

S I L E N C I A D A

F E S T A D A P A L A B R A



11

AS NOVÍSIMAS

PINTORAS GALEGAS

Publicación Galega de mulleres
Galicia. 1995



S I L E N C I A D A	F	E	S	T	A	D	A	P	A	L	A	B	R	A
--	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Edita: **FIGA**

Subvenciona: **Concellería da Muller do Concello de Vigo.**

Coordinación: María Xosé Queizán

Deseño: Margarita Ledo Andión

Producción: Marga Rodríguez Marcuño

Colaboradoras:

M^a Xosé Queizán

M^a Xosé Ruiz

Marga Romero

Lourdes Méndez

Vanda Sofía

G. J. Franco

Beatriz Suárez Briones

Inés Fernández Buján

Ángeles de la Concha

Matusa Barros

Belén Fortes López

Carmen Blanco

Mónica Bar Cendón

M^a Pilar J. Alexandre

Manuela Pena Santiago

Marta Dacosta

Concha García

Carmen Bar Cendón

Celina Ramos Álvarez

Chus Pato

Isolda Santiago

Yolanda Castaño

Carmen Lobón

Palmira G. Boullosa

Olga Novo

Asun

María Xesús Nogueira

Elena Macazaga

Belén Feliú

Margot Chamorro

Susana Simón Estévez

Ilustracións:

Menchu Outón

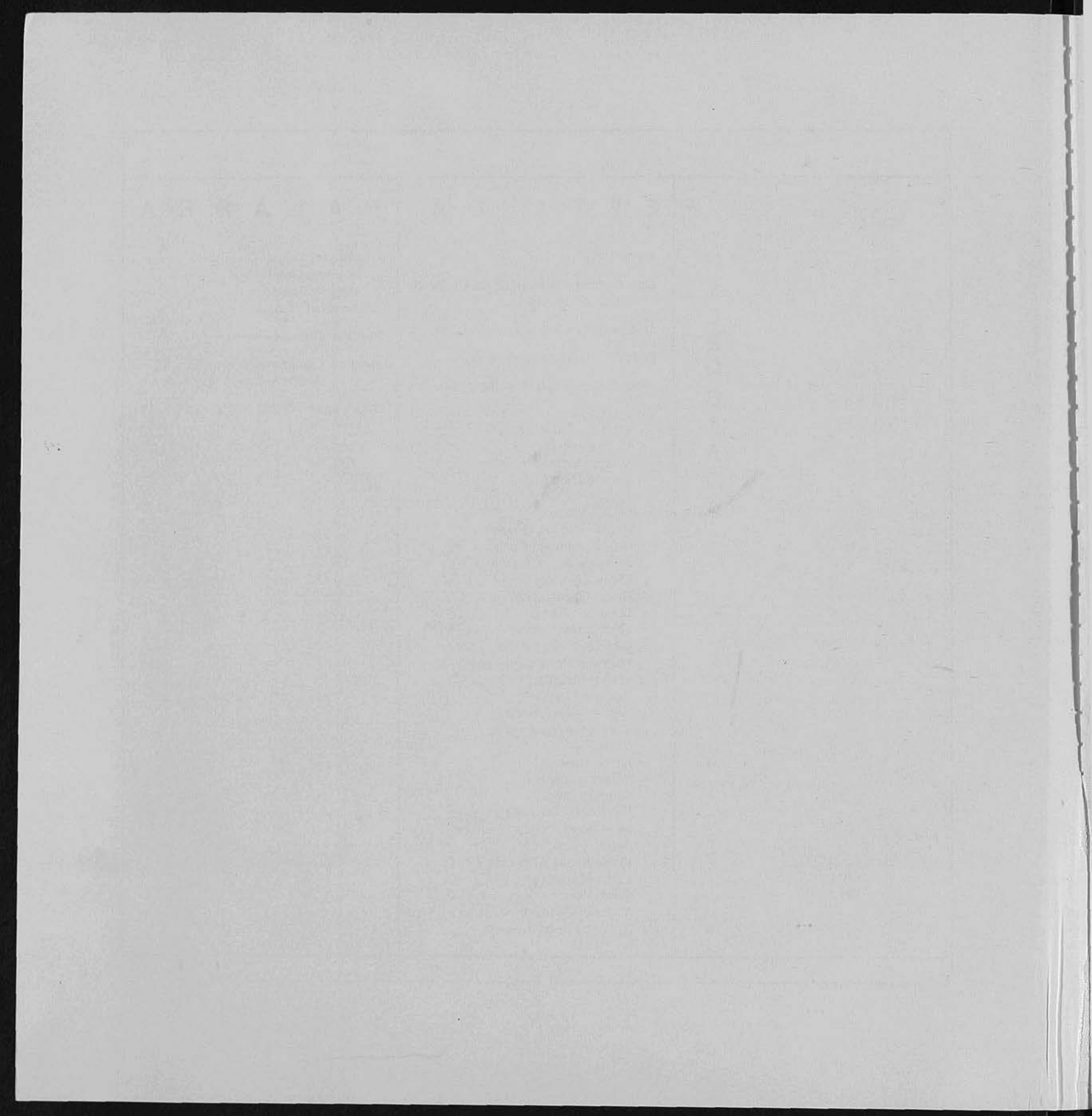
Pilar A. Pablos

Natalia P. García

Portada: Carmen Hermo

Imprime: Obradoiro Gráfico, S. L.
Avda. Rebullón, 49 - Mos.

Dep. Legal: VG-241-1983





"...esa risa involuntaria...". Menchu Outón.

M O N O G R Á F I C O

AS NOVÍSIMAS

A idea deste monográfico sobre as novas pintoras galegas, xorde a raíz de visitar a II Bienal de Artistas Galegas que organiza Alecrín en Vigo, unha magnífica iniciativa que nos permite estar ao día no que-facer das artistas do país. Nesa mostra, seleccionada cun criterio progresista por María Falagan, estaba reunido o máis renovador e vangardista do país.

Debo confesar o meu alborozo ante unhas obras nas que destaca a ousadía das técnicas, a mestura de materiais diversos, a expresividade e unha alegre ironía contaxiosa. Abren unha fiestra soleada ao futuro. Deste entusiasmo ante un fenómeno inédito en Galiza que, de seguro, dará interesantes froitos e transformará o panorama artístico do país. A Festa da Palabra, esta vez, é unha festa gráfica. Porque a Palabra é grafo, imaxe, escrita para permanecer e as Artes Gráficas tamén son palabras, pensamento e comunicación.

As Novísimas son tamén moi novas, fillas do 68, que se diría que naceron coa impronta revolucionaria da época, aínda que ben diferente. Teñen en común a historia e as mesmas influencias: as lecturas, os cómics, os debuxos animados, as películas... Semellante información e algo moi importante: a formación. Non son autodidactas e nótase. Son a primeira xeración deste país que asiste masivamente á Universidade. Todas elas son licenciadas en Belas Artes ou Hª da Arte, con estudos no estranxeiro,

bolsas e mesmo algunhas a punto de doutorarse, a pesar da xuventude. Son novas pero non inexpertas. Dominan a materia que tratan e conxugan libremente os elementos da postmodernidade. Sen deixar de ser conscientes da Aldea Global, elixen o seu coto privado e persoal de realización. Son conscientes da súa identidade e individualización. Atrás quedaron aquelas artistas que, sen cuarto propio, usaban a sala de casa e tiñan que agachar as pinturas cando chegaba alguén. Lonxe quedan tamén aquelas outras, esposas, amantes, que realizaban obras que non firmaban e eran atribuídas ao seu respectivo.

Curiosamente, estas Novísimas, non se coñecen entre elas e, non obstante, teñen moitas cousas en común. Non só a idade, a información e formación, senón, a maioría, unha certa actitude ante a arte e a vida. Diríase que lanzan unha mirada ousada e crítica sobre o entorno, que experimentan con liberdade e traballan sen prexuízos. Mesmo sendo vangardistas, diferéncianse, creo, das vangardas de principios de século nas pretensións e no talante. Non teñen esa necesidade de rachar con todo, de "épater", de escandalizar, que movía aos vangardistas. Mesmo sendo novas, xa perderon esa inocencia, esa ilusión do cambio revolucionario. Cando as nais as estaban dando a luz, brillaba por última vez o fulgor da insurrección. Viron como esas luces eran sufocadas polo consumismo e a moitos dos ardentes

Pilar A. Pablos



María Xosé Queizán

proxenitores consumidos diante do televisor. Son moi novas pero xa veñen de volta. Saben que xa pouco conmove ás mentalidades nesta altura. Por iso, esta retagarda finisecular da vangarda, crítica e desmitificadora, sen grandes pretensións nin crenzas absolutas, dun modo simpático e nada compulsivo, están configurando a arte do S. XXI.

O humor, a ironía, é unha característica común, un modo intelixente de abordar o mundo. Xogan cos elementos variados, mesmo cutres, coa publicidade, fotocopias, comics, fotografías, obxectos. Teñen a mestría necesaria e os recursos técnicos para manexar diferentes materiais e fano con gracia e destemor comprobable mesmo nos títulos: "Morde coa risa, seduce coa lágrima", "La aventura de ser mujer", "El arte de llegar al corazón de una mujer" que ironizan a superficie que contemplamos como "Saciando a curiosidade", diante dun completo tubo dixestivo.

O humor que sobresaen nestas obras é intelixente e non impide a seriedade do traballo. Non hai frivolidade. O que fan é produto da reflexión. Lonxe queda, afortunadamente, aquel inxenuísmo mentalmente infantil dalgunhas pintoras galegas deste século. As Novísimas son reflexivas, intelectuais e imaxinativas. Saben que o resultado é produto do pensamento e da traballada elaboración. Deixaron atrás as musas románticas, a improvisación intuitiva, os tópicos femininos.



E teñen en común o xénero, mesmo se algunhas delas non son aínda conscientes da súa repercusión. Certo é que son as fillas das feministas e xa se lles foi preparando a plataforma para o despegue. Xa non teñen medo a voar, como as nais, pero iso non quere dicir que non teñan moitos atrancos para despegar. Terán que seguir teimando porque queda moito por conseguir. Aínda que a algunhas lles pareza que non van ser discriminadas, desgraciadamente terán ocasión de comprobalo no futuro e ollarán con ilusión este número da FESTA DA PALABRA SILENCIADA.

Consciente de que, tanto eu como as colaboradoras máis directas da revista non somos especialistas na materia deste monográfico, cumpría encontrar unha profesional. Pero non unha especialista distante senón unha persoa ilusionada e comprometida. Por sorte, deseguida apareceu M^a Xosé Ruíz, Coté, licenciada en H^a da Arte, que se entusiasmou polo proxecto desde o primeiro contacto.

Por razóns obvias de extensión houbo que facer unha elección e fíxose, co criterio, apuntado por Coté, da pintura. Eleximos a 6 novísimas que, sobre todo, pintan, e dispuxémonos a visitalas e coñecer a obra. Unicamente unha delas vive en Vigo, Natalia P. García. María Álvarez, volveu asentarse na Coruña, despois da súa estadía de tres anos en California, María Ruído está, provisionalmente, en Santiago, Pilar

Álvarez Pablos vive en Barcelona e Carmen Hermo e Menchu Outón (recén chegada de Noruega) viven en Pontevedra. As visitas e o coñecemento persoal de todas elas están pragadas de anécdotas curiosas, de situacións divertidas e mesmo de gatas. Carmen Hermo ten unha gata branca, fermosísima, cunha cola como vinte plumeiros e uns ollos frívolos, que señora a casa e circula entre debuxos e gravados con desgana, case con insolencia. Tan deslumbrante é que parece que non se atreveron a porlle nome e cando Coté preguntou a Carmen: ¿como se chama?, Carmen respondeu: Elige. Tampouco ousamos elixir, claro. Pero ese nome, aberto, leva implícito o talante da postmodernidade. Moi diferente é a gata e as circunstancias de M^a Ruído. No cuarto dun piso de estudantes de Santiago encontramos á gata siamesa rodeada de 4 ou 5 pequechos que parira recentemente e que choutaban mialleiros ao redor da nai que ben se vía, andaba un pouco farta da camada. A gatada era só un elemento máis que engadir nun cuarto abigarrado e babilónico que M^a Ruído non debe ver, tan obsesionada como anda polo balume de ideas que lle bolen na cabeza. Pola contra, Natalia P. García e María Álvarez dominan desde os seus estudos o mar, a ría de Vigo e o porto da Coruña. Pero máis alá dos lugares de traballo, o que destaca na maioría	delas é que son unhas intelectuais. Len, pensan, danlle voltas ao mundo. Coté e máis eu mirámonos asombradas e divertidas en ocasións, ¡que maneira de cismar, de “profundar”... Sería inútil transmitir os procesos intelectuais que algunhas delas seguen ate chegar ao resultado final. Tal vez non sexa importante ese proceso e o que importa é o resultado, pero a min interesáronme os desvelos e a súa paixón de creación. ▲	
---	---	--

A PRODUCCIÓN PLÁSTICA



Natalia P. García:
RECREAR A NOSTALXIA

O norteamericano Robert Rauschenberg afirmaba que quería traballar “no espacio que hai entre arte e vida”. A súa experimentación estética, entre o expresionismo abstracto e a tendencia dadaística, introducía, nos anos cincuenta, obxectos de uso cotián aos soportes das súas pinturas. Estes obxectos, que en particular non pretendían ter valor propio, resultaban provocativos no senso en que ensalzaban aquilo que era produto do desfeito da civilización.

Moi longa foi a influencia dos “combine painting” na expresión poético-abstracta posterior, derivando a propostas singulares como os “assemblagges” tridimensionais, o novo realismo, e máis tarde nun plano de psicoloxización do neo-dadá, na variante romántica do Land-art.

O “collage” evoluciona mesmamente dentro dese campo que



María Xosé Ruiz





aínda pode chamarse pintura, e así desde os "papiers collés" picasianos dos comezos dos anos dez, que liberaban da ríxida categoría de "pintura plana" o proceso pictórico integrando materiais concretos na pintura sobre lenzo, pasou un longo tempo de transformación ata chegar ao concepto de fascinación pola linguaxe propia do obxecto.

Neste primeiro contexto tradicional do "collage" desenvólvese o territorio pictórico de NATALIA P. GARCIA. Esta artista, non de todo allea á lección xeracional do pop máis temperado, basea a súa estratexia poética no poder seductor da nostalgia; unha nostalgia establecida irremediabelmente pola elección dunhas imaxes extemporáneas. -elaborados collages da vida pasada-, e dese sendeiro de candorosa eficacia sensual ao que pertencen.

Cadros cheos de lirismo que reconstrúen un mundo perfectamente premeditado a través dese material propio de ferralleiros, artesáns, casas de derrube, coleccionistas de postais e imaxes de revistas antigas que rememoran de súpeto as visións en technicolor de "Siete novias para siete hermanos".

A escritura forma parte tamén do procedemento pictórico, e atrávese as imaxes axeitadas, coma se dunha clasificación entomolóxica se tratase, para acceder a unha paisaxe mística e íntima.

Para Natalia, a pintura é esencialmente un vehículo de inquie-

tude espiritual e expresión de fe, un percorrido xeográfico que se desenvolve a través do refinamento, endulcorando imaxes cun tratamento amoroso da técnica, fascinada pola cociña laboriosa e preciosista da que se obteñen resultados brillantes, ás veces, e outras azucrados.

Existe no feito plástico de Natalia o risco da sensibilidade, o excesivo bo gusto, pero atópase tamén a construción dun espacio intensamente pictórico e cheo de estimulantes signos persoais orientados a consolidalo. ▲



A AVENTURA INTERNA DE MENCHU OUTON.

Sorprende atopar na obra de Menchu Outón un universo persoal tan elaborado e concolidado diante dunha breve experiencia artística. Aínda as súas "Ausencias" de 1992 chaman ao triunfo sobre o autoexame que supón a intensa introspección que de maneira sintomática aparece nas súas series posteriores.

Sorprende a seguridade con que aposta por dar prioridade á emerxencia do seu cosmos, agrio, material, o máis parecido a unha expresión á vez sinxela e esquizoide.

Xorden, da contemplación dos seus cadros, resonancias históricas mesturadas sen axustar claramente á súa procedencia. Recordo o "art brut" da segunda postguerra, o surrealismo alemán centrado na relación persoa-natureza (caos primitivo e bioloxía). Fainos pensar na xeración xenético-primitivista evidenciada tanto na actitude do irracionalismo automático-surrealista; ou na áura de Dau al Set do primeiro Tápies e Joan Ponç co que

comparte as primeiras visións dun mundo subxectivo a través da conciencia grotesca e trivial do CORPO, da propia existencia metabólica.

Os seus cadros teñen a capacidade de inquedar seguindo detalles da anatomía humana, contornos e perfís esbozados, descritivos; rostros irreconocíbeis (aínda coa pre-



"...eu non escoito nada. Si, escoita..."



"O corpo máis eu Inqueda Sensación ó meu lado"

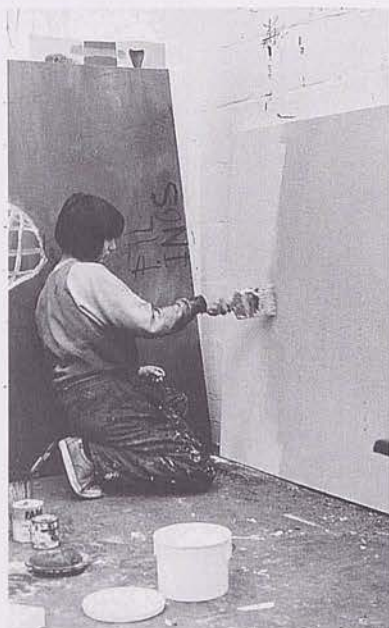
sencia cómplice de inxenuos autorretratos) nos que ocorren episodios da vida, nos que se integran ilusións persoais en visións escatolóxicas, e paseniño, revélase o subconsciente. Outras veces paseamos por paisaxes fantásticas con figuras simbólicas, animais fabulosos, exuberantes vexetacións, pero de novo xorden os corpos insistentes, reiterativos, que se suceden nunha especie de acto de antropofaxia, evidenciado inconscientemente nas visións subliminais dos aspectos puramente formais.

Nos presupostos estéticos das obras de Menchu Outón hai unha aparente necesidade de transmitir intranquilidade. Un feito apoiado por solucións técnicas que comezan pola elección dun soporte cutre, as esteras, os sacos de teas que se presentan crus, incompletos e virxes; polo rexeito asumido da cor, que potencia os fondos e ergue as figuras desafiantes no seu protagonismo, por unha plástica anti-estético-poética que cultiva a fealdade e o desagrado.

Hai unha actitude sado-masoquista de tratar a pintura, unha práctica asexuada que vén do interior e que trascende co desacougo. ▲



"Volto a rúa e miro o verdor..."

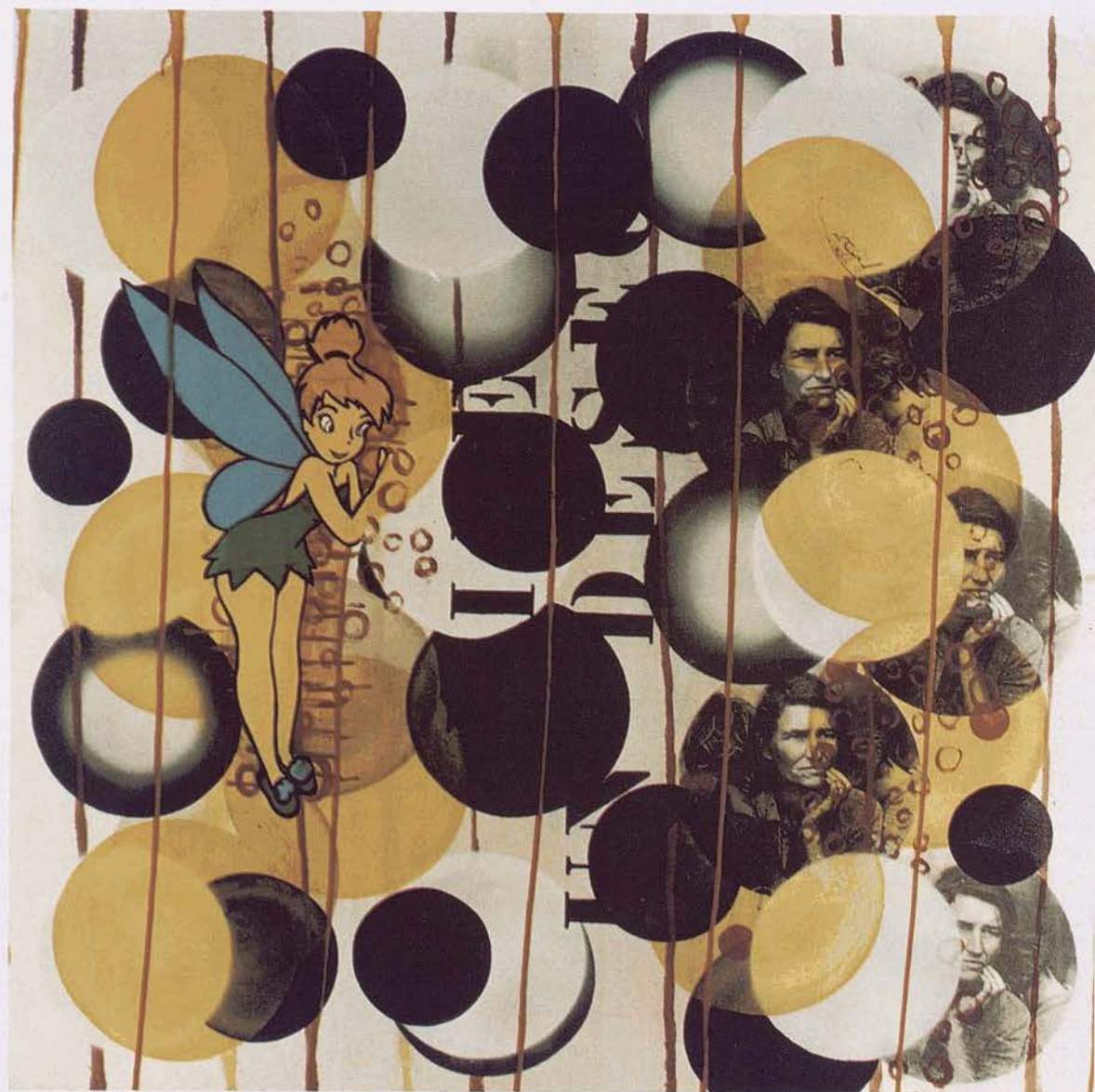


Pilar Álvarez Pablos:
VOLTAR O SORRISO.

Non contemplamos en ningún intre unha obra distanciada nin intelectual. Os cadros de PILAR ALVAREZ PABLOS apostan polo entusiasmo e a calidade técnica.

Isto supón, nembargantes, unha aproximación "obxectiva" á súa pintura. Vale a pena citar no seu contexto, a primeira referencia a unha consideración formal que sobre a primeira exposición eno-yorkina de Warhol, en novembro de 1962, fai ao respecto Donald Judd: "Parece que a pregunta metafísica é esta, a fin de contas: "¿Por que pinta Warhol botes de sopa Campbell"?". A única resposta





disponible é: “¿Por que non”? O contido da obra pictórica é motivo tanto de censura coma de esaxerado eloxio. Na realidade, non é moi importante reflexionar sobre as razóns, posto que resulta fácil imaxinarse sen contido os cadros de Warhol: figurárnolos, sinxelamente, coma cadros *overall* con elementos repetidos.

Facendo uso do tempo no que vive e das posibilidades para facer e acceder a calquera medio de expresión, Pilar Alvarez Pablos preséntanos os xogos excéntricos e os caprichos das súas invencións, donde o humor e a imaxinación camiñan sen rumbo e sen finalidade aparente o través de repertorios iconográficos de sobra familiares.

Nas súas últimas obras, traballa sobre un variopinto mundo lúdico, que provén do culto ás estelas dos cómics, os debuxos animados, e os libros para a infancia; Micki Mouse, o pato Donald, Alicia... temas que banalizan a intimidade, descartando a emoción, e que polo mesmo, poden abordar co mesmo tratamento produtos auténtica e tipicamente americanos, reclamos dos medios de comunicación, co arrecendo nostáxico e virxinal das nosas “mariquitas”.

As series son ricas en variacións. aínda tratándose do esquema no que se inspira a repetición dun motivo (xeralmente formas xeométricas circulares, sombras, contornos...), pero homo-

xénea na elección das cores, que son non-cores, (o branco, o negro, o gris, cicais algún tono neutro) ou na importancia concedida ao fondo do lenzo a través das transparencias que deliberadamente fan protagonista ao bastidor en competencia co motivo elexido.

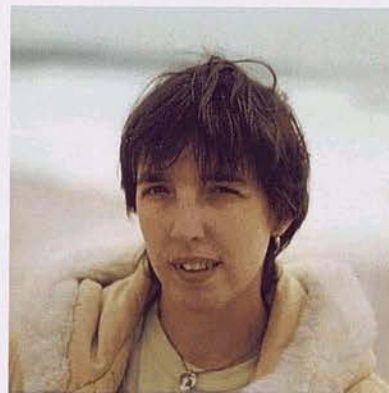
Funcionan os personaxes como amuletos con poderes especiais, perfectamente definidos e á vez diluídos nun ambiente no que ben pola degradación propia do proceso de transferencia ou de calco, xorden nun marcado carácter de espacialidade, pola veladura de cor no que se estampa ou pola omnipresencia do fondo.

E precisamente é esta manipulación do entorno no que se atopas as “calco-manías”, o que provoca o fluxo entrañábel de modulacións evocada, o que infunde racionalidade ao mundo pueril do asombro, e o que nos permite, a través da pintura, o sorriso. ▲





"Debe ser un capricho". Acrílico sobre lienzo 251 x 132.



SOBRE A PINTURA DE CARMEN HERMO.

Parece evidente que o factor fundamental na obra de CARMEN HERMO é o puramente pictórico, unha interpretación adscrita á orde de experiencia estritamente persoal a que chega aínda a favorecer a contaminación externa que por pura ósmose acontece.

Recordo mesmamente as verbas de Vicente Aguilera Cerni nos Papeles de Son Armadans, en 1960, defendendo a un Tàpies estigmatizado pola elegancia. Unha elegancia, que era escenografía ideolóxica e pedestal "pour épater le bourgeois" e ante a que o informalista catalán respondía coa invención e a intelixencia.

A máis de tres décadas, os tempos artísticos viraron as prioridades, e hoxe é precisamente o "enriquecemento" do obxecto artístico, o seu refinamento, o que substitúe o "pulo" creador e o que dosifica o sentimento.



"¿Se enamoró?". Técnica mixta sobre lienzo 192 x 302.

Coma se chegase xa hai tempo a madurez estética, Carmen Hermo vai evolucionando sen grandes cambios, nunha experiencia que complica sempre o proceso -cal sexa- e o sentido da obra. Unha obra elegante, voluptuosa e feminina, coa mesma delicadeza abraiante das estampas xaponesas. Dende as "Plantas mariposa" até os últimos cadros non pasou senón un tempo de sedimentación da súa postura vital, reconsideracións sobre mesmos plantexamentos técnicos, recreacións en certos episodios e resultados, como a convicción na Pintura a través de incursións historicistas que poñen de manifesto as pantasma da historia da arte.

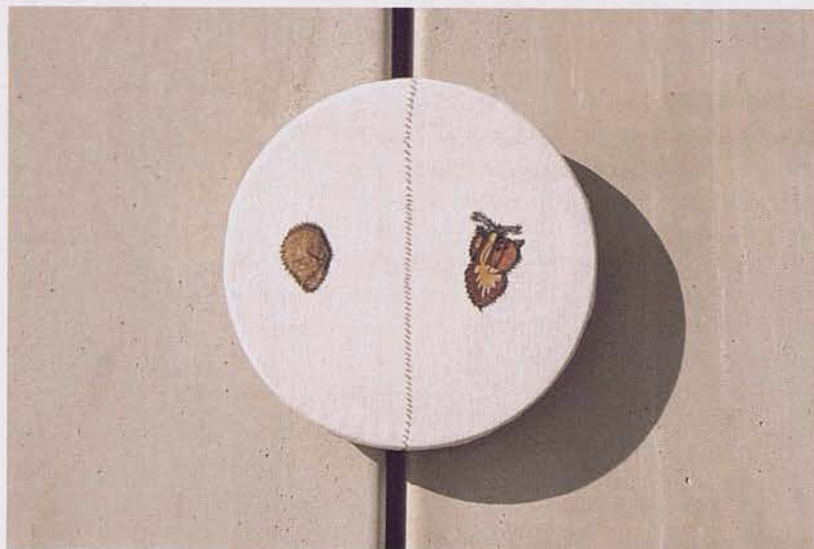
A dixestión da pintura como disciplina faise dunha maneira global, no contido e na forma, na cantidade e na globalidade, nunhas teas cada vez máis grandes, lenzos que puideran ser monumentais, como sábanas, telóns, sudarios desgastados ou translúcidos donde a artista "escribe" debuxos esquemáticos, incompletos, tentativos, debuxos e elementos referenciais que ás veces son reservas, coa forza do fondo, pero que quedan diluídos pola súa presenza, pola "parte de atrás da pintura", consagrada á transparencia.

Como consecuencia, ten lugar un sistema cerebral que desenvolve unha práctica sutil de soterrar o obxecto reproducido nun fondo permanentemente emborronado, evanescente, monocromo, e que atopa o pracer na manipulación da atmósfera. ▲



MARIA RUIDO:
ALEGORIAS DE ORFEO.

Un cadro de Matisse provoca confusión, altera os sentidos, sobre todo produce sensacións.



Unha peza de Duchamp introduce na conciencia do espectador a necesidade de interpretar. Beuys chegaría máis aló coa teoría do espacio ampliado da arte.

A menxase ficou captada inmediatamente para boa parte da produción artística do terceiro milenio, ou polo menos, para os seus comezos. Nesta coxuntura, a MARIA RUIDO non lle fai falta, para ser artista, nin estudar Belas Artes, nin Historia da Arte, nin sequera ser artista. Só lle fai falta, responder brillantemente, que o fai, ante o feito plástico desenvolvido en forma de REFLEXION, ter unha formación "literaria" deliberada, que a ten, para desenvolver a difundir a fonte inagotábel e incuestionábel de estudio e investigación para especialistas, teóricos e artistas: a filosofía.

A súa última serie, *Orpheus song*, provén do "plantexamento dunha reflexión". María Ruído percorre as imaxes do mundo mitolóxico occidental, buscando o compromiso social do artista. Orfeo, Prometeo e Proteo, son o alimento para a nosa imaxinación, e para ela, tres realidades que a obsesionan: a persoa feita artista, a artista que busca os límites da súa linguaxe, e a angustia provocada pola súa obra.

O sistema de traballo desta e doutras series anteriores, e impecablemente metódico: a idea camiña a través de cadernos que se converten nun recurso da memoria, pensamentos de momentos vividos no coñecemento inmediato e interiorizado dos temas, debuxos e textos automáticos, que serven para atrapar as cousas.

Cunha extraordinaria liberdade mestura medios de expresión, técnicas e materias (no caso, fotomontaxes sobre teas de diferentes texturas) coa actitude crítica, a descontextualización, o contraste, a sorpresa das propostas formais, que van desde os textos en alemán, a utilización do seu propio corpo, da súa imaxe.

Unha proposta non lonxana da arte corporal de Journiac, na que María Ruído segue a utilizarse a si mesma, o seu sangue menstrual, os recordos da infancia colocados descaradamente coma souvenirs, en caixas para ser escrutados por

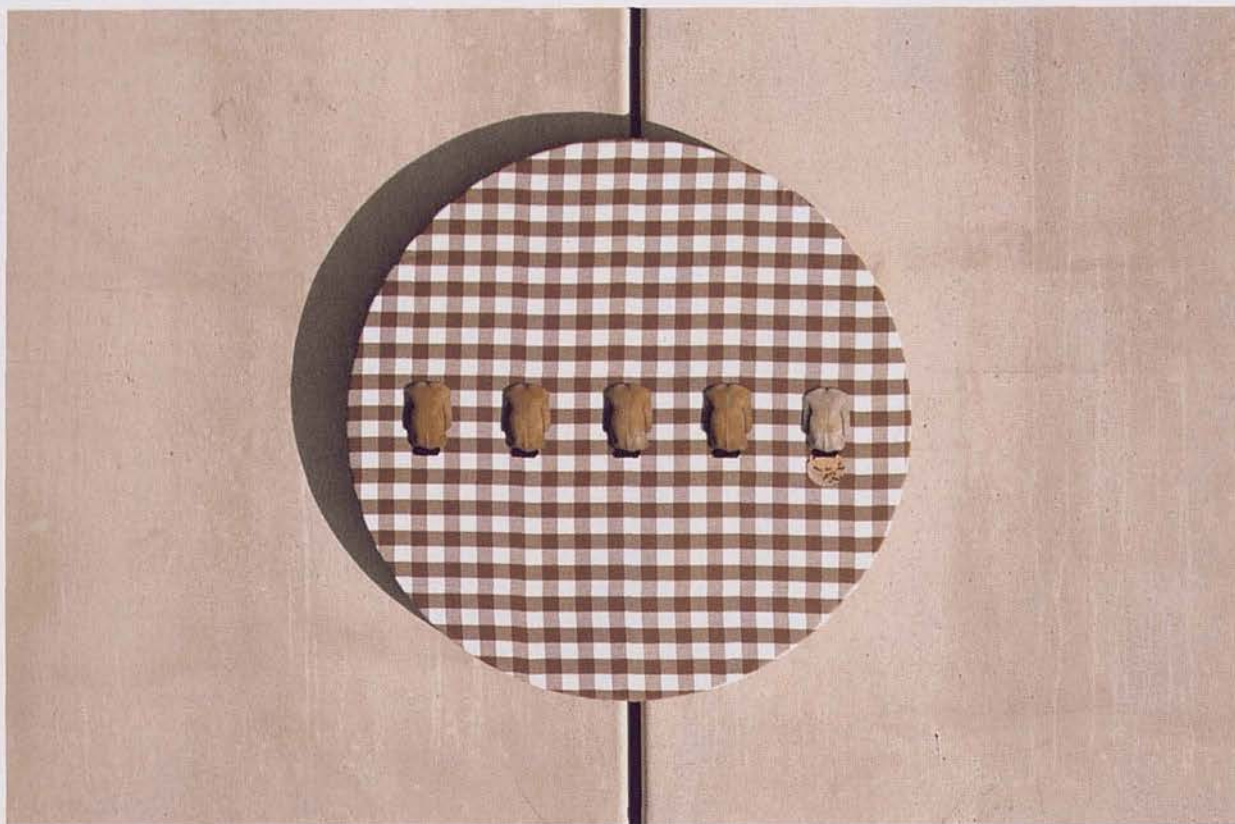
persoas alleas, formando parte dun ritual exhibicionista no que participamos con só acceder a miralos.

Unha vez delimitados os termos, ten lugar a suma final; o resultado. Coma productos ineludibles da idea inicial, os seus traballos semellan ter forma de cadros; na realidade, obxectos dos que o epicentro é a imaxe, chea de símbolos, de enerxía cargada coa propia historia da súa

memoria, que pode corporeizarse ou non.

Pero aínda que a menxase se recibe respondendo ao código establecido, chegan a producirse interferencias, e descífrase de xeito diferente. Non debe ser, polo tanto, incorrecto, desdeñar as explicacións de María Ruído sobre a súa obra, e buscar vías de interpretacións máis abertas. A fin de contas, a arte do noso tempo ali-

méntase da alegoría, e a nós, as espectadoras, estanos permitido frecuentar o territorio da hermenéutica. Así, podo ver en "Orpheus song" os novos membros dunhaa familisa, unha obra de teatro ou unha historia de amor. ▲





O MISTERIO DOS LIBROS DE MARIA ALVAREZ

A traxectoria artística de MARIA ALVAREZ descansa dende os últimos anos na realización de obra gráfica no senso de obra “destinada a reproducirse”. Mais, a conciencia das posibilidades do gravado van máis aló nos monotipos nos que acentúa a relación entre pintura e gravado. A introducción de elementos alleos o estrictamente técnico no proceso de estampación, fainos sospeitar da súa intención coma pezas irrepetíbeis e únicas, tratadas cun empeño distinto en cada un, nunha configuración coma obras exentas, coma cadros vivos de montaxes entre planchas e cores, materiais, próximos e ideas. Os gravados saen así como estruturas complexas, entre as matizadas texturas dos papeis, as veladuras, e os xestos, e converten as tintas de cor en algo estrictamente pictórico.



Pero donde María Álvarez acada a súa traxectoria máis creadora é nos seus libros de artista.

Do achegamento a esta obra advirto a miña predisposición a adoptar o concepto contemporáneo de libro de artistas coma froito dunha labouira subxectiva dentro da creación plástica, e aventurarme a lle outorgar, no merecido, o recoñecemento coma obra de arte.

A idea duchampiana do libro-obxecto é sen dúbida nai do concepto actual sobre o libro de artista, e tamén sobre o libro de María Álvarez. Nembargantes, non ten a mesma filosofía, nin comparten a mesma intención, xa que as caixas de Duchamp funcionan como xuntanzas de anotacións que explican e interpretan as obras que o autor non quixo rematar. Alimentadas a xeito de facsímil, son en definitiva, "álbumes que rescatan coa palabra, o sentido retiniano das propostas, que non me gustaba nada".

As pezas de María Álvarez identifícanse menos cos supostos do surrealismo que coas posibilidades da linguaxe que éste deixou abertas, en concreto, as que cinguen as relacións entre imaxes e obxectos. Nos seus libros-caixa, por exemplo, o traballo en toda a superficie afirma a súa posición como obxecto, obriga a unha visión que a circunvale, que a comprenda a través do tacto. Ningunha lectura visual é posíbel, alomenos significativa, que non sexa no decurso da manipulación: o feito de abrir a



"Jazz". Monoprint 20 x 25. 1992

caixa que sempre está pechada, o de pasar as follas abraiados pola beleza dunhas mans que falan, ou de querer coller o inaccesible dentro dunha rede tupida.

O tratamento interno dos seus libros atópase especialmente coitado, e é precisamente retiniano, pictórico, tanto se é papel, coma se o espacio está compartimentado entre o fondo e os fragmentos fotográficos que compoñen unha escea xeral.

Estas esceas constitúen un legado permanente donde se plasman as pegadas da súa propia vida. Atravesando linguaxes ocultas e non frecuentadas, dános, coas fotografías, a posibilidade de entender unha lingua común, e poder participar do rostro de Joanna ou dunha ruptura amorosa.

Todos os seus libros posúen unha vertebración arrebatadora que explota o sentido misterioso dos segredos ben gardados e á vez vociferados, e pode ser esta visión interior, a que na nosa conciencia nomeamos coma acto creativo. ▲



ENTREVISTA

Presento ás artistas antes de incluír a entrevista na que cada unha delas falará por si. Eludirei moitos datos, Exposicións e Premios para non alongar este monográfico.

CARMEN HERMO:

23 de Setembro de 1967 en A Coruña. Licenciada en Belas Artes pola Universidade de Salamanca. Profesora do Gravado. Profesora na Escola Superior de Restauración de Pontevedra desde o ano 1991.

MARÍA RUÍDO:

28 de Maio de 1967 en Pidre (Ourense). Licenciada en Arte Moderna e Contemporánea. Fai doutorado na U.N.E.D. en Madrid. Estudios en Ar. Co. de Lisboa.

MENCHU OUTÓN:

1969 en Pontevedra. Licenciada en Belas Artes pola Universidade de Salamanca. Diversos cursos. Bolseira do proxecto Erasmus para estudar en Bergen, Noruega. Outras Bolsas e Premios.

NATALIA P. GARCÍA:

17 de abril de 1968 en Vigo. Licenciada en Belas Artes pola Complutense de Madrid. Cursos en Madrid e Roma.

PILAR ÁLVAREZ PABLOS:

Cangas, (Pontevedra) 1967. Licenciada en Belas Artes na Universidade de Barcelona. Primeiro premio nacional de licen-

ciatura. Bolsa Erasmus, Winchester S. Inglaterra. Bolsa Rodríguez Acosta, Granada.

MARÍA ÁLVAREZ:

1 de maio de 1967 en A Coruña. Licenciada en Belas Artes pola Complutense de Madrid. En Litografía pola Universidade Menéndez Pelayo na Coruña. Master en Pintura e Debuxo na Academy of Art College de San Francisco. Diversas Becas e Premios.

¿Como valoras a información e os coñecementos técnicos na túa obra? ¿que uso fas deles?

Carmen Hermo. —Desde os comezos da miña formación deixáronme moi claro que toda manifestación artística é un exercicio intelectual e, coma tal, ten que pasar por un, máis ou menos espeso, filtro cultural. Este filtro foi elaborado ao longo dos anos cos pousos da información recollida, coas vivencias, coa nosa terra e co espacio de tempo que nos tocou vivir. A información é poder. Penso que a miña xeración, acostumada de toda a vida á tecnoloxía (Teléfono, fax, TV, informática, etc.) témola asimilada e utilízamola dun xeito natural para unha continúa información. Pero, ademais, tamén son consciente do meu non tan lonxano pasado artesán polo que a miña forma de comunicación segue a ser a pintura, con todas as tradi-

cionais "cocinillas" de mesturas e brebaxes ancestrais, convivindo así nun mesmo plano tradición e actualidade.

María Ruído. —A información é fundamental e forma parte da miña obra. Pola formación, o meu é un traballo moi teórico no que está presente desde a historia da arte ata as últimas teorías. Por outra parte está o mundo da literatura e a reflexión artística, máis destacado en min que as influencias visuais. Logo, claro, está a información diaria. Eu son parte do mundo do meu tempo e interésame todo.

Menchu Outón. —A información fálame dese TODO que vive canda min. Logo cómpre reciclalo, pasalo polas peneiras propias e, dunha maneira ou doutra formará parte da obra finalizada.

Natalia Pérez García. —Creo que foron importantes, aínda que, pouco a pouco, vou prescindindo de certas cousas que consideraba válidas e voume quedando coas que me sinto máis cómoda e se adaptan mellor ao que busco.

Pilar A. Pablos. —Dentro do panorama plástico contemporáneo, unha das características é a acumulación de estilos, códigos, técnicas, plantexamentos... Non hai vías diferenciadas, senón diversas propostas simultáneas. Se a isto lle engadimos que moitas destas propostas se utilizan de referentes as unhas das outras, o control da información convértese nun factor clave. No meu caso é o material —

María Xosé Queizán

xa proveña da área fotográfica, do cómic, da pintura ou da publicidade— o que reagrupa.

As veces o meu traballo é como unha canalización do bombardeo visual ao que me sinto sometida.

Canto aos coñecementos técnicos, non os sobrevaloro, son simples ferramentas que permiten a resolución material de cada obra.

María Álvarez. —Creo que os coñecementos en relación co traballo terán unha repercusión positiva no mesmo. Isto non significa que se vaian “demostrar” explícitamente no resultado final, pero tal vez axilizaron o proceso creativo permitindo a selección. Cando falo de coñecementos, refírome por igual aos coñecementos técnicos como aos teóricos e conceptuais que forman parte da xestación e elaboración da obra artística. Por suposto, a información e os coñecementos non chegan para un traballo interesante, do mesmo modo que o dominio do alfabeto e as normas gramaticais non garantizan un texto literario xenial pero, sen dúbida, facilitan as cousas.

Sempre sentín interese polas técnicas relacionadas coa imaxe: fotografía, debuxo, pintura, gravado, arte informática, vídeo, novas tecnoloxías,... e cada unha aportou aspectos enriquecedores para as outras. Canto aos coñecementos teóricos, no meu camiñar cara adiante, valoro o que outros levan feito que me axuda a situarme como persoa e artista e, ademais, afórame perder o tempo abrindo camiños que xa foron asfaltados no pasado.

¿Es consciente de pertencer á primeira xeración que estudia, masivamente no país?

Carmen H. Non. —Son consciente de que recibín unha educación especializada e seguí un elaborado programa destinado á miña formación artística e que, aínda que sexa miña a primeira xeración que estudia masivamente, o legado cultural do que partimos é amplísimo, tanto que algúns consideran que xa non teñen máis que dicir. Isto é un pouco esaxerado pero o tanto por cento de xenialidades é máis baixo que en épocas anteriores, precisamente por iso, porque estudiamos masivamente para xenios e hai moi poucas vacantes de xenios no mundo.

M^a Ruído. —Si, especialmente no caso das mulleres. Proveño dun medio rural, de forma que no caso da miña familia hai un tremendo salto xeracional que fai isto máis evidente. Dun país de xente con apenas estudos primarios que se ve forzada a emigrar, á unha xeración que vai a Universidade. As consecuencias son moi importantes, tanto positiva como negativamente.

Menchu O. —O analfabetismo está dando as últimas sacudidas e aínda encontramos moitas persoas que non tiveron a oportunidade de estudar. Agora queda por ver os cambios que a nosa xeración pode alcanzar. Teño certa fe, pero aínda quedan moitas problemáticas por asumir.



María Ruído

Natalia P. —Si, sono. Paréceme marabilloso que a xente estea cada día máis preparada e teña ansias de saber e coñecer. Pilar A. —O paso á Universidade é un fenómeno especialmente chamativo nas últimas xeracións de artistas. Por primeira vez, neste ámbito, as/os autodidactas son minoría. E, a pesar do problemático e confuso que resulta o ensino das “Belas Artes”, é indubidable que nos permite acceder a unha maior información e facilitar as relacións. Mª Álvarez. —Si, sono. Sei que de nacer hai uns poucos anos, sendo muller e de clase baixa, non tería oportunidade de estudar e de ser independente. En todo caso, cada xeración ten os seus privilexios e tamén as súas cargas. Moita xente da miña idade foi á Universidade pero iso non a converte nunha xeración especialmente culta, cando menos no que eu entendo por “cultura”. A miña xeración acode á Universidade coa esperanza de competir socialmente e non por ansia de “saber”. Creo que é necesario estudar pero fallan demasiadas cousas no sistema educativo. ¿Tes relación ou influencia da pintura galega ou non? Carmen H. —Si, e da valenciana, a extremeña, a chinesa, a piamontesa... Mª Ruído. —Non, ningunha. Este país ten unha forte tradición	escultórica, e nalgún tempo arquitectónica, pero a pintura non é abundante e presenta unha calidade moi desigual. Tratouse, durante a primeira parte do s. XX, de aclimatar referencias foráneas poñendo sobre elas un costumismo que non variaba temas nin iconografías (é o caso dos Renovadores). Penso que os primeiros pintores que viven dun xeito “fresco” o contacto coa arte contemporánea son os dos anos 60-70 que traen a Galicia a abstracción. Isto é importante. Logo está Atlántica, claro. Cando tiña 18 ou 20 anos facía un expresionismo inspirado en Atlántica, pero o considero unha aprendizaxe. A miña obra persoal nace doutras fontes. Menchu O. —Penso que non, aínda que creo que todo o que pasa por diante dos nosos ollos inflúe en maior ou menor medida. Natalia P. —Hai escasamente dous anos que voltei a Vigo. Vivín en Madrid nos últimos quince polo que apenas coñecía a pintura galega e creo que non teño influencia dela. Pilar, A. —O comezo dos meus estudos de Belas Artes coincide co auxe do grupo Atlántica. Por unha vez, as liñas do que se creaba en Galicia coincidía co que se estaba potenciando en Europa. De todas formas non creo que se poida considerar unha grande influencia. Agás un primeiro momento de neoexpresionismo case homoxéneo, a “movida galega” non chegou a	afectarme por unha cuestión de tempo. Foi algo fugaz que a miña xeración ve como a sombra baixo a que crecimos (ao mesmo nivel que Pippi Calzaslargas ou Barrio Sésamo). Tampouco creo que sexa posible considerar a pintura galega como un bloque (como non creo que se poida falar dunha pintura feminina), así que me resulta difícil buscar esa influencia. Mª Álvarez. —Nacín e medrei na Coruña pero aos dezaioito anos trasladéime a Madrid donde pasei seis anos estudando e fixen as primeiras exposicións. Nestes anos mantiven un contacto esporádico co ambiente artístico galego. Máis tarde marchei a San Francisco (EE.UU.) onde permanecín tres anos. Regresei hai un ano e trato de poñerme ao día. Nada máis chegar participei na Bienal de Artistas Galegas de Vigo e sorprendeume agradablemente o traballo dalgunhas artistas galegas que non coñecía. Vexo todas as exposicións que podo e sorpréndeme que, a pesar de que hai xente nova con ideas innovadoras e un traballo digno, as galerías tenden á regresión e, probablemente presionadas pola crise económica, volven apoiar unha arte conservadora e vendible por riba de correntes estéticas máis interesantes e arriscadas. Tes a idea da obra antes de realizala? ¿Cal é o proceso? Carmen H. —A persoa artista ten sona de observadora e así, todo
---	--	---

o que ve, todo o que percibe, vaise mesturando co pouso socio-cultural. As asociacións de ideas prodúcense constantemente e nun determinado e asombroso momento abren un novo camiño que intercomunica as unhas coas outras. Pode que sexa así o primeiro impulso para coller o pincel, pero a obra, mellor dito, as obras (acostumo a empezar varios cadros ao mesmo tempo) vanse rematando as unhas sobre as outras, contaminándose de novas asociacións sorprendentes que xorden no tempo da execución do cadro. Este tempo é curto para que non se barroquicen demasiado, pero non tanto como o pensamento. M^a Ruído. —Sempre parto dun problema teórico, un libro ou (raras veces) dunha sensación persoal. O proceso creativo organizase en series independentes. Dunhas a outras cambia o formato, as formas, a técnica..., aínda que hai unha coherencia e unha linguaxe común. Paso, normalmente, moito tempo lendo, escribindo e facendo debuxos de estruturas e listas de materiais que quero utilizar. Despois ven o momento máis difícil: reflectir os meus plantexamentos de forma plástica. Podo pasar moito tempo facendo deseños que logo elixo ou rexeito. O resultado final son series de lenzos, debuxos, fotomontaxes, obxectos, instalacións..., sempre con títulos precisos. Non creo hoxe en día nos xéneros, así que utilizo todo o que me parece oportuno.	Todo isto sempre feito con prazos predeterminados e fixos. Se non o dou resolto nese prazo, déixoo para outro momento e paso a outra cousa, tanto polo meu carácter como por razóns persoais xa que son bastante nómada e o tempo é fundamental na miña vida. Menchu, O. —Teño sempre a idea. Traballo cunha problemática elexida desde o principio a que logo lle segue a investigación que desemboca na actividade e segue madurando a través da actividade creativa (pintura, fotografía...). Natalia, P. —Aínda que hai reflexión, diría que sobre todo hai elaboración. Pilar A. —As ideas previas son confusas. Pero existen. Máis que dunha idea, parto dun "banco de ideas" que acumulo en libretiñas de debuxo. Estas reconvértense e transfórmanse a medida que pinto. Pode considerarse un tópico, pero, no meu caso, pintar é establecer un diálogo ou cando menos un tira e afrouxa co lenzo e o papel. Ata que algo sae ou canso. M^a Álvarez. —Cando me poño a traballar no estudio, non teño unha idea definida na mente. Acostumo a traballar en varias cousas á vez sobre unha idea xeral con aspectos nos que estou especialmente interesada. Pode ser un material concreto, unha técnica determinada, unha idea ou imaxe que ronda na cabeza. A partir de aí traballo e investigo; tanteo posibilidades e cando unha me parece	interesante, concéntrome nela. Daquela, traballo moi rápido, case dun modo instintivo. Pero podo tardar moito tempo (días, semanas...) en chegar a ese punto. Se disfruto moito é que estou no bo camiño. Despois chega a reflexión, a autocrítica racional, que se ocupa de eliminar moito material superfluo. Pretendo non me facer concesións: unicamente cando estou segura do meu traballo son quen de mostralo ao público e de defendelo das posibles críticas. Con cada obra estou expoñendo algo e non me gusta perder o tempo dicindo parvadas. ¿A túa obra é produto da reflexión, da elaboración? ¿Hai algo de "intuición feminina" ou de "Inspiración"? Carmen H. —Como xa teño dito, pintar é unha operación intelectual e, como tal, produto da reflexión e da elaboración. Canto á inspiración ou intuición, penso que forma parte da reflexión, entendida como interiorización de datos, de elaboración de ideas, sometidas ao noso persoal silencio interior. M^a Ruído. —A miña obra é, sobre todo, produto da reflexión. Eu concibo a arte como un modo de coñecemento. Cuestionar un problema e pensar sobre el. Non é unha resposta senón un proceso de busca. Por suposto, hai unha parte de paixón e tamén de azar. Canto á intuición, trátase máis ben de sensibilidade. Hai algún
--	---	--

tempo que teño interese polo que se ten chamado "intuición feminina", o mundo das mulleres, os seus traballos, en abstracto.

A inspiración... Claro que hai momentos de lucidez, pero o traballo é o fundamental para a evolución. 90% de transpiración e 10% de inspiración, dicía non sei quen...

Menchu O. —Non podo considerar ningún traballo que non pase por un proceso de reflexión, de estudio.

Canto á "intuición feminina" non sei cal e o significado, pero do que me imaxino, non lle atopo relación co meu traballo. De interpretala como inspiración, tomaríaa co "gañas de facer", ou sexa, o motor que nos move cando algo nos interesa de verdade, a forza que nos pon a pensar e investigar.

Natalia P. —Hai reflexión pero, sobre todo, elaboración. Tamén intuición feminina.

Pilar A. —Tampouco podo xeralizar nestes aspectos. Hai cadros nos que teño todo o dominio. Exerzo neles un total control e docilmente se realizan. Hai outros nos que cada día é unha sorpresa e o cadro inicial defórmase para dar paso a algo totalmente inesperado.

Pero iso si, nin creo nas musas nin na "intuición feminina".

María A. —Hai moito de intuición pero non teño claro que sexa feminina. Creo que a cultura e a educación que recibimos fai que potenciemos o carácter sexual dos nosos xenitais e anulemos o outro.

Non me gustan ese tipo de diferenciacións. Ao falar de arte, son unha persoa artista.

¿Que pretendes coa obra?
¿Hai ideoloxía, concepción política, denuncia ou algún interese de transformación social?

Carmen H. —É imposible ser totalmente aséptica ao contar algo, sempre hai decantamentos. A pintura é unha linguaxe e, coma tal, comunica porque lle toca vivir un momento histórico determinado. O meu anaco de historia resultou ser movidiño. Hai acontecementos que farían estremecer aos máis insensibles, se ben é certo que os medios de comunicación contribúen a ese pánico colectivo e ao revolto de tripas á hora de xantar. Pero a situación actual (ecoloxía, fame, intolerancia...) non esta como para obvia-la.

M^a Ruído. —¡Por suposto que hai ideoloxía e política! A arte é unha forma de política, sen ter que ser un panfleto. Algúns artistas dedícanse de forma máis ou menos evidente a ese obxectivo. Casos como os de J. Beuys ou Oteiza son ben significativos.

A arte está feita por persoas que viven nun tempo e nunhas circunstancias, que teñen unha opinión, uns intereses, unha óptica respecto aos problemas do seu tempo.

A transformación social a través da arte, claro está, é unha utopía.

Sen embargo, eu sigo pensando que é importante mantela (e adxuntar outros medios). Non dun modo panfletario e tampouco como unha "obriga" constante. Pero é difícil facer unha arte persoal e interesante sen deixar implícito o pensamento.

Menchu O. —Quero comprometerme co discurso que iniciéi hai anos. hai unha serie de denuncias que continúan no meu traballo. Cambian máis os recursos estéticos que o tema. O proceso lóxico de elaboración da miña linguaxe busca a mellor expresión e comprensión.

Natalia P. —Que guste é o principal así como comunicar a miña ideoloxía persoal.

Pilar A. —As pretensións son moi poucas á hora de poñerme a pintar; facer un cadro. Pero é imposible separar o que me interesa na rúa ou na casa do que me interesa no taller. Trátase dun posicionamento natural, non forzado. Son unha muller que pinta e, polo tanto, teño unha cultura, uns intereses e unha situación ante o mundo específica.

Pero non é posible esquecer que só pretendo facer un bo cadro e o tema e a ideoloxía son un pequeno punto de apoio á hora de realizalo, ao mesmo nivel que os problemas de composición, de color ou a elección do tipo de material. A transformación social déixoa para sectores que teñen maior influencia sobre a sociedade.

María A. —¡Espero que si! Permanezco atenta para non producir unha arte "decorativa" fácilmente consumible. Ultimamente traballo moito con materiais de tirar ou fabricados por min mesma. Hai moitos anos que non compro un bastidor en branco ou un marco. Traballo sobre portas, libros vellos, caixas, sabas...., utilizo obxectos que atopo, imaxes de revistas, etc. Rexeito a sociedade de consumo donde todo o vello se tira e esta tendencia exténdese ás ideas e ás relacións humanas. Gústanme os obxectos usados que levan consigo unha carga histórica. Por exemplo: Acabo de inaugurar unha exposición na que a peza central é unha porta sobre a que traballei con fotografía, pintura, texto. A obra sería válida esteticamente sobre un soporte tradicional de lenzo, pero a porta —presente, recoñecible, pesada— engade información e enriquece o resultado. Dáme pautas á hora de enfrontarme ao soporte: ten a súa propia arquitectura tridimensional, unha pechadura real que deu paso ou negou a entrada á xente real, nun espacio real, aínda que descoñecido por nós. A porta axudoume a crear ritmos visuais e conceptuais. Houbo un diálogo entre a porta e máis eu. A porta, abandonada nun contenedor urbano, foi mirada e admirada. A reacción da xente foi gratificante. En toda a miña obra aparece a idea de que a beleza non está onde nos queren facer crer que está. Os meus materiais son bastos, imperfectos; as miñas	cores "suxas". Mesmo así, creo que consigo resultados "belos". Espero facer reflexionar sobre a posibilidade de encontrar un novo camiño para a harmonía. ¿Qué lugar ocupa a sexualidade na túa obra? Carmen H. —A sexualidade incorpórase na miña temática como un aspecto máis da relación social entre persoas e ás veces é máis social que persoal e outras ao revés. No primeiro caso citaríu un cadro recente que se titula "¿Se enamoró?", no que, por medio dun Cupido barroco que lanza garfos e frechas, troco a paixón do namoramento en interese económico, en relacións interesadas. No segundo caso, a sexualidade é persoal e impregna toda a miña obra. M^a Ruído. —Moi importante, central. Ao principio foi de forma violenta, pouco aceptada; agora de forma máis irónica e desinhibida, máis lúdica. Temas como o da virxindade, o propio corpo, o sangue menstrual, a aceptación do feito de ser muller... repítense na obra, non sempre de modo explícito, senón como parte doutros temas. Está sempre presente. Menchu, O. —Un lugar importante. É un dos temas principais na actualidade, un tempo de cambio de roles sociais. Son cambios lentos pero obteñen moita atención de mulleres e homes. Vemos que as mulleres saen de casa, o fogar	desarticúlase. Aínda quedan moitas pezas deste puzzle que temos que construír nós mesmas. Natalia P. —Ocupa un lugar de modo inconsciente. Non o pretendo nin o busco, pero está. Pilar A. —É un tema recorrente en moitas das miñas obras. Ocupa un lugar moi importante, sobre todo porque o material que manexo (especialmente o publicitario) está continuamente potenciándoa. Deixo constancia do que rodea. María A. —Creo que a sexualidade está presente en todos os ámbitos humanos. Os publicistas sábeno e saturan os anuncios de mensaxes sexuais, máis ou menos veladas. Na miña obra está presente dun modo explícito. Hai tempo pinteí "desnudos"; agora non acostumo a facelo e, sen embargo, a miña obra é máis sexual. Estou convencida de que o sexo ten máis que ver con suxerencias, con pezas que se abren e gardan cousas dentro, con ritmos sutís e ambíguos, que coa descrición evidente de tópicos sexuais. Pódese dicir que na miña obra, a sexualidade ten un carácter intuitivo e intelectual. ¿Encontras algunha relación entre a obra e o teu ser muller? ¿Que repercusión ten o teu xénero na valoración externa, na crítica, nas oportunidades? Carmen H. —Un aspecto clave da miña obra, que ata o momento
--	---	---

non comentei, é o interese polos elementos exclusivos da linguaxe pictórica, así como determinadas imaxes historicamente marcadas como obras de arte. Destacar toda esa maquillaxe da obra pictórica como pode ser o marco e reivindicala como arte. Ao reproducir obras de arte históricas ou fragmentos delas ou esas maneiras de facer, estoume apropiando un pouco da súa bagaxe histórica e cribándoa co meu filtro persoal. A historia da arte, na súa maioría, está escrita en xénero masculino. Eu non pretendo reescribir a historia pero penéiroa pola mente dunha pintora dos 90. Non sei se o meu xénero ten repercusión na valoración externa da miña obra pero non fun vítima de ningún tipo de discriminación. Non me queixo das oportunidades. M^a Ruido. —Eu son muller, logo a miña obra é de muller. Non podo saber como sería de ser home, seguramente diferente. Hai algún tempo pensaba que a arte non tiña que ter sexo, que o importante era a calidade. Agora, despois de ler á mexicana Eli Bartra penso que a arte ten sexo, e está ben. Que é importante que se aprecie o xénero, se é que se aprecia. A crítica e valoración externa xa é outra cousa. Hai quen te mira con condescendencia e hai quen magnifica a túa obra, ás veces por razóns mais persoais que artísticas. Personalmente non percibo máis dificultades ou peores críticas por ser muller.	Menchu O. —Comprobo que o xeito en que se relacionan comigo, con nós, poderíase tachar, desde moitos parámetros de sexista. Moitas das situacións son produto do meu sexo, aínda que cada vez menos. A crítica, ás valoracións externas... todo vén determinado pola posición que aínda se quere que ocupemos pero que xa non é. Natalia P. —O ser muller ten que ver ata coa máis mínima das miñas manifestacións. Oportunidades hainas, pero non é fácil. Pilar A. —Si, creo que hai unha relación, especialmente á hora de elixir os temas. Cada obra é produto dunha cultura e dentro da miña están incluídos uns roles e unha particular apreciación do mundo no que me movo. Por iso resalto certos aspectos que son os que me interesan. Pero, en cambio, á hora de pintar xa non creo nesa "especificidade pictórica feminina". (¿dou un tipo de brochazo específico por ser muller?) Sobre as valoracións externas, aínda é cedo para opinar; aínda non tiven críticas nin oportunidades. María A. —Esta pregunta podería ter a mesma resposta cá da intuición feminina. O ser muller é un dato máis para a miña persoa, como nacer no s. XX, pertencer á civilización occidental... todos son factores importantes que determinan a miña vida e o meu traballo. Son máis sensible á problemática	feminina porque me toca directamente. Aínda non vivimos nunha sociedade igualitaria e ás mulleres quedannos moito camiño por percorrer para sermos admitidas en igualdade de condicións. Non quero un tratamento especial nin que se me xulgue como muller-artista. Se a miña obra é válida, debe selo máis alá dos prexuízos sociais. Como na maioría dos campos, parece que as mulleres temos que demostrar dobremente a nosa valía. Estou afeita aos recibimentos escépticos por parte dos galeristas, artistas ou compradores antes de coñecer o meu traballo. Hai unha predisposición xeral a pensar nas artistas como unha especie de "marujas-pintoras de domingo". Mentres nas escolas de arte e facultades xa hai maioría numérica de mulleres, somos poucas as que expoñemos a nosa obra xunto a artistas-homes que son máis numerosos nas galerías e museos. Teño confianza en que esta situación está cambiando e as galerías comezan a traballar coa obra de mulleres. Espero que chegue o día no que non se teña en conta o sexo dunha persoa á hora de valorar o seu traballo. ¿Como resolves as coordenadas espacio-tempo nos cadros? Carmen H. —A maioría das linguaxes que habitualmente utilizamos son lineais, é dicir, os datos sucédense un tras doutro de
---	--	---

maneira que os percibimos coa orde na que foron plantexados e durante un determinado espazo de tempo. Na linguaxe pictórica, a realidade, a mensaxe, os datos, conviven nun mesmo espazo físico e temporal, superpóñense os uns aos outros permitindo así contaminacións significativas e connotativas que fan unha mensaxe polifónica tanto na súa concepción como na súa lectura, sobre todo na segunda, xa que encontrará diferentes resonancias segundo quen a perciba e as propias experiencias. A simultaneidade, a polifonía, son maneiras de comunicación próximas ao funcionamento do pensamento. A aparente falta de orde narrativa conleva unha estrutura case caótica de imaxes superpostas nas que conviven elementos estruturados dentro de diferentes linguaxes. A todo isto temos que engadir a nosa facilidade de percepción fragmentaria da realidade. O fragmento, entendido como parte dun todo descontextualizado, toma categoría de realidade total e convive, así, dunha maneira activa nas novas realidades que son os cadros. M^a Ruído. —A pintura é considerada unha arte do espazo; non obstante, espazo e tempo son a mesma cousa. Na miña serie "Os ciclos do tempo" falo desta conxunción e de como se pode expresar o tempo a través da periodicidade e da repetición do espazo. Nos meus traballos percíbese moi ben esta identificación. As estruturas están sempre moi tra-	balladas, compartimentan os espazos. Por outra parte, a través da serialización pódese percibir a coordenada temporal. Natalia P. —Resólvense por si mesmas na obra inconscientemente. Pilar A. —A verdade, nunca me preocuparon. ¿Que influencia ten na túa obra a natureza, a paisaxe? Carmen H. —Collo moitísimas imaxes e estruturas naturais e aínda máis, sempre encontro un paralelismo entre formas, composicións ou mesmo temas dos que estou a pintar con elementos da natureza. Formamos parte dela. M^a Ruído. —Como tal, ningunha. Teño un gran desinterese pola paisaxe, excepto como xénero pictórico. De todas formas, hai moi poucos paisaxistas que me emocionen: os holandeses, Turner, Van Gogh... e moi especialmente a maneira de representar a natureza na Idade Media. Teño un concepto antropolóxico da natureza. Interésame analizar as súas estruturas, as súas leis. Menchu O. —Son parte integrante dela. Estamos a cotío facéndoa parte física da nosa presenza. Comémola, bebémola e, como metáfora para a actividade de pensar, alimentámonos dela, reciclámola. Analizamos, deducimos, sacamos conclusións.	Con respecto á aparencia da natureza, a paisaxe, non me interesa en si mesma. Céntrome nos elementos que a conforman e como se comportan. (chuvias, ríos... auga. Montañas, sedimentos,... Terra...). Natalia P. —A natureza moito, as distintas forzas, inflúen moito no meu estado de ánimo. A paisaxe menos. (Desde que cheguei a Vigo, pinto escuro). Pilar A. —Pouca. Sospeito que cada vez nos movemos nun círculo máis pechado. A arte é unha actividade minoritaria e cada vez máis dirixida a persoas que se encontran nese ámbito. Os nosos referentes son outras e outros artistas e as nosas influencias outros cadros. Para colmo de males vivo nunha cidade. María A. —A paisaxe forma parte da miña obra dun modo indirecto. Non acostumo reflectir paisaxes pero déixome influír animicamente polo entorno. Ao medrar aquí en Galicia, cun estreito contacto co mar, probablemente marcou o meu carácter, así como a inclinación polos tonos grises, verdosos e pardos. Segue fascinándome a variedade de matices que se encontran nunha paisaxe que parece gris. Camiñando pola Cidade Vella ou polo porto, encóntrome con vermello de óxido entre ferros que foran de cores ou plantas que medran entre o empedrado gris. Estou segura de que tería unha visión distinta (e, polo tanto, unha obra moi
--	--	---

distinta) de vivir nun país tropical ou no Mediterráneo. A paisaxe que aparece dun modo máis directo na miña obra é a urbana, en forma de obxectos cotiáns que incorporo directamente ou por medio de fotografía. Gústame cambiar as cousas de contexto e ver que pasa. Temos tal capacidade para assimilar información visual que ás veces deixamos de ser conscientes de todo o que nos rodea.

¿Tes algunha idea de por donde vai a arte pictórica do S. XXI? ¿Esperas que se abran novas posibilidades ou cres que non haberá nada novo?

Carmen H. —Non sei, pode que cada vez sexa menos necesaria a nosa actual actitude cínica e irónica fronte a determinados feitos sociais e se volva a unha arte pola arte e polo amor á arte.

Mª Ruído. —En primeiro lugar, habería que preguntarse pola existencia dunha futura pintura como a entendemos ata agora. Pero, en todo caso, a pintura vivirá dunha forma ou doutra.

Non sei que vai suceder, só que nos moveremos dentro da heteroxeneidade, a pesar da gran rapidez da información. Utilizaranse novos medios e tecnoloxías, difuminarase máis os xéneros... Persoalmente espero que o mundo da arte se desmercantilice, que se coñezan e respecten as correntes procedentes de países e rexións alleas ao "circuíto internacional" e

se remate con este reaccionarismo político e estético que está tan en voga ultimamente.

Menchu O. —Non importa tanto encontrar novas posibilidades senón máis ben mellores discursos, un maior compromiso e sinceridade co que se faga. Isto é o máis importante.

Natalia P. —Creo que sempre haberá novas posibilidades. Hoxe contamos cunha dimensión máis: o tempo. E, aínda que nos pareza imposible, haberá máis e o campo ampliarase.

Pilar A. —Tras das vangardas, o aspecto heroico da novidade quedou asimilado. De forma que o feito de que se abran novas posibilidades deixou de ser un criterio de valor con respecto á arte. A pesar diso, séguese pintando e hai unha enorme variedade de perspectivas. As vías son moitas, as fronteiras entre os distintos xéneros difuminanse... Hai moitos medios, pero hai interpretacións da realidade e problemas plásticos que resolver en cada obra. Máis ou menos como no S. XV: Séguese pintando e séguese comprando cadros.

María A. —Por suposto. Estamos atravesando un período de crise. Numerosos movementos artísticos sucedéronse ao longo do S. XX a un ritmo vertixinoso. Foi unha etapa fructífera para a historia da arte, pero chegamos a un punto de terrible confusión. Tras dos recentes anos de euforia caracterizados polo ecleticismo creativo e o

furor inversionista, chegou o momento de reflexionar e de xestar unha arte nova. Creo que, en certo modo, a crise económica vai axudar a depurar algo o ambiente artístico.

¿A que aspiras no futuro?

Carmen H. —Precisamente a iso.

Mª Ruído. —A ter un taller propio, a non vivir na esquizofrenia e ter todo o meu tempo disponible para reflexionar e pintar..., e a ser un referente na plástica do meu tempo. Penso que, díganlo ou non, todos os artistas traballan para a eternidade.

Menchu O. —A manter as ganas de vivir desenvolvendo o meu discurso.

Natalia P. —A poder seguir traballando e que me guste o que fago.

Pilar A. —Nun artigo lin que os artistas desexaban "inmortalidade, mulleres fermosas e viaxes excitantes". Mentres intento aclarar se esas son as miñas aspiracións para o futuro, eu pediría un taller con calefacción.

María A. —Aspiro a ver todo o que poida e a seguir aprendendo sempre. Aspiro a comunicarme cos que me rodean e a formar parte dun mundo mellor. Aspiro a facer un traballo serio e coherente e a non aburrirme nunca. Aspiro a dar moito de min e a recibir moito tamén. E sei que non son a primeira que o di, pero, sobre todo, aspiro a ser feliz. ▲

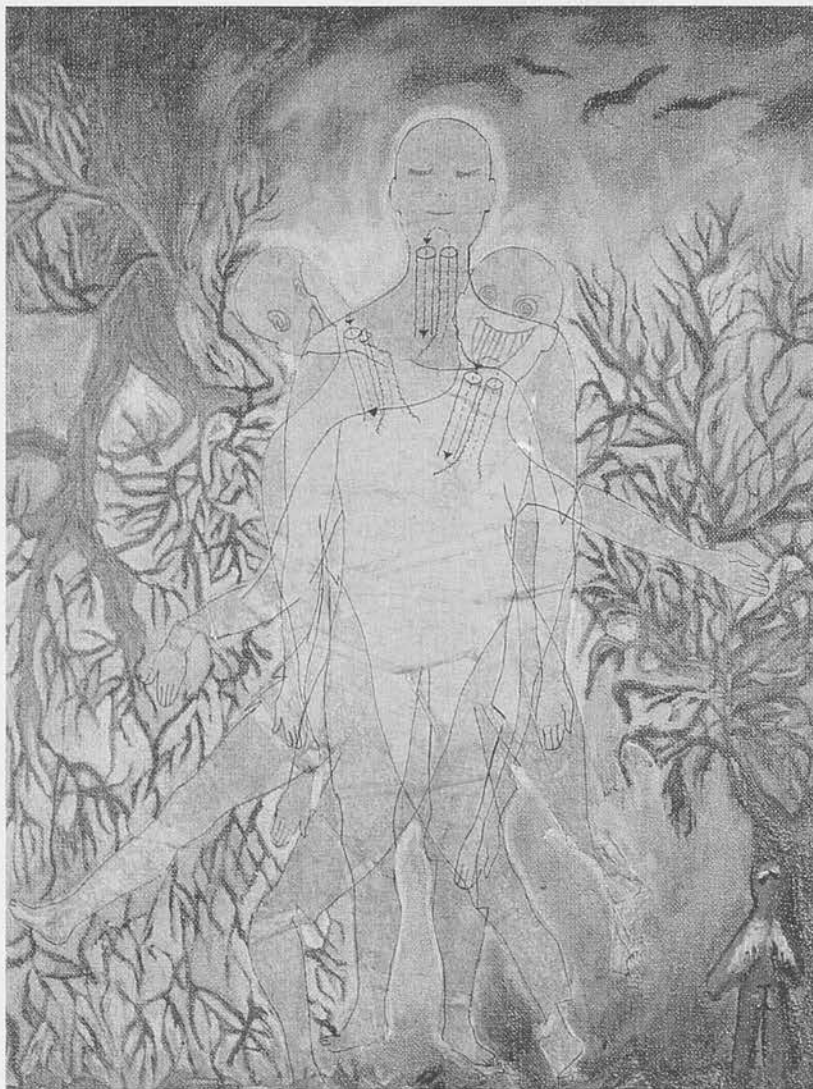
MORDE COA RISA, SEDUCE COA LÁGRIMA

Coñecín a Menchu Outón na primavera deste ano, chamáronme a atención as súas mans, —a dúbida non se detén nelas—, souben que traza liñas precisas e fondas sobre os seus lenzos. Vive na vila de Pontevedra, na súa casa, punto do contacto co mundo, adiviño os seus cadros pendurados, ateigando o corredor, as paredes,... nunha perfecta conxunción entre a artista e o espacio, ámbito da creación... Dentro da pel.

Conversa e, novamente, as súas mans acapáranme, son imaxe da súa reflexión. A arte non ten fronteiras, é unha continua recreación, ela sábeo, percibo entre as súas palabras, o universo que quere apreixar: a luminosidade da Europa máis ao norte, a simbiose da suor do trópico co cheiro do mango, da guaiaba e da parchita, a froita da paixón, o quecer dun mundo que se esvae, a súa friaxe. Todos proxectos, desexos que xorden reflexivos, contumaces, para quen ten “toda unha vida por inventar”.

Nesta primeira etapa pictórica “Dentro da pel” parte do corpo: “Esa inqueda sensación ao meu lado”. O esqueleto, as vísceras, a corporeidade humana, son o eixo fundamental desta primeira pintura, e deambulan en círculos eternos, retornos. Alí, ela, no centro espreita e fita o universo, “... coa ollada perdida”, “... coa risa involuntaria.

Constrúe trípticos, que nos van ao medioevo, predominan as cores



Marga Romero

ocres e con elas o corpo espido érguese núo na súa interioridade, dentro da pel. É de obriga preguntar ¿Quen son eu? ¿Que é o meu corpo? E outra vez a man... a creación é a resposta, a todo, ao desexo de saber “saciando a curiosidade”, á fugacidade do tempo, dese que nos bifurca e pode atraparnos ao non nos permitir saborear a vida, seducila.

Menchu Outón conxuga a poética coa pintura, esa é a xénese da súa creación. —Odio os sen título— Afirma rotunda.

Dentro da pel, título que deu ao seu catálogo pictórico, é tamén obra poética. A súa poesía é analítica, esquemática, dialéctica. Poesía pura.

Ao pé de cada cadro achégase, o que eu quero entender como un verso, (título se se quere, lexenda).

A disposición da obra pictórica tamén forma parte da creación.

O tecido destes versos, a urdime, é un poema.

E no retame ti, Menchu: a túa man e a túa ollada.

María Xosé Queizán dixo: “Eu son metáfora é teño o don da creación”.

Velaí o poema.

DENTRO DA PEL

Dende Menchu Outón para Menchu Outón.

ausencias

... pola mirada perdida no ceo...

... esa risa involuntaria...

... cos ollos pechados...

... esqueceron o desexo de voltar ó
/seu fogar...

... po serei, mais po namorado.

presencias

... toda unha vida por inventar...

Corpos espidos

... SACIANDO a curiosidade...

... non tiña tempo...

... volto á rúa e miro ó redor...

... eu non escoito nada. Si,
escoita...

... morde coa risa, seduce coa

/lágrima

o CORPO máis eu. Inqueda

/sensación ó meu lado

... quizais non me explique con

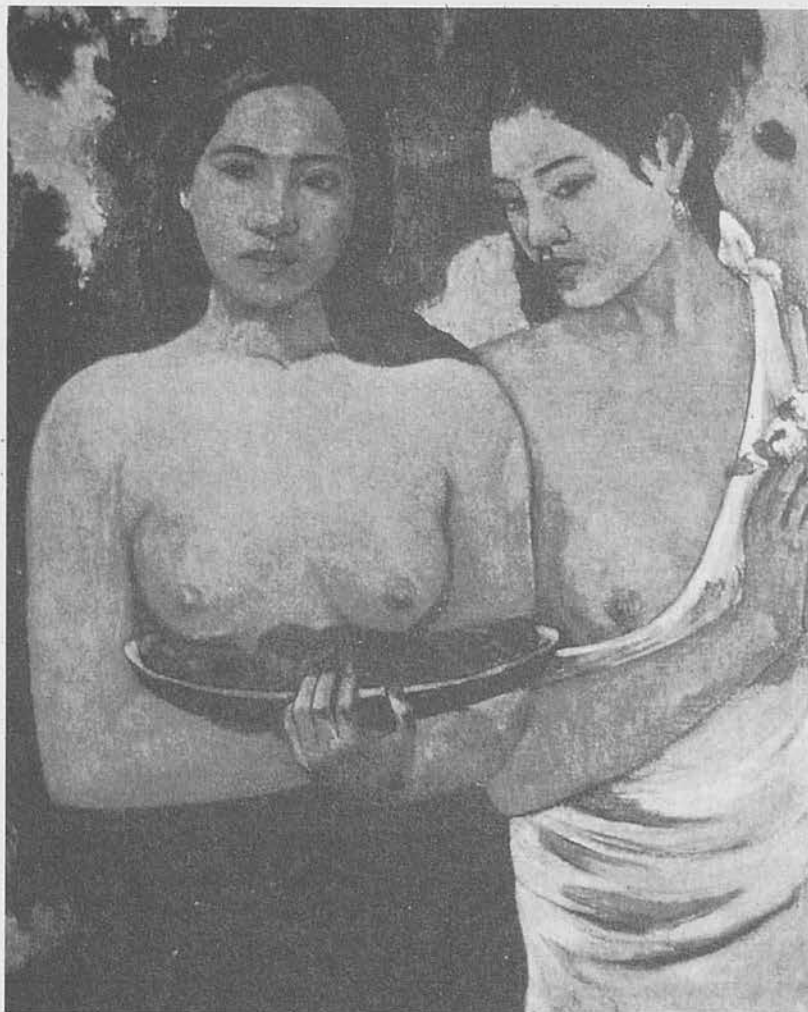
/claridade...

A SUBVERSIÓN EN IMAXES

As imaxes, ao igual que ese sistema de representación que chamamos linguaxe, ou ese que chamamos escritura, "lonxe de restituir fielmente as cousas do mundo (...) constrúen a realidade (...) e non se poden estudar sen situar ás persoas que as expresan nun medio social e cultural" (Rivières e Saint Martin, 1994:1). Os sistemas de representación, visuais ou verbais, constrúen do "outro": "da" muller, do "primitivo", do "negro", do "galego"; crean a súa "natureza", propoñéndoa coma se reflectise a realidade. Soamente a análise da mirada permite "renovar a percepción de certas obras duradeiramente banalizadas por unha aproximación puramente estética" (Michaud, 1994:19); e por utilizar un termo que está de moda, a súa deconstrucción conduce a interrogantes sobre os aspectos políticos implícitos nos sistemas de representación e sobre as súas repercusións na vida e nas obras creadas polas mulleres e por outros suxeitos históricos minorizados.

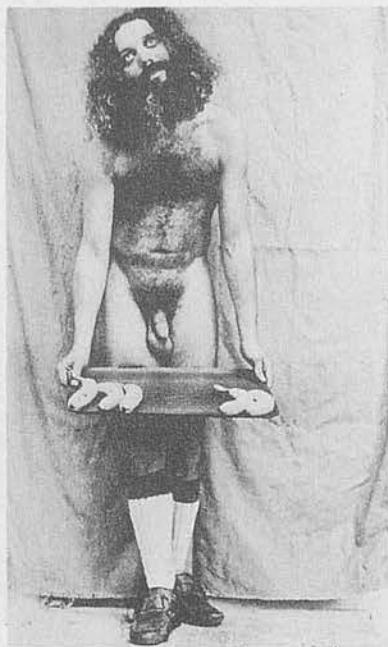
I. AS ARTISTAS: o contexto occidental e a incidencia das teorías feministas.

Os límites impostos ás mulleres na vida social, o seu acceso diferencial, durante séculos, á educación en xeral e á formación artística en particular, os condicionantes que pesaron e pesan sobre a súa liberdade de expresión, traducíranse nas súas obras plásticas



"Merque mazás"

Lourdes Méndez



"Merque bananas"

(Pollock, 1988). As obras das artistas occidentais de finais do XIX expresan, en toda a súa crueza, o universo restrinxido que se lles atribuíu, as técnicas artísticas que se lles reservaba (acuarela, pastel, pinturas de cera), e as temáticas que podían abordar: maternidades, autorretratos, nenos, maridos, naturezas mortas. Nunha palabra: o precioso e delicado universo do "feminino" (Higonnet, 1987). Ata o s. XX, poucas artistas intentaran, e puideran, crear contra-representacións visuais que combateran a imaxe "da" muller socialmente vixente (Carani, 1994).

As investigacións feministas sobre a estruturación da mirada, sobre as imaxes creadas polas artistas, sobre o peso do sistema de sexo/xénero na súa vida e nas súas obras, desembocarán nunha pregunta máis xeral. ¿Poden, as artistas, construír unha mirada que sexa diferente?, ¿unha mirada "que teña as súas propias categorías, posicións e modos de relación cos seres e coas cousas"? (Michaud, 1994:20).

Desde finais dos anos oitenta, a pregunta farase extensiva a outras categorías de actores sociais minorizados e oprimidos en razón da súa raza, etnicidade ou opción sexual, superando amplamente a problemática propia ao terreo da arte.

A incidencia do pensamento postmoderno sobre a teoría feminista da arte, leva a algunhas teóricas a alonxarse das investiga-

cións centradas na dominación exercida pola mirada masculina e a ampliar o seu campo de estudio. A cuestión das diferencias convértese en eixo destes novos estudos. Se "a noción de morte do autor e da mirada dominadora permite constituírse á posición feminina (...)" ao mesmo tempo pode impedirlle falar e ter a súa propia mirada", advirte Michaud (1994:21). Ese perigo solvéntao Owens (1983) afirmando que se ben o feminismo e o postmodernismo conducen a afirmar o valor da diferenza, este último reenviste a universalidade (estética) para enunciar mensaxes sobre a relatividade cultural. Para el, as críticas feministas á orde patriarcal teñen que abranguer o campo de representacións, e de feito xa o fan posto que existen "voces" femininas na arte que crean as súas mensaxes doutra maneira (por exemplo, rexeitando o valor da mestría técnica).

O proposto por Owens pode resultar perigoso. Dunha banda a súa reflexión só ten en conta unha única vía de crítica á orde da representación: a dun feminismo da diferenza que, na arte, afirma a existencia do feminino e a súa plasmación nun estilo identificable nas obras visuais das artistas. Doutra banda, asume que a presenza de voces "outras" na arte é suficiente para transformar a orde da representación. Obviando o feito de que as persoas estamos enmarcadas por relacións sexuais de poder, Owens non parece ter en conta que reivindicar unha natu-

reza diferente e intentar plasmala nas obras, só se considera interesante cando son eses "outros", que historicamente foron construídos como diferentes por natureza, os que o fan.

Tampouco ten en conta que a mirada e o pensamento científico e estético occidental, se algo atopou na arte dos "outros", ese algo foi a "diferencia".

Os efectos prácticos desta opción por parte de certas artistas de mostrar e reivindicar a diferencia son desalentadores. Ao igual que aos "primitivos", ás mulleres se lles está pedindo que expresen a súa "diferencia" na arte. Nos anos oitenta, a elas pídeselles "o uso do subxectivo, a voz persoal, o contido abertamente político (...) as imaxes de sonhos e as prácticas míticas ou rituais na arte (...) pero só eles foron célebres recolectando o beneficio de todas estas mutacións". (Tucker, 1994:31).

Sen embargo non todo é negativo. A presenza destas obras visuais no campo de produción artística occidental, mesmo das creadas desde a diferencia, mesmo das interpretadas polos críticos como tales, proporciona novas imaxes da muller que poden contribuir a transformar o dispositivo simbólico que se transmite e reproduce de xeración en xeración. Ese dispositivo simbólico que artistas e receptores deben compartir para que a comunicación entre eles sexa posible.

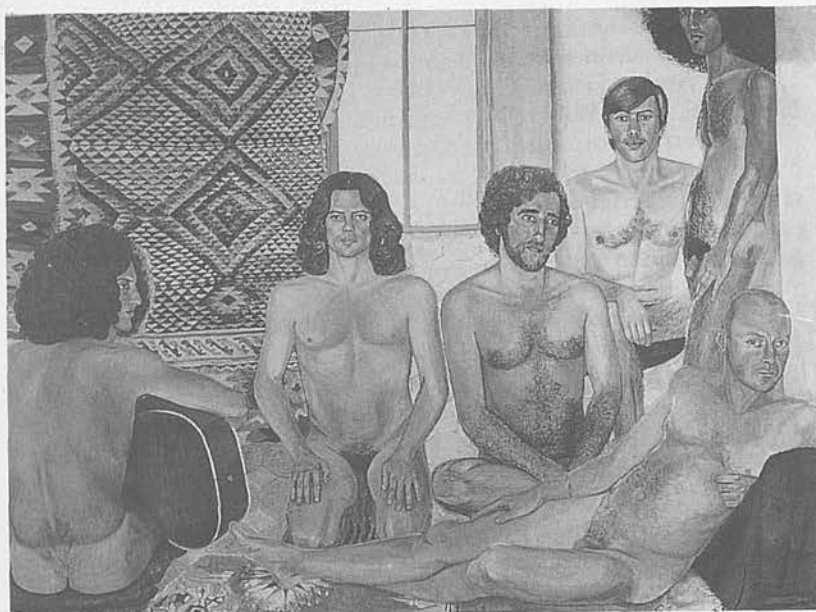
Por primeira vez na historia da arte occidental, a identidade das mulleres "créaa a maneira na que nos temos representado (...) e esta tomou o estatus de verdadeira realidade, e é esa "realidade" a que actualmente se contesta" (Tucker, 1994:36). Incluso a vía da diferencia, se esta se pensa como produto e consecuencia das relacións de poder entre os sexos, como produto da xerarquía entre os valores de xénero atribuídos a cada sexo, pode converterse nunha arma para loitar contra as ideas esencialistas que serviron para edificar e lexitimar a natureza dos "outros" en xeral, e das mulleres en particular.

A ideoloxía sexual que impera no terreo da produción artística é unha das máis difíciles de desmascarar. Todo o conxunto de crenzas que o sustentan van encañadas a ocultar os procesos reais e as contradicións que interveñen no seu seo.

Como toda ideoloxía, a ideoloxía sexual oculta o carácter das relacións sociais que se establecen entre ambos sexos en cada momento histórico, preséntaas como naturais e a través dela faise uso dun poder "que só pode exercerse coa complicidade daqueles que non o recoñecen como tal, que se someten a el, ou que o ostentan" (Nochlin, 1993:15). Como, afortunadamente, as relacións sociais son dinámicas, como os suxeitos non están absolutamente condicionados e poden desenvolver novas accións, prác-

ticas e estratexias a medida que cambian as condicións sociais, a ideoloxía sexual en torno ás mulleres recibirá un duro golpe a finais dos sesenta, momento no que os diversos movementos feministas occidentais posibilitarán que moitas mulleres, e algúns homes, recoñezan, tomen conciencia de cal é o carácter das relacións entre os sexos.

Desde finais dos sesenta, mentres que as historiadoras feministas recuperan artistas e obras, algunhas artistas occidentais inician un proceso de creación no que interveñen reflexións sobre a situación das mulleres, reivindicacións e opcións estilísticas ben definidas que subverten "as regras de xogo establecidas, concentrando a súa atención en espazos (...) apenas ocupados pola arte plástica" (Lebrero, 1989:50). A afirmación de Lebrero non é totalmente certa, xa que algúns deses espazos aos que alude: a natureza, o propio corpo, o inconsciente, foron espazos claramente investidos polas artes plásticas. No que sí acerta é en indicar que estas artistas van subvertir as regras do xogo. Estas artistas e as súas obras, van beneficiarse de lecturas sobre o seu quefacer artístico e sobre as súas creacións das que non gozaron as súas antecesoras posto que, se recoñecemos o impacto do movemento feminista e das teorizacións feministas en diferentes ámbitos (por mínimas que nos podan parecer), tamén debemos recoñecer que, ao longo dos últimos



"O baño turco"

vintecinco anos, tanto as loitas políticas feministas, como o avance no desenvolvemento de coñecementos que non estean sesgados polo androcentrismo, tivo que incidir, tivo que modificar, anque só sexa levemente, o dispositivo simbólico interiorizado polos membros das sociedades occidentais.

II. A SUBVERSIÓN EN IMAXES

Para visualizar esta idea, sirva como mostra a seguinte obra de Luise Bourgeois. Esta artista expuso en 1947 unha serie de cadros titulada *Femme-Maison*. Mais era demasiado cedo para que se puidera beneficiar de lecturas non androcéntricas, para que o dispositivo simbólico se tivera transformado. O nexo que a artista francesa establece entre arte, corpo e fogar, denunciando a situación social das mulleres e os conflitos e o ser artista e muller foron interpretados polos críticos como obras que "afirmaban unha identificación natural entre a muller e o fogar" (Chadwick, 1992:303).

As artistas da década dos setenta, recollerán a herdanza de creadoras como Luise Bourgeois, Meret Oppenheim, O'Keeffe e outras adentrándose tanto nas artes visuais tradicionais, como en "espacios de experimentación" como a fotografía e o vídeo aínda non de todo marcados polo que se pode denominar como o *selo da representatividade* (Lebrero, 1989:50). Obras pioneiras como

Nana (1965) de Nikki de San Phalle, Deus outorgando o nacemento (1969) de Mónica Sjöo, Gran Papá, moneca de papel (1968) de Mary Stevens, ou a Fillete (1968) da xa mencionada Luise de Bourgeois, escapan á estética formalista e remítennos a reflexión sobre o corpo de homes e mulleres, sobre o poder patriarcal ou sobre a raza que resultan subversivas. Cada unha delas, partindo de opcións estilísticas de materiais e de técnicas diferentes, propoñen imaxes sobre as relacións sociais entre os sexos ou as razas que pouco teñen que ver coas de décadas anteriores.

A grandes rasgos podemos distinguir tres tipos de proxectos dentro do que certas autoras denominan "arte ou estética feminista" (Ecker, 1986), que recollen, "o compromiso de lograr unha arte que reflicte a conciencia política e social das mulleres (...) (e que) pon en tea de xuízo e desafia os supostos e ideoloxías patriarcais de (as categorías) *arte e artistas*" (Chadwick, 1992:321). O primeiro deles ten que ver con cuestións prácticas: buscar lugares de idolatración, adquirir colectivamente locais nos que poder traballar, etc. A igualdade formal acadada polas mulleres occidentais non significou —aínda— que estas teñan logrado unha igualdade real, e as artistas vano constatar na súa vida e nas dificultades coas que se topan cando desexan expoñer as súas obras. Durante a década dos setenta configúranse asociacións,

colectivos de artistas mulleres que perseguen un obxectivo común: denunciar a desigualdade entre os sexos no campo da produción artística.

Os outros dous proxectos recobren os intereses máis claramente detectables nas obras visuais das artistas, sexan estas feministas ou non. Desde o primeiro insístease na exploración do propio corpo, na denuncia da opresión patriarcal, en lecturas sobre a sexualidade das mulleres e sobre a súa apropiación por parte dos homes, en imaxes tendentes a visibilizar na arte opcións sexuais como o lesbianismo. Este conxunto de temáticas constitúen os núcleos sobre os que traballarán numerosas artistas occidentais. As artistas do pop art de mediados dos sesenta como Tom Wesselmann ou Allen Jones levantarán protestas ao volver a se exhibir a finais dos setenta e as feministas denunciarán que —unha vez máis— o suxeito feminino volve a se converter, por obra e gracia destes artistas, en puro obxecto sexual (Lucie-Smith, 1994).

Os códigos visuais utilizados polas artistas son innovadores e "contribúen á operación deconstructiva da cultura crítica consistente en esmiuzar estruturas sobre as que se sustentaban conceptos de realidade, para revelar así o condicionado da súa suposta universalidade" (Lebrero, 1989:50). Ese labor deconstructivo proporcionanos novas interpretacións, novas

imaxes sobre as mulleres e os homes, novas imaxes sobre o erotismo, a sexualidade e o corpo, novas metáforas plasmadas visualmente ás que o público non está afeito posto que reflicten —por primeira vez— a vontade expresiva dunhas artistas que non se pregan á imaxinería creada polos artistas homes nese terreo. Así, lentamente, empezan a se expoñer publicamente o que poderíamos chamar imaxes subvertidas do feminino e do masculino na arte occidental.

Nochlin, reflexionando sobre o erotismo e as imaxes do feminino na arte do século XIX, afirma que as mulleres "non dispoñen de imaxes, dunha linguaxe oficialmente aceptable (e universalizable) para expresar o seu particular punto de vista" (1993:193). Expresar a sexualidade, o erotismo, o desexo, converterse en suxeitos activos era algo impensable para as mulleres daquela época e sen embargo trátase de temas "clásicos" na arte occidental do XIX e do XX. Esta reflexión conduce a Nochlin a algo máis que a escribir. Tras interrogarse sobre as asociacións metafóricas consagradas entre peitos, flores ou frutas —tras centrar a súa mirada nunha fotografía anónima do XIX titulada *Merque mazás e no cadro de Gauguin Les Seins aux fleurs rouges* (os seos con flores vermelhas) (1899)— a autora recolle nunha fotografía, unha asociación metafórica entre unha froita e unha parte da anatomía do corpo mascu-

lino compartida por numerosas mulleres e sen dúbida non é allea a moitos homes. O efecto subversivo da fotografía de Nochlin Merque bananas resulta sorprendente.

Perseguindo un obxectivo similar, o cadro de Silvia Sleigh titulado *O baño turco* (1973) enmárase dentro dunha serie de obras plásticas creadas polas artistas da década dos setenta que reflexionan sobre o corpo de homes e mulleres. Neste caso, é o corpo espido dos homes o que se converte en obxecto de contemplación invertendo os tradicionais papeis históricos nos que eran os homes os *voyeurs* e as mulleres o obxecto contemplado. Sen embargo, se nos fixamos no cadro, observamos que este se alonxa sustancialmente dos abundantes *Baños Turcos* representados polos artistas. Deste non se desprende sexualidade senón certa espectación e, ao contemplalos, podemos sentirnos como intrusos. Os homes do cadro de Sleigh están espidos pero ningún deles aparece complacentemente abandonado, ofrecido e indefenso ante os ollos que os contemplan. A mirada fixa e directa dos modelos, as súas actitudes corporais, esquivan toda posibilidade de apropiación.

Nas artes visuais o problema non é tanto o *nu* en sí, como as interpretacións dominantes que sobre o seu significado se fan. As representacións de mulleres nús que marcan a nosa historia da arte —moito máis numerosas que as de

homes nús— adquiren o seu significado social gracias á interiorización dun dispositivo simbólico compartido no que o corpo das mulleres —ao menos desde o XIX— foise construíndo na arte desde “a literatura machista do marqués de Sade (para acto seguido) ser reificado polos pintores simbolistas (...) e reducido ao vicio e á virtude. (Ademais) esta representación da muller está fortemente impregnada pola mitoloxía e ideoloxía cristiá que vehicula a través do texto bíblico unha imaxe profundamente estereotipada desta, definíndoa como Virxe, Nai e/ou Puta e asociándoa así a unha sexualidade negativa” (Gagnon, 1986:107).

As representacións visuais poden contribuír a crear novas ideoloxías, pero tamén son debedoras das ideoloxías sexuais e da xerarquía das relacións entre os sexos dominante en cada período histórico. Os homes do cadro de Sleigh, por moi despidos que estean, seguen a ser suxeitos, e nótase-lles. E a artista non quixo, ou non puido, obxectualizalos sexualmente.

O segundo proxecto caracterízase por un intento de recuperar a historia das mulleres, as súas deusas e as súas lendas, por unha exploración exhaustiva das experiencias do feminino, e por unha revalorización das prácticas, saberes, técnicas e materiais máis habitualmente atribuídos ás mulleres. A obra pioneira de Judy

Chicago titulada *A Cea* iniciouse en 1974 e en 1978 máis de cen mulleres tiñan participado na súa creación. Trátase dunha obra colectiva, que racha coa sacrosanta idea da individualidade do artista creador tan querida pola ideoloxía carismática, e dun “monumental testamento ás contribucións históricas e culturais da muller, feito de escultura, cerámica, porcelana pintada e labor de agulla (...)”. Consistía nun triángulo equilátero de case 15 metros de lado con 39 asentos en memoria doutras tantas mulleres da historia e a lenda, con outros 999 nomes inscritos no piso de mármore de embaixo” (Chadwick, 1992:46). Pero nesta obra, Judy Chicago “incorpora unha crenza na sexualidade feminina como cualidade innata” (335).

Tamén neses mesmos anos, a obra de Mary Kelly “enfóntase coa posición da muller na cultura patriarcal” (355), pero faino dun modo diferente ao de Judy Chicago. O seu *Documento Postparto, Documentación VI* (1978-1979) forma parte dunha obra iniciada en 1973 e nela alónxase a nivel conceptual da proposta plástica de Judy Chicago, uníndose a aquelas artistas que se negan a representar imaxes de mulleres para “subvertir o uso da imaxe feminina como obxecto espectacular” (354). Pero tamén se alonxa da visión de Chicago sobre a sexualidade feminina para incidir nela “como efecto das disertacións e institucións sociais, e facer fincapé na produción sociopsicolóxica da sexuali-



"A cea"

dade como potencialmente opresiva" (355). A súa obra, na que a escritura xoga un papel central, "traza a crónica dos comezos da vida do seu fillo e a súa relación con el" (355), e é ese dicir o feminino, e sobre todo ese escribilo o que ao entender da artista resulta subversivo.

Estas dúas grandes direccións nas que traballaron as artistas occidentais desde finais dos anos sesenta son debedoras das opcións estilísticas das artistas e das reflexións e tendencias que foron configurando esas dúas correntes teóricas e prácticas que son o "feminismo da igualdade vs feminismo da diferenza".

Hoxe, a finais do século XX, algúns autores e artistas declaran que "as propostas máis interesantes do panorama plástico dos nosos días son as das mulleres" (Lebrero, 1989:50). A verdade é que ao parecer non existe termo medio. Mentres que certos galestas seguen a proclamar que "a arte feita por mulleres produce vómitos", ou que non expoñen obras de mulleres porque tam pouco expoñen "arte negra ou homosexual" (48) mentres que certos artistas como o alemán Blume "retratan a súa muller con cara de estúpida, engadindo á imaxe a polémica frase: ¿Poden as mulleres pensar?" (48); mentres que importantes exposicións que tiveron lugar nos anos oitenta excluíron ás artistas (Chadwick, 1992); as tendencias postfemi-

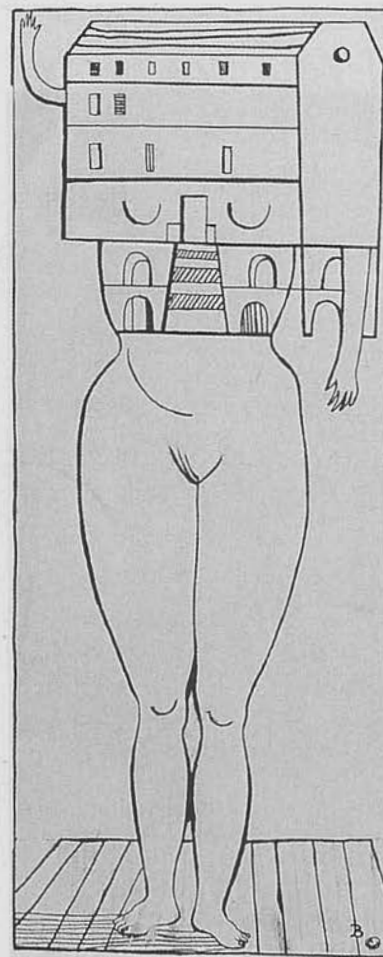
nistas nas artes visuais danse a man con algunhas das teses defendidas polas teorías postmodernas (Michaud, 1994; Rivières e Saint Martin, 1994). Na arte, o postmodernismo intenta romper coas tradicións pictóricas e escultóricas anteriores e os/as artistas desexan non tanto inventar algo novo nese terreo, como interrogarse sobre qué é o que representan as imaxes e a que tipo de realidade nos remiten.

As múltiples imaxes que saturan a nosa vida cotiá e semellan poñer o mundo ao noso alcance, o papel dos medios de comunicación e das novas tecnoloxías informáticas que permiten facer maravillas gráficas e crear realidades virtuais, convertéronse en medios de acción e de práctica privilexiados para numerosos/as artistas. Das instalacións ao copy art, da arte por correo á arte pública, das imaxes extraídas da arte "popular" ás sofisticadas referencias á arte "culta", as artistas que optan por expresarse a través de medios aínda pouco marcados pola historia da arte parecen encontrar menos constrinximentos que as que pintan ou esculpen. Estas artistas —ao igual que os seus colegas varóns— crean unha arte híbrida utilizando aqueles modelos, técnicas, materiais, saberes e estilos que lles parecen os máis adecuados para as súas obras. Pero ademais destas opcións que comparten cos seus colegas homes, algunhas exploran "críticamente os procesos de formación da imaxe e a relación entre a creación

de marcas e a construción social da femineidade" (Chadwick, 1992:350), alertándonos sobre cómo certas imaxes "reforzan as diferencias sexuais e culturais" (350). As mulleres son as "outras" nas representacións visuais, nas imaxes que nos propoñen os medios de comunicación; son as "primitivas", os calificativos de irracionais, inconscientes, intuitivas serven para construír socialmente as características da súa diferenza.

Por iso non é de estrañar que as estratexias que desenvolveron algunhas artistas occidentais no campo da produción artística se asemellen ás de certos artistas minorizados non occidentais. Para unhas o sexo, para outros/as se trataba primeiro de recuperar a historia para a seguir poder recreala, de reivindicar o estatus de suxeitos que lles fora negado para loitar contra a súa suposta inferioridade "por natureza"; agora xa non están nesa situación. Sen caer nun optimismo exacerbado pódese afirmar que as relacións sociais entre os sexos se modificaron sustancialmente ao longo dos últimos anos, que no terreo da arte como noutros existe unha "nova distribución do poder que fixo cambiar moitas cousas" (Carani, 1994:76), que as miradas cara as "outras" e "outros" cambiaron.

Pero sobre todo o que cambiou foi o universo de representacións visuais sobre mulleres e "primitivos" e non tanto porque llelo teñan permitido amablemente as



*"Documento postparto.
Documentación VI"*

ideoloxías sexuais e raciais dominantes, senón porque elas e eles loitaron conscientemente para que así sexa creando as súas propias imaxes sobre sí mesmas/os, sobre a súa historia e a súa cultura. E esas imaxes difúndense, ben, mal, pouco ou moito, están aí e poden ser obxecto de contemplación estética e de reflexión crítica. O público pode acceder a elas, comparalas coas anteriores, ver as diferencias ou as similitudes. Xa non son as imaxes "da" muller ou do "outro", xa non son idealismos e visións xenéricas dominantes, son fragmentos, vivencias, experiencias a través das que poden crearse novas realidades. Os "outros" e as "outras" "formularon complexas estratexias e prácticas mediante as que fan fronte ás exclusións da historia da arte, difunden saber teórico e promoven cambios sociais" (Chadwick, 1992:365), e é ese conxunto de novas representacións visuais, de coñecementos, de denuncias e loitas, de desenmascaramento dos nesgos etnocéntricos e androcéntricos das disciplinas sociais, o que forza aos dominantes a negociar novas posicións no social. ▲

Traducción: Marga Rguez. Marcuño

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carani, M. (1994): "La femme comme modèle et comme cette Autre de la représentation visuelle", *Recherches Féministes*, 7 (2): 57-80.

Chadwick, W. (1992): *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Destino.

Ecker, G. (ed) (1986): *Estética Feminista*, Barcelona, Icaria.

Gagnon, C. (1986): "Eloge machiste de la putain dans la peinture Eve bretonne de Paul Gauguin", *Anthropologie et Sociétés*, (10): 107-122.

Higonnet, A. (1987): "Secluded Vision", *Radical History Review*, (38): 16-36.

Lebrero, J. (1989): "Arte y feminismo. Un debate apenas comenzado", *Lapiz* (63): 48-53.

Lucie-Smith, E. (1994): *Race, Sex, and Gender, In contemporary Art*, London, H. N. Abrams Publishers.

Nochlin, L. (1993): *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, J. Chambon.

Michaud, Y. (1994): "Introduction", *Féminisme, art et histoire d'art*, Paris. (énsb-a).

Owens, G. (1983): "The discourse of others-Feminism and Postmodernism", *The anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press.

Pollock, G. (1988): *Visións and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge.

Rivières e Saint Martin, (1994): "Des imaxes et des représentations renouvelées?", *Recherches féministes*, 7 (2): 1-7.

Tucker, (1994): "De la muse au musée: féminisme contemporain et pratique artistique aux États Unis", *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris (énsb-a).

XII semana Galega de Filosofía. Aula Castelao. Filosofía e Xénero. Pontevedra. Abril 95.

ALGUMAS PINTORAS PORTUGESAS DO S. XX.

Para falarmos da pintura feminina em Portugal, será um bom e doce começo lembrarmo-nos de Aurelia de Souza. Artista da viragem do século, viveu no mundo dos homens, incentivada e protegida pelas irmãs. O isolamento, constituiu um dos factores determinantes para o carácter introspectivo e discreto da sua pintura.

Nos seus auto-retratos explora não só aspectos plásticos sugeridos pelo rosto, assim como uma multiplicidade de personagens interiores curiosíssimos, como é o caso do seu auto-retrato encarnando Santo António. Este poderá não ser considerado um dos seus trabalhos plásticamente máis bem realizados, mas será com certeza bastante curioso do ponto de vista psicológico e conceptual.

Aurélia de Souza, define e desenvolve a sua criação muito para além da necessidade de afirmação de uma identidade. As suas pinturas de interiores são também elas retratos: Imagens filtradas pelo seu olhar, visões do interior da casa onde sempre viveu e que tem um papel determinante na definição do seu mundo. Estes interiores silenciosos, mergulhados numa doce penumbra uterina, são a casa secreta e interior de onde Aurélia nunca chegou talvez, a sair. Nessas salas e nesses quartos, vibram, acordados pelo sol, pequenos pedaços vermelhos de tecido, ou os utensílios metálicos para o chá.



Castro, Lourdes
*Sombras projectadas de Mercedes
 Prado e Alexandre Otero. 1964.*
 Pintura sobre plexiglas.
 60 x 120 cm.
 Colecção Vitor Assunção.

Vanda Sofia / G. J. Franco

Também na belíssima obra de Menez encontraos por vezes, a ambiência silenciosamente luminosa dos interiores de Aurélia de Souza.

É a luz que confere ao espaço e às formas a sua emanação poética, de uma materialidade ascética e primordial. A Casa é também um elemento fundamental na sua vida. A da Azenha, isolada em cal e azulejo, onde ao ritmo da azenha se ia construindo e, tantas vezes destruindo o seu pintar. Ou a Casa das Amoreiras, na Rua da Saudade, lugar tao despojado quanto o lugar da tela, por onde cresceram muros e volumes, plenos e força e de cintilações.

A história de Ménez e um acordar e uma crescente libertação.

Se nos finais dos anos sessenta, princípios de setenta, Rui Mário Gonçalves* a integra na Nova Figuração, já nos anos cinquenta ela se havia aventurado nos terrenos do nao-figurativo. Porque Menez é sensível à mudança mas nunca à pseudo-actualização.

O espaço que surge nas suas telas é o mesmo espaço real onde se movimenta e transforma com um gesto puro e livre, contagiando de profundo significado a realidade mais trivial. O mesmo acontece com as formas e os volumes que aparecem misteriosos, sobre planos tangentes ao da realidade humana.

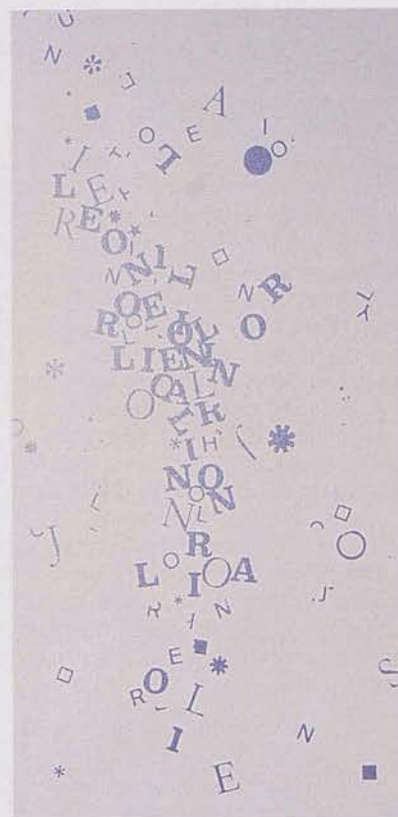
É sobretudo a luz que confere às suas criações esse caracter simultaneamente inquieto e melancólico, enquanto que desprendendo-se da figuração, o plano do quadro se aproxima ainda mais de nós oferecendo uma atmosfera de interior, por isso, mais intimista, afastando-se daquilo a que muitos chamam "naturalismo". A cor, se vive momentos brilhantes de naturalismo, outros vive profunda e sensual, tocando, na década de sessenta, as áreas do psicadelismo, com os seus objectos imaginados.

Pintora do espaço por excelência é Maria Helena Vieira da Silva. os seus mundo desdobram-se e interpenetram-se num jogo de pequenos espelhos cintilantes. As cidades crescem em todas as direcções como organismo vivo. A cor, reflectida num labirinto de mosaicos animados, é o sinal da vida que habita nesses espaços imensos. Ela é a sua matéria, constituindo-se como elemento simultaneamente arquitectural e emocional.

Ao contrário das pinceladas profundas e vigorosas de Menez, a presença de Vieira da Silva é magnífica pela sua delicadeza de conjunto, pelo seu espirito etéreo que pacientemente vai tecendo a superfície.

Das ambiências que mais vao caracterizar a sua pintura conta-se a agitação.

En "O Desastre" por exemplo, encontramos uma agitação exterior,



Hatherly, Ana
Variação XVI (sobre um vilancete de Luís de Camões). 1969.
Letra sobre papel. 20 x 13 cm.
Colecção da Fundação Luso-Americana Para o Desenvolvimento.
Lisboa.

em que todo o sentido da composição se gera no movimento dos corpos. Aqui, não é o corpo o gerador de movimento, é sim a dinâmica do próprio espaço que impele a multidão a movimentar-se colectivamente.

Em "A Biblioteca em Fogo", a agitação é interior. O espaço da biblioteca é a representação do espaço do pensamento. Aparentemente mais sóbrio, debruçemo-nos sobre ele com mais atenção: Pressentimos algo inquietante, semelhante aos momentos de silêncio absoluto que antecedem uma explosão. Todos aqueles rubros mosaicos parecem estar à beira dessa explosão, mas não para morrerem, no buraco negro do caos, e sim para se multiplicarem, em matéria pensante incandescente. Concebemos o interior deste espaço, como o de um cristal. Múltiplo. Infinito na sua capacidade de reflexão e de construção de imagens. A biblioteca está em fogo, mas o fogo não se vê. Do seu interior só temos notícia através das pequenas aberturas no mosaico misterioso do primeiro plano.

Outro elemento caracterizador da pintura de Vieira da Silva é a leveza. As suas edificações fascinam pela delicadeza da estrutura, pelo imenso espaço gótico. Este sintetismo transparente, revela a posse do princípio do azulejo, que encerra em si duas noções: Combinação aleatória e sintetismo. A primeira quer dizer infinitude e

jogo, que no espaço se traduz pela multiplicidade e pela virtualidade. A segunda, é o espaço ele próprio.

Se em Vieira da Silva encontramos um certo misticismo pela majestade das suas paisagens virtuais, em Graça Morais a atmosfera mística é gerada pela natureza e pela dimensão espiritual do Homem.

Começando a surgir no panorama artístico Português na década de setenta, Graça Morais vem do profundo interior transmontano, de Vileiro. Estuda na Escola Superior de Belas Artes do Porto e, como bolsista, vai para Paris. Mas de si não esquece a infância fabular em Vileiro, a paisagem e a profunda ambiência transmontana que Torga nos transmitiu como um ensinamento. Também na obra de Graça Morais sentimos pairar invisíveis, os arquétipos do amor e da morte, da terra, da força, do masculino e do feminino. Cada quadro é um enredo mítico poderoso, onde vemos desenrolar-se o conflito entre o humano e o transcendental, entre o amor e a violência.

A pintura e o desenho relacionam-se entre véus transparentes, onde a linha adquire um poder de representação notável. Num rosto marcado pela experiência e pela expressão do tempo, transformada em reverência; ou, mansamente corpórea, quando deslizando sobre silhuetas alongadas e transparentes. Linha de sulcos ou de espíritos, mas sempre

poética e intensa, capaz de transformar Ser em mito e os homens em Deuses terrenos.

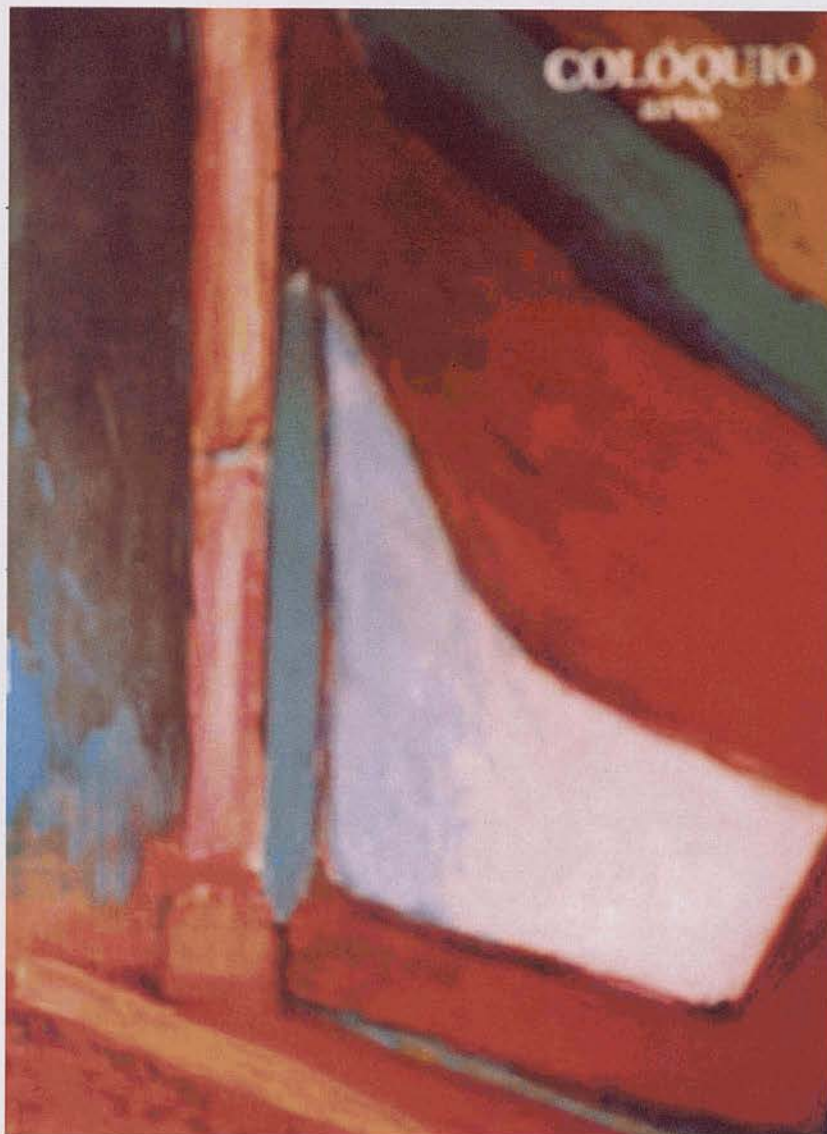
A cor, também ela nos aparece como névoa do espírito ou mapa do tempo, texturada e rude. Todos estes mundos navegando entre o mito e o místico, convocando forças ou evocando fábulas, mas sempre falando do Humano, provam que Graça Morais extrai da sua experiência pessoal, o elemento Universal.

Paula Rego ao contrário, conta-nos a vivência concreta do seu mundo pessoal. O seu discurso é vivo e emocionado, e as suas histórias passam-se num cenário teatral, onde cada personagem conta o seu drama, o seu medo ou segredo.

A chave para a compreensão das histórias de Paula Rego reside, simplesmente, na vontade e na capacidade que temos para compreender as nossas próprias histórias e os personagens que, escondidos, vivem dentro de nós. Assim, o preço que pagamos pelo seu segredo, é a medida do nosso. Uma desconcertante ironia exactamente á medida do universo de Paula Rego!

Nas suas pinturas, tudo tem uma justificação. Cada personagem um papel, cada mancha um significado, cada método de trabalho uma intenção.

A cor, por exemplo, surge com profundas conotações psicológicas: Nos seus trabalhos iniciais, invade



Hatherly, Ana

Variação XX (sobre um vilancete de Luis de Camoes). Caneta de feltro sobre papel. 8,9 x 14 cm.
Colecção da Fundação Luso-Americana Para o Desenvolvimento. Lisboa.

o olhar em torrentes expressio-
nistas, sobrepondo-se às formas e
ao desenho. As imagens parecem
correr como sonhos, onde nenhum
facto passa indiferente à emoção.
O amarelo é o retrato da vergonha
ou da mentira, o verde da fraqueza
ou da desilusão. São cores
intensas e saturadas, nunca conhe-
cendo a medida da contenção.

O método de trabalho escolhido
é o mais imediato possível: A
colagem. Mesmo na escolha das
tintas Paula Rego não hesita: O
acrílico, a tinta de secagem mais
rápida. Porque na captação da lin-
guagem pura do inconsciente não
podemos dar hipótese à hesitação.
Nesta fase, Paula Rego chega a
produzir um quadro por dia, tal é a
intensidade da sua procura. Depois
vem a reflexão sobre o trabalho, a
procura de caminhos novos. Paula
Rego compreende então que, nem
sempre, a representação exacta do
objecto conduz a uma explicitação
do seu significado.

Através da ilustração, coisa que
a fascina desde a infância, ela vai
experenciar isso. A medida que as
suas "encenações" vão ganhando
em realismo, vão ganhando inmen-
samente em ambiguidade e em
mistério. Os seus ambientes
ganham um profundo e enigmático
carácter de suspeição. Se os factos
se vão tornando cada vez mais
claros, a emoção vai-se ocultando
cada vez mais, à medida que o dis-
curso expressionista desaparece.

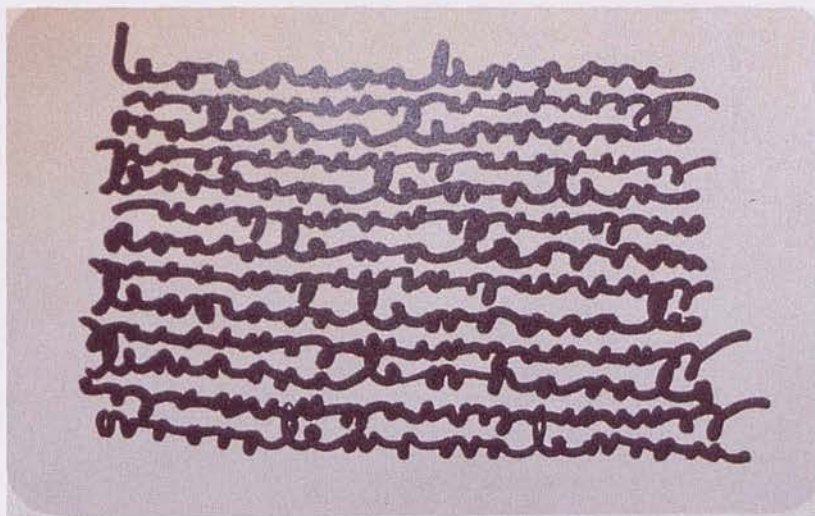
Com esta mudança de lin-

guagem, aparecem também as situações ambíguas, os gestos e as expressões de duplo significado, enfim, uma incerteza interior da testemunha que hesita, inquieta, no significado a dar aos factos que presenciou. Aqui, já não encontramos os acidentes e as peripécias transbordantes de significado, mas confrontamo-nos com o desejo, a crueldade, a inveja escondida e os sonhos ocultos no gesto quotidiano. Enquanto que Graça Morais desenvolve o seu trabalho em volta das relações fundamentais do Mundo, Paula Rego funda, em parte, a raiz do seu discurso na denuncia, focando a sociedade da hipocrisia, que teve de enfrentar nas convenções sociais da sua infância na década de quarenta, e o modo como os homens procuram, tão ridiculamente, manipular, esse princípio tão poderoso e tão fundamental, que é o princípio feminino. Podemos falar de mitologias em Paula Rego, na medida em que os seus personagens e as suas histórias se tornam, na sua história pessoal, mitológicas, não se desprezando, no entanto, da sua dimensão humana. Paula viveu uma época em que o segredo e a ironia eram elementos fundamentais para a sobrevivência física e psíquica. Num país agrilhado por uma ditadura bolorenta e cruel, que a todo o momento fomentava a paranoia, a inveja e a desconfiança entre as pessoas. Toda a imagi-	nação e criatividade, não eram suficientes para ultrapassar os horribes obstáculos desse regime. Temos, aliás, nas décadas de sessenta e de setenta, alguns exemplos femininos do que foi acontecendo na arte portuguesa durante e relativamente à ditadura. Se alguns escolheram responder e reagir de uma forma directa aos aflitivos mecanismos político-sociais da repressão e da censura, outros preferiram enveredar por novos caminhos, aliás determinantes no desenvolvimento da arte moderna portuguesa, como foi o caso do conceptualismo, do objectualismo, ou do minimalismo. Temos na década de sessenta, nas gravuras de Maria Beatriz, um momento fundamental no crítico retrato social dessa época. Alguns dos seus cenários partilham duma ironia e expressivismo semelhantes aos de Paula Rego. Também Maria Beatriz revela um grande á vontade na hábil apropriação dos instrumentos técnicos, evidente na liberdade expressiva de execução, e na utilização das formas daí resultantes. Maria Beatriz tem horror ao rosto da ditadura e da sociedade retrógrada da burguesia ignorante de Salazar. Os seus trabalhos expostos numa exposição colectiva, em 1960, da Sociedade de Gravadores Portugueses, desenvolvem-se, segundo Rocha de Sousa**, através duma imagística Pop	denunciatória. Já na década de oitenta, as notícias que, enviadas da Holanda, recebermos do seu trabalho, revelam-nos um outro universo mais delicado. O golpe contundente do sulco gravado é substituído por delicadas colagens em que pequenos pedaços de papel riscado ou pintado, lembram preciosas texturas naturais de algas e de mármore polidos. Delicadas figuras feministas flutuam ao sabor do vento, nas ondas do mar desses pequenos paraísos perdidos. Não deixamos, no entanto, de sentir uma certa ironia na contemplação destes pequenos universos, tão delicados mas ao mesmo tempo tão inacessíveis. Fátima Vaz, também nos dá notícias de universos distantes inacessíveis pela sua estranheza e pela dimensão fantástica em que se desenrolam. Surge nos anos setenta, no célebre movimento da nova figuração, e em 1977, numa exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes a propósito do erotismo na arte portuguesa, encontramos no seu trabalho uma relação erótica com o real e essa mágica ambiência de sonho, tão caracterizante do seu trabalho. Formas luxuosas, desenvolvem-se e movimentam-se lentamente numa perspectiva aérea, sobre superfícies lisas e acetinadas. As ambiências minuciosamente construídas num mosaico de timbres labirínticos, adquirem um
---	---	---

poder hipnótico deslumbrante, tao bem manipulado na sua "Cascata de insectos" ou en "Crisálida". A sumptuosidade dos ambientes de Fátima Vaz vem de longe, da antiga pintura oriental, imersa nos mundos e nos sonhos da imaginação.

Prosseguindo no terreno das paisagens da imaginação, encontramos as paisagens matéricas de Graça Pereira Coutinho. Em 1977, na exposição colectiva "Alternativa Zero", Graça Pereira Coutinho já questionava a verosimilhança do natural face ao artificial. Esta pintora, ao contrário de Fátima Vaz, trabalha com a matéria que compoe a paisagem real. Pode-se considerar a pintura de Graça Pereira Coutinho, de signica, pelo emaranhado de materiais fortemente texturados que preenchem a superfície das suas telas. Essas densas redes sao lugares de paisagens longínquas, que regressam pela força da evocação.

Os instrumentos de Graça Coutinho sao tao reais quanto essas paisagens: As palhas e outos filamentos vegetais e mesmo o pó, representam a parte sempre simbólica da totalidade e da essência da Natureza. No trabalho de Graça Coutinho é evidente a noção de que a representação do objecto se realiza no sujeito, e de que a evocação é certamente um dos mais poderosos e eficazes mecanismos para tal, pois nao ha faculdade humana mais rica e mais criativa do que a imaginação.



Menez
Pintura. 1980.

Ana Hatherly, move-se também pelo terreno do signo e da palavra. Começando por investigar os aspectos signícos da escrita oriental, a artista explora a palavra como o universo-fronteira entre a ordem e o caos, como são exemplo as suas lindíssimas composições de poesia visual, onde a palavra e a escrita se desenrolam em sinuosas estruturas fractais.

Ana Hatherly encontra-se nos terrenos da arte conceptual, e o seu contributo para a exposição na galeria Quadrum, em 1977, vai todo nesse sentido: "Rotura" que consiste na apresentação de uma estrutura destruída de um quadro, significa a sua total recusa em pactuar com o consumismo e o diletantismo no mundo da arte. A arte conceptual é isso mesmo, o valor do conceito, do significado e da atitude que a acção criativa encerra.

Ana compreende a palavra como elemento agregador e desagregador de sentido, a escrita como estrutura construída a partir de infinitas combinações onde a lógica combinatória se funde com a aleatoriedade.

A palavra significa o outro, a antecipação do ser, é a medida da distância a que estamos do resto do mundo. Nas escritas de Ana Hatherly a linha e a letra multiplicam-se em combinações e descombinações duma musicalidade imensa, onde a presença subtil de uma palavra, tem o mesmo peso plástico que uma mancha, onde os



Menez
Gouache. 1963.
Colecção Engenheiro Manuel Torres.
Lisboa.

silêncios entre palavras equivalem aos espaços brancos do desenho.

A escrita aparece sempre como elemento simultaneamente regrado e acidental, em torrentes de automatismo, ou em composições formal e semânticamente estruturadas. Mas em todo o seu trabalho, Ana Hatherly define clara e absolutamente uma profunda ética pessoal.

Quer no trabalho de Ana Hatherly, quer no de Helena Almeida, a linha, é um elemento fundamental. Também Helena Almeida penetra os terrenos da arte conceptual, ao questionar durante a década de sessenta os mecanismos e os objectos da própria pintura: A sua tela laranja libertando-se de uma moldura azul, é um apelo para a libertação do acto criativo, na maioria das vezes espartilhado em regras inibidoras da pureza da expressão, condicionando o desenvolvimento e a natureza da mensagem artística.

As fotografias dos instrumentos de trabalho questionando não só o seu lugar mas também a sua função, revelam que Helena Almeida tem uma profunda noção do significado do seu lugar no mundo, um ser permanentemente em diálogo consigo próprio e com o outro, nunca fugindo ao permanente encontro com a dúvida.

Rego, Paula.

A filha do polícia. 1987.

Acrílico sobre papel montado em tela.

213,4 x 152,4 cm.

Colecção Saatchi, Londres.



Já na década de oitenta, Helena Almeida chama a atenção para o instante, para o percurso do movimento do corpo no espaço. Utilizando o su próprio corpo como instrumento formal nas suas fotografias, ela conta-nos uma outra história, o corpo movendo-se no espaço, tomando-o como seu habitat, envolvido em movimentos e metamorfoses. O corpo é aqui, simultaneamente, conceptual e mediático, desenrolando-se segundo uma sequência de aparências. Elemento receptor e transmissor, surge como mancha-habitante do espaço, mancha definida no seu recorte, interiormente homogênea e protectora do ser que nela respira. O gesto adquire uma representação precisa, revelando um olhar profundamente analítico, que se detem sobre a mínima alteração de movimento, dissecando-o e registando-o nas suas alterações mais subtis.

Os desenhos de Helena Almeida, revelam a mesma inteligência, o mesmo olhar atento. A capacidade de síntese, a clareza poética da sua linguagem, fazem de Helena Almeida uma presença única no panorama da arte, nomeadamente do desenho, português. Nos desenhos de Helena respira-se subtilidade e liberdade. Em 1979, através da primeira bienal de desenho "Lis 79", inicia-se a afirmação de uma atitude conceptual no desenho em Portugal, à qual a voz de Helena Almeida se vem juntar.



Silva, Vieira da
O Desastre. 1942.
Oleo sobre tela
81 x 100 cm.
Colecção particular.

A pureza do espaço discretamente rasgado, prolongado, em formas constituídas pelo mesmo material do plano-suporte, vêm ilustrar o universo conceptual em que Helena se insere. A linha e o branco, comungando serenamente de um silencioso ascetismo, respiram de uma sapiência oriental, presente na simplicidade e na profundidade dos estados de espírito que desses poemas emana. No quarto branco, apenas ouvimos a linha roçar a superfície branca do papel, duplicando-se e prolongando-se na sua sombra, libertando-se por fim, do plano adormecido para a vida real. E então esses desenhos são habitados, sonhados pela mão que agora acorda a linha para a vida, que nos dá a saber como o desenho é faculdade humana de comunicar, de perceber, de perceber e de pensar.

Antes da escrita vem o risco, a linha. Não será a linha a escrita essencial, capaz de comunicar, numa língua Universal, estados de espírito, concepções, na sua mais absoluta essencialidade. Todos nós conhecemos e sabemos essa língua, para a qual as palavras parecem tão pequenas.

Percorrendo a década de setenta, encontramos Maria José Aguiar. A sua pintura é caracterizada pela linguagem Pop. Esta corrente chega a Portugal durante o período de 68-74, em que, pela mão do governo de Marcelo Caetano, a procura da industrialização do país

permite uma certa liberalização e desenvolvimento do mercado cultural. Durante um curto período, alguns acontecimentos culturais são subsidiados por grandes empresas, o que incentiva o desenvolvimento e a renovação das linguagens artísticas que, em certos pontos, encontram uma nova exuberância temática e formal.

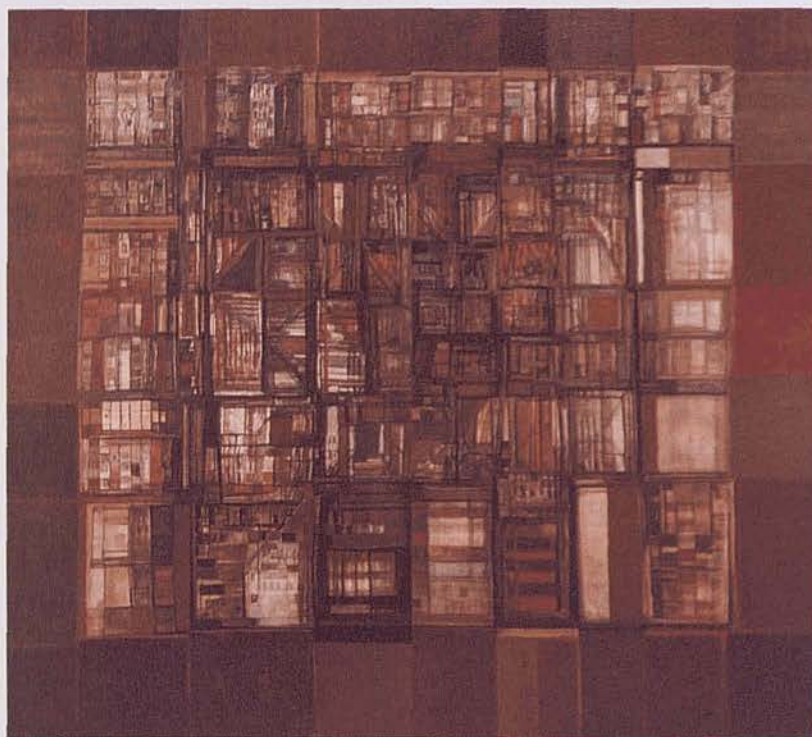
Temos no exemplo de Maria José Aguiar uma consequência disso, e durante os anos setenta, as suas imagens eróticas transformadas em poderosos slogans, vão denunciar a decadência dos hábitos quotidianos, o consumismo, a banalização do desejo e do objecto desejado.

Os mecanismos de comunicação utilizados por Maria José Aguiar são os da publicidade ou da banda desenhada, caracterizados pela estridência dos "media". Este universo, serve-se de uma linguagem agressiva e directa, recorrendo constantemente, à citação de todo o tipo de imagens, frases e situações, cujas imagens saturadas inundam violentamente o olhar do receptor. Esse olhar, torna-se automaticamente indefeso, não só pela agressividade e imediatismo com que a mensagem lhe é desferida, mas também pelo poderoso clima de sedução em que é inteligentemente envolvido. Por fim, o estado letárgico em que se encontra o homem comum, violentado pelo stress da vida quotidiana, é o aliado perfeito para a eficácia destes mecanismos.

Maria José Aguiar, inteligentemente, manipula esses mesmos processos, mas com outros objectivos: Ela procura, precisamente, denunciar os alvos e as consequências reais dessas acções. "Camuflagem" é o retrato ideal do seu processo discursivo, que se apropria de linguagens de outros artistas, para construir um duro e violento retrato do quotidiano. A utilização da montagem proporcionando a fragmentação da imagem, a frieza e a crueza no tratamento da matéria cromática e a displicência com que desenha, denunciam, não só os problemas duma sociedade que teima em não olhar, verdadeiramente, para dentro de si, mas também a falsificação do processo criativo, ao serviço de interesses como o sucesso, o dinheiro, a política e o poder.

Lourdes Castro, que durante a década de sessenta executa também importantes trabalhos em gravura, procura igualmente a reabilitação do mundo artístico, através da reintegração da obra de arte no quotidiano.

É ela que reinicia o objectualismo na década de sessenta, com os seus lindíssimos objectos prateados, recolhidos de coisas que a todo o momento encontramos ao nosso redor. Conchas, pedaços de bonecas, objectos de metal, ferramentas... objectos que esquecemos amontoados no sótão, ou na arrecadação, e que, de ano a ano, visitamos sempre com uma pontinha de ternura ou de culpa,



Silva, Vieira da
Biblioteca em fogo. 1974.
 Centro de Arte Moderna da Fundação
 Kalouste Gulbenkian.
 Lisboa.

talvez da nossa infidelidade, ou da simples falta de tempo. Essas coisas estão aí, edificadas em pequenos monumentos evocatórios da sua poesia perdida, das suas vidas discretas, passadas.

O trabalho de Lourdes Castro fala de tudo isso, dos momentos que se perdem no ar, da beleza do gesto quotidiano perdido na sombra, discreta, que ninguém vê. Mas as sombras somos nós, escondidos na multidão, sempre em movimento, raramente olhando para trás. Lourdes Castro olha e vê a luz, e esse doce fantasma, misterioso reflexo animado do nosso ser, nós imersos na escuridão.

A sombra permanece para sempre um mistério: Lá dentro, ninguém sabe o que se passa, o seu interior permanece para sempre indecifrável. Sem corpo nem cor próprios, move-se sinuosa, através da luz e da obscuridade. É o nosso eclipse. Invisível na escuridão, simultaneamente material e imaterial, revelando e distorcendo ao mesmo tempo, a sua alma — o seu corpo: Se confiarmos nela um momento, estará, no outro, sempre prestes a nos iludir.

Lourdes Castro, oferece à sombra uma identidade própria, uma vida autónoma, independente. Devolve à sombra a poesia cuja proveniência havia, sempre injustamente, sido reclamada pelo seu dono. Livres, as sombras de Lourdes Castro recortam-se coloridas, nunca em silhuetas — que

nao sao mais que uma submissa cópia do corpo— mas criando um corpo e uma expressao próprias, em jogos oblíquos de luz. Fundindo-se em si próprias ou noutras sombras, criando um só corpo, ou interpenetrando-se em cores transparentes variadas, amarelos vivos ou vermelhos luminosos. Multiplicada em imagens de si e em auréolas de luz, sempre se impondo ao olhar que a desprezou.

A sombras de Lourdes Castro sao representadas, alternadamente, por dois processos: A linha de contorno, ou a forma recortada.

No primeiro processo, a sua autonomia nao é ainda total, pois encontra-se completamente dependente da superficie-suporte, quer em termos cromáticos, quer na sua inserção espacial.

No segundo processo, inicialmente trabalhando na serigrafia, a sua autonomia vai crescendo, tornando-se praticamente total, pois adquire cor própria, e a sua inserção no espaço torna-se finalmente demarcada da superficie-suporte: Os materiais utilizados sao rígidos, capazes de se sustentarem verticalmente mas, transparentes ou translúcidos, mantendo uma subtil relação com o espaço circundante do qual, um dia, dependeram. ▲

BIBLIOGRAFIA

- A Cor da Revolução; Electa; 1994.
Anos 60, Anos de Ruptura; Electa; 1994.
Aries, Philipe e Duby, Georges; História da Vida Privada, vol. 5, cap. 2; Edições Afrontamento; 1991.
Gonçalves, Rui Mário; Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980; Col. Biblioteca Breve; Instituto de Cultura Portuguesa, Amadora, 1980.
McEwen, John; Paula Rego; Quetzal Editores/Galeria 111; 1992.
Pintoras Portuguesas do Séc. XX (catálogo); Leal Senado de Macau; Macau, 1990.

PUBLICAÇÕES PERIODICAS

COLOQUIO artes:

- Acciaiuoli, Margarida
VIEIRA DA SILVA
a verdade das rotas.
nº 77, Jun. 1988.

Azevedo, Fernando de
VIEIRA DA SILVA
o língüquo desastre.
nº 77, Jun. 1988.
GRAÇA MORAIS
aínda o mito e a graça.
nº 72, Mar. 87.

Castro, Lourdes
Quarenta e cinco minutos de sombra.
nº 21, Fev. 75.

França, José Augusto
VIEIRA DA SILVA, 1958.
nº 77, Jun. 1988.

Gonçalves, Rui Mário
ANOS OITENTA
para além dos Neo-neos e das tiranias do novo-riquismo numa década panglossiana.
nº 103, Out. 1994.

Mahlov, Dietrich
Lourdes Castro ou le choc de la fatination.
nº 5, Dez. 1971.

Oliveira, Emídio Rosa de
HELENA ALMEIDA
os envoltimentos e os limites móveis do corpo.
nº 76, Mar. 1988

Pernes, Fernando
MENEZ
Nº 24, Jul. 1963.

Sousa, Ernesto de
ALTERNATIVA ZERO
uma criação consciente de situações.
nº 34, Out. 1977.

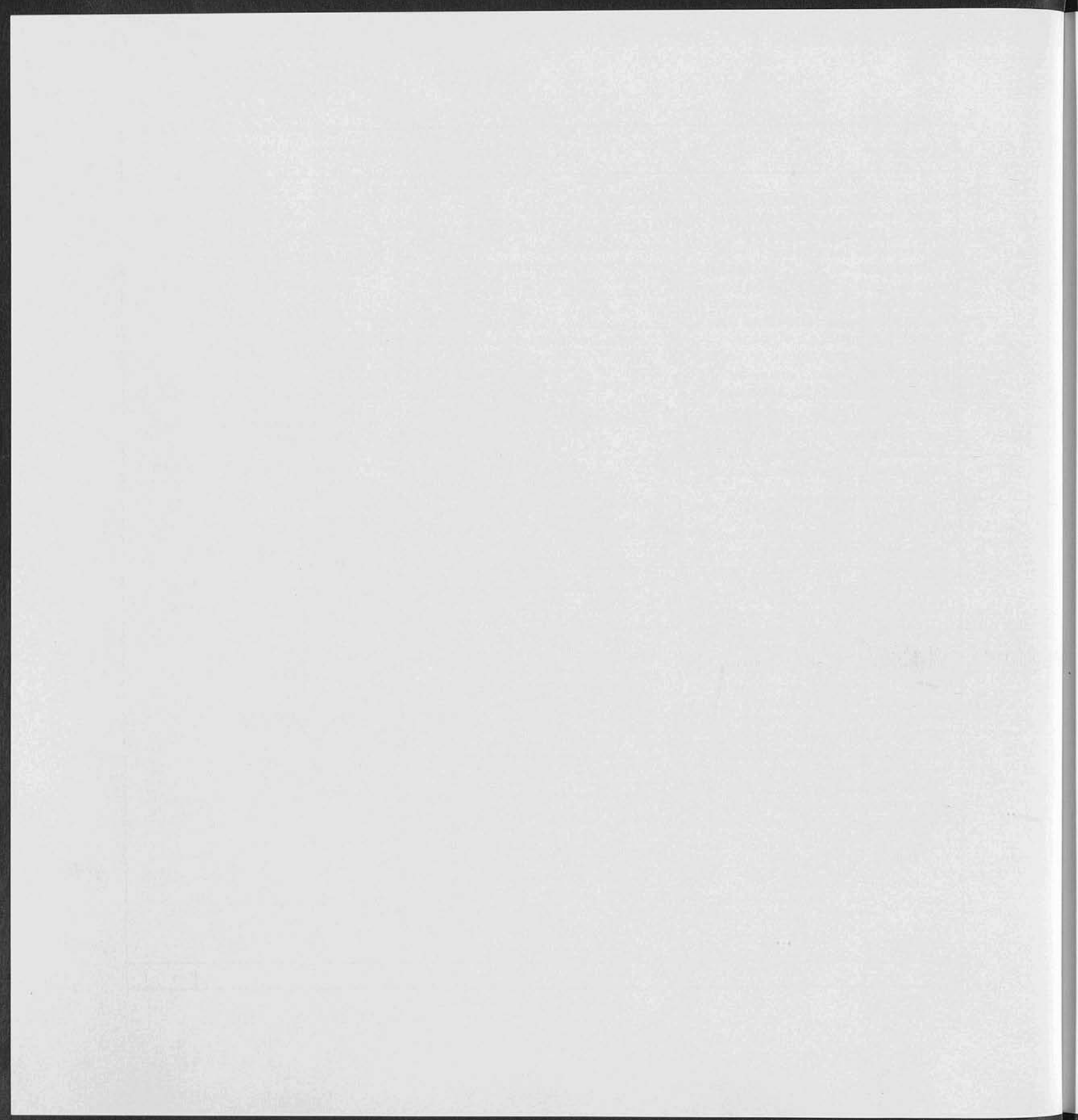
Ana Hatherly e a difícil responsabilidade da desordem.
nº 36, Mar. 1978.

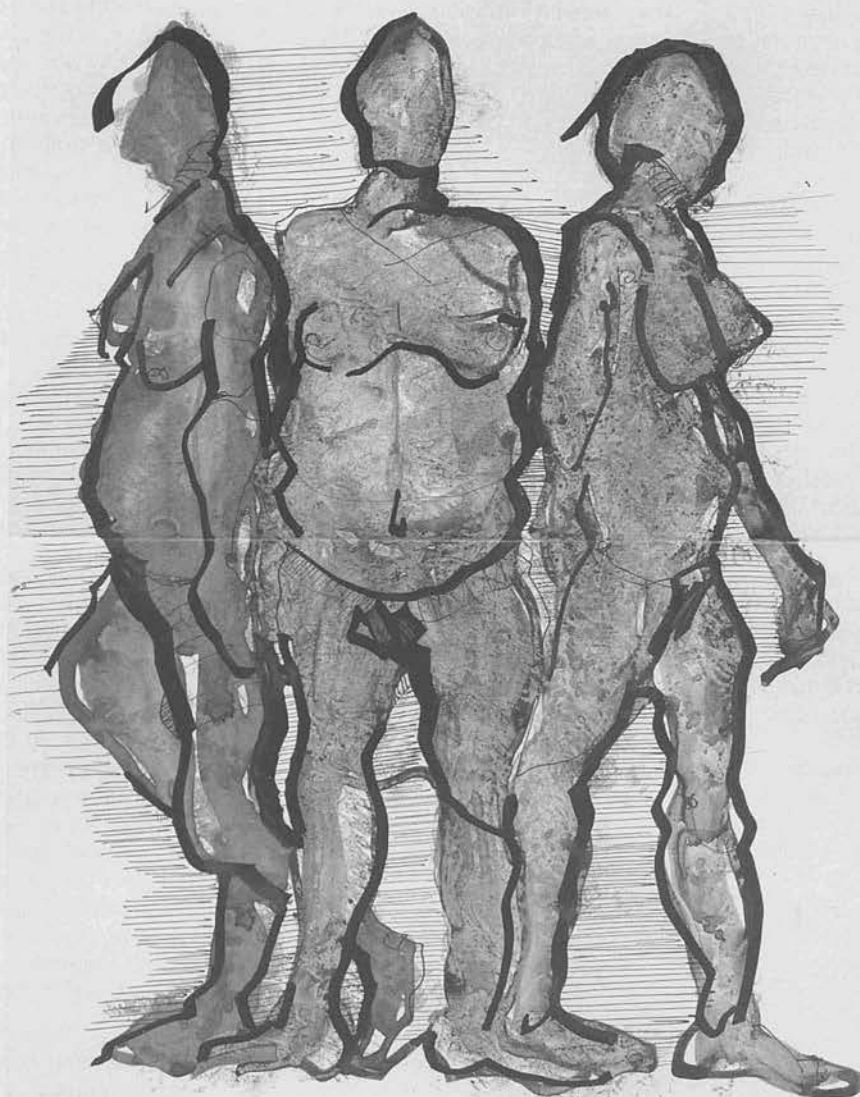
Sousa, Rocha de
Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: 20 Anos de presença.
nº 29, Out. 1976.

Tavares, Salette
MENEZ
nº 50, Set. 1981.

REVISTA de Estética:

Santos, Joao
O gabinete das figuras de cera (1).
nº 1, Jan. 1990.





WANDA P. OLGA '85

T E M A S V A R I O S

APUNTAMENTOS SOBRE O FEMINISMO RADICAL

A primeira aclaración que convén facer ao comezo dese traballo, no que pretendo delinear cales foron as aportacións fundamentais do feminismo radical na historia do movemento feminista, é a de que debemos entender a palabra "radical" co seu valor etimolóxico de "aquilo que vai á raíz"; neste sentido, o feminismo radical busca (e intenta actuar sobre) a raíz da opresión das mulleres. Que ninguén cometa daquela o erro de crer que o feminismo radical é unha tendencia máis extremosa que outras (feminismo marxista, psicanalítico, postmoderno, etc.) das que podemos facer balance neste último cuarto de século de historia de feminismo.

A produción crítica das intelectuais radicais é moi ampla e diversificada. Cando unha se achega a esta xa extensa produción crítica descobre que non hai *un* feminismo radical senón *feministas radicais*, e os seus centros de interese van desde as formas que adopta a creatividade das mulleres (nas artes plásticas ou escénicas, a literatura, a música...), ou a súa espiritualidade —quizais merece a pena recordar aquí que unha das máis significadas feministas radicais é a filósofa e teóloga Mary Daly—, á sexualidade, a reprodución e/ou a maternidade, o sistema sexo/xénero, a violencia sexual, a pornografía, a prostitución, etc... Como dar unha visión xeral das posturas adoptadas polas feministas radicais sobre todos estes temas no breve espacio deste

artigo resulta imposible, limitareime a facer unha presentación sumaria das ideas radicais sobre sexualidade e xénero.

A pesar da diversidade tanto temática como de posturas existenciais e políticas que conviven dentro do movemento feminista radical, hai unha serie de principios de base que todas as radicais suscriben en maior ou menor medida. O primeiro e indiscutido é o seu xinocentrismo: son as experiencias e intereses das mulleres o que se coloca no centro de interese radical, da súa teoría e da súa práctica; precisamente por isto, a bioloxía e a sexualidade feminina deixan de ser consideradas como os elementos fundamentais de opresión das mulleres, e —nunha tarefa asombrosa de reapropiación lingüística e experiencial do propio corpo femia á que poderíamos denominar como *re-mito-xinia* (1), pasan a ser entendidos como potenciais fontes de poder liberador para as mulleres.

O segundo punto de acordo entre todas as feministas radicais está en que a opresión das mulleres é considerada a forma máis elemental de opresión, sobre a que se construíron as demais (racismo, clasismo, etc.); a raíz da opresión das mulleres está no patriarcado(2), o sistema de sexo/xénero. Para derrubar este sistema socio-cultural e económico que é o patriarcado hai non só que desmantelar as súas estruturas legais e políticas, senón, e sobre

todo, as institucións, as institucións sociais e culturais que o manteñen en pé (esencialmente a familia, a igrexa e o sistema educativo). No que refire ao sistema de sexo/xénero, tanto o *sexo* (o feito *biolóxico* do dimorfismo sexual da especie humana) como o *xénero* (elaboración *cultural* de valoracións atribuída a cada sexo) foron usados para subordinar as mulleres aos homes). Os rasgos de xénero (feminidade e masculinidade) son produto da socialización e do medio e non de ningunha *natureza* esencial; e é máis, en calquera caso, a construción social do xénero serve exclusivamente aos intereses do poder masculino(3).

Afirmaba máis arriba que para o feminismo radical a opresión das mulleres é a forma máis elemental de opresión; o que isto quere dicir é que as mulleres constitúen un *grupo social* oprimido polos homes como *grupo social*. O control patriarcal dos homes sobre as mulleres exerceuse tanto na esfera da vida pública como na vida privada e fai necesaria unha análise materialista da opresión das mulleres baseada no feito de que todas as mulleres pertencen á mesma clase social. O patriarcado ten unha base *material* en dous sentidos:

1) O sistema económico estrúcturase para que as mulleres teñan dificultades á hora de conseguir traballo pagado nunha sociedade na que o diñeiro é o actual valor de

cambio e de circulación do poder. Para a pervivencia deste mesmo sistema económico é imprescindible a opresión das mulleres a través do servizo doméstico impagado no fogar. A economista Christine Delphy, da que o seu feminismo radical é de base marxista, mantén que o patriarcado é o sistema de subordinación das mulleres aos homes nas sociedades industriais contemporáneas, que ese sistema ten unha base económica e que esta base económica é o modo de *producción doméstico*: as explotadas polo modo de produción non son *pagadas* pola realización do seu traballo, senón *mantidas*.

2) A segunda base material do patriarcado é o propio corpo das mulleres, e non soamente porque o corpo das mulleres serve de moeda de cambio entre varóns no patriarcado, senón porque a través da sexualidade feminina o patriarcado exerce un extensivo control social sobre as mulleres. O feminismo radical funciona como teoría e acción política encaminada a lograr a descolonización do corpo das mulleres, porque, como manifestaron unha e outra vez as feministas radicais, sen o control sobre o propio corpo é imposible a liberación.

A política da descolonización do corpo das mulleres foi desenvolvéndose ao longo destes vintecinco anos en tres direccións:

-O Women's Health Movement: é un movemento que se organiza e



cobra forza nos anos 60 e que pon o seu acento no valor do self-help e a prevención.

-a análise do corpo como locus primeiro de opresión das mulleres; neste sentido fóronse elaborando radicais esclarecementos do funcionamento da violencia sexual, dos mercados internacionais de prostitución e tráfico de mulleres, das formas de escravitude sexual e de comercialización do sexo.

-o considerar que a sexualidade é política; o feminismo radical denunciou as interrelacións entre heterosexualidade e poder masculino; como demostrou Catherine McKinnon, o poder masculino, exercido a través da heterosexualidade, está na base da falta de equidade entre os xéneros (5).

Dentro do movemento feminista radical, as lesbianas comezaron a demandar o seu dereito a elixir unha existencia lesbiana, e a necesidade política de que as feministas heterosexuais recoñeceran a súa posición de privilexio na sociedade patriarcal para non marxinar nin silenciar a existencia lesbiana. Charlotte Bunch considerou o lesbianismo como un acto político fronte á dominación ideolóxica e institucional da heterosexualidade (6). A heterosexualidade obrigatoria susténtase a través dun sistema de supostas bonificacións que as mulleres obteñen ao manterse dentro da norma aceptada de conducta sexual: os privilexios da lexitimidade, a seguridade econó-

mica, a aceptación social, a protección física e legal das mulleres polos seus homes; a historia e a experiencia demostran sen dúbida que a maior parte deses *virtuais* beneficios son auténticas falacias na realidade cotiá de tantas mulleres heterosexuais. Nunha sociedade patriarcal, ser unha muller sen home é un acto político de resistencia ao poder masculino; o feminismo lesbiano é un acto de resistencia antipatriarcal.

Adrienne Rich definiu a heterosexualidade como *institución* (7), e Janice Raymond cuñou o concepto de "heterorealidade" para referir aos modos en que a heterosexualidade obligatoria controlou as enerxías das mulleres, a súa sexualidade e a súa cultura. Tamén utiliza Raymond o cuño lingüístico de "xinoafecto" — que recorda tan de perto ao "continuum lesbiano" de Adrienne Rich — como termo incluínte, para referir a todas as mulleres, sexan ou non lesbianas, que elixen *poñer primeiro* ás mulleres.

O que subxace a esta discusión sobre a sexualidade(8) é a crenza das feministas radicais na necesidade política dun feminismo xino-identificado para opoñer ao mundo homosocial do patriarcado; e isto, en última instancia, o que quere dicir é que as mulleres debemos dar o noso apoio económico e social as outras mulleres. Iso e non outra cousa é o xinocentrismo. ▲

Trad. Marga Rguez. Marcuño

NOTAS.

1.- É imprescindible mencionar como exemplo de *re-mito-xinia* o ensaio de Mary Daly, *Pure Lust* (Beacon Press, 1989), e a obra creativa de Monique Wittig, especialmente *El cuerpo lesbiano* (Pretextos, 1977) e *Borrador para un diccionario de las amantes* (Lumen, 1981).

2.- Para o estudo do patriarcado como primeiro sistema de organización para a opresión seguen a ser obrigados os libros de Kate Millett, *Política sexual* (Aguilar, 1975), e o da antropóloga Gerda Lerner, *The Creation of Patriarchy* (Brasil, 1986). (Hai traducción ao castelán).

3.- Quixera destacar aquí a negativa do feminismo radical a considerar de maneira esencialista "á muller"; pola contra, o feminismo radical enfatizou unha e outra vez que as formas de existencia social de mulleres e homes son creacións (é dicir, construcións históricas e culturais) e non forman parte da súa "natureza". O feminismo radical reclama para as mulleres o seu dereito non a ser "iguais" ou "diferentes" aos homes, senón "autónomas".

4.- Delphy Chistine: "Modo de produción doméstico y feminismo materialista", en Amorós et al.: *Mujeres: ciencia y práctica política* (Seminario de la Universidad Complutense, 1985).

5.- McKinnon, Catherine: *Feminism Unmodified*, Harvard University Press, 1977.

6.- Bunch, Charlotte, en Sneja Gunew: *Femist Knowledge: A Reader*. Routledge, 1991.

7.- Rich, Adrienne: *On Lies, Secrets and Silence*. Virago, 1984 (hai traducción ao español).

8.- Deixo voluntariamente fóra do cadro o que foi unha amarga polémica entre as feministas pro e contra pornografía; e as tremendas controversias entre feministas radicais e as feministas radicais lesbianas do grupo Samois, polémicas ás que se engadiron e/ou solaparon aquelas entre as defensoras do sexo *vainillae* o sexo S&M. Este capítulo turbulento na análise feminista da sexualidade humana, e con tantas e tan abrangentes implicacións para calquera muller que se empeña en repensar a sexualidade nesta fin de século merecen un espazo do que agora non dispoño. Véxase Rosemarie Tong: *Feminist Thought*. Routledge, 1992.

A IMAXINACIÓN MASCULINA. Unha crítica a George Steiner.

"Pasemos agora a investigar a incuestionable inexistencia de aportacións de importancia realizadas ao longo dos milenios por mulleres no eido das matemáticas, da composición musical ou da filosofía. A alegación de causas ambientais resulta dabondo pouco plausible. De feito, en moitas épocas e sociedades alentouse ás xoves a que compuxeran música e a que tocaran instrumentos musicais. Pascal ou Gauss realizaron descubrimentos matemáticos antes de chegaren á puberdade, cando eran ignorantes ou se atopaban literalmente reprimidos polo medio. As raíces das diferencias son moito máis profundas. A composición musical, o pensamento matemático e a especulación metafísica constitúen intensas "negacións do mundo". Son constructos de "irrealidade" ou de "contrarrealidade" desinteresados, e en último término "lúdicos". Negan o peso e a omnipresencia do inmanente, do que xa "é aí". Nas mulleres, na súa "residencia" filosófica, dáse un realismo compulsivo. As mulleres saben, a diferenza dos compositores, os topólogos da álgebra ou os soñadores da metafísica que o mundo é e é aquí. Inclínome a pensar que podemos topar un correlato orgánico dese fenómeno na masturbación. Dispoñemos de indicios suficientes para pensar que os varóns experimentan con maior intensidade a masturbación, que se dá neles unha maior participación física e que lles resulta fisicamente máis productiva. A diferenza, ao

meu xuízo, depende directamente da maior cantidade de enerxía e de riqueza autista da imaxinación, de "irrealidade animada" que consomen e acumulan. A expresión "prácticas solitarias", unha fermosa denominación antiga acuñada para se referir ao onanista, pode aplicarse graficamente aos grandes metafísicos, eses acróbatas da eternidade, aos teóricos do número e aos tecedores do contrapunto".

O texto anterior é un fragmento da introducción escrita por George Steiner á compilación de artigos sobre a homosexualidade realizada por el mesmo e máis por Robert Boyers. Esta antoloxía foi publicada en forma de libro por Alianza Editorial en 1985 co título de "Homosexualidade: literatura y política".

O fragmento insérase no contexto da proposta por parte do autor de superar a dicotomía cartesiana mente-corpo á hora de explicar fenómenos como a homosexualidade. Historicamente os homosexuais e, sobre todo, os bisexuais, estiveron sempre entre os máis grandes creadores: "certos cumios da creación conceptual e estética están reservados a eses homes-mulleres". Por iso é interesante estudar a relación entre homosexualidade e creatividade. Según Steiner, non podemos saber "que porcentaxe do feito homosexual ten carácter biolóxico ou xenético e que porcentaxe hai que asignar a factores ambientais ou convencionais". Por iso, pensa o

autor, debemos intentar romper coa tiranía conceptual cartesiana e facer o esforzo de pensar que a homosexualidade se sitúa máis ben na zona límite entre o psíquico e o físico, nese escuro lugar no que o consciente e o orgánico, o adquirido e o herdado se comunican.

Pois ben, se isto é así para os/as homosexuais, ¿por que non o é tamén para as mulleres? Parece que para elas sí que vale a dicotomía cartesiana e a conceptualización esencialista máis reaccionaria, é dicir, elas son así "por natureza"; nelas parece estar moi claro que a súa presunta incapacidade para a música, as matemáticas e a metafísica se debe a un factor xenético e non ambiental, ao determinismo biolóxico do seu corpo e non ao moldeamento socio-cultural da súa mente. Pero vaíamos por partes.

A primeira afirmación de Steiner de que sempre se alentou ás rapazas novas a que compuxeran e tocaran música é historicamente falsa. Se ben é certo que se ensinaba ás mozas burguesas ou nobles a tocar o piano ou a cantar, isto formaba parte dunha educación destinada a moldear persoas dependentes e nunca creativas; é dicir, a súa reducida educación (música, costura, algunhas nocións de moral e de coidado doméstico...) estaba orientada só a agradar ou a servir aos outros, nunca a obter coñecementos científicos ou artísticos cos que puideran rivalizar cos homes, e moito menos a desen-

volver a súa propia capacidade creativa. De feito, o acceso das mulleres á universidade estivo prohibido cáseque ata o século XX en todos os países. Hai numerosa bibliografía que confirma a intencionalidade consciente e deliberada de deixar ás mulleres á marxe da cultura e das ciencias, é dicir, do saber. Porque todos/as sabemos que saber é poder. Pódese consultar, por exemplo "Musa de la razón" (Cátedra) de Geneviève Fraisse, libro centrado na época da Ilustración: curiosamente nesta época de "ilustración para todos" saíron propostas como a prohibición de que as mulleres aprenderan a ler e a escribir, ao tempo que se empezaron a escoitar tamén, por primeira vez despois de Platón, as voces de quen, como Condorcet, reivindicaban o dereito das mulleres á educación. Así pois, fronte ao que sostén Steiner, a instrución das mulleres en música era puramente mecánica ou técnica, ensinábase-lles a técnica de tocar o piano (só para agradar ó oído), igual que se lles ensinaba a bordar (para agradar á vista). Pero nunca se fomentou a súa creatividade, ao contrario, as actividades para as que eran preparadas foron sempre mecánicas e repetitivas, tal e como o seguen a ser todos os traballos tradicionalmente femininos. ¿É, polo tanto, tan estraño que non houbese matemáticas, filósofas ou compositoras ata o século XX? Pero incluso isto é falso, sempre hai excepcións que se saltan ata as normas máis restrictivas, e aí está a

ilustre matemática Sophie Germain (1776-1831) para confirmalo.

Por outra parte, tanto a música como as matemáticas teñen a característica común de utilizaren linguaxes formais (totalmente a lonxadas da linguaxe natural) que é preciso coñecer para poder acceder a elas. Do mesmo xeito, a filosofía non só utiliza tamén unha linguaxe especializada, senón que ademais é necesario estudar a historia da filosofía antes de poder crear algo novo. Ningunha muller (nin ningún home) podería escribir a "Crítica da razón pura" sen ter lido antes polo menos a Descartes, a Wolf, a Hume e a Newton, por citar só a algúns. Así pois, é necesaria unha preparación concienzuda antes de poder acceder a estas tres disciplinas e non, no mellor dos casos, unha pequena iniciación. A importancia do obstáculo que supón a linguaxe especializada á que non se ten acceso sin unha formación previa da que carecían as mulleres ponse de manifesto no feito de que, aínda que en menor cantidade e calidade que os homes, sempre houbo mulleres escritoras. A literatura, a pesar de todos os seus artificios, non deixa de ser linguaxe natural, calquera que saiba ler e escribir pode acceder a ela. Pero, ¿por que Steiner non cita a literatura como froito tamén da imaxinación creadora, unha imaxinación da que, según el, carecen as mulleres? ¿Tal vez porque contradí a súa tese? ¿Fáltalles imaxinación a unha condesa de Segur, ás irmás

Brönte, a Virginia Woolf, a Agatha Christie? ¿ou era máis ben que se masturbaban demasiado para ser mulleres?

En canto a Pascal e Gauss, tampouco é de todo certo que fixesen descubrimentos matemáticos sendo uns adolescentes ignorantes: Pascal escribiu aos deza-seis anos un libro sobre as cónicas, pero levaba estudiando xeometría pola súa conta dende os doce e asistindo co seu pai dende neno ás sesións da "Académie Mersenne", é dicir, que tiña unha formación e uns coñecementos previos aos seus descubrimentos. Da nada non pode saír nada. O ambiente represor ao que se refire Steiner pode ser o feito de que Gauss fose fillo dun albanel. Sen embargo, iso non lle impediu asistir á escola elemental, despois á superior e, por último, á Universidade donde fixo os seus primeiros descubrimentos aos dezaioito anos.

A causa de que as mulleres nunca chegasen a crear nada nesas tres disciplinas parece que non ten nada que ver cos factores ambientais, pero entón só nos queda que sexa por causas "naturais" ou xenéticas (¿careceremos do xen das matemáticas?). Según Steiner, trátase dunha ausencia de imaxinación e dun exceso de realismo, determinados ambos pola "residencia filosófica" das mulleres, é dicir, polo corpo. Steiner estanos a dicir, como crían os médicos e filósofos do século pasado, que o pensamento das mulleres está con-

T E M A S V A R I O S

dicionado polo seu útero. Por outra parte, non deixa de ser un tópico ou unha mera opinión iso de que as mulleres son máis realistas que os homes; poderíase tamén opinar o contrario tendo en conta a tendencia á ensoñación de moitas mulleres. En todo caso, resulta extremadamente perigoso explicar certas actitudes, comportamentos ou incluso capacidades humanas baseándose en causas biolóxicas e non ambientais, e Steiner debería saber isto ben tendo en conta que é xudeo. Como di Simone de Beauvoir, "o eterno feminino é o homólogo da *alma negra* e do *carácter xudeo*", por iso pensaba que non se nace muller, senón que se chega a selo.

Só resta xa comentar a total ignorancia (e a ignorancia é moi atrevida) do autor con respecto á sexualidade feminina. Os homes mastúrbanse máis e mellor porque teñen máis imaxinación; as mulleres ou non se masturban (por careceren de imaxinación) ou, se o fan, disfrutan menos que os homes. A refutación desta tese non pode ser teórica, senón empírica; non hai máis que remitirse aos feitos. Pero parece que en Steiner sí que se dá un exceso de imaxinación e un defecto, xa non de realismo, senón da máis mínima obxectividade.

Chamoume a atención este texto, por vir precisamente de George Steiner, un gran escritor e agudo crítico da cultura actual; resulta moi curioso ver como os

homes máis intelixentes deixan de usar a súa razón cando se trata o tema das mulleres e como chegan a soste teses das que renegarían nun contexto diferente. A obra de Steiner ten orixinalidade e beleza, é de admirar porque posúe a brillantez que traen consigo as hipóteses arriscadas e sedutoras. Esa capacidade de arriscar e de seducir resulta moi productiva para a creación literaria e filosófica; sen embargo, hai certos temas que non son obxecto da imaxinación, senón da razón libre de prexuízos e da observación neutral dos feitos. ▲

Natalia P. García



TEMAS VARIOS

A NOVELA DE ÁNGELA CARTER: da escritura do malestar ao pracer da afirmación

A obra de Angela Carter inscíbese nunha interesante liña de ruptura coa escritura feminista de victimización, ofrecendo unha alternativa de ensanchamento e posibilidades de alternativa e de cambio. Considerada cronoloxicamente, ofrece unha crónica extraordinariamente suxerente e imaxinativa desta transición da escritura do malestar ao pracer da afirmación. Angela Carter expresou explicitamente o seu desagrado ante a novela de Marilyn French *The Women's Room*, exemplo desta escritura de denuncia a base de mostrar vidas de mulleres pechadas nun círculo solipsista e sen outra saída que a violencia ou a neurose, e a súa crítica socio-cultural exerceuse desde presupostos ideolóxicos e formais totalmente distintos. En lugar dun realismo social feminino, opta por un enfoque totalmente distinto, por un revulsivo formal e temático. Mergúllase nese escuro continente da femeneidade ante o que se detivera Freud e que tan ousada e cripticamente explorara Lacan e ofrecenos unha deconstrución brillante e paródica das fantasías masculinas que sustentaron tradicionalmente os mitos e as teorías psicoanalíticas sobre a identidade feminina. Mellor dito, sobre a súa carencia de identidade xa que, para Lacan, Muller é o significante da antítese da certeza masculina, unha certeza baseada nunha identificación coas regras, a orde, a lei. O feminino é unha actitude ante o coñecemento, nin sequera unha

categoría definida en termos de xénero. O feminino está do lado Muller, unha fantásia imaxinaria. De feito Lacan en "Dieu et la jouissance de la femme" (*Séminaire XX: Encore*, Paris, 1975, pp. 61-71) escribe o termo co determinante "a" riscado deliberadamente, para significar a súa singular irreferencialidade. "A muller só pode escribirse se se risca a. Non existe a muller, un artigo definido que designe o universal". Como explica Ellie Ragland-Sullivan, representa a desgraciada verdade "estructural" da condición humana, que ensina que a existencia da identidade depende da ruptura coa Madre primordial.

Angela Carter capta con singular clarividencia que un xénero literario que se limite a reflectir a realidade exterior xamais será factor de cambio. Todo o máis se enleará nun xogo indefinido de reprodución desa realidade ata agotar o seu potencial ou a paciencia do/da lector/a. Consciente da forza social do mito e do seu poder como configurador de sentido lánzase a deconstruílo coas técnicas mesmas da linguaxe e a argumentación, cos xogos simbólicos dos seus creadores.

A súa obra rexistra unha interesante gradación de audacia, unha escalada de ousadía intelixente e revolucionaria que desbarata ironicamente mitoloxías fundantes de hábitos de pensamento e de conductas sociais. Nas súas primeiras obras *The Magic Toyshop* (1967) e *Love* (1971) explora desde marcos

de referencia míticos e simbólicos as metáforas clásicas das novelas femininas do confinamento e o autismo. En *The Magic Toyshop* (A tenda de xoguetes máxica) os personaxes, todos membros da mesma familia, en diferentes graos de parentesco, significativamente vense obrigados a representar pantomimas expresivas de xogos de poder en mitos como o da violación de Leda por Xúpiter en forma de cisne, ás ordes do patriarca que move o seu antollo os fíos das súas vidas como as marionetas de xoguete que fabrican. *Love* (Amor) é unha desacougante narrativa de autodestrución feminina a través dunha labiríntica relación emocional impregnada de pasividade e sadomasoquismo na que unha muller/nena, inocente, poética e exasperantemente desarticulada, é desencadeante fatalista da súa propia victimización e morte.

Estes temas que apunta nas novelas como suxerencias apenas desenvolvidas, xunto coa deshumanización ou a mecanización da sexualidade expresada na violación, tema recorrente de *As infernais máquinas de desexo* do Dr. Hoffman (1972) reciben un tratamento sistematizado e provocador en *A muller sadiana* (1979). Neste "exercício de historia natural" como o ensaio se subtitula, e que constitúe unha reescritura e unha reinterpretación da obra de Sade, Carter analiza explicitamente a trama psico-social da violencia sexual como froito non de feitos illados nun baleiro senón da vio-

lencia cultural socialmente aceptada e da interiorización por parte da muller dos mitos e imaxes sexuais que se lle impoñen, entre elas a da súa propia pasividade, que lle levan a asumir e a aceptar como natural a súa propia victimización. O mito de Edipo foi un dos máis eficaces nese sentido, particularmente desde a súa sacralización científica, por obra de Freud e máis tarde de Lacan:

"... a violencia erótica reaviva a memoria da ficción social da ferida feminina, a cicatriz sangrante orixinada pola súa castración que constitúe unha ficción psíquica tan arraigada no corazón da cultura occidental como o mito de Edipo, co que se relaciona nesa complexa dialéctica entre imaxinación e realidade productora de cultura. A castración feminina é un feito imaxinario que impregna por completo a actitude dos homes cara as mulleres e a nosa actitude cara nós mesmas; que transforma ás mulleres de seres humanos en criaturas feridas, nadas para sangrar". (Carter, 1990,23).

Coa mesma sistematización, mais no ámbito da ficción na súa novela *The Passion of New Eve* (*A paixón da Nova Eva*) (1977) recrea a historia e as consecuencias da natureza dos símbolos sexuais prevaletentes na nosa cultura. É un relato alegórico, provocador, palpitante, da sorte da muller a este lado do paraíso. Carter constrúe unha narración lacanianana, ao estilo do que Lacan fai na súa construción psicanalítica da subxectivi-

dade e da sexualidade femininas. Como Lacán, outorga a linguaxe, e con iso, a voz narrativa, ao home e cóntanos a historia da muller desde as fantasías masculinas. Xoga o mesmo xogo de Lacan, valéndose do seu mesmo estilo elíptico, esvaído, incitador de sentidos dobres ou múltiples que estiran o significado ata límites imprevisibles, para sobrepasalo, para subverter os seus postulados e mostrar provocativamente as consecuencias da súa teoría levada ao límite.

O espazo da novela é o da ciencia ficción, pero nin apunta ao futuro, nin inventa un mundo exterior. O seu ámbito é o mundo interior do subconsciente humano, o espazo impreciso no que se funden dous universos, o interior da mente e o exterior das formas concretas que se nos antolla como realidade. Os personaxes proceden do universo do símbolo, o arquetipo, ou o mito, anque a encarnadura é sensorial, realista e surrealista á vez, como a vida mesma na que xiran. Son seres tanxibles, sensuais, coa fascinación inquietante do onírico.

A seducción é unha das claves da súa narrativa. Carter xoga coa demanda do desexo e a linguaxe. Vai cautivando ao lector prendéndoo nas súas redes cunha técnica envolvente que lle fai ir asistindo e involucrándose na fantasmática da acción. A novela substancializa, é dicir, dota de corporeidade aos mitos clásicos da psicanálise e a partir deles e das

viravoltas lacanianas que presiden as estratexias narrativas, o argumento recrea unha historia de castración real a mans da temible nai fálica da psicanálise que converte a Evelyn, o protagonista en muller: Eve. Dado que o mito conforma, é dicir, produce a cultura, a pura bioloxía non basta para a transexualización, polo que Eve debe someterse a un proceso de inculturación que lle ensina a historia do seu sexo na sociedade patriarcal. Historia non tanto escrita nos libros canto inscrita no corpo feminino, da que a simbolización como ferida sangrante, anque para a doutrina psicanalítica teña lugar no ámbito do imaxinario, na realidade histórica, ten lugar no da carne. Diso dan fe prácticas culturais como a ablación do clítoris que sela o dominio patriarcal sobre o sexo da muller china que se aprisiona no espazo exiguo do doméstico; ou a inmolación inducida da India na pira funeraria que lle recorda que sen o seu marido non é nada e non ten razón de existir.

As últimas novelas de Carter, esta mesma, *A Paixón da nova Eva*, *Noites de circo* (1984), *Nenos sabios* (1992) teñen unha estrutura en certo modo picaresca e válense da viaxe como estratexia para artellar as múltiples peripecias das súas heroínas. Un dos episodios máis fantásticos: a relación amorosa de Eva cunha actriz de cine da que a imaxe na pantalla sempre estivo apaixonadamente namorado é revelador da natureza do amor romántico explorada por Freud,

quen concluía que neste tipo de relación amorosa, a muller non é o auténtico obxecto de amor senón tan só o repositorio do narcisismo masculino. Por iso as románticas figuras femininas obxecto de desexo platónico en romances e sonetos non necesitaban individualidade algunha, porque é o home o que proxecta sobre elas un ideal que pode amar como forma de amor a si mesmo e que reflicte a magnitude e o valor do propio ego, expresado na arte ou nos riscos que eran capaces de crear ou correr, e que era realmente o importante. Amando esta figura, desprovista de identidade, individual, podía xa que logo amarse libremente a si mesmo. Eva descobre que a súa amada é en realidade un transvestido, posto que de acordo con esta teoría freudiana e apurando os presupostos do narcisismo masculino, o perfecto obxecto amoroso do home é el mesmo.

A crónica da paixón da nova Eva, na versión de Carter, anque expoña en toda a súa crueza unha historia de sufrimento, faino desde a subversión moitas veces rocambolesca e desmesurada. Desde a desmitificación e, con isto, a ridiculización de historias de poder hieratizadas, rompendo desde os seus propios presupostos as súas aspiracións universalistas de autoperpetuación. Carter leva a cabo un orixinal exercicio de deconstrución dos intocables mitos psicoanalíticos abrindo posibilidades inéditas ao xénero de novela de denuncia feminista.

Un paso máis nesta liña de ensanchamento de xéneros literarios estratificados, o do realismo da fase novela social feminista e o do mito, xénero literario por excelencia, supón a súa reescritura dos contos maravillosos que constitúe unha revolución literaria similar á que supón a novela respecto da épica e que Bakhtin estudia de modo tan lumioso en *The Dialogic Imagination: four Essays*. Sen que o conto maravilhoso poda en sentido estrito compararse coa épica, sí comparte con ela, ao meu xuízo, certos elementos interesantes polo seu poder de configurar e transmitir ideoloxía. O conto, como a épica, é portador de imaxes, aspiracións, comportamentos e retribucións aos que a sociedade no seo da que xorde e que o divulga, certamente asinte. É expresión dun consenso ideolóxico e social. Dalgunha maneira participa do discurso da autoridade moral imperante —de feito a “moralexa” é elemento intrínseco da súa estrutura— e beneficianse, ademais do que Bakhtin (1981: 342) denomina como o discurso internamente persuasivo. É dicir, desperta a identificación espontánea do lector cos modelos de conducta que a obra literaria lle propón.

Carter retoma o conto e os seus personaxes, cuestionando os seus significados indiscutidos e o seu universo de valores consensuados. Faina deixando o conto como transfondo, como marco de referencia contra o que a encarnadura, a fisicalidade, a tridimensionalidade

que adquiren as estilizadas figuras do antigo relato, reelaboran todo o entramado de significacións desvelando posibilidades inéditas. Mantendo, en ocasións, as acuñacións lingüísticas do conto, esas frases impresas na memoria enfatizadas coa mímica e o timbre do narrador —“que dentes tan grandes tes”, “para te comer mellor” (Carter: 1986, 118)— a autora crea o espazo para a confluencia, e a confrontación dun diálogo entre dous discursos, dous xéneros, dous mundos. Un fixo, mutable, moral, outro rupturista, irreverente, desacralizador.

A táctica consiste simplemente na construción dun entramado paralelo que ao operar contra o marco de referencia anterior, presente na conciencia do lector, suscita neste unha reacción emocional e intelectual ante a confrontación de puntos de vista, de xuízos de valor, de posicións ideolóxicas, en definitiva, transmitidas por idénticas expresións lingüísticas en torno ao mesmo argumento. A versión última esixe a lectura das mesmas palabras con outro timbre e outra mímica porque a heteroglosia que as impregna extrae delas un sentido moi diferente ao da primeira. Produciuse unha transformación da linguaxe que rompe a univocidade do conto maravilhoso, abríndoo a unha interpretación da realidade máis complexa, máis densa, tamén máis indeterminada, susceptible dunha pluralidade de interpretacións, na que as significacións latentes suprimidas se explicitan desafiantes.

TEMAS VARIOS

Os lobos son nestas versión homes/lobo susceptibles de metamorfoses en ambos sentidos, de home a lobo e de lobo a home, fronte a quen as vítimas débiles nunca están seguras. A atmósfera ten un aroma explicitamente sexual e o desenlace, coa victoria de Carrapuchiña, pasa pola axencia, a inicitiva e a seguridade en si mesma da xove protagonista. Ao ruxido do lobo na versión do conto marabilloso que acompañaba ás súas últimas palabras "¡para te comer mellor!" contraponse a gargallada de Carrapuchiña na nova versión coa seguridade de quen *se sabe que non é carne de ninguén* (Carter, 1986: 118).

Pola súa parte a morte da avoiña, devorada polo lobo, inscríbese na categoría da morte humorística, a "cheerful death" que Bakhtin examina a partir da análise de *Gargantua e Pantagruel* no ensaio sobre o tempo e o cronotopo na novela (Bakhtin, 1981:196). Participa do espírito rabelaisiano de "violación -mediante a parodia" das concepcións medievais sobre a vida e o máis alá, unha vez que a súa transcendencia se disecara en mero cliché atemorizador e extorsionador de consciencias. Na versión postmoderna e feminista a última visión que ten a avoiña do lobo é a dun xove con ollos coma brasas que se achega ao seu leito. A última impresión que ten o lector, identificada a súa óptica coa dela mediante o recurso lingüístico do estilo indirecto libre, é a extática ante o tamaño dos xenitais: "His genitals, huge. Ah!

huge" (Carter, 1986: 188). A autora aserta con iso un golpe cómico a unha ideoloxía sexual hieratizada que se valeu tradicionalmente do temor como arma de represión. O obxecto de representación vese, así, baixo unha nova luz e adquire unha perspectiva diferente, guindando ángulos e facetas novas. Para Bakhtin a iluminación procede da posición do autor que deliberadamente elixe "un punto de vista non poético sobre obxectos e temas tradicionalmente poéticos" (Bakhtin, 1981: 313). Por medio da comicidade e a parodia ábreanse fisuras a un discurso autoritario e monolóxico permitindo explorar realidades máis complexas suprimidas por esa linguaxe hexemónica.

As últimas novelas de Angela Carter, *Nights at the Circus* (1984) e *Wise Children* (1991) continúan explorando o subversivo filón da comicidade e a fantasía, construindo narrativas situadas deliberadamente do outro lado do socialmente normativo ou simplemente aceptado, presididas por personaxes femininos así mesmo fóra da norma estética e social. A protagonista de *Noites de Circo* é unha voluminosa muller alada que leva a cabo fantásticas piruetas e acrobacias ante a atónita mirada dos espectadores. Nin que dicir ten que tal portento da natureza desperta unha curiosidade sen límites e uns ingresos fastuosos para o circo ambulante no que traballa.

Nacida e criada nun burdel e ao coidado dunha das mulleres da

casa que a coida como unha nai, a súa vida é obxecto de toda clase de elucubracións e un xove periodista americano enrolase no circo co obxectivo de seguila de preto e escribir a súa biografía. O circo é un microcosmos do mundo particularmente apto para mostrar a súa crueza, e os personaxes que o poboan son retratos surrealistas da fauna humana. Fauna é un termo deliberado, porque a súa natureza adquire relevo a partir de inquietantes similitudes e contrastes coa fauna animal coa que convive e traballa. A violencia sexual, que é unha preocupación tan notoria na novela de Carter, adquire trazos ferozmente expresionistas polo grotesco dos personaxes que a exercen ou a sofren e as discordantes historias enfiadas tan só polo itinerario ambulante desta singular troupe. E, sen embargo, vemos xurdir unha especie de xustiza poética. A solidariedade sexual e o afecto destrúen situacións opresivas dando lugar a novas relacións máis humanizadas. Destaca a relación materna, habitualmente enfocada desde a matrofobia na novela feminista anterior e que aquí mostra posibilidades de reforzamento da axencia humana. O desenlace, un punto clave na articulación do sentido, é profundamente optimista. A risa sonora, a gargalladas, dunha muller que exclama "iso demostra que non hai nada como a confianza nunha mesma".

"Deixemos que outras plumas falen de culpabilidade e de penas" é unha cita dunha coñecida novela,

Mansfield Park, da primeira novelista inglesa famosa, Jane Austen, que abre un dos capítulos da última novela de Carter *Wise Children* (1991). Carter morrería dun cancro fulminante ao pouco tempo, en plena etapa de madurez e creatividade, aos 52 anos. Esta última novela ten por tanto un selo especial porque, ademais de ser a derradeira, dunha maneira moi significativa combina e reforza os elementos esenciais da súa narrativa anterior subliñando moi particularmente o elemento de celebración. E, quizabeis o máis interesante sexa que a celebración nin é inxenua nin constitúe en ningún momento unha evasión da realidade. Todo o contrario. O texto ábrese cunha benvida ao outro lado, ao marxinal, o bastardo, o lixeiro, o cómico, e efémero. É pura subversión de xéneros, de categorías, doutros textos. A voz narrativa sitúase desde o primeiro momento no polo negativo das oposicións binarias que estruturan as xerarquías. Na marxe esquerda do Támesis, no sur de Londres, na rama bastarda dunha familia de acreditados actores da obra do dramaturgo por excelencia, Shakespeare. É unha voz de muller, vella actriz, do lado menos respectable da profesión, o do espectáculo, o "music hall". O de extras de cine en momentos de gloria. De vodevil nos de costa abaixo.

O texto é intertextualidade pura con Shakespeare como palimpsesto. Un reto ao xogo de confusión de identidades, á representación da vida como representación,

como máscara, oropel e farsa. Un reto á reconciliación, parodia das comedias e as últimas e máis amables obras de Shakespeare, desde a purga das fantasías e a exposición nas mentiras que nos cremos, cremos, representamos e, ao final, vivimos. Un desmentido ao prestixio da convención en todas as súas formas e usos sociais e mentais. Un desafío á orde do pai do teatro de Shakespeare. Unha destrución divertida e cómica dos seus inmortalis versos. Unha novela de entrañable relación feminina que non exclúe a crueldade inherente ao poder, nin engana con dóces mentiras. Unha celebración, en fin, do gozo de vivir no contravalor que, significativamente, activa o goce da vida. ¿Pode hoxe haber mensaxe máis esperanzadora que as palabras que elixen deter a historia no máis efémero, nun momento feliz?, "What a joy it is to dance and sing!" *poñen o punto final desde o canto en medio da rúa á vida alegre de dúas mulleres do lado malo da rúa.

* "¡Que gozada é bailar e cantar!".

Trad. Marga Rguez. Marcuño.

BIBLIOGRAFÍA

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. University of Texas Press. 1990 (1981).

Carter, Angela. *The Bloody Chamber*. Harmondsworth: Penguin. 1986 (1979).

La cámara sangrienta. Barcelona, Minotauro, 1991.

The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History. London: Virago. 1990. (1979).

La mujer sadiana. Barcelona: Edhasa. 1981.

The Magic Toyshop. London: Virago. 1981 (1967).

Love. London: Picador, 1987 (1971).

Amar. Barcelona: Planeta. 1973.

The Passion of New Eve. London: Virago. 1988 (1977).

La pasión de la nueva Eva. Barcelona. Minotauro. 1993.

Nights at the Circus. London: Picador. 1985 (1984).

Noches en el circo. Barcelona: Minotauro. 1994.

Wise Children. London: Vintage. 1992 (1991).

Niños sabios. Barcelona: Minotauro. 1993.

French, Marilyn. *Mujeres*. Barcelona: Plaza e Janés. 1989 (1977).

Lacan, Jacques. *Séminaire XX: Encore*. Paris: Seuil. 1975.

DE VIDEOCREACIÓN: MULLERES QUE TRABALLAN EN VÍDEO

O mundo das altas tecnoloxías avanza a velocidades sorprendentes. O vídeo atópase, dende hai xa uns anos, acompañado polas tecnoloxías infográficas e o novísimo CD-ROM.

O vídeo, como sabemos, traballa con imaxe real. As técnicas infográficas xeran o que se denomina imaxe de síntese, é dicir, unha imaxe non real pero que se pode ver como un vídeo, traballada cun sistema informático: un hardware (HW) neste caso un ordenador cunha potente memoria provisto dunha tarxeta de vídeo, e un software (SW) que soen ser carísimos programas informáticos.

O CD-ROOM é un disco compacto que é reproducido por un ordenador. Ademais do son grava calquera tipo de imaxe, e ten a gran vantaxe con respecto aos outros medios de que é fisicamente interactivo, é dicir, o usuario pode utilizalo segundo lle praza, indo por medio do seu ordenador ao bloque de información que lle interesa sen necesidade de velo dende o principio ata o final. Digo fisicamente interactivo, porque o videoarte é un xénero mentalmente interactivo, é o/a espectador/a quen constrúe a súa historia baseándose nas imaxes que lle ofrecen.

Falando de altas tecnoloxías non se pode obviar a Realidade Virtual que na actualidade presenta avances bastante espectaculares dentro do mundo do lecer con enxeños como por exemplo o E.V.E.

(Extended Virtual Environment), unha gran burbulla creación de Jeffrey Shaw, onde se poden introducir dúas persoas e camiñar libremente encontrándose en espazos virtuais, con só unhas gafas que determinan por medio da mirada a dirección cara á que se quere avanzar. No mundo científico ten grandes aplicacións en Medicina, Arquitectura, etc. A R. V. é un tema que requiriría un extenso traballo que non é o motivo deste.

Videocreación é unha linguaxe non lineal que manipula a imaxe, utilizando a súa plasticidade para evocar referencias. Hai varios xéneros en videocreación: animación, documental experimental, ficción, vídeo-danza e vídeo-arte e infografía.

Os día 13 e 14 do pasado mes de marzo celebrouse o II Ciclo de Videocreadoras patrocinado pola Concellería da Muller do Concello de Vigo, con motivo do Día Internacional da Muller Traballadora, sendo organizado por Marta Alfageme da axencia de comunicación RP3, no que tiven o pracer de participar gracias á inclusión do meu traballo *Sentimento* no programa da distribuidora.

Marta solicitou os servizos de Trimarán, axencia pioneira en España na distribución de arte tecnolóxica ubicada en Madrid. María Pallier, actualmente redactora do programa de TV2 *Metrópolis*, e Iñaki Pérez dirixen Trimarán. Trouxéronnos dous programas; o primeiro baixo a temática

Desmitificacións incluía traballos de diferentes xéneros: videoarte, documental e animación con mestura de imaxe real. Desmitificaban temas de diversa índole como Historia e política os de Isabel Herguera e a húngara Ildiko Enyedi, este último unha poética crítica da guerra; arte e artistas, *Sentimento* e *Un espía* de Suzie Silver e por último, saúde feminina, con traballos de Ellen Spiro e Marina Álvarez *Mulleres Invisibles* e de Zeinabu Davis *Unha peza sobre o período*. No segundo programa, traballos para televisión realizados por destacadas mulleres dentro do mundo do vídeo: *Fatal*, *fatal mirada* de Sara Fried, *No fue amor* de Sadie Benning un traballo moi sinxelo feito cunha cámara de xoguete, (custaban 25 \$, e xa as retiraron do mercado en USA, ¿será perigosa unha cámara de video?), —tal vez por esa sinxelez moi fresco e auténtico— e ao final, Bettina Gruber acreditada videoartista internacional con *Non soamente os anxos teñen ás*, magnífico traballo moi discutido en Alemaña cando se emitiu por TV (*).

Vigo, sitúase entre as poucas cidades españolas que prestan atención a este medio, primeiro co Festival Internacional de Vídeo e, desde o ano pasado, con este ciclo de mulleres creadoras.

Un festival de vídeo e un evento ao que pode acceder todo o mundo que teña e queira presentar un traballo; así, xunto a traballos de videocreadores de talla internacional, áchanse traballos principiantes que

ao seren seleccionados fan que os seus autores e autoras entren no mundo da videocreación. Un ciclo ou sesión de videocreación nútrese de traballos de persoas avezadas dentro deste sector. As seleccións do festival de Vigo son ultimamente moi malas. Non se sabe realmente que criterios poden seguir os seleccionadores, pois aquilo convértese nunha amalgama difícil de dixerir. Por iso, e mentres non teñamos a sorte de que cambie unha organización que está deixando morrer o festival, creo que o ciclo de video-creadoras pode ser unha verdadeira alternativa, converténdose nunha plataforma que axude aos novos valores desta cidade. Dous días vendo programas, que polo feito de seren confeccionados por unha distribuidora esixen un nivel de calidade demostrado, e un terceiro día que completaría o ciclo, con primeiros traballos fóra de programa ou baixo un epígrafe diferente ...e que sexa o público quen opine. Por certo, a sala de conferencias do García Barbón estaba case chea. Interesante, xa que logo, esa mirada feminina da que eu destacaría o traballo de Suzie Silver A spy, un irónico e polémico traballo que utiliza a figura de Cristo (¡con peitos!) para desmitificar o estatus de semideuses das estrelas de arte, e indubidablemente a magnífica Bettina Gruber, con varios pequenos traballos agrupados	baixo o título de <i>Non soamente os anxos teñen ás</i>, nos que utiliza o nu masculino tal é como se adoita utilizar o feminino en publicidade. Nove bocados exquisitos, divertidos, que a min me pareceron case inocentes gracias ao soberbio tratamento de Gruber. Un moderno cartel deseñado por Mantecón e fotografado por M. G. Vicente, anunciou este ano un acto ao que lle desexo longa vida. Traducción: Marga Rguez. Marcuño	NOTA (*) Tamén trouxeron un CD-ROM de Cristine Tamblyn, que investiga a relación entre muller e tecnoloxía: o vídeo como medio de fácil acceso por parte de mulleres con entrada máis difícil ao mundo do cine.
T E M A S V A R I O S		



Pilar A. Pablos

C R Í T I C A

ESCRITO POR MULLERES

MARILAR ALEIXANDRE, Expedición no Pacífico, Xerais, Vigo, 1994.

—, Nogard, Alfaguara / Obradoiro, Madrid, 1994.

VICTORIA ÁLVAREZ RUÍZ DE OJEDA (ed.), Entrevistas con E. Blanco Amor, Nigra, Vigo 1994.

DOROTEA BÁRCENA, Mulieribus en Información Teatral. Extraordinario muller e teatro, Vigo, nº10 (1994). Caderno central.

CARME BLANCO, Libros de mulleres. (Para unha bibliografía de escritoras en lingua galega: 1863-1992), Cumio, Vigo, 1994.

CONCHA BLANCO, A papoula era máxica, Castro, Sada, 1994.

PAULA CARBALLEIRA, Robin e a boa xente, Edebé-Rodeira, Barcelona, 1994.

UXÍA CASAL, Un ano de fábula en catro estacións, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1994.

FINA CASALDERREY, ¡Asústate, Merchel!, Xerais, Vigo, 1994.

—, Chamizo, Xerais, Vigo, 1994.

ADRIANA CASTRO, en colaboración con Francisco Souto, Dous bocetos, Ed. do Dragón, Galiza, 1994.

ROSALÍA DE CASTRO, Obras completas, 2 t., Turner, Madrid, 1993. Edición de Manuel Arroyo Stephens.

PILAR CIBREIRO, Feitura de lume, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1994.

MARTA DACOSTA ALONSO, Crear o mar en Compostela, Deputación Provincial, Lugo, 1993.

—, Con pólvora e magnolias. X.L. Ferrín, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1994.

MARÍA MAGDALENA DOMÍNGUEZ, Sementeira de soños, Ed. Cardeñoso, Vigo, 1994.

MARÍA XESÚS FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ en colaboración con Xosé-Victorio

Nogueira Barcia, A nosa literatura infantil e xuvenil 1993, Santiago de Compostela, Gálix, 1994.

ANA M^a FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ondas de verde e azul, Xerais, Vigo, 1994.

NAVIA FRANCO BARREIRO, Historias de Edel, Cumio, Vigo, 1994.

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luís Seoane: vida e obra, Galaxia, Vigo, 1994.

UXÍA GARCÍA SABARIZ, O señorito Pepito, Alvarellos, Lugo, 1994.

ÚRSULA HEINZE, Polas rúas de Padrón, Castro, Sada, 1994.

—, Quérote, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1994.

ARACELI HERRERO FIGUEROA, Sobre Luís Pimentel,

Álvaro Cunqueiro e Carballo Calero. Apontamentos de Filoloxía, crítica e didáctica da literatura, Castro, Sada, 1994.

MARÍA MARIÑO, Obra completa, Vigo, Xerais, 1994. Edición e introducción de Victoria Sanjurjo Fernández.

KATHLEEN N. MARCH, De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro, Castro, Sada, 1994.

MARINA MAYORAL, Tristes armas, Xerais, Vigo, 1994.

MARÍA XESÚS PATO, Heloísa, Espiral Maior, A Coruña, 1994.

LUZ POZO GARZA, Galicia ferida. (A visión de Luís Seoane), Castro, Sada, 1994.

MARÍA XOSÉ QUEIZÁN, Fóra de min, Sons Galiza, Lugo, 1994.

ANA ROMANÍ, últimas mareas, Espiral Maior, A Coruña, 1994.

GLORIA SÁNCHEZ GARCÍA, O Capitán Ro e o gato Bo, Xerais, Vigo, 1994.

—, Pé e mais eu, Edebé-Rodeira, Barcelona, 1994.

—, 303 adiviñas, Xerais, Vigo, 1994.

ANXOS SANMARTÍN, Códice Calixtino. Luz Pozo Garza, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1994.

ISOLDA SANTIAGO, Flor de tan mal xardín, Espiral Maior, A Coruña, 1994.

Belén Fortes López

C R Í T I C A

OTILIA SEIJAS, Egida, Castro,
Sada, 1994.

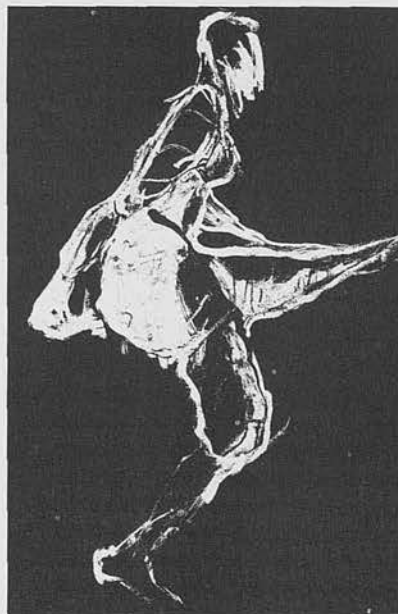
DORA VÁZQUEZ, Mulleres
amadas por grandes homes,
Castro, Sada, 1994.

PURA VÁZQUEZ, A carón de
min. Nova antoloxía poética, Xunta
de Galicia, Santiago de
Compostela, 1994.

HELENA VILLAR JANEIRO,
Contos do paxaro azul, Sotelo
Blanco, Santiago de Compostela,
1994.

—, A voda do papá, Alfaguara /
Obradoiro, Madrid, 1994.

HELENA VILLAR JANEIRO en
colaboración con Xesús Rábade
Paredes, Cabeleira de pedra,
Consortio de Santiago / Galaxia,
Vigo, 1993. ▲



C R Í T I C A

DE MUSA A LITERATA: Kathleen N. March le desde Maine a Rosalía

Katheleen N. March naceu en Rochester (Nova York) e doutorouse en literatura hispanoamericana pola Universidade de Búfalo coa tese *La visión de José María Arguedas: una aproximación literaria, cultural y lingüística*; na actualidade é catedrática do Departamento de Linguas Clásicas e Estranxeiras da Universidade de Maine. Mais desde a nosa perspectiva galega cómpre destacar que esta americana, estudiosa da literatura hispanoamericana, española e galega, foi unha das pioneiras do galaicismo en U.S.A., ao contribuír nesta tarefa como traductora do inglés ao galego e do galego ao inglés e como promotora da Asociación de Estudos Galegos en Estados Unidos. De feito, traduciu ao inglés unha escolma de relatos galegos titulada *An Anthology of Galician Short Stories. Así vai o conto* (1991) e a novela *La hija del mar* (1994) de Rosalía de Castro, verqueu ao galego o ensaio *Sobre o Poder e a Ideoloxía* (1992) de Noam Chomsky, foi a organizadora en 1985 do primeiro congreso daquela organización do que logo publicou as *Actas* e editou tamén o libro de *Homenaxe a Ramón Martínez López* (1990), filólogo galeguista que pasara parte do seu exilio como Catedrático de Filoloxía Española da Universidade de Texas. Ademais, realizou numerosos estudos sobre a literatura galega, desde Manuel Antonio ou Carballo Calero aos autores máis novos, pero especializouse na escrita de autoría feminina. Dentro deste campo de traballo centrado na

literatura das mulleres, que se viu facilitado polo programa de Women in the Curriculum desenvolvido na Universidade de Maine, ocupouse tanto das escritoras actuais, sobre as que fixo distintas aproximacións críticas e ás que antologou na obra titulada *Festa da Palabra. An Anthology of Contemporary Galician Women Poets* (1989), como das precursoras, entre as que analizou sobre todo a Rosalía de Castro na súa dimensión narrativa, traballo que deu lugar ao libro *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro* que acaba de publicar, con data de 1994, Edicións do Castro.

A aparición agora en Galicia desta obra sobre Rosalía dá a coñecer ao público lector en xeral a importante faceta de crítica literaria feminista que Katheleen N. March viña desenvolvendo nestes últimos anos en distintas publicacións colectivas anglosaxonas ou galegas e en revistas como *Festa da palabra silenciada* ou o *Boletín Galego de Literatura*. Nunha nota limiar que abre *De musa a literata* a autora descúlpase por non ter publicado o libro en galego, "a lingua máis lexítima para escribir e publicar en Galicia" (9), ao tempo que xustifica a utilidade difusora do castelán e promete unha segunda edición en galego. Comprendemos a solidariedade nacionalista que motiva as súas palabras con respecto a un escrito que naceu en castelán no contexto do hispanismo norteamericano. Por outra parte e segundo os datos de que

dispoñemos, conxeturamos que as peculiares orixes espaciais e temporais do traballo poderían ser, entre outras, as causas da selección do aparello bibliográfico. Pensamos ademais que das súas particulares orixes proceden algúns dos aspectos máis problemáticos do libro, pero o que realmente importa é que neses mesmos principios radica a súa aportación máis importante: a lectura profundamente feminista da narrativa castelá de Rosalía e, por extensión, da propia figura da escritora.

En efecto, Katheleen March, guiada polo seu seguro posicionamento crítico feminista e apoiada no groso da tradición crítica norteamericana deste signo, procede a facer unha relectura da narrativa rosaliana, deconstruíndo as cegueiras de interpretacións anteriores que non tiveron en conta os factores xenéricos e reconstruíndo unhas novas creacións que resplandecen e se dan outras á luz dunha distinta dimensión de xénero. Desta maneira, a autora contribúe á revisión do canon literario decimonónico construído pola tradición patriarcal e súmase á multiforme feminización do mesmo que desde finais dos anos setenta vén realizando a crítica literaria feminista, coas novas valoracións de figuras literarias como Jane Austen, as irmás Brontë, George Sand, Madame de Staël ou Emily Dickinson, ás que agora se vén sumar Rosalía, e coa construción da xenealoxía feminina negada, que neste caso implica a inserción

Carmen Blanco

C R Í T I C A

da narrativa castelá da autora galega na tradición novelística específica das mulleres.

A obra divídese en nove capítulos, dos cales cinco están dedicados á análise das novelas *La hija del mar*, *Flavio*, *Ruinas*, *El caballero de las botas azules* e *El primer loco*. Mentres, o primeiro fai unha introducción sucinta á figura literaria rosaliana dentro do contexto social e cultural do rexurdimento, da problemática específica das literatas decimonónicas e do mundo literario galego en xeral, maioritariamente masculino. E, da mesma maneira, o último expón, nunha brevísima conclusión, as teses básicas do estudo; a influencia exercida por un contexto social hostil sobre a literata liberal e feminista que foi Rosalía, a súa lúcida consciencia desta situación e a construción, con estes condicionantes, duns discursos novelísticos que xogan con dúas estratexias, a do rexeitamento aberto da escravitude das mulleres e a do enmascaramento simbólico e a mensaxe oculta. Así, Kathleen March descobre o que considera o cerne da creación narrativa rosaliana: a problemática procura feminina dun espazo propio no que desenvolver unha identidade coartada, busca que leva ao encontro de experiencias amorosas fracasadas, pese ao apoio buscado na forza marxinal das galaicas mulleres de terra que a inspiran:

Es significativo (...) que (...) Rosalía haya representando a menudo la lucha de una protago-

nista por encontrar o recuperar su propio espacio, papel o comportamiento discursivo -en una palabra, por crear su propio texto. A la vez, esta búsqueda de una expresión imaginativa propia- proceso liberador- va acompañada de experiencias amorosas fracasadas, violentas, frustradas. (...) No obstante, y a pesar de no estar conforme con la condición secundaria de su sexo, Rosalía mantiene un sentido fundamental de orgullo en el poder de aquellas mujeres que vivían en mayor libertad (porque ninguno querría arrebatárles esa dura vida de Fisterra, cabría pensar), que comprendían la fuerza de su herencia, la tierra, y no habían sido deformadas por la sociedad burguesa. Es decir, sus modelos constantes fueron Galicia y sus habitantes humildes: las gallegas. (340)

Nos capítulos nucleares do libro analízanse as cinco novelas pero tamén a prosa de "Lieders" e "Las literatas", xunto ao prólogo de *La hija del mar*, tres textos básicos para comprender os posicionamentos literarios e ideolóxicos da autora, así como o seu feminismo literario; estes escritos foran xa obxecto de estudos feministas mesmo pormenorizados, pero esta outra lectura, coincidindo no esencial, enriqueceos co seu propio enfoque, como acontece tamén coa lograda interpretación da primeira novela rosaliana, que se vén sumar ás lúcidas lecturas que, como a de Susan Kirkpatrick, afondan na saída frustrada do labirinto do desexo patriarcal que afasta a nai da filla pola seducción incesuosa do pai.

Igualmente, o conxunto narrativo rosaliano é estudiado en relación cos prólogos de *Follas novas* e de *Cantares gallegos*, pero tamén de maneira moi especial, sobre todo a propósito de *La hija del mar*, co ensaio "Defensa das mulleres" de Feijoo, un dos escritos clave do profeminismo ibérico. Así mesmo, establécense lazos comparativos cos presupostos ideolóxicos de Rousseau ou Fourier e coas estratexias feminino-feministas de autoras tan diversas como Juana Inés de la Cruz, Charlotte Perkins Gilman, George Eliot, Mary Shelley, Eliza Sharples, Kate Chopin ou Madame de Staël. Mais por enriba de todo destaca a pormenorizada análise da indubiable influencia do texto de Feijoo na escrita da nosa autora e os apuntes, a propósito de *Flavio*, sobre a tamén confirmada pegada da Staël e concretamente da súa novela *Corina*, citada de maneira explícita en *Follas novas*. Hai, así mesmo, comparacións coa escritora Emilia Pardo Bazán, que, seguindo a Francisco Rodríguez, fican no conflito nacionalista sen entrar nas complexidades da construción e reconstrución do canon literario español nin na análise feminista comparada desas dúas figuras literarias femininas.

Tal como a autora nos indica na introducción, o propósito dos capítulos dedicados ás cinco novelas é facer unha lectura rectificadora de Rosalía como narradora en castelán, para mostrar, fronte á comprensión e o menosprezo tradicio-

nais, a intencionalidade feminista coa que as obras foron escritas, e para situar á escritora dentro do "marco social realista, combativo y nacional" (28), seguindo posicionamentos críticos apegados á lexitimidade exclusiva do realismo. Katheleen March toma este camiño, mais nel cinguese ao propio texto rosaliano e é así como vai descubrindo as complexas estratexias da escritora para subvertir o poder do discurso patriarcal, efectuando rupturas dentro dos modelos románticos e realistas que a levan a conxugar múltiples xogos de perspectivas para poder manifestarse desde a súa condición marxinal. O centro do libro e, desde a miña perspectiva, o seu maior valor, está nesta lectura feminista de ti a ti que confronta creadora e crítica na reescritura dun novo texto sutilmente recreado co apoio da plural subxectividade feminina e a comunal intersubxectividade feminista. Para min foi un pracer ver de novo a Rosalía coa mirada amiga e solidaria que Katheleen March deita desde Maine. E, igual ca min, as lectoras e os lectores futuros do estudio de March encontrarán unhas novelas rosalianas distintas das que leran antes, pero sobre todo das que lles fixeron coñecer e, desde logo, moito máis innovadoras e apaixonantes. Neste sentido podemos afirmar que *De musa a literata: el feminismo en la narrativa de Rosalía de Castro* é unha aportación crítica fundamental dentro dos estudos rosalianos. ▲



"...po serei, mais po namorado". Menchu Outón

C R Í T I C A

HELOISA de Chus Pato

*¿Cómo será o meu nome
que nervo do propio corpo non
/poderei mastigar?"*

Con estes versos ábrese o último poemario de Chus Pato, HELOISA, constituído por vintetrés poemas multiformes, no que se proxectan nomes e imaxes insólitas de mulleres nunha paisaxe aínda máis misteriosa e sensual que a transitada no seu anterior libro, *Uranía* (1991).

Unha das peculiaridades de Heloísa, é a súa reconversión xenérica. Os seus poemas libéranse da liña lírico-estática para debuxar un entramado secuencial de poema en poema. Os versos parecen ensamblar episodios, relativamente independentes nun libro cheo de peripecias. Aparecen planos donde entran en acción personaxes míticos, lendarios ou literarios. O salto da literatura á cotianeidade, da historia á mitoloxía, produce un efecto dinámico no que Heloísa, a protagonista, se desenvolve nun espazo imaxinativo e físico aberto a copiosas interpretacións.

O ritmo da fábula, fuxidío, deíxanos a miúdo no límite do abismo. Escapadas e retornos ao punto de partida, continuas viaxes, saltos no tempo, do pensamento ás vivencias propias da poeta. Heloísa non está soa. Ao seu redor desfilan un número inxente de personaxes, prestándose unha especial atención ás mulleres. Mulleres ás que vincula máis solemnemente cos elementos naturais, especialmente co ar e co lume. O ar incítaas a trepar, a ele-

varse por riba das árbores, polas torres dos castelos, ou a mover as velas dos barcos, a navegar e saír de si mesmas. O ar como impulso liberador. O lume é a representación da paixón, mediante o movemento constante do corpo da muller.

*A muller danza sobre o bronce
enguinalda a súa voz.
Exánime
exausta.*

A miúdo, os corpos cúrvanse como serpes tentadoras, ardentes, cargadas de silencioso erotismo

*Velaquí as serpes do amor
refulxen como xemas, como
/loureiro en flor*

As mulleres de Heloísa non atezan o chan, dicía, bailan sobre el. En certo modo, son orgullosamente desarraigadas, a danza como antídoto ás ataduras da terra nai anquilosante, aniquilante. No horizonte que debuxa a Galiza de Chus Pato non hai "raíces de toxo verde malas de arrincare". Galicia plásmase en horizontes abertos en miles de camiños e labirintos. Pero tamén en miúdas pinceladas descriptivas de gran delicadeza poética, fóra dos tópicos xenéricos e idealistas da natureza, tan habituais na nosa poesía

*no interior do alpendre un carro
/completamente
inzado de bolboretas, erva
e unha parede, bronceínea, onde
/aniñan os pardaús*

A través dos poemas, pódese ver a evolución dunha muller, Heloísa, atravesando por múltiples culturas e momentos históricos. As referencias culturais falan de castelos medievais, de guerreiros, de carruaxes. Todos os ingredientes dun conto de fadas, aderezado cun bestiario amplísimo de animais mitolóxicos ou simbólicos: cervas brancas, morcegos, telóns, xabaríns, ratos, dragóns. Pero tamén teñen voz os poetas malditos, trágicas gregas, os líderes revolucionarios. Con todos estes seres, Chus Pato configura unha andamíaxe dramática cun amplísimo panorama cultural.

Heloísa, non é a princesa do conto, inmóbil e patética agachada na torre do castelo. A protagonista desafia ao prohibido e tamén é quen de bailar, esconxurando a quietude da morte:

*Digo-vos que a muller que
/danza no meio das leiras de
/centeo
bate cos seus pés a planura da
/morte.*

Nos decorados de *Heloísa*, condénsanse visións oníricas, imaxes fugaces da poeta, reflexións. Unha visión arquitectónica dunha exquisitez insólita: edificios de vidro, de bronce, con columnas e labirintos infinitos que chegan ata o ceo.

A polaridade arriba-abaxo é un canon en *Heloísa*. Todo ascenso trae consigo a dorosa baixada, a decrepitude. E o momento do con-

tacto coa terra, inevitable. Aquí a MULLER, que son moitas nunha: Perséfone, Antígona, Cíprida, Esther, móstrase como heroína ou vítima da epopea (o un vai empallado co outro). Gráficamente é expresado pola natureza tenebrosa, o bosco, a escuridade, a violencia, as feridas, o sangue. Recorda ao castigo bíblico contra a muller pola súa ousadía transgresora, e a conseguinte penitencia: a permanente fuga polo mundo, chea de infinitos inimigos e perigos

*A que camiña atravesada
/extensas avenidas
a ambos lados érguese cruces
/con cabeza de león.*

E das imaxes oníricas, dinámicas, volátiles, accédese ás reflexións da poeta. Desfacerse do ensoño trae consigo un certo escepticismo, do que somentes é posible liberarse a través da reconstrución literaria

*Sinto que ao derrubaren-se-nos
/as probas
teña que facer un brindis polo
/futuro.
Sucumbir na extenuación da
/escrita.*

Heloísa devala do pracenteiro mundo simbólico ao goce pola propia materia prima do mesmo: a linguaxe. Chus Pato establece unha relación sensitiva coas palabras corporeizándoas como entes protagonistas dun xogo erótico

*pois na orde simbólica as fun-
/cións da linguaxe non se definen
pola comunicación senón polo
/principio do pracer.*

Nesta materialización da expresión poética, hai que facer unha ponte que conecta *Heloísa* coa *Metáfora da Metáfora* de María Xosé Queizán cando expresa

*Apreixas a metáfora coas máns.
Soberana
entra pola túa porta como ansia
énchete o corpo enchido.
Fundes
confundes corpo, desexo.*

No libro de Chus Pato, o amor non se atrinchera nos cánones románticos, e ademais márcase unha distancia cautelosa do ser amado que libra á amante da alienación. Pero isto, non indica de ningún modo frialdade. A poesía de Chus Pato ten unha emoción contida que lle permite recrear lembranzas virtuais dunha sutileza como as que adica ao seu bisavó Xoán

*Xamais poderei saber como
/eran os teus ollos
nen como brincaban neles
/peixes das douradas rotas
/de Antioquía
nen o croar das ras, nen se nos
/teus brazos aniñaban garzas
ou cigoñas.*

Heloísa é unha fábula cargada de humor, de ironía desmitificadora

que comeza pola autocrítica da autora, quen atina en se recoñecer: "astronauta nunha noite de verán", disfrutando da súa consciente saída dos cánons poéticos ortodoxos.

As transgresións lingüísticas de Chus Pato, en especial os seus saltos semánticos, poden agachar a súa mensaxe e sumir a súa escrita nun certo hermetismo, no que, tamén en parte radica a súa decisiva orixinalidade.

Velaquí o primeiro mito a derrubar: a propia imaxe da poeta, tan lonxano ao egocentrismo romántico

*No seu soño non son a mocita
/de Abril
non son a princesa de Aquitania
non sei patinar
non teño laúde
non son Santa Gúdula
non son Iduara Eriz.*

Heloísa é unha sinfonía chea de sorpresas rítmicas e de notas suxