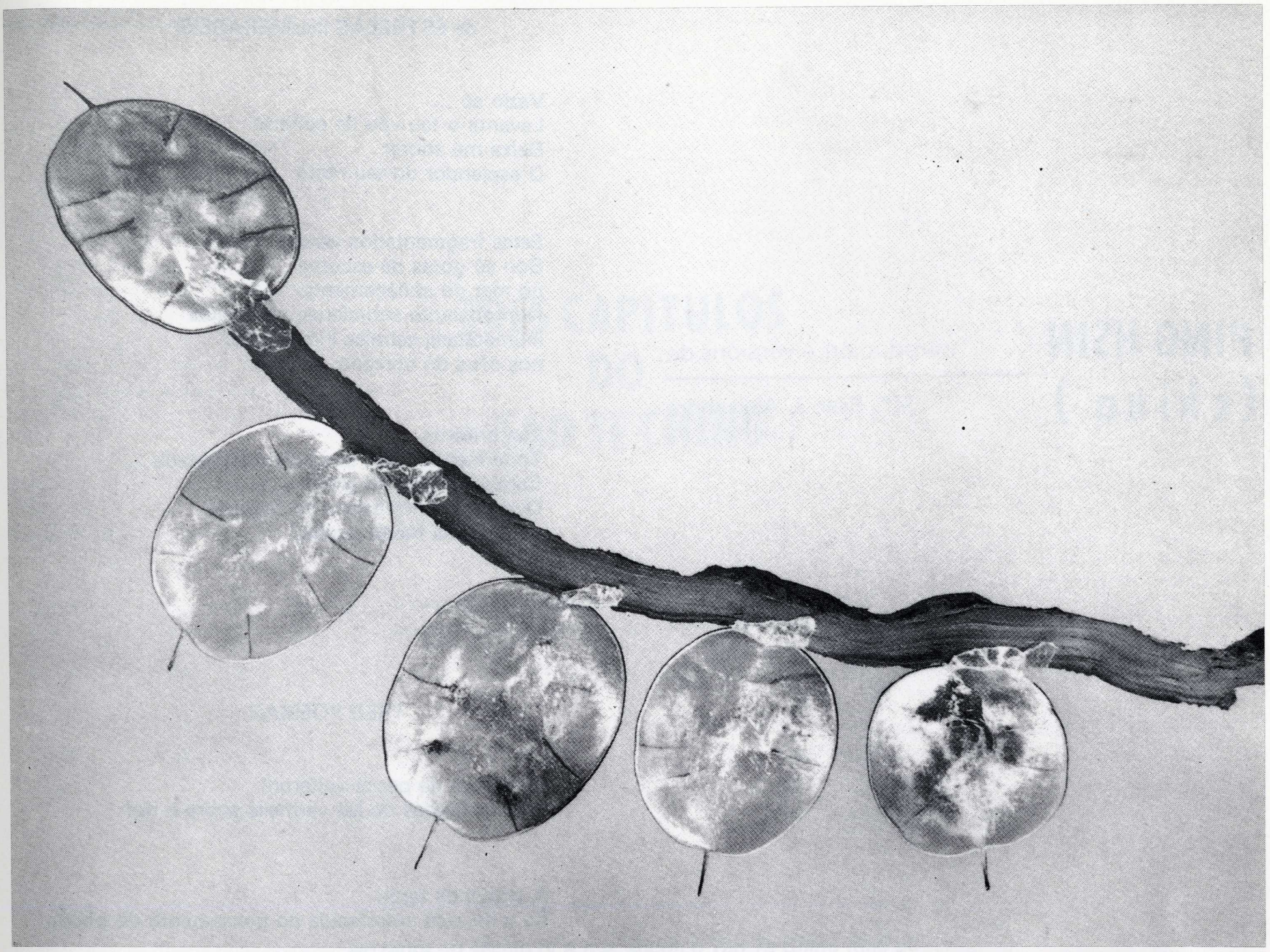
A bandeira da sorte da miña amada
á beira dun salgueiro flamea izada.
Irmán, que do salgueiro es o garda,
non sexas ti mesmo o que tires as pedras. (3)

Vizosa flor da malvela,
se ti volveses, obxecto de oferenda,
tamén eu, xoven "abella azul",
porta —da gracia— no templo dos deuses.

