

REAL ACADEMIA



GALEGA

A boca da literatura

Memoria, ecoloxía, lingua

Discurso lido o día 12 de decembro
de 2009, no acto da súa recepción,
polo ilustrísimo señor don

Manuel Rivas Barrós

e **resposta** do excelentísimo señor don
Xosé Luís Axeitos Agrelo



Discurso do ilustrísimo señor don
Manuel Rivas Barrós

Excelentísimo Señor Presidente da Real Academia Galega,
señoras e señores académicos, amigas e amigos que participades neste acto:

Hai un intre na *Antígona* de Sófocles en que o coro di:

Andan por aí infinidade de cousas estrañas,
pero ningunha máis estraña que o ser humano.
Esa cousa que é o home avanza
mesmo ao linde das rutas do agrisado mar
con borrascoso ávrego, atravesándoo
baixo a ameaza de vagas que brúan ao seu redor.

Xa estamos no linde das rutas do agrisado mar. O máis estraño anda á procura dunha boca. E esa boca, a do máis estraño (o máis formidábel, o máis abraiante, o máis terríbel), é a boca da literatura.

Ninguén pode ocupar o lugar do outro. Mais si falar co outro, continuar a procura do outro.

A condición do creador, de quen se entrega a ese estraño misterio de expresar o "máis estraño", é unha condición fráxil. Deixounos marabilla, rebeldía e xenerosidade. Oxalá fora posíbel unha especie de rito de contaxio e un herdase a alma da cadeira, ese don da ollada fértil e da man sincera de Camilo González Suárez-Llanos, Camilo Gonsar.

Conmoveume moito no seu día a lectura dunha carta que o ensaísta francés Roland Barthes publicou en *Cahiers du cinéma* e destinada ao cineasta Michelangelo Antonioni, co título "Querido Antonioni" (Querido Antonioni). Non se trataba dunha loanza segundo costume. Pola contra, Barthes facía o mellor eloxio reflexionando sobre a fragilidade do artista no mundo de hoxe. Esa fragilidade presentábaa como unha virtude: o artista endexamais ten asegurada a vida nin o traballo. Mesmo loitando con éxito contra os extremos da insignificancia ou do dogma, "o seu esvaeceamento é algo posíbel". Estas serían, son, as coordenadas do noso traballo, querido

Camilo, e ti sabíalo ben: “O artista xa non se sostén na bela conciencia dunha gran función sagrada ou social”. E ten que afrontar de seu, en si mesmo, o que Barthes chamaba “espectros da subxectividade moderna”. A saber: “o cansazo ideolóxico, a mala conciencia social, o engado e o anoxo da arte fácil, o tremor da responsabilidade ou o incesante escrúpulo que divide ao artista entre a soidade e o gregarismo (entre a soidade e a sociedade)”. Xa anotamos a virtude da fraxilidade, que nos é común. Mais alí nomeábanse dúas virtudes que ti encarnabas e que permanecen na urda da túa obra. A calidade de dobre vixía. Ou por dicilo á maneira inmemorable de Elías Canetti: ser escritor neste tempo é ser custodia do sentido das palabras. Esa dupla capacidade de esculcar significa o ser quen de profundar a un tempo no mundo e mais en ti mesmo. E a outra virtude é a sabedoría. Unha sabedoría entendida como saber moral e tamén como gran sutileza no xeito de se relacionar coa verdade. Seguramente que gustabas da ironía desta frase referida á procura artística: “O seu mundo (o do escritor) é o indirecto da verdade”.

Meu pai, que partillou un tempo os oficios de albanel e de músico, falábanos moito dos tempos de La Tacita de Plata, que era un bar coruñés onde se concertaban os músicos. Alí ían os vigairos das comisións de festas. Agradezo moito a Luz Pozo Garza (que é luz no mester poético e foino no ensino, no meu bacharelato no instituto coruñés de Monelos), Xosé Neira Vilas (que refuxe como referente na arte de levdar a memoria, con ese libro que xa é parte da arca galega, *As memorias dun neno labrego*, e que, cómpre subliñalo, para min inaugurou o chamado “novo xornalismo” coa maxistral reportaxe de *Galegos no Golfo de México*) e Xosé Luís Axeitos (un rigoroso *veedeiro* na pescuda dos nosos mellores mananciais literarios e históricos), agradézolles a condición de vigairos ou heraldos que levaron a proposta do meu ingreso ao plenario da Academia. E agradezo a ese plenario o agasallo da súa confianza, o que ten de honor, que é moito, mais que só se pode entender como unha encomenda de responsabilidade e de compromiso na tarefa de defender, cultivar e espallar o idioma, o patrimonio e as expresións culturais de Galicia. Ser adaiñ, un máis, na loita do re-existir. Celebro que este acto de recepción pública coincida aínda coa presidencia de Xosé Ramón Barreiro Fernández, que, ademais de encarnar a “memoria laboriosa” como historiador, soubo ser no seu posto, cando máis cumpría, sagaz, prudente e valente na defensa da nosa lingua.

E xa que falamos de historia, da *ars memoriae* como inspiración cívica, presta lembrar neste intre o que hai séculos, en circunstancias ben diferentes, outros dixeron na escocesa Arbroath: “En verdade non é por gloria, nin por riquezas nin por honores polo que nós loitamos, senón pola liberdade”.

E presta, nesta cidade nacida da luz do faro, practicar esa vangarda que Edward Casey formulou como “remembering re-member”, algo así como “lembrar relem-

brando", e podemos oír o coruñés Rui Xordo e os Irmandiños proclamar, despois de derrubar as fortalezas feudais, o seu contrasinal *Deus Fratresque Gallaecia!* Deus e os irmáns galegos. Ninguén por riba de nós. E nese encontro fértil dos tempos, oír os risos e as voces da mocidade do ateneo Xeración Consciente, como nos mostra unha das fotografías rescatadas da barbarie de 1936, sereas e tritóns, mozas e mozos brunidos polo mar e polo sol, que están a ler, moitos deles espidos ou vestidos con algas, moi preto de aquí, nos penedos dos Pelamios e nas praias da contorna do faro. A natureza, os corpos e os libros enxertados, exercendo o dereito a soñar. E podemos lembrar o escudo que foi da cidade. Na iconografía, xunto coa torre e as vieiras, xusto enriba da luzada do faro había un libro aberto. Lembrar relembando. Ese libro aberto debería volver ao escudo da cidade.

Hai outra imaxe fotográfica que rexorde como faísca de esperanza. É a dunha dorna, mais unha dorna moi especial. O nome da barca é *Pindo* e o fondo é o do mítico monte así chamado. O que fai singular esa embarcación é que está ateigada de libros. É unha barca-biblioteca, unha iniciativa das Misións Pedagóxicas. Semella abaneada por un verso de Charles Baudelaire: "Se es libre, amarás sempre o mar!" A imaxe é algo borrosa, unha atmosfera encapotada, mais a sensación que transmite é a dun logro optimista de arquitectura humana enxertada na natureza.

Debo confesar que todo o tempo, mentres escribín este texto, a dorna dos libros ía e viña. Érame moi útil. Todo o meu propósito hoxe era falar dun abeiro en movemento. A cultura como un fogar nómade. A boca da literatura como unha converxencia de círculos. Xa non podo imaxinar doutro xeito a imaxe bíblica de Noé. Unha dorna chea de palabras que transporta a memoria, de palabras portadoras de vida. A dorna dos libros que sucaba a Costa da Morte perdíase de vista, aproaba. Desaparecía entre montes de espuma. Na clandestinidade, no exilio, na diáspora, na viaxe ao descoñecido. Mais, á fin, sempre rexurdía.

Cando semellaba afundida, a luzada do faro esculcaba, traballaba, até encontrárala. Alí estaba a casa-barco coa súa tradición de vangarda.

Estamos cabo do faro e imos falar do traballo da luz. Marcel Proust refírese ás palabras de san Xoán, para falar do mester literario que el viviu como un proceso de *redenzón*: "Traballade en canto tiverdes aínda luz". Has de saber, querido Camilo, Camilo Gonsar, que a túa obra segue a traballar. Que a túa obra emite luz. E constitúe un exemplo de como a boca da literatura galega soubo estar, na intemperie histórica, cunha afoutada fragilidade, no lugar de vixía, e sen deixar de esculcar polo ollo da pechadura da historia tampouco deixou de afondar na enigmática organización da alma humana. Está ese tempo histórico dos cancioneros medievais, ese tempo longo, en que a boca da literatura galega foi canle dunha felicidade de expresión universal. E iso ocorreu no espazo culturalmente feraz da lingua galega,

que abranguí a antigo Reino de Galicia e o novo reino de Portugal. Está ese tempo feliz da boca da literatura, e que a medida que se ensancha o coñecemento, máis nos marabilla. O florecer artístico e arquitectónico non se pode entender sen o florecer da palabra. Se a pedra abre os labios no Pórtico da Gloria, como nos di Rosalía, é porque está a abrirse a boca da literatura cos cancioneiros. Os rostros dos anciáns músicos da orquestra da Apocalipse non son outros que os rostros dos músicos e trobeiros do seu tempo polas rúas de Compostela e os camiños de Galicia. Se profundamos, vemos os cancioneiros como un espazo de Venus, unha gran romaxe dionisiaca, e vemos tamén un levedar heterodoxo que acada a máxima liberdade, como ben estudou Carlos Paulo Martínez Pereiro, na deriva que vai das cantigas de amigo aos sirventeses contra Deus. Por exemplo, ese intre extraordinario en que o trobeiro (D. Afonso Sánchez) prefere o destino do inferno, se alí vai a súa señor, a súa amada. Ou cando a boca da literatura ten o valor de falar daquela da guerra como pecado de Deus (Pero Goterres):

*Todos dizen que Deus nunca pecou,
mais mortalmente o vej'eu pecar:
ca lhe vej'eu muitos deemparar
seus vassalos, que mui caro comprou,
ca os leixa morrer con grand'amor,
desamparados de ben de senhor;
e ja com'estes mim desemprou.*

Logo o reino murcha, a sociedade empobrece, e semella que se sela para sempre a boca da literatura. Mais vólvese a abrir a boca e de que xeito, no século romántico, que é tamén o da loita pola liberdade e pola *redenzón* social.

Esa sorprendente re-existencia da boca da literatura en Galicia non se pode entender á marxe dunha estratexia de sobrevivencia da memoria. No mundo de hoxe, no da síndrome de *burn-out*, o do infarto da alma, téndese a presentar o acontecer histórico como unha sucesión de flaxes inconexos. Mais non. Non hai tempos baleiros. O instinto fertilizante da memoria, tarde ou cedo, enche eses tempos co que Walter Benjamin chama "a presenza do agora". Que fixo a memoria para que puidese re-existir a boca da literatura galega? Diso trata o meu relato de hoxe. A historia de como se entrelaza a memoria laboriosa, pensante, coa memoria involuntaria, sensorial, o que se deu en chamar "as intermitencias do corazón".

Cómpre subliñar unha primeira noticia e constatación: a boca da literatura galega, antes e despois, ábrese na vangarda e no universal. Fose na Galicia metropoli-

tana ou nos círculos da diáspora e do exilio, nunca declinou na “estraña obriga”. E foi dobre vixía, como o noso faro no mar ou a arcea na fraga, esa ave de ollada circular, sen área de cegueira, a que chaman a sentinela do bosque. Esa continua re-existencia. Cóntase a historia de dous que andan aos cogomelos e un deles atopa un tesouro, un torque extraordinario, e o outro dille anoxado: “Estamos a cogomelos ou estamos a tesouros?” Ese estar *à la page*, á descuberta, ese emitir á escoita, ese tentar traspasar o inaccesíbel, é un trazo sorprendente da boca da literatura galega, malia a historia dramática da cultura. Non é este o lugar e o intre para establecer competicións, que ademais nos levarían a un espazo de debate pouco benevolente, mais velaí a noticia incesante e verdadeira: a literatura galega agromou e anovou en permanente convulsión. Traballade en canto tiverdes aínda luz. Se o universal é o local sen paredes, como atinou a expresar Miguel Torga, ese é o lugar onde adoitou estar e abrirse a boca da literatura galega.

Tamén a boca está no faro. A súa luz escribe ás ceibas, con liberdade, non discrimina. É unha luz ecolóxica, porque é un enxerto humano na natureza, e porque é creadora de linguaxe. É portadora de signos, portadora de información, portadora de sentido. E ao tempo é unha luz con memoria. De pequeno, xa me parecía unha luz que rastrexaba, que andaba polos tellados, que entraba polas fiestras dos cuartos, e que o que estaba a facer, o traballo da luz, era ir apañando as lembranzas, sobre todo os segredos.

O Monte do Faro foi un dos primeiros nomes que tivo A Coruña. É interesante preguntarse por que as cidades nacen onde nacen. Cunqueiro dicía unha cousa moi fermosa de Vigo: que naceu dun poema de Martín Codax *Ondas do mar de Vigo / se vistes meu amigo?* Podemos aventurar que a cidade naceu do faro, naceu do traballo da luz. Á súa vez, os faros naceron pola intelixencia humana de trasladar o ceo á terra, pór o planisferio no portolano, para sempre ter estrelas que orientasen. (Manuel Antonio ten unha imaxe festeira en que expresa moi ben esa vontade humana da produción de estrelas: *Devolven os fogueteiros / as derradeiras estrelas murchas.*) Se facemos o exercicio de “remoer o primitivo”, ao que nos poden axudar a pintura de Urbano Lugrís, a escenografía de Camilo Díaz Baliño ou o Albume da Torre de Luís Seoane, é doado imaxinar a contorna do faro como un lugar senlleiro da natureza que enfeitizou os humanos. Semella entón que o faro xurdiu porque tiña que xurdir, por unha demanda da ollada, como un enxerto da natureza nun lugar de culto e de celebracións. Podemos imaxinalo non como un lugar afastado, ese tópico da ollada condicionada, senón como un centro nos camiños do mar, o lugar onde pousa Venus, a estrelíña do luceiro, a estrela da mañá, o astro que máis nomes ten no noso mapa do ceo. O faro está no encontro do yin e do yang do mar. O arquitecto da construción romana, Gaio Sevio Lupo, ofrendouna a

Marte Augusto. Yin e yang. Marte e Venus. Mais todos os indicios, a comezar pola noticia dos petróglifos onde a estampa máis sobranceira, no lugar dos Bicos, era o círculo das mulleres danzantes, conducen a pensar en rituais dunha deusa da fecundidade, unha deusa nai ou deusa terra, á que mesmo algúns puxeron o nome de Brigantia. E falando de nomes, gústanme os dous que ten o faro e as lendas que os arrodean. O máis común da Torre de Hércules e mais o do Faro de Breogán. Vexo como parábola histórica o relato dun Hércules que acode en axuda dos habitantes para liberalos dunha tiranía, a de Xerión. E é moi suxestiva esa imaxe de que o tirano foi soterrado xusto no lugar onde se ergueu o faro, os seus ósos como un combustíbel fósil a alimentar a luz. Como é suxestiva esoutra imaxe de Ith, o fillo de Breogán, a albiscar a illa esmeralda dende o promontorio. Podemos construír unha verdade narrativa, en que se entrelazan as dúas lendas nun mesmo espazo mítico. Por unha banda, a loita pola liberdade da terra, pola outra, o pulo da imaxinación, o exercicio do dereito a soñar con ver illas no horizonte.

Lembrar relebrando. O lugar do faro era o espazo dos xogos na infancia. Ese espazo tiña tres vértices principais, que eran ao tempo tres referencias simbólicas. Sendo a península unha barca de pedra que aproa no Atlántico, se te situabas de fronte, é dicir, cara á proa, e mirabas á dereita, o primeiro vértice era o cemiterio mariño de Santo Amaro. Unha vez oínlle dicir a un veciño, moi convencido, que ese camposanto era “o cemiterio máis san do mundo”. A boca da literatura. Aínda así, non era unha referencia moi optimista, aínda que si futurista. Se mirabas á esquerda, aparecía a Prisión Provincial. Mesmo podíamos vela ben dende os penedos. Polas tardes, o patio adoitaba estar cheo, e había familiares que tamén dende os penedos intercambiaban sinais abaneando roupa. A boca da literatura. Pero tampouco o cárcere era unha opción atractiva, nin sequera futurista. Por fin, se mirabas á fronte, alí estaba o faro. A luz do faro. A primeira e a derradeira luz. Moitos tivemos os pais na emigración. Lembro que na primeira escola o mestre preguntou un día que queríamos ser de maiores. Como nunca preguntaba nada, á marxe dos libros, ficamos en sospeitoso silencio, a remoer a intención. Até que un amigo, un valente, que logo marchou efectivamente coa familia a Inglaterra, foi quen de levantar a man e berrou: “Emigrantes!” E eu notei que aquel home, o mestre, ficaba apesaredo por oír dese xeito tan sincero a boca da literatura.

En *Vivencia da casa*, Xulio Valcárcel conta unha memoria “espacial” de Maruxa Mallo: “Subindo as escaleiras da casa de Ribadeo entrábase á cocíña da casa de Tui...” No tempo que vivimos no Monte Alto, en fronte do faro, máis en concreto nun baixo da rúa Marola, tiven unha sensación semellante. Se hai algo que lle dá carácter significativo ao faro, ademais da lanterna, son as escaleiras. Esas escaleiras en espiral. Eu daquela, de cativo, pasaba moitas tempadas coa miña irmá maior, María, no lugar de

Corpo Santo, preto de Tabeaio, na casa natal de miña nai. Alí tamén había unhas escaleiras. Eran de madeira, de chanzos de piñeiro, coa memoria de moitos pasos, que levaban da planta baixa ao sobrado. Aquela casa foi moi importante para min, como o foi tamén a dos outros meus avós, os paternos, que estaban no monte do Martinete, na Cabana, cando aínda existía o río Monelos e mesmo levaba anguías. Había un personaxe no Martinete a quen chamaban O Mudo, porque o era, pero só en parte. Penso que tamén lle chamaban Fidel, pero iso pola barba. Traballaba alí nun serradoiro, e tiña, parecíamo a min, unha extraordinaria intelixencia. El falaba por signos, movía moito mans, brazos, cabeza, o corpo todo era un sistema de signos. Lembro que pasou toda unha mañá intentando explicar como se podía arranxar unha fonte. E todo o mundo a observalo pois o único que falaba era el, O Mudo. Até que chegou un intre en que polo cano da fonte saíu auga. E eu pensei que só se podía deber á enerxía que aquel puxera na teoría das fontes. A boca da literatura. Mais estabamos na outra casa, en Corpo Santo. Era unha delicia, unha verdadeira escola do relato estar alí. O único que había que facer era escoitar, que é o traballo máis fermoso do mundo. Nas vilas mariñeiras chamaban escoitas aos mariñeiros que se entendían ben co mar, e disque os mellores tiñan unha orella máis grande que outra, a xeito de buguina. Eu mídome de cando en vez as orellas coa esperanza de que unha delas medre... Que marabilla ser escoita! Naquela casa, por un lado estaba o gando, as vacas que botaban a cabeza polas cambeleiras e soltaban bafaradas de néboa. Así que sempre pensei que a néboa que pola mañá cubría o val viñera de alí, da boca das nosas vacas. A boca da literatura. Mais a boca da literatura era a escaleira. Pola noite, arredor do lume, contábanse contos, mais non só contos tradicionais, ao estilo da Santa Compañía, senón todos os xéneros literarios, mesmo os máis modernos: o *thriller* criminal, o terror dos lobishomes, o maquis, as viaxes arredor do mundo... O que pasaba é que os nenos non podían estar alí toda a noite. Había que ir durmir. A sorte é que a escaleira estaba tabicada con táboas, era como un túnel ao mundo dos sonos e dos sonhos. E o que facíamos era ficar no último chanzo, agochados como clandestinos dos contos. E os contos viñan por nós, subían polos chanzos da escaleira. E sempre, sempre pensei que había unha conexión entre esa escaleira da aldea e a escaleira do faro. E que esa conexión era a boca da literatura.

Ademais do triángulo, lugar do faro, había unha parte á que non se podía ir, a zona militar de Punta Herminia, e outra próxima á que non se debía ir. Máis adiante falarei da expresión “paraíso inquieto”. Realmente, no seu conxunto, o Monte do Faro era un “paraíso inquieto”. Un lugar fermoso, dominado polo monumento emocional do faro, con acantilados e campo con vacas que bruaban mirando o mar. Mais había compoñentes de inquietude que facían que o lugar fose tamén unha metáfora do mundo. Estaba o cemiterio, aínda que fose moi san. Estaba o

cárcere. E logo estaba esa paisaxe secreta, esa paisaxe que transmitía angustia, que transmitía dor. Porque é certo que as paisaxes falan. E necesitan curarse cando conteñen unha dor. Todos notamos ás veces, en lugares descoñecidos, que lle pasa algo á terra, ao monte, ao río. Porque están intranquilos, porque necesitan contar o seu segredo. Porque as paisaxes tamén sofren.

E iso é o que pasaba na península da Torre con esa parte que chamamos Campo da Rata.

Foi o lugar do crime. Do maior crime da historia da cidade e posibelmente da historia de Galicia. A estirpe do libro, a estirpe da luz, a estirpe da dorna dos libros, A Coruña solidaria, A Coruña dos ateneos, as bibliotecas e as escolas racionalistas, A Coruña das Irmandades da Fala e do Despertar Marítimo, das casas-xardín do socialista Maceda, das casas-barco de Caridad Mateo, en fin, esa Coruña ilustrada, urdida como "realidade intelixente" foi violada e fanada polo fascismo triunfante. Gran parte dos libros foron queimados, roubados e mesmo declarados prisioneiros no Pazo da Xustiza.

Aquel era o lugar do silencio mudo. Alí non chegara a boca da literatura para levedar a memoria.

Estamos no Paseo de Extremadura de Madrid. Un andar modesto. Alí vive e traballa o pintor coruñés Reimundo Patiño. É un grande artista. Os seus ollos son os círculos concéntricos en movemento. Pura vangarda. Unha ferverza. Mais tamén é portador de memoria básica. Leva nos ombreiros os compañeiros. El era neno, mais soubo do ateneo, do resplandor no abismo, da Silva, de todos aqueles mozos naturalistas e libertarios asasinados, dos libros queimados. Reimundo tivera un grande amigo, inseparábel nos anos da posguerra na Coruña, chamado Xohán Casal. Casal era o Kafka coruñés. Ser era el, mais é triste que esta cidade non saiba que tivo un Kafka. Non hai máis que ler o que escribiu, e mesmo mirar os seus retratos, aquel ollar de arcea, para se decatarse de que alí estaba a ollada fértil e a boca da literatura. Cando Reimundo abre a caixa de zapatos e aparecen os manuscritos de Xohán Casal, autor d'*O camiño de abaixo*, decatámonos de que tamén unha caixa de zapatos de Segarra pode ser a arca de Noé. Un dos textos que contiña titulábase *Campo da Rata*. Ese texto clandestino publicámolo nós nunha revista tan *urderground*, que agora é case imposíbel de atopar, e que faciamos ás ceibas en Madrid co nome de *Loía*.

Alí estaba, sen dúbida, a boca da literatura. A boca que atravesara o inaccesíbel. A boca da dor e do rescate. A boca que rabuña e morde. A boca que murmura dende o círculo do alén. Nunca sentira antes ese estremecemento cun papel na man. Logo atopeime noutras paisaxes da anguria, noutros lugares de horror, onde paseniño se ía abrindo cadansúa boca, engadindo novas estrofas ao poema que no exilio escribiu Lorenzo Varela:

*Aramos sobre os mortos nesta terra
i-o noso pan ten sabor de ósos
familiares, irmáns...*

O *Campo da Rata* de Casal é á vez un dos grandes poemas e un dos grandes textos da memoria do terror fascista na Coruña. Penso que un dos grandes textos universais que trata do terror e dos efectos do terror na memoria colectiva. Vou reproducir dous anacos tal como aparecían na versión manuscrita con pluma estilográfica que transcribiu Reimundo Patiño para *Loia*:

*Cecais voltaremos un día.
Cecais resucitaremos.
Cecais nos ceibaremos desta realidade.
Pro agora somentes as sombras da morte,
o deserto, o vento salaiante, o cabalo preto na lus coma un agoiro.
Agora somentes o arpeío nuu da morte: vougo.
Soios, sempre soios, roldando os vivos coma mortos vagantes,
Coma espíritos medoñentos,
esbaramos ao redor das fiestras acesas onde durmen...*

.....

*Alguén recolleu o soño dun neno?
Alguén recolleu a verba, o berro, a ollada impalpable do que se aferra,
cheo de vida á vida camiño das tebras?
Ou perdeuse pra sempre?
Desfixéronse no vougo como eco arpeiado os seus berros e desapareceron
no ren xa sen remedio, ou aínda alentán teñen esperanza de abrochar da terra
coma homes?
Alguén recolleu o soño dun neno?*

Coido que si. Que hoxe podemos responder a Casal que a boca da literatura recolleu o soño daquel neno. Pois imos ver, tal é o propósito do relato, como a memoria fértil que atinxe ás feridas dos corpos, da terra e das palabras forma parte constitutiva da boca da literatura galega e cunha intuición de vangarda, cando a comunicación era moi dificultosa. As literaturas europeas, de chegar, chegaban polas edicións americanas, a maioría publicadas en Buenos Aires, onde por certo foi moi sobranceira a presenza de persoas galegas no eido da edición. A única posibilidade era o contrabando mariño. Como noutros tempos. A barca dos libros. Así conseguiran fuxir os grandes iluminadores xudeus coruñeses que fixeron, entre

outras, a marabilla da Biblia de Kinnok. Así chegaron os pasquíns dos revolucionarios fundadores dos Estados Unidos, coa declaración de dereitos civís envolta en follas de tabaco de Virxinia. Así chegaron, con arrecendo a peixe, as obras dos enciclopedistas que os patróns traían para Cornide, Lucas Labrada ou Pardo de Andrade. Agora, de cando en vez, no dobre fondo dunha maleta, chegaban libros...

O mar como boca da literatura.

Xohán Casal escribiu *Campo da Rata* a comezos dos anos 50, cando o que dominaba era un silencio mudo e un ambiente cultural desmemoriado, ruín e hostil. Aínda que Casal e Reimundo tiñan a valentía, nese intre heroica, de interromper ás veces os recitais de poesía da escola do "matonismo cursi" que proferían os vates do grupo falanxista Amanecer. O seu xeito de boicot era berrar á fin da peza lírica: "¡Y ahora una de calamares!"

Soios, sempre soios, roldando os vivos coma mortos vagantes.

Por aquel tempo causaba abraio nos espazos vangardistas de París e de Londres unha obra que revolucionou o teatro, *Á espera de Godot*, de Samuel Beckett. Estreouse en 1953, así que é moi difícil, por non dicir imposible, que houbera influencia entre os textos. O que quero subliñar é como as bocas da literatura poden estar intercomunicadas por unha especie de galerías soterradas onde traballa a memoria ao xeito que as escaleiras afastadas.

Á espera de Godot, para min, pasa nun dos moitos campos da Rata de Europa. Mesmo cando o vexo, véxoo na paisaxe das *cunetas*, anos despois, cando a paisaxe anda á procura da boca da literatura...

Vexamos.

Vladimir e Estragón oen o que semella un ruído de ás, de follas, de area... Non, son as voces mortas. E no diálogo entre os dous vagabundos vaise precisando esa fala. Falan ao mesmo tempo. Fala cada unha para si. Mais ben laretan. Murmuran. Rosman. Murmuran.

VLADIMIR: Que din?

ESTRAGÓN: Falan da súa vida.

VLADIMIR: Non lles abonda con teren vivido.

ESTRAGÓN: Necesitan falar diso.

VLADIMIR: Non lles abonda con estaren mortas.

ESTRAGÓN: Non é abondo.

As voces mortas, esas voces que murmuran, non están no cemiterio. O lugar xeográfico onde se sitúa *Á espera de Godot*, e cito a senlleira tradución de Francisco Pillado Maior, é descrito con media ducia de verbas:

*Camiño no campo, con árbore.
Bocanoite.*

A obra de Beckett pertence sen dúbida xa á estirpe dos clásicos. Quen a escribe é un resistente, testemuña conmocionada dun dos períodos máis estarrecedores da historia dramática da cultura, cando o ar se confundiu coa banalidade do mal. As verbas son sobreviventes que agroman malferidas, reticentes e resentidas polas fendas das ruínas. Falar de clásico, para min, na boca da literatura, significa nomear a obra que nos fala, que nos segue a falar, alén da data de nacemento. Aquilo que lemos como un presente lembrado.

Camiño no campo, con árbore. Bocanoite.

Como non identificar, para nós, os lugares da dor, a paisaxe da memoria, a paisaxe que fala. Esa é a paisaxe que aparece na estampa do cadro máis sobranceiro, a marca máis comprometida e dura da arte galega, *A lección do mestre*, de Castelao, feita no exilio e que na diáspora permanece, custodiado no Centro Galicia de Buenos Aires. Esa obra é o equivalente para Galicia ao *Gernika* de Picasso ou aos *Fusilamentos do 3 de maio* de Francisco de Goya. Un dos mozos que descubriu o corpo xacente do mestre asasinado cobre agora os ollos para non ver. Nos *Desastres da guerra* de Goya hai un gravado que leva ese título: *Non se pode mirar*. "Non hai ningún documento da civilización", afirma Walter Benjamin, "que non sexa ao mesmo tempo un documento de barbarie". Dentro desa historia dramática da cultura, en que se mancan as memorias individuais e a colectiva, coa contaminación secular do medo, poderíamos engadir outras máximas do inhumano. O pánico que amosan os campesiños aos que George Borrow ofrece a Biblia, editada en romance para así achegar a palabra de Deus sen intermediarios, levaríanos a outra máxima: *Non se pode ler*. E nun brinco no tempo, mesmo no que a nós nos tocou de historia dramática da cultura, cando comezamos a ter unha conciencia da liberdade, ese nacer ía parello á conciencia da ameaza que afectaba ao instinto da linguaxe: *Non se pode dicir*. E no ámbito, nun dobre sentido: *Non se pode dicir iso* e *Non se pode dicir nesa lingua* (a nosa). Así que temos por xunto unha demouca dos sentidos: *Non se pode mirar, Non se pode ler, Non se pode dicir*.

Mais existe un resorte humano contra a demouca dos sentidos e da memoria. É intuición do rescate. Por seguir a Benjamin, “a nosa imaxe de felicidade está indisolubelmente ligada coa do rescate”. Velaí un dos intres en que agroma a boca da literatura. A rebelión contra a inxustiza. Acode alí onde non se pode mirar, onde non se pode ler, onde non se pode dicir.

Podemos imaxinar, por un intre, que Vladimir e Estragón son os dous mociños que foron testemuñas da derradeira lección do mestre, son eles os que dialogan nunha volta ao espazo da desolación, á *cuneta*, á bocanoite, para escoitar das voces mortas.

Hoxe tento entrelazar a memoria persoal e o que chamo memoria laboriosa ou colectiva. Estou a un tempo a falar só e acompañado. Estou á procura da boca da literatura.

Hai outra lembranza asociada a un lugar.

O Monte dos Castros, monte dos Curutos, que coroaba as Mariñas Douradas. A torre de alta tensión, xusto no ara solis (alí segue). Había un sinal cunha lenda inequívoca: *Peligro de muerte*. Víase unha silueta humana e un lóstrego que a fendía. Discútese moito sobre celtismo en Galicia. Eran ou non celtas os que viviron desta beira do esquecemento, deste lado do Limia, do Lete? Porque a fronteira para o Imperio daquela era tamén a Memoria ou o Esquecemento. Despois de pasada a lagoa Estixia na barca de Caronte, que non levaba libros, había a posibilidade de beber no Lete para esquecer ou no Mnemósine para lembrar.

Eu o que tiña claro naquel tempo era que os celtas morreran electrocutados. Tese que se ratificou a primeira vez que oín a compacta expresión de “forzas eléctricas do noroeste”. Aínda hai pouco reproduciuse na internet o debate sobre o celtismo por mor dun suxestivo artigo de Fermín Bouza. A rede botaba faíscas. E eu tiven que facer moito esforzo para me reprimir e non enviar unha información que ningún dos sabios manexaba: “Non rompades máis a cabeza. Celtas haber hóboos, mais caeron electrocutados!”

E eu alí, naquel monte, tamén vin a boca da literatura. Había unha corredoira fonda, un antigo camiño cuberto de maleza e que abeiraba a antiga fortificación do Castro. De cando en vez, ese camiño revivía polo paso de xente. Dende a nosa casa, xa digo, era un camiño cego. Mais ocorría algo. Cada vez que o fitaba, cada vez que o camiño chamaba pola ollada, o camiño abríase. E pasaba algo extraordinario. Lembro un día de inverno, chuvioso, e como na curva de súpeto apareceu un enterro. Un enterro cun cadaleito pequeno. Dende o meu belvís, unha arca resplandecente, escoltada por unha comitiva de paraugas negros. E sentín nos adentros o mesmo berro que lle saíu ao poeta Antonio Tovar cando viu de neno un cadaleito pequeno e branco: “Non estou de acordo!” Lembro tamén outro cadro

desta vez non dramático, mais excitante. En tempo de entroido. A ollada foi chamada polo camiño e alí, naquela boca do máis estraño, xorde un equipo de futbolistas. Mais o importante para a evocación é que era un equipo de mulleres. E á fronte, como unha icona pop, unha amazona no simbiótico arrabaldo, a estampa da rubia de Vilarrodís.

Alí, pois, naquel camiño estaba a boca da literatura.

Hai un proverbio que di: “O neno aos seis meses asenta; aos sete, endenta; ao ano é andante e aos dous, falante”. Mais, en que intre pode falar a boca da literatura? Tiña dous anos, coido, cando erguín a cabeza e oín e vin ler a miña irmá María. Estaba enriba da mesa. Puxéraa alí a mestra, naquela peaña. Eu tiña a cabeza baixa e miña irmá aínda non sabía ler. Oín a súa voz, erguín a cabeza, e alí estaba declamando. Non é que dixera ben media ducia de sílabas. Decía ben todo. Para min que nin miraba o libro. E eu alí ver vin a boca da literatura. E aínda a vin mellor cando a miña irmá lle deron de premio unha luminosa banana e uns doces de La Vaca Vieja. Aí souben que tiña que dar-me présa para encontrar a boca da literatura.

A verdade é que na escola ocorreu moitas veces. O de ver a boca da literatura. Hai unha que lembro moi ben, pois foi tamén das primeiras leccións éticas, equivalente para nós ao día en que a asemblea dos deuses (a asemblea das consciencias) obrigaron a Aquiles a pedir perdón ao pai do troiano Héitor por maltratar o corpo que xa fora vencido. O caso é que o mestre da escola pública de Castro de Elviña, coñecida polo Catecismo, o mestre aquel, non era mal intencionado, pero tiña arroutadas. Lembro a escenografía da escola. Na parede, o crucifixo. Debaxo, a foto de Franco. Un detalle de xenerosidade por parte do chamado Caudillo, o deixar Xesús Cristo por riba del. Aquel día o mestre mallou nun compañeiro. Como diciamos, fóselle a man. E o compañeiro reaccionou ante a inxustiza botando a correr e fuxindo da escola. Anos despois, cando vin *O pequeno salvaxe* de François Truffaut, lembreime del, porque ese filme afirmoume nunha certeza: non é a condición de animal a que define o ser humano; o que de verdade define o ser humano é a súa capacidade para se rebelar contra a inxustiza. Pois ben, Rafael fuxiu da escola, e o mestre berrounos: *A por él!* E saímos por el, á súa caza, como unha manda. El corría moito, mais nós tamén, excitados, desexando apreixalo coas nosas poutas, pois hai poucas cousas que exciten tanto o home como a caza do home. E cando estabamos preto del, afastados abondo da escola, ocorreu o imprevísibel. O humano. Un dos que corría, o máis forte de nós, Juan, freou a carreira e freounos a nós. E entón ergueu o puño, aquel puño de gladiador, e foino paseando ante os nosos ollos. E dixo: “O primeiro que lle toque vai dereito ao inferno!”

Alí estaba outra vez, con diáfana claridade, a marabillosa boca da literatura.

No monte do Castro, onde se atopan as ruínas do gran poboado castrexo, que en todos os libros chamaban prerromano, é dicir, o dos celtas electrocutados, as murallas das fortificacións tiñan a forma de aneis concéntricos. E o mesmo pasaba coas casas. Felipe Senén adoita dicir con humor que en Galicia os romanos, entre outras obras, algunhas meritorias, dedicáronse a cuadrricular as curvas.

Cando imaxino unha forma para representar a boca da literatura o primeiro que me vén á cabeza son os círculos ou circos concéntricos. Poderíamos dicir que é a primeira escrita, o primeiro graffiti, a primeira expresión en signos, de que temos noticia no arco atlántico. É a imaxe cósmica da boca á intemperie. Un manuscrito no soporte dos penedos graníticos e escrito hai miles de anos con punta de sílex. Os estudosos non se poñen de acordo sobre o seu significado. Hai dúas lecturas extremas. Os círculos concéntricos serían unha representación astral. Ou ben serían unha especie de mapa, que incluíría información básica, como os aneis nas árbores, dos fogares, das xentes e do gando ao coidado da tribo ou clan. Mais contén o que contén, sabemos que incluían información básica. Que dicían unha verdade hoxe inexplicábel. Como os seus graffitis compañeiros, os labirintos. Así define Xosé Luís Méndez Ferrín, n' *O fin dun canto*, o labirinto de Mogor:

*Barco de estar antano
pedra solar e escrita da ledicia
cifra para ser aló e relato do máis segredo e escuro
do bosco.*

Sabemos que círculos e labirintos son chaves para interpretar o pasado. Mais tamén son chaves para nos axudar a abrir o que Ramón y Cajal chamou "a enigmática organización da alma humana", referíndose ao cerebro. A imaxe dos círculos e do labirinto é para min hoxe unha chave para interpretar a boca da literatura. Eses círculos resoven as falsas escisións que tanto se dan na vida e na mente. A escisión que padecemos entre o hemisferio da razón e o dos sentimentos. Entre pensamento e imaxinación. Esa confusión sobre os espazos da realidade, que leva a algúns críticos a reducionismos ridículos como aquel que un día me preguntou se de verdade cría que os animais falaban. Mesmo a división artificiosa entre xéneros literarios ten nos círculos concéntricos unha imaxe superadora. O que din os círculos é o que Paul Éluard: "Hai outros mundos, mais todos están neste".

Se damos un brinco dende este noso "remoer primitivo" a un dos textos decisivos da vangarda artística, o segundo manifesto surrealista, de André Breton, aló polo ano 1931, podemos achar unha desas conexións que alumean a historia da boca da literatura: "Todo leva a crer que existe un certo punto onde a vida e a morte, o real e o

imaxinario, o que se pode comunicar e o que non, o vertical e o horizontal deixan de ser percibidos contraditoriamente". Ese espazo de converxencia, de máxima condensación anímica, iso que os mariñeiros chamarían *almeiro*, cadra tamén co que Valle-Inclán chama n'A *lámpada marabillosa* "unidade de emoción". E talvez o sílex, a punta que grafa na pedra, como a man que prende o lapis ou preme a tecla, tería o pulo do que Nietzsche denominou "a lenta frecha da beleza".

Isto todo pertence a un tecido da memoria laboriosa. Dende outra memoria, a das intermitencias do corazón, os circos concéntricos, o manifesto surrealista e a unidade de emoción pousan para min en dous lugares inesquecíveis.

Un é a boca da nai mentres lava no río. Na auga están as marcas, os círculos en movemento. Tamén na súa boca hai uns círculos en expansión. A miña nai a falar soa. Poucas veces entendía aqueles soliloquios, talvez porque non mo permitía a mestura de marabilla e abraio que eu sentía cando miña nai falaba soa. Tamén falaba soa ao andar apurada, cando nos levaba da man, e eu tiña medo que dun intre a outro fósemos despegar. Mais agora aquel rumor podoo oílo como murmurio da boca da literatura.

Hai outro lugar circular. Meu pai tamén cavou algúns pozos. Non era poceiro, mais fixo pozos a carón dalgunhas casas que construíu. Lembro un deses pozos, nun lugar da Zapateira, cando a Zapateira era monte bravo. Había unha veiga onde meu pai levantou unha casiña para unha familia que estaba emigrante en Inglaterra. Logo fixo o pozo. Trazou un círculo e comezou a cavar pola mañá. El só. Foi cambiando a cor da terra e pola tardiña xa gurgullaba a auga nos seus pés, e iso que era verán. Mais hai outro pozo. O noso. Podíase pensar que naquela aba do monte saía a auga nada máis petar co sacho. No inverno, mesmo nacía auga dentro da casa. Un dos tipos máis populares naquel tempo na televisión era O Home do Tempo, Mariano Medina. O que eu lembro, vendo a televisión na taberna de Leonor, é que cada vez que aquel home anunciaba a entrada do ciclón dos Azores sinalaba coa vara un punto moi preciso. Eu non dicía nada, mais tiña claro que a punta da vara estaba sinalando o noso tellado. Había dúas portas, unha na cociña e outra na entrada, e todos os ciclóns pasaron por alí. A auga pasaba, mais non ficaba. Meu pai cavou e cavou anos sen encontrar o manancial. Mesmo veu un *veedeiro* cun péndulo feito cunha bala que non quixo cobrar. Tamén esa boca silenciosa, escura, a boca do pozo, era a boca da literatura. Era a boca dun desexo.

Por unha banda, a literatura como boca que se abre nun fogar, como boca dun nós, como memoria fértil dunha terra e dun pobo, mais tamén a boca de quen abre o seu camiño, incondicionada e insubordinada, a boca destemida, a boca que fala soa, que canta vadía, vagabunda. A gran poesía galega emerxe con esa boca concéntrica do nós e do eu. O canto comunal e o fado vadío. É unha interacción estra-

ña e fertilizante como a que se dá entre e a memoria laboriosa e as intermitencias do corazón. Son eses intres en que nos preguntamos como fixo a boca para chegar a dicir o que di. Como isto que di no poema que Avilés de Taramancos escribiu cando naceu o primeiro fillo:

*De min non terás nunca
herdanza máis segura
que este ouvear de lobo
no camiño da vida.*

Walter Benjamin di: “En cada época deben realizarse novas tentativas para arrincar a tradición do conformismo que pretende dominala”. Unha perspectiva intelixente, porque nos permite afrontar a relación coa nosa tradición dun xeito fértil, non parricida. Non, non é a tradición, e estamos a falar da tradición literaria, a que nos pode apreixar, a que pode lastrar e amofarse. Non. É o uso, a usurpación, desa tradición por parte do que poderíamos chamar en metáfora “partido conformista”, e non falo de posicións políticas, aínda que moitas veces os conformismos adoitan acomodarse en capas na mesma torta. O caso é que nacemos e somos arrolados nunha tradición e temos que anoala, ensanchala, transgredila. Nunha das súas cancións, Patti Smith, cantante rock e boa poeta, chama a facer o amor co futuro (debería traducir por “follar co futuro”, mais non o vou dicir). Coido que hai que facer o amor co futuro, mais tamén co pasado, cando ese pasado é liberador e nos abastece de faíscas de esperanza. O que si cómpre combater é a ollada preguiceira de repousar ou remitir todo debate ao que fixeron ou deixaron de facer os que chamamos devanceiros. A constante apelación ás figuras sobranceiras, aos que adoitamos chamar con non moi feliz expresión “os persoeiros”, ese invocar os espíritos ilustres, pode ser unha manifestación da propia debilidade, mais tamén dunha certa desgana historicista (“fai falla moita tristura para pórse a reconstruír Cartago”, dicía Flaubert) para, esta vez si, facer o amor co tempo que vivimos. O berro fulgural de Jean Cocteau: “Aquí me tendes no medio do meu tempo!”

Así que a tarefa non é matar o pai, nin afirmarse remoendo a sombra das xeracións pasadas, senón arrincar a tradición das mans do conformismo. Facer levedar en nós a tradición, mesmo co lóstrego. Non, nunca facer taxidermia. Nin clonación. Nin panteón. A cultura de Galicia ten sufrido en longos períodos probas semellantes á tortura da asfixia, iso que está de triste actualidade co internacional eufemismo de *waterboarding*. Aínda agora soportamos de cando en vez o simulacro da asfixia, porque abundan os inimigos da pluralidade e novos e vellos nostáxicos do único, dun mundo uniformado. Mais outra doenza que pode murchar unha cultura é a súa con-

versión nunha especie de parque temático, de tenda de *souvenirs*. Digámolo en metáfora xacobeá: o santo dos croques ten que seguir dando croques. E se non podemos dar os croques co Mateo da catedral, haberá que buscar outra pedra. Como aquela de que fala o poema de Ferrín: “unha pedra solar e escrita da ledicia”. Si, non deixar a tradición nas mans do conformismo. Se hoxe falamos dunha cultura viva, dun país portátil, dunha arca en movemento, dunha casa-barco, é porque se mantevo unha cadea de resistencia ecolóxica coas palabras. Xeracións de custodias das palabras. Unha ecoloxía cun dobre sentido: na medida en que coidamos o sentido (a alma) das palabras, as palabras coidaron de nós. Esa é unha das rutas para que o conformismo non nos apreixe, a da dorna dos libros que é agora a do barco da memoria que suca en *De catro a catro* de Manuel Antonio:

*O barco foi percorrendo
as cicatrices sentimentais
que lle deixaron vellos navegantes.*

Para o barco as cicatrices son coordenadas que lle serven para avanzar. Nos últimos tempos, de xeito interesado ou non, difúndese unha idea equívoca da memoria, sobre todo cando a memoria suca as cicatrices, ou se aventura máis aló do linde da penumbra, máis aló desa fronteira que en arqueoloxía chaman o inaccesíbel. A idea dunha memoria inútil, estéril. Mais xustamente o movemento da memoria é o da barca en que o barqueiro, para mellor remar, para mellor chegar a un destino, se pon de costas. Así, aínda que pareza paradoxo, pode ver mellor cara a onde vai. A súa ollada cada vez se ensancha máis. Alí ten as marcas. As referencias. Si, tamén as cicatrices. As cicatrices ou feridas da humanidade, a terra e a cultura. Son os círculos converxentes dunha historia dramática. Se alguén pode narrala, é a boca da literatura.

O nome da deusa da memoria era Mnemósine. É unha das figuras máis suxestivas e interesantes da mitoloxía, e dende logo a máis fértil. Fixo o amor con Zeus en nove noites seguidas. E logo tivo un parto múltiplo do que naceron as nove musas. Mnemósine, a personificación da memoria, é a nai das expresións creativas, entre as que tamén está Clío, a musa da historia. É curioso. Mnemósine non aparece no mundo dos enredos e rexoubas a que eran tan dados os olímpicos. Digamos que a fértil deusa da memoria e as súas criaturas se botan ao mundo.

As musas foron nun principio asociadas ás ninfas, pois moraban nas fontes. As fontes, as árbores, as pedras. Como as fadas. Como os seres da comitiva de Dionisio. Como a arcea, esa ave que ten unha ollada circular, sen zona de cegueira, e que por iso merece o nome de sentinela do bosque. É ela a primeira en detectar a ameaza.

Axudados por Mnemósine, estamos no século VI, no reino suevo de Galicia. Martiño de Dumio, o santo predicador, escribe o primeiro sermón destinado *ex profeso* para os galaicos co título *De correctione rusticorum*. Estar están cristianizados, mais como di o Dumiese, aínda hai moitos que cren máis nos demos que en Deus. E emprégase a fondo, con todo o seu raciocinio, para que se afasten das supersticións e deixen de oír a fala das fontes, das árbores, das pedras. A un home con tan boa intención, non é cousa de lle levar a contraria. Así que todo ficará no eido das “vozes baixas”.

Até que chegan as fillas de Mnemósine, co canto, coa danza, coa boca da literatura. Cos cancioneros. A boca da literatura non é apodíctica, non é dogmática. Ten o vicio das preguntas. Ábrese cunha memoria interrogativa. E se ninguén ten a resposta, se ninguén sabe onde está o amigo, por que non oír o que di a natureza? Martín Codax pregúntallo ao mar:

*Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
E ai Deus, se verrá cedo.*

É un poema que dito enteiro vemos no ar con claridade como está composto en círculos concéntricos, como está, e de que xeito!, o poema de Meendinho:

*Sedia-m'eu na ermida de San Simón
e cercaron-mi as ondas, que grandes son.
Eu atendend'o meu amigo. E verrá?*

*Estando na ermida ant'o altar,
cercaron-mi as ondas grandes do mar
Eu atendend'o meu amigo. E verrá?
[...]*

*Non hei i barqueiro, nen remador:
morrerei eu fremosa no mar maior.
Eu atendend'o meu amigo. E verrá?*

*Non hei i barqueiro, nen sei remar:
morrerei fremosa no alto mar.
Eu atendend'o meu amigo. E verrá?*

Un poema onde a boca da literatura chega a semellante condensación emotiva, a unha saudade tan extrema, que podemos arriscarnos máis aló do inaccesíbel (esa é a fronteira da arqueoloxía, entre o accesíbel e o inaccesíbel) e cavilar que a forma do poema é a forma da illa, que no centro da illa, no primeiro círculo, está a boca da literatura que é tamén a boca de eros e a boca do desexo; e que o poema, a cantiga, chega a sentir de tal xeito a pulsión do desexo ameazada pola pulsión da morte, que albisca, cunha estratexia da memoria, a traxedia que vai acontecer. Iso, o que aínda non sucedeu, está contido no poema. A perda do amor (corpo) e o cerco da illa (paisaxe) anticipan na boca da literatura a dor humana e o tremor da natureza: o campo de exterminio.

E aquí si que podemos entender con toda razón o verso-manifesto de Luís Pimentel: "A poesía é o grande milagre do mundo!" Nese poema de *Sombra do aire na herba* el foxe de definir a poesía tomando teoremas de prestado. Non, o poema é. É a fala sentindo e pensando o que fala. Eila:

Non te decatás de que se moveu o silencio?

Non é milagre? Claro que é milagre. Despois do poema de Meendinho, decatámonos, sentimos, que se moveu para sempre o silencio.

Coa axuda de Mnemósine, da memoria fértil, dar outro brinco a outro tempo, ao século XIX, onde vemos de novo a melancolía activa, interrogativa que esta vez se dirixe ás árbores na boca da literatura que encarna Eduardo Pondal, no poema "Os pinos", adoptado como letra do himno galego, o que lle dá un carácter ben singular no repertorio dos himnos nacionais, sobre todo na súa primeira parte. Un himno de memoria interrogativa, pescudadora, cosmolóxica, que pregunta e agarra a resposta da natureza.

Que din os rumorosos...?

No período do romanticismo, do Rexurdimento, semella que son moitos os textos que queren dar unha resposta explícita e tamén irónica a aquel *De correctione rusticorum* con que o Dumiese quixo afastar para sempre, dende a dogmática, o que poderíamos denominar "rumor panteísta". Nas *ribeiras do Sar (En las orillas del Sar)* Rosalía de Castro transforma ese rumor, metamorfoseado pola boca da literatura, nun poema que podemos ler tamén como un manifesto:

*Din que non falan as plantas, nin as fontes, nin os paxaros,
nin a onda cos seus rumores, nin co seu fulxir os astros:*

*dino, mais non é certo, pois sempre cando eu paso
de min murmuran e exclaman: —Aí vai a tola, soñando
coa eterna primavera da vida e mais os campos...*

Mais o interesante neste coñecido poema non é só que a natureza fale e que a poeta participe dese segredo que outros non son quen de compartir. O máis suxectivo é o xeito en que a natureza fala. Semella que a natureza ten a voz dos outros, dos incrédulos, e que se burla da musa panteísta.

Hai outro texto en *Follas novas* onde Rosalía leva esta “estraña” relación ao extremo expresivo:

*Ódiote, campo fresco,
cos teus verdes valados,
cos teus altos loureiros
i os teus camiños brancos
sembrados de violetas,
cubertos de emparrados.
Ódiovos, montes soaves
que o sol poniente aluma,
que en noites máis sereas
vin ó fulgor da lúa,
i onde en mellores días
vaguei polas alturas.*

*E ti tamén, pequeno
río cal no outro hermoso,
tamén aborrecido
es antre os meus recordos...
Porque vos ameí tanto
é porque así vos odio!*

O último que esperaríamos de Rosalía de Castro sería unha manifestación de odio cara a aquilo que sabe máis amaba. (No mesmo *Follas novas* hai poemas duros en que mostra o seu anoxo por ter que vivir afastada desa paisaxe galega). Neste perturbador paradoxo, neste oximoron tan íntimo, o que oímos é a boca inequívoca da literatura. Os surrealistas sabían o que dicían cando amosaban a súa preferencia polas asociacións dos antónimos máis extremos ou os termos e imaxes máis contraditorios e afastados. Non soamente se produce un efecto estético de

choque, senón que tamén produce máis verdade. Como sucede nese “Ódiote, campo fresco”, de Rosalía de Castro, produce unha beleza inquietante e unha verdade inexplicábel. Ese xeito de falar así a boca da literatura da natureza o que expresa aínda con máis intensidade unha absoluta interpenetración.

Talvez esa é a palabra: inquietante. Na maior parte dos textos, Rosalía e os seus compañeiros do Rexurdimento adoitan presentar Galicia como un paraíso. Mais erra, ou pouco entende, quen fique nesa tona. Penso que á poesía paisaxística romántica, con esa aparencia idealizada, acáelle ben a definición que Gaston Bachelard fixo do mundo de Chagall, esa especie de aldea universal tan galega. Pois ben, Bachelard fala do “paraíso inquieto”, esa mesma paisaxe que identificabamos no lugar do faro.

E nas mellores expresións poéticas, mesmo nas máis bucólicas, anda a inquietude. O paraíso, cando é, está inquieto. E o primeiro paraíso foi a casa. Di en *Casa última* Xulio Valcárcel:

*Dormen nos caixóns números absortos.
Unxidas de soidade e de misterios
as cadeiras frías, os lentes serios.
Sinto nas luvas as mans dos mortos.*

E algo semellante ocorre coa pintura. Pensemos en artistas de moi diferentes xeracións: Ovidio Murguía, Carlos Maside, Luís Seoane, Tino Grandío e, máis novos, Antón Mouzo, Antón Patiño, Freixanes ou Lamazares. Neles está tamén o paraíso inquieto.

Que ocorre cando a inquietude acaba por posuír o paraíso ou que se soñaba como paraíso?

Xa Rosalía de Castro se adiantou, como en tantas outras cousas, a relatar a desfeita. Esa si que é poesía comprometida. Esa si que é transmisión de información esencial. Hai poucos textos comparábeis. Dende logo, os de Curros Enríquez, verbo do fanatismo relixioso que tanto ten estreitado a alma galega. Mais o que escribe Rosalía sobre a destrución das carballeiras son poemas que “rabuñan e morden”, dunha contemporaneidade espantosa.

Así que o paraíso era un paraíso inquieto. Tamén o Pórtico da Gloria, onde Rosalía oíu o falar da pedra: “Parece que abren os labios, que se falan quedo os uns aos outros”.

A boca da poesía, a boca da literatura, xa non vai deixar de falar con e pola natureza. Outro paso máis na achega será o hilozoísmo e, en concreto, a obra de Luís Amado Carballo. Podemos pór a dialogar uns poemas cos outros. Rosalía des-

cribiu a demouca criminal das grandes carballeiras. Amado Carballo leva o paraíso inquieto a outra estampa límite. Os *pinos*, talvez os *pinos* aos que preguntaba Pondal, están calados para sempre. Talvez hai no poema un algo biográfico. Apareceu no libro *O galo*, publicado un ano despois do pasamento, en 1927.

Os protagonistas non son só os piñeiros mortos, senón o vento que vai á procura da súa fala:

*Ficou chorando no campo
o enorme e viúvo vento,
buscándoos ás palpadelas
na orfandade do ermo.*

Un paso máis alá. A natureza que sente as mágoas da natureza. O vento como un menciñeiro enviado por Gaia. Non son os humanos senón o vento arpista que os facía falar o que ten saudade dos rumorosos. O vento viúvo. En Manuel-Antonio é a propia natureza a que toma a palabra, a que confunde coa boca da literatura:

*A choiva entrou na noite
fechou por dentro a porta
e púxose a escribir o seu Poema.*

Eu sinto unha preferencia moi especial por un poema de Novoneyra, en *Os eidos*, en que é o camiño o que anda:

*Vai polo monte o camiño
outeando como un louco
polos caborcos do val
i as poxas do taramouco.
Cruza solo a serra toda
sin levar outra compañía
que a gran presenza do ceo
sobre o silencio da braña.
Eu non sein pra onde vai
Mentral'o quedo mirando.
Sólo sein que eilí se compre
o soño que estoun soñando...*

Mesmo semella o momento de parafrasear o poeta da xeración *beat* Gary Snyder (no libro en que chama a América *Illa da Tartaruga*) quen di na “Canción da mañá”:

*Nunca deron a montañas e ríos,
árbores e animais,
o voto.*

Citei antes Roland Barthes, e non podo evitar, neste xogo de diálogos entre épocas, un xogo artellado non por min senón pola Mnemósine, referirme a outro texto del que aparece n’*O rumor da lingua* e que semellaba un agasallo para enfiar o pensamento: “Imaxínome hoxe un pouco ao xeito do antigo Grego, tal como o describe Hegel: el interrogaba, con paixón, sen acougo, o rumor da folla-xe, das nacentes, dos ventos, en suma o frémito (pode ser bruar ou murmurio), para nela percibir o deseño dunha intelixencia. E eu, é o frémito do sentido que interrogo, ao escoitar o rumor da linguaxe, desta linguaxe que, home moderno que son, é a miña Natureza”. Aquí temos o antigo Grego, Hegel, Rosalía, Pondal, Amado Carballo, Novoneyra, Roland Barthes e Gary Snyder a escoitar o que din os rumorosos. El escribiu isto en 1975, cando o concepto anovado de ecoloxía comezaba a aflorar xa non só como ciencia senón como un xiro copernicano no xeito de ollar e vivir. Así que hoxe podemos unir todos estes sentidos. Preguntar á natureza o motivo do seu berro é un xeito de comezar a achar unha resposta para o noso arrepío. E é preguntarse por que se estremecen as palabras.

En *Sombra do aire na herba*, que podemos ver como unha célula tronco da poética contemporánea, di Pimentel:

*Nomearás calquera cousa
—árbol, cabalo, pedra—
e veralos nacer coa súa vida máis íntima
cos seus contornos máis puros.*

Estamos noutro círculo. O do rescate, o da *redenzón*. Pimentel expresa do mellor xeito posíbel, cunha sinxela precisión, o potencial xenésico da palabra, a enerxía alternativa que activa a boca da literatura. Se as linguas son seres vivos, son tamén seres vivos que poden morrer e morren. A palinxénese (de *palim-*, de raíz grega, outra vez, e ‘xénese’) é un termo que expresa a rexeneración ou volta á vida dun ser despois dunha morte real ou aparente.

A literatura ten moito de palinxénese, e mais cando a lingua que en que se expresa leva séculos empurrada á liña fronteiriza entre a vida e a morte.

A enerxía alternativa que move a escrita. Na boca da literatura galega, ese desexoxo ten unha vontade de palinxénese. Por unha banda, o manuscrito da terra (a comezar pola toponimia, a hidronimia) actúa como o urdido que retén o humus, así a uz, a carqueixa, o carpazo, a xesta ou o toxo (*En agosto nace a auga tras de un toxo*), ou os prados de sargazos e luminarias nos fondos mariños. Nesa ecoloxía do desexo, a terra e o mar danlles vida, nova vida, as palabras. E as palabras producen un efecto de palinxénese naquilo que nomean.

Sentimos que as cousas nomeadas están máis protexidas. Como quixo facer Manuel María con espazos como a lagoa de Cospeito ou o regato do Cepelo. Salvar un regato, un pequeno regato, unha fonte! Hai mellor destino para un poema? O Cepelo é un pequeno regato que nin chega a río:

*Mais dices con xentileza
leve vea rumorosa,
unha canción misteriosa
dunha asombrosa beleza.*

"A nosa imaxe de felicidade está indisolubelmente ligada coa do rescate", escribe Walter Benjamin en *Tese sobre o concepto de Historia*. E engade unha anotación que contén unha esperanza que nos implica: "A nosa chegada foi esperada na terra".

Se Ulises recupera Ítaca é porque é quen de nomear.

Por que nos segue a falar a *Odisea*? Este é un país de Ulises. De emigrantes, desterrados, exiliados, náufragos. Galicia é en gran parte diáspora. Un país dorna. O que máis pode unirnos, á fin, é a boca do máis estraño, a boca da literatura, porque ela nos transmite esa básica, que contén a memoria dos corpos, da terra e da linguaxe. A *Odisea*, a primeira grande obra da literatura universal, tamén trata de nós. Segue a falarnos, e esa é a gran calidade do que chamamos clásicos. Que sempre teñen algo novo que dicir a cada xeración.

Ulises, o ulises que cadaquen é, fala na boca da literatura contemporánea galega, cunha intensidade e orixinalidade estarrecedoras. Como o fai, ao meu ver, en *Poesía última de amor e enfermidade*, de Lois Pereiro. Por exemplo:

*Sería a luz que me alagaba os ollos
da vida roubada á morte veciña
pero todos me apalpaban incrédulos*

*colléndome das mans.
Todos aqueles que me amaran morto
amábanme máis vivo.*

Para min a viaxe da *Odisea* é o proceso de reconstrución da memoria. Un home que quere volver á casa despois dunha guerra. A nave en que volve Ulises é a nave da memoria. A memoria é o que o fai avanzar, fronte a todos os perigos, dos que os máis serios sempre teñen que ver coa desmemoria ou coa amnesia retrógrada, dende os compañeiros que deciden tomar o froito do loto, do esquecemento, malia a ameaza de esquecer os propios nomes, até caer na tiranía de Polifemo, que todo o vixía co seu ollo panóptico, anticipo do *Big Brother* que todo o controla no pesadelo que hoxe vemos tan realista da obra *1984*.

Ulises, o odiseo, volve a Ítaca, onde, como é sabido, ninguén o recoñece ao primeiro, agás o porqueiro Eumeo e o seu vello can, Argos, que xace doente sobre esterco. A memoria laboriosa levouno alí. O rei de Ítaca é un náufrago que se arrastra no areal. E agora deberá valerse das intermitencias do corazón, reconstruír todo a partir desas primeiras intermitencias emotivas. A do máis humilde dos criados e a do cadelo moribundo. Mais hai un intre extraordinario, inesquecível, na boca da literatura. De que xeito culmina o proceso de reconstrución da memoria?

Ulises vai ver o pai cego. Laertes está na súa horta de Ítaca. Está cego, envellecido. Nin ve nin quere ver. Está canso de oír, de falar, de que o enganen falsos Ulises. Como diría Samuel Beckett, anda na procura da voz do silencio. As palabras xa non queren dicir. O seu mesmo aspecto é o dun home desleixado, sen esperanza. Ulises dubida. Non sabe como darse a coñecer. E entón, eila, vén na súa axuda a boca da literatura, cunha información básica, esencial, que une a memoria laboriosa e as intermitencias do corazón. E é cando Ulises lembra diante do pai o nome e o número das árbores da súa horta de Ítaca.

*O medio cento de ringleiras de vides,
ás trece pereiras,
ás dez maceiras,
ás corenta figueiras...*

E Laertes puido ver á fin o rostro do fillo grazas á memoria fértil, á álgebra da terra e ás palabras que recuperaron os froitos esquecidos. Vai ser que si. Que a poesía é o maior milagre do mundo.

Resposta do excelentísimo señor don
Xosé Luís Axeitos Agrelo

Excelentísimo Señor Presidente da Real Academia Galega,
señoras e señores académicos, miñas donas, meus señores:

Poucas veces se me ten encomendado tarefa tan gratificante como a de apadriñar o ingreso na Real Academia Galega de Manuel Rivas Barrós, que con algo máis de cincuenta anos se vai converter no benxamín da centenaria institución na que hoxe se recibe como numerario. A miña satisfacción non é tanto pola amizade que nos une como pola admiración e respecto que sinto pola súa obra literaria, que levo lido desde as súas primeiras entregas xuvenís.

Aínda que coñecidas pola maioría dos presentes, permítanme comezar a miña breve incursión pola obra creativa de Manolo Rivas despregando ritualmente, como esixen os canons do discurso académico, o catálogo respectable das obras que ata agora ten publicadas, precedidas dun mínimo apuntamento biográfico.

Manuel Rivas Barrós, "Manolo Rivas", nado na rúa Marola do barrio de Montealto o 26 de outubro de 1957 é, xa que logo, coruñés, non tanto por esta circunstancia pasiva de *ser nacido* nesta cidade como pola súa capacidade de elevar o seu lugar de nacemento á categoría de capital literaria. A Coruña que tan porfiadamente mostra a súa obra creativa é unha cidade liberal, culta e vangardista, características de toda capitalidade como temos ocasión de comprobar lendo o documento esencial da súa biografía, que non é outro que a súa propia obra literaria, confirmando que a auténtica vida dun escritor está sempre nos seus escritos.

Se a luz do Faro iluminou, como acabamos de escoitar, os seus primeiros anos de vida en Montealto, decontado nos atopamos cunha serie de rostros e lugares capaces de reflectir, como espellos, a biografía do escritor: Monelos, O monte dos Castros, O Castro de Elviña son lugares e espazos onde a vida habita.

Estudou na escola pública de Castro de Elviña e no instituto de Monelos. É licenciado en Ciencias da Información pola Universidade Complutense de Madrid.

Comezou a súa carreira como xornalista moito antes de licenciarse, aos 15 anos, como meritorio en *El Ideal Gallego*.

Foi colaborador en diversos medios de comunicación galegos: *El Ideal Gallego*, *La Voz de Galicia*. Tamén colaborou nas revistas *Teima* e *Man Común*. Desenvolveu unha sección fixa no semanario *A Nosa Terra*, e foi cofundador e director da revista cultural *Luzes de Galiza*.

Na actualidade mantén dúas colaboracións semanais no xornal *El País*, onde comezou como correspondente coruñés, e fixo numerosas intervencións en medios de comunicacións audiovisuais.

Este temperán ingreso no mundo do xornalismo, que nunca abandonou, permítille a Manolo Rivas mirar a creación e o feito literario desde a óptica do periodismo, intimamente ligado ás orixes da literatura moderna. En definitiva, o periodismo, conectado coas orixes da modernidade, está asociado co espírito crítico e coa consagración das liberdades individuais.

No campo da creación literaria, deuse a coñecer como cofundador do grupo poético Loia e na revista co mesmo nome apareceron as súas primeiras composicións poéticas en 1977.

A partir de 1980 a súa obra literaria penetra con audacia en todos os xéneros literarios: na poesía, *Libro do entroido* (1980), *Balada nas praias do Oeste* (1985), *Mohicania* (1986), *Ningún cisne* (1989), *Costa da Morte Blues* (1995); na novela, *Os comedores de patacas* (1991), *En salvaxe compañía* (1994), *O lapis do carpinteiro* (1998), *A man dos paños* (2000), *Os libros arden mal* (2006); no relato, *Un millón de vacas* (1985), *Que me queres, amor?* (1995), *Ela, maldita alma* (1999), *As chamadas perdidas* (2002); no teatro, *O heroe* (2005); na novela infantil e xuvenil, *Todo ben* (1985), *Bala perdida* (1996); ou no xornalismo literario, *Toxos e frores* (1992), *Muller no baño* (2002), *Os grouchos* (2008).

Moitas destas obras foron levadas ao cine (*A lingua das bolboretas*, *A rosa de pedra*, *O lapis do carpinteiro*) e ao teatro (*O lapis do carpinteiro*, *A man dos paños*).

Ademais da súa recoñecida obra literaria, avalada por numerosos premios (Premio de Poesía Nova de O Facho 1979, Premio Leliadoura 1989, Torrente Ballester de Narrativa 1995, Premio Nacional de Narrativa 1996, Premio da Crítica Española, Premio da Crítica de Galicia, Premio da Asociación de Escritores en Lingua Galega 1998, Premio Arcebispo Xoán de San Clemente 1998, Premio ONCE-Galicia á Solidariedade etc.), temos que destacar o compromiso de Manolo Rivas coa lingua e coa nosa cultura que proxectou con dignidade fóra das nosas fronteiras. Proba desta proxección son as trece linguas nas que se pode ler *Que me queres, amor?* ou a tradución a vinte e un idiomas da súa obra narrativa *O lapis do carpinteiro*. As editoriais máis prestixiosas do mundo, caso da francesa Gallimard, traduciron *Os libros arden mal* e o pasado luns, 2 de novembro do presente ano, os xornais fixéronse

eco da tradución do relato *A lingua das bolboretas* ao tetún, unha das linguas cooficiais de Timor Leste.

Que Manolo Rivas sexa hoxe o escritor galego máis traducido non pasaría de ser unha anécdota se non comportase tamén unha responsabilidade moral co seu pobo e coa súa cultura. Segue a escribir, coma outros moitos escritores galegos, a súa obra nunha lingua periférica e minoritaria superando a invisibilidade que esta fidelidade supón.

Pero non é esta a única fidelidade do noso novo académico porque é consciente da mensaxe liberal de que as nacións non xorden da herdanza mostrenca da tradición senón que teñen que ser construídas. E como consecuencia, non se defende nin se ama igual unha terra herdada da tradición que unha terra na que se proxecta libremente unha sociedade que nos vai permitir conquistar liberdade e dignidade.

A esta terra conquistada, construída, que se chama Galicia, vai dedicar Manolo Rivas todas as súas arelas. Que esta crenza é o camiño da súa andaina na vida, témolala na perspectiva da súa obra literaria onde todo, absolutamente todo o mundo, a xeografía, as situacións e os personaxes son contemplados desde Galicia.

Aínda que as citei, non me vou referir na miña intervención a cada unha das obras de Manolo Rivas. Limitareime a trazar as liñas definitorias da súa poética creativa, coa seguranza de que os propósitos e obxectivos do autor son tan coherentes que nos poden servir para todos os xéneros que leva cultivado. Xustamente aquí, na cuestión dos xéneros, vai comezar, como veremos máis adiante, a primeira e máis visible das heterodoxias, un xeito de rebeldía, de Manolo Rivas. En primeiro lugar quixera sinalar que unha especie de alento lírico invade todos os relatos e novelas do autor. Como bo sentimental, enraizado na nosa mellor tradición, a poesía de Manolo Rivas non está feita de ideas nin de conceptos senón de circunstancias. Isto soamente é posible, se atendemos á construción do poema, grazas a unha característica esencial do poeta: a súa excepcional receptividade. O resultado é unha profunda sensación de sinxeleza, de unidade e de sinceridade. Tomemos como exemplo o poema "Camposanto" do poemario *Costa da Morte Blues* (1995):

*Foi no enterro de Antón Avilés de Taramancos,
na parroquia de Boa...
Halle gustar o sitio: ten boa vista
—dixo a velliña dos ollos arroxados,
cando a terra petou no cadaleito cos cotenos.
¿Quen dixo que o pobo non recoñece os seus poetas?*

O poema ten un tremor de misterio e esencialidade e calquera intento de explicación ou comentario destes versos resulta un asaño innecesario a respecto da profunda conmoción que nos producen. O poeta, coñecido como novelista, conseguiu representar na súa esencialidade estes tres conceptos inmensos de vida-morte-terra e humanizalos coa presenza da velliña e a invocación de Avilés de Taramancos. E de paso universalizou poeticamente o sentimento.

Ocorre esta mesma emoción noutros moitos poemas, como por exemplo no titulado "Viúvas dos mortos", de *Balada nas praias do Oeste* (1985):

*Elas escribían cartas
con abrentes de mel e biscoito
e chegaban postais con vermellos trolebuses,
xardíns de acuarela,
cadelos de algodón,
e unha parella absurdamente feliz
enriba da ponte de Westminster.*

Novamente, unha circunstancia sinalada no mesmo título do poema achéganos un tema secular e dramático, o da ausencia e da emigración, coa sinxeleza de sempre pero que non renuncia ao sentido do humor e á reflexión urbana.

Nos dous poemas é importante a presenza do pobo, unha constante da súa poética, así como o fragmentarismo onde cobra grande importancia todo o que se omite, do mesmo xeito que a mellor poesía popular. É por este motivo —sentimentalismo, omisión, claridade e sinxeleza, sentido do humor—, pola semellanza de impresións que deixan os poemas de Manolo Rivas, polo que podemos establecer, como lectores, un parentesco coa súa obra narrativa, especialmente cos contos ou relatos.

Como na lírica, os contos do autor son fragmentos de vida, o fragmento dun suceso aparentemente trivial. Estas estampas sen enredo concluso convidan a que a imaxinación do lector represente a totalidade do que está omitido ou simplemente suxerido. O fío condutor entre Rivas poeta e Rivas contista é o sentimento, a emoción porque nin un nin outro parten dunha anécdota percibida como tal: o chanzo inicial é sempre que emoción quere comunicar e soamente despois se presenta o problema de como plasmala. A emoción lírica non é tan facilmente percibida polo lector nas novelas, que ao non poder seren lidas dunha sentada, caracterización esixida ao conto, perden a enorme forza que lles proporciona a esfericidade que sinalaba Cortázar ou mesmo Poe anteriormente cando falaba da exaltación da alma que non pode sosterse moito tempo, xa que toda grande excitación é necesariamente efémera.

Pero, curiosamente, as novelas de Manolo Rivas non renuncian a esa atmosfera lírica e sentimental tan caracterizadora, a pesar da súa extensión. Para manter ese alento poético o autor tivo que proxectar e estruturar a súa última e máis extensa novela á maneira dun xigantesco crebacabezas de máis de setecentas páxinas. Postos a buscalo todo nun só libro do autor quedo con *Os libros arden mal*, a súa obra máis ambiciosa; vouna tomar como paradigma de toda a súa obra, convencido de que reúne toda a rica experiencia creativa das etapas anteriores.

Non me vou referir polo miúdo ás múltiples metáforas que se enseñoran da novela: “Soa distante, na órbita do chiar das gaivotas” (134); “que as onomatopeas da noite ocupen o baleiro” (134) “[A crianza...] parece un anaco de soidade” (133); “[A maioría das mulleres...] abrazadas ao tempo coa colcha da sombra” (139); “Unha estirpe cruzada polo faro de gaivotas felinas e gatos sempre nun tris de voar. Unha fauna somnámbula aquelada a unha cidade insomne” (143); “estaba a cavar no tempo, a angazar moreas de tempo” (715). Por haber ata hai un personaxe, Arturo da Silva, o boxeador-fontaneiro, “que tiña a cabeza chea de metáforas”.

E non soamente metáforas illadas, tamén hai parágrafos como poemas:

Andara de mensaxeiro do tren especial e o tren non daba chegado. Levaran todas as cousas. Os mobles, os carteis, a máquina Ideal. Os libros todos. Tan baleiro, tan escuro, que semellaba que levaran tamén o propio sitio, a pintura das paredes, todo o que alí se falara. Levaran o tren especial, a barca coas grilandas de flores e loureiro, o bufé, a orquestra. O río [...].

No meu exemplar, a este fragmento engadinlle a palabra manuelantoniana “SÓS”, porque tamén ao rianxeiro lle roubaron o vento e ata o mar. Do mesmo xeito anotei —sempre a lapis, por suposto— “O poema do silencio” (189), “o poema da caixa de mistos” (193), “o poema do medo” (98). Sen esquecer o demorado poema da xoaniña que comeza o 19 de agosto de 1936, onde se escriben os primeiros versos, e remata na primavera de 1994.

Mais que ninguén pense que estamos ante unha novela lírica porque, como na poesía de Manolo Rivas, *Os libros arden mal* tamén está circunstanciado e as cousas e os obxectos respiran por todos os sentidos. A circunstancia, que case que podemos facer extensiva a toda a narrativa do autor, é a Segunda República, ese soño colectivo traizoado que dicía Luís Seoane. O escenario, a cidade da Coruña (“Un triángulo que ten que ver connosco. No que sempre estivemos a xogar. Se miras á dereita, está o cemiterio de San Amaro. Ese é o primeiro vértice. Se miras á esquerda, está a prisión provincial. É o segundo vértice. Non hai futuro nin á esquerda nin á dereita.

Só nos queda un terceiro vértice. O faro. A luz do faro”) escaneada rúa a rúa, barrio a barrio, de norte a sur, de leste a oeste. E esta cidade está habitada por nomes familiares ancorados para sempre na historia e na memoria colectiva: Huici, Casares Quiroga e a súa familia, o Gobernador Civil e a súa dona Xoana Capdevielle, Maruxa Mallo, Lola Díaz Baliño, María Corredoira, Suárez Ferrín, Lugrís, Carré, Sotomayor e moitas dúcias máis.

Sobre este pano de fondo da Coruña republicana e posbélica vanse atando e desatando progresivamente os distintos cabos da historia, creando unha arrevesada trama lóxico-causal de confusas relacións, situacións contrapunteadas e sentimentos encontrados. O arrevesamento da historia ten a súa correspondencia no arrevesamento do discurso narrativo multiforme, con varios fíos argumentais, en diversos tempos, empregando diferentes voces narrativas e variadas técnicas novelísticas. A necesidade de dar unha visión totalizadora da cidade e da situación na que vive xustifica dabondo a presenza de fragmentos que non manteñen entre si unha coherencia cronolóxica nin narrativa conformando, como xa dixemos, un crebacabezas que nunca aparecerá de todo rematado, porque faltan pezas que apenas están suxeiradas ou permanecen na máis absoluta escuridade. A todo isto temos que engadir a interfecundación de xéneros literarios que lle dá á novela unha textura de *collage* e a visión irónica do pasado que erradica as distincións entre literatura culta e popular, moi visible na utilización de contos tradicionais e lendas de diversa procedencia. A heterodoxia construtiva fai que aparezan elementos de distinta procedencia: novela policial, folletín e melodrama, novela histórica e documental etc. E sempre lateando, ofrecéndose como posibilidade lectora, a acabada esfericidade de cada parte xa que non de cada capítulo. Porque adoitamos dar por descontado a división das novelas en capítulos coma se fose algo natural, e na novela de Manolo Rivas que nos serve de referencia os capítulos están substituídos por un encabezamento textual en forma de título. Estes encabezamentos son coma tráilers de películas que seducen o lector adiantándolle un contido en ocasións lírico, noutras narrativo ou periodístico, sempre na procura da superación canónica dos xéneros literarios.

Pois ben, a pesar de todas estas circunstancias, personaxes e sucesos, *Os libros arden mal* non é unha novela histórica, entre outras razóns porque ninguén nos pode asegurar que ata as noticias de fasquía máis verosímil sexan realmente verdadeiras. Non esquezamos tampouco que a ficción non é unha propiedade dos textos, é un factor dos contextos. E os contextos da novela de Manolo Rivas non exclúen a fantasía, a ironía e o humor. O conto fantástico habita en *Os libros arden mal* pola boca do arpoador Lens, vítima da vinganza do polbo que o baleirou todo por dentro e que o obrigou a aprender de novo os nomes das cousas e das persoas; humor e ironía aparecen na historia do opúsculo de Rafael de Vélez titulado “O preserva-

tivo da fe" (642) por non evocar a resposta de Mohamed a don Xil cando lle pregunta se cre en Deus.

Polo demais, unha serie de recursos —preferencia polo diálogo, presenza de escenas independentes, presenza dos acontecementos desde o punto de vista de alguén que participa neles— crean a ilusión de que estamos presenciando todos os acontecementos a través dunha disimulada claraboia pola que Curtis vía os escintileos da Torre de Hércules.

Non coído menoscar os méritos novelísticos de Rivas se digo que a estrutura da novela non é intuitiva, senón pensada e repensada, intelectual. Non por prurito experimental ou innovador. O número de personaxes sen que ningún cobre protagonismo obriga a pasar duns a outros igualando os tempos narrativos, fragmentariamente. Este fragmentarismo vai permitir que cada capítulo conserve a súa propia esfericidade, a súa atmosfera lírica e cabal. Porén, nada tería sentido nesta historia de libros e persoas sen prestar atención a unha ligazón que anoa con estudada e sutil maestría as máis de setecentas páxinas do libro. Estou a referirme á dialéctica entre a liberdade, o constante e fuxidío bulir da liberdade, e o autoritarismo e represión que a limitan. Está expresado con rotundidade no apartado titulado "O enterrador" (310): "Había homes con antecedentes e homes sen antecedentes", "homes afectos e homes desafectos". Toda a novela se xoga, parafraseando a Dieste, no linde da liberdade...

Non se pode falar de heroes que cambian o rumbo da historia senón que é a historia a que invade a vida dos personaxes interrompendo os seus proxectos de vida: o tren dos Caneiros "endexamais saíu. Converteuse nunha locomotora fantasma" (178). E en dirección á guerra [os trens] ata mudaron de son, o local do ateneo Resplandor estaba baleiro e Curtis non pode celebrar o seu primeiro combate e ve como se empeza a queimar o *Manual popular da electricidade* (90) cando xa estaba convencido de que o futuro estaba na electricidade.

E unha imaxe de gran plasticidade para expresar o terror daqueles días: "O medo é que a praia estea deserta un día de sol" (107). Foi esa visión, a da praia urbana deserta no verán un fermoso día de sol, a que lle trouxo o medo. "O medo foino ver. Descoñecía" (167). Velaquí, nesta dialéctica entre oprimidos e opresores, de validez universal, o compromiso do escritor, albiscando os valores eternos que están implicados no drama social e político do seu tempo e lugar. Non é o eixe liberdade/represión o único que fai a función recolectiva, de estruturación das distintas escenas nas que se divide o libro. Hai outras moitas: o humor, a fantasía, a ironía, o sensualismo que comunican os obxectos, as cousas que respiran sinestésicamente. Léase, en cuestión de humor, no tétrico episodio titulado "O museo de Ren", o caso do preservativo do arcebispo Vélez; en cuestión de fantasía, a *chuvia*

de *xoubas*, contada polo señor Lens, e para sensualismo, en fin, léase o episodio da *segunda vida que teñen os froitos a madurar no interior das casas* no apartado titulado "O enterrador".

É moi revelador que os criterios que anoan as distintas partes do libro resultan romper coa disciplina académica ao respecto. Así, a tradición culta das poéticas sempre considerou tanto os xéneros literarios como os diferentes niveis da lingua como unha especie de sistema cristalográfico diferenciador. A novela de Manolo Rivas, transgresora tamén estruturalmente, non soamente rompe coa rixidez xenérica introducíndose no ensaio, na crónica periodística, no relato histórico etc., senón que estende a súa heterodoxia á fértil endogamia entre a cultura popular e a cultura académica. Esta premeditada con-fusión sérvese de lendas, contos orais, letras de cancións, letras de tangos etc. E queda expresada con rotundidade nas palabras de Polca: "Nesta cidade a elegancia e a cultura era un estilo popular". As máis requintadas metáforas alternan, na boca dos personaxes novelescos, coas expresións e ditos máis populares. A presenza do pobo, da xente humilde, dos traballadores semella, na obra de Manolo Rivas, escenificar o compromiso moral e político da cidade. A este desexo do autor responde o intento de petrificar o libro, como signo de cultura e progreso urbano, no escudo da cidade. A este mesmo sentimento heráldico responde a serie de retratos de Chelo Vidal denominada "Mulleres que levan cousas enriba da cabeza", verdadeiro monumento verbal ás lavadeiras. Do mesmo xeito hai mulleres que levan aves enriba da cabeza, ou o gran peixe que leva Medusa enriba dun perfecto mulido, toda unha homenaxe á muller galega, existencialmente cargada de pesadumes e de heroísmo.

Non falta na obra de Manolo Rivas a preocupación pola reflexión metanovelística. E así aparece reflectida no primeiro título, "As marcas da auga", onde Ó, a filla de Olinda, ve na auga do río unhas borrosas figuras, "que veñen ver, que miran cando as miras". Tamén Balboa lle contaba a Gabriel os seus proxectos literarios: tiña no maxín unha gran novela, un espazo, unha historia que contar e unha voz, mais o importante era decidir quen fala. Está aquí Manolo Rivas a reflexionar sobre o seu propio proxecto literario no apartado axial do libro titulado *Historia dramática da cultura*. Para o autor, como quere Bakhtin, o mundo está cheo de palabras doutras persoas que deben aparecer no plan do seu propio discurso porque desta maneira a linguaxe reflicte exactamente os acontecementos que, lembremos, son sempre de natureza verbal no universo da literatura.

Porén, o gran protagonista da obra non é o xuíz Ricardo Samos, nin é o policía e censor Ren, nin Polca, nin a súa Muller Olinda ou a súa filla Ó, a pesar do seu protagonismo como narradores. Non, o gran protagonista é o libro, os libros. E aínda que a novela comeza coas moreas de libros a se queimaren na Dársena,

nunha especie de escrutinio quixotesco, a presenza da palabra escrita a través do libro é o verdadeiro símbolo que dá sentido a toda a obra.

Se noutras obras cobran grande importancia testemuñal certos obxectos e cousas, o lapis ou a estilográfica de Huici, que sempre son significantes na obra do autor e mesmo poden falar, aquí o gran símbolo é o libro, indicio certo da memoria recobrada, da liberdade e dos valores humanísticos. O paradoxo de que o exemplar do *Ulises* que pertencía a Huici chegase a salvarse da queima por obra de mans represoras; o feito de se salvaren o lote de libros da biblioteca de Casares Quiroga e lle fosen entregados á súa filla polo fillo do xuíz bibliótafo así como tamén se atopase a Biblia dedicada por Borrow a Antonio de la Trava, o Valente de Fisterra, son episodios demorados que dotan os libros da responsabilidade de seren depositarios da memoria das xentes e das cidades e da humanidade.

Neste mesmo valor universal incide a metáfora dos libros ardendo, que sofren os rigores dos homes, dos seus fanatismos, da súa forza bruta e da súa violencia. Mesmo padece o libro os falsos adoradores que chegan a facer del un obxecto absurdo, raro e inaccesible, como ocorre co xuíz Samos. Manolo Rivas móstranos que entre o bibliófilo e o bibliómano a distancia é mínima e sutil, pero terrible, porque é exactamente a que existe entre quen chega a dar a vida polo libro e o que por el chega a quitala. Moitos dos personaxes da novela poden diferenciarse pola súa relación cos libros porque á consabida división entre bibliófilos e bibliómanos teremos que engadir a figura do bibliótafo, enterrador de libros, encarnada na figura do xuíz Samos.

Tamén a intertextualidade xoga un papel fundamental na obra de Manolo Rivas e preséntase das máis diversas formas: como parodia, como cita, como repetición ou como simple alusión. Son ecos repetidos que enraizan as palabras a circunstancias concretas creando por veces unha atmosfera semántica precisa, como ocorre coa agresividade que provocan as “biqueiras das botas” ou a “labazada fría” para referirse á morte, ou as mulleres que levan cousas enriba da cabeza. A presenza intermitente destes sintagmas produce no lector unha impresión de permanencia existencial. Outras veces son citas literarias intercaladas nas voces dos narradores como os versos de Lorenzo Varela repetidos por Polca á súa filla: “Neste país aramos sobre os ósos dos mortos, nena”.

Pero a modalidade de intertextualidade máis empregada é a que utiliza contos populares, de natureza folclórica, que ao quedaren integrados no contexto novelesco mudan de función. Así, os elementos cultos e populares están actuando en influencia recíproca ben sexa por medio dunha *amplificatio* dun dito popular ou dun refrán, conseguindo así que o desenlace preceda ao relato.

En resumo, Manolo Rivas enfróntase coas grandes novelas do século XX (“Aquí me tendes no medio do meu tempo”, berro fulgural de Jean Cocteau que acabamos de

escoitar) con valentía e con paixón creativa pero sen esquecer as súas opinións, as súas simpatías nin a súa biografía. Sempre desde Galicia, cada novela do noso autor é unha utopía porque nos pon aos lectores no horizonte dunha realidade distinta.

O discurso de Manolo Rivas que acabamos de escoitar está en íntima conexión coa filosofía que inspira a súa obra *Os libros arden mal*. O extraordinario interese deste texto procede do seu carácter metaliterario que descobre o procedemento creativo da novela. Dito con outras palabras, o autor asume como propias moitas das cuestións que na novela son da responsabilidade dos personaxes da mesma. Moitas das precisións conceptuais que nos fai, mesmo clarifican e achegan información de certos episodios e serían, por este motivo, palabras axeitadas para expresar unha autopoética narrativa do autor.

En primeiro lugar aparece o motivo central da poética do autor, a *ars memoriae* como inspiración cívica. Diríamos, seguindo a Bergson, que hai dúas clases de rememoración: unha, instantánea e outra, laboriosa. Mentres que a primeira é neutra, baleira, sen intencionalidade, a segunda queda marcada polo esforzo intelectual e convértese nun alegato a favor da memoria como matriz da historia na medida en que esta segue a ser a chave das relacións do presente e do pasado. Deste xeito, a memoria preséntase como criterio de identidade, sempre ameazada pola violencia lexitimada por un Estado de dereito precario. Esta é a causa de que os mesmos acontecementos signifiquen a gloria para uns e a humillación para outros, tal como nos fai ver a novela de Manolo Rivas. Non é casual que *Os libros arden mal* se abra co testemuño dunha fotografía, documento visual fiable, e que o discurso que acaba de rematar o escritor nos describa dúas imaxes fotográficas que queren mostrarnos os tempos da memoria feliz.

Pero as cousas recordadas están asociadas a lugares. A primeira fotografía evocada é nos Pelamios e a segunda no Pindo. Estes lugares da memoria son un apoio á memoria na súa loita contra o esquecemento e permanecen como documentos fronte dos recordos transmitidos pola vía oral.

Temos observado tamén que a novela mentada de Manolo Rivas inclúe un mapa da Coruña antes da fotografía dos Pelamios, porque unha cidade confronta no mesmo espazo épocas diferentes. A cidade móstrase para ser vista e para ser lida, como nos di Paul Ricoeur, e os seus espazos públicos convidan ás conmemoracións e concentracións ritualizadas, tan presentes e importantes na poética do autor. Neste punto é onde volven ter forza as reflexións de Casey, sinaladas por Manolo Rivas, onde a natureza salvaxe sae reforzada da oposición entre o construído e o non construído, entre a arquitectura e a natureza, porque a cobiza dun mundo civilizado non pode abolir a primacía dos lugares da memoria. E a nosa identidade, non esquezamos, está ligada a uns

espazos míticos que adoptamos no ir e vir da emigración. Por este motivo “O Pacífico estaba habitado por palabras” segundo nos conta a narración.

No discurso, o escritor asume as palabras que na novela pon baixo a responsabilidade do meritorio Tito Balboa: “a cultura como un fogar nómade”, e tamén asume a simboloxía da luzada do Faro, que contrarresta a escuridade da infamia e da inxustiza. Por este motivo todo desemboca na literatura fundacional, un sólido e protector edificio que o escritor percorre pousando a súa atención nas pedras mestras que o sustentan: os cancioneiros, Rosalía, Curros, Pondal, Manuel Antonio, Luís Seoane, Lorenzo Varela, Neira Vilas, Manuel María, Ferrín, Avilés de Taramancos, Reimundo Patiño, Xulio Valcárcel etc.

Pero toda a novela, toda a obra de Manolo Rivas, achéganos a un pasado que nos importa como proxección de futuro. Podemos dicir que a obra urde un diálogo entre Mnemósine e Anamnesis para establecer dramaticamente unha oposición de formas de entender a memoria. Se Mnemósine é unha deusa e nai das musas, sabemos que as súas fillas tecen cunha arte que se foi facendo máis poesía que verdade: urden trampas, barallan as imaxes do pasado.

Pola súa parte, a anamnesis é sinxelamente unha figura retórica que indica traer á memoria algo do pasado. Está relacionada coa crenza platónica de que a rememoración nos conduce a un coñecemento de verdades esenciais, ten fe na capacidade referencial do idioma e posibilita ver o que xa temos visto antes, non cos nosos ollos, pero si cos ollos dos que nos precederon. Estas lembranzas do pasado que están na obra de Manolo Rivas, que non son soamente do pasado senón pasadas dunha xeración a outra, son denominadas por Marianne Hirsch “posmemorias”. Este concepto pretende delimitar un tipo de memorias que non proceden da experiencia propia pero que teñen unha carga emotiva e unha importancia persoal identitaria que as diferencia do resto da historia. Trátase, xa que logo, dunha categoría persoal, dunha intensidade tal do recordo que se achega ao existencial.

E remato parafraseando unha cita do discurso: non é por riquezas nin honores nin gloria polo que loita, polo que escribe Manolo Rivas, senón pola liberdade. Unha liberdade que non se escribe con letras, como así queren algúns, que se escribe con palabras preñadas de significado e asinadas, como o fixo Manuel Antonio nun memorable pacto de sangue, como proba de responsabilidade e compromiso co noso país, coa súa lingua e coa súa cultura. Benvido, señor Rivas Barrós, á Academia Galega, a casa da palabra.

Dixen.

ÍNDICE

Discurso do ilustrísimo señor don Manuel Rivas Barrós.	7
Resposta do excelentísimo señor don Xosé Luís Axeitos Agrelo	35

Este libro,
A BOCA DA LITERATURA
Memoria, ecoloxía, lingua,
rematouse de imprimir
o 9 de decembro de 2009.