Se aquela pola cal eu perdín o corazón
me deixase por adorar ós deuses...
Tampouco eu quero ficar aquí;
subirei á ermida do monte.

Fun a un santo Lama
para pedirlle guía ó meu espírito.
Pero a miña mente non puido cambiar;
polo cal voltei á beira da miña amada.

Botade unha ollada a certas rapazas,
dentes cándidos, faces sorridentes.
Unha, voltándose, miroume á cara,
de esguello, temesiña.



HERBARIUM: "Himenea flaccida", 1983 **JOAN FONTCUBERTA**

Engaiolado de amor, pergunteille
se quería ser a miña compañeira.
Se a morte non pode, replicou,
vivos, non nos separaremos xamais.

A mente deste xoven de Kong-po
paréceme unha abella apresada nunha rede.
Tres días foi o meu compañeiro de leito
e agora está meditando sobre Deus e o futuro. (4)

Mentres es dono dunha xoia
comunmente apréciala como tal.
Pero cando pasa a outras mans
doeche o corazón, ferido de pranto.

Por roubo perdín á miña amada;
debo agora consultar ós adiviños.
Porque a rapaza de alma inxenua
hai tempo que frecuenta os meus soños.

Aquela xoven, en lugar dunha nai,
non terá nascido por casualidade dun pexego?
O seu amor por un home desfóllase
ainda mais depresa que as frores dun albercho.

Miña amada, a que coñezo desde neno,
non pertencerá á raza dos lobos?
Os lobos en realidade foxen polos montes,
ainda que a sua carne oferécese a moreas.

Primeiro é mellor non ver nada;
deste xeito non hai medo a que surxa o amor.
Despois da intimidade debes fuxir.
No afastamento non te sentirás desgarimado.

O cabalo branco que sai polo monte
podes collelo con lazo ou cachepa.
Pero a muller que lisca de ti
non a recuperarás nen por arte de maxia.

NOTAS
(1).- Pedra semi-preciosa.
(2).- A similitude deste fragmento fai pensar no célebre poema de Safo, ignorado, naturalmente polo poeta tibetano.
(3).- Bandeira con escritura de fórmulas máxicas e de boa sorte en tibetano e sánscrito.
(4).- Este canto diríxese a un Bodhi-sattva protector da relixión cando ten superados os 10 estados da perfección espiritual.

PING HSIN
(china)

introdución e versións de

Mª. Pilar J. Aleixandre

Ping Hsin ("Corazón de Xelo", seudónimo de Hsieh Wong Ying) nascida no 1900 en Fu Kien —sudeste de China, frente á illa de Taiwan— foi unha das anovadoras da poesía nos anos 20, creadora dos poemas curtos chamados Hsiao-shih, con certa semellanza aos haiku. Logo da toma do poder por Mao Ze Dong participou activamente na vida literária até a Revolución Cultural no 1964.

Considerada a mellor poetisa china moderna pertence aos oito ou dez escritores mais coñecidos na República Popular. A avalancha de información, respeito aos escritores/as asiáticos sofre Europa, impide-nos saber con certeza se esta muller, viva no 1979, o está ainda.

Seica a única obra dela editada nunha língua peninsular é a "Autobiografia dunha rapaza china", traducida ao castelán no 1949. A versión galega procede das traduccións ao inglés de Kenneth Rexroth e Ling Chung (*Estrelas inumerábeis*), Julia C. Lin (*Tres poemas*) e Kai Yu Hsu (*Repuxos*).

de ESTRELAS INUMERABEIS

Vazio só ...
Levanta o teu véu de estrelas
Deixa-me adorar
O esplendor do teu rosto

Estes fragmentados versos
Son só gotas de escuma
no mar do coñecemento
Non obstante son claras, cintilantes
inumerábeis estrelas incrustadas
nos céus do corazón.

Lua brillante ...
Toda mágoa, dor, soedade completada ...
Campos de luz de prata ...
Quen, na outra banda do regueiro
sopra unha frauta avolta?

TRES POEMAS

As barcas de pesca voltaron!
Ollái as faíscas de luz vermella sobre o rio!

A chuva da tarde
fio a fio está entretecida no pensamento do poeta.

Este antigo pátio
  Este lusco fusco
    Este sedoso fio de verso
      ata fortemente o sol que parte comigo.

de REPUXOS

A estrela fugaz
brilla só ao cruzar o céu do home;
precipita-se desde a treva
e desaparece na treva outra vez.
É a vida asimesmo tan inexplicábel?

Neste mundo de brétemas
esquecín a primeira palavra
nen coñecerei endexamais a última.

Miúdas flores no campo de batalla
Adoro-vos polo voso amor mais fondo
que, desafiando a chuva de balas
dá consolo aos osos recentes.

TRES CAPITULOS DO TAO TE CHING

introdución e versións de Román Raña

Ao redor do século IV a.n.e. surxiu o *Tao Te Ching* (que podemos versionar como *Tratado do correcto camiño*). O seu autor, Lao Tse, é de unha brumosa biografia e quer ver-se ao ancián filósofo sobre un búfalo. Outra versión propugna que Lao Tse, o de longas orellas, foi, como Homero, mais unha tradición comunal que un autor específico. Existe unha anecdota formosa que fala de un encontro entre Confúcio e Lao Tse. No regreso, ao ser perguntado pola entrevista, Confúcio manifesta que os páxaros voan, que os peixes nadan e que os cuadrúpedos corren; coas redes captura-se ao que corre, ao que nada coa liña e co arco ao que voa, mas ao dragón, que se eleva sobre o ceu, non se lle pode atrapar. "Vin a Lao Tse; —dixo— el parece-se ao dragón".

O capítulo I comeza con unha negación da palavra como expresadora do camiño verdadeiro. O que se quer comunicar é inefável. Na continuación di-se que a indiferenza e o arrebato proveñen da mesma realidade, nacen do mesmo destino. O mistério (o que non se pode coñecer nen verbalizar) é o que rexe as mudanzas de todo o que existe.

O capítulo LII trata de que o orbe ten un comezo, coñecer a disposición dos seres no cosmos permite conservar a mai. Conservar-nos orixinários, fechar-nos en nós para completar o noso auto-coñecimento, a nosa eséncia. Regresar à limpeza primixénia, a volta à matriz materna implica a auséncia da infelicidade, perdurar.

O capítulo LVI tamén se inicia coa negación da palavra como portadora de coñecimento. Entramos noutro paradoxo. A expresión verbal é negada como transmisora do saber, porén a nós comunica-se-nos isto por meio da palavra. Posteriormente fala-se de que anulación dos contrários produz-se pola sua cópula. Todo está en todo, todo é todo; só o virtuoso posui a potestade de poder vislumbrar semellante identidade universal; só o poeta, o apaixonado, o místico, comprenderon esta excelsa afinidade do cosmos.

I

O Tao que pode exprimir-se con palavras
non é o camiño perene.
O nome que pode ser nomeado
non é o nome absoluto.
Sen nome
é a orixe de todas as cousas;
con nome é mais de todos os universos.
A permanente despreocupación
deixa ver as cousas por dentro;
o constante anelar
deixar ver as cousas por fora.
Ambas actitudes emanan
da mesma realidade,
que é profundidade infinita.
Profundidade non desvelada polo home,
é a porta de todos os prodíxios.

道，可道也，〔非恆道也。名，可名也，非〕恆名也。无名，萬物之始也。有名，萬物之母也。故恆无欲也，〔以觀其〕眇（妙），〔恆又（有）欲也，以觀其所噭。两者同出，異名同胃（謂）。玄之又玄，衆眇（妙）之門。

LII

O universo ten mai.
Quen descobre a xenealoxia do mundo
coñece os seus vástagos,
mas regresa ao próprio útero do mundo.
Se fechares as portas dos sentidos
permanecerás incólume,
se franqueares os seus limiares
declinarás na ruina.
Ver o pequeno chama-se clarividéncia,
conservar-se débil chama-se fortaleza.
Emprega a luz
para retornar à luz da mai.
Asin evitarás a decadéncia do corpo.
Isto é abrazar a eternidade.

LVI

Quen o coñeceu non fala,
o que fala non o coñeceu.
Fecha as portas de ti próprio.
Mantén unidos os lábios.
Suprime a diferenza
entre a espada e a madeira,
anula a luz,
confunde-se coa estatura do pó.
É a profunda identidade
que aniña en cada cousa.
Nela non hai distáncia nen proximidade.
O lucro ou a perda,
a afrenta ou o louvor
son-lle indiferentes.
É a amada riqueza do universo.

知者弗言，言一九二下者弗知。塞其悗（閱），閉其門，和其光，同其塵，
銼其兌（銳）而解其紛。是胃玄同。故不可得而親也，亦一九三上〔不可
得而疏，不〕可得而㊣利，〔亦不可〕得而害，不可得而貴，亦不可得
而賤。故爲天下貴。一九三下

天下有始，以爲天下母。一八七下既得其母，以知其子，既㊣得知其子，復
守其母，沒身不佁（殆）。塞其悗（閱），閉其門，冬（終）身不堇（勤）。
啟其悗（閱），齊其〔事，一八八上終身〕不救。見小曰明，守〔柔曰〕強。用
〔其光，復歸其明。无〕遺身央（殃），是胃（謂）〔襲〕常。

Huete

dous poemas inéditos de Ricardo Carvalho Calero

EPITALÁMIO

A Rainha, orgulhosos seios de ouro,
no horizontal arminho está rendida.
No seu sonho galopa para a vida,
Europa a cavalgar o branco touro.

A coroa de luz, o verde louro
cantam a sua vitória entrevecida.
E a cabeleira acende-lhe, ferida
de sol, a pel floral, fluvial tesouro.

Lateja a rosa de especioso aroma
baixo o ominoso abraço gandideiro
do fantasma cruel que a apreija e doma.

E entre as névoas do pasmo derradeiro,
inclina-se, paixom que em noite agroma,
sobre os lábios de lume o Cavaleiro.

UMHA ALEGRIA DE TAMANHO MEDIANO

Umha alegria de tamanho mediano
cruza perante mim e sigo-a polas ruas.
Algum bem me fará, ainda que nom a alcance.
Umha olhada talvez: umha faísca
caída de umha estrela;
um sorriso:
umha pinga de orvalho, desprendida do cálice
de umha rosa.
Umha olhada de esguelha, um sorriso
descaminhado, que iam dirigidos
a um neno que impulsava o seu triciclo
no parque que calcamos;
a um moço que a envolvia no arminho do silêncio
da sua admiraçom na praça em que surgimos.
Perdo-a entre a multitude: o seu cabelo loiro,
o seu vestido verde. E regresso sem ela,
somente acompanhado
de umha tristeza de tamanho mediano
que ocupa o oco que deixou a ausência
da alegria que seguim e perdim.

un poema de

Ernesto Guerra da Cal

"ARS POETICA"

«The ear is the only
true writer and the
only true reader of poetry
ROBERT FROST

Para a Návia, e para a Ave Fénix do seu
lindo Segredo poético,
com um beijo a cada.

O segredo essencial da Poesia
é
que tudo o que o poema comunica
tem como única função
servir como armação
à mensagem real
(que é exclusivamente musical)
da melodia

E ainda outro segredo adicional
que é também
primacial, patente e positivo:
todo e qualquer motivo
de beleza
para se transformar em poesia
tem que impôr
docemente
à sua própria, absoluta, intransferível
melodia intransigente:
a da sua natureza

Estoril, 21 de Outubro de 1985.

Inédito do livro *DEUS, TEMPO, ESPAÇO, MORTE e outras bagatelas*

Contraportada
JOAN FONTCUBERTA

JACALOUPUS ESTEPARIUS
Procede do deserto de Novo México.
Morre en cautividade.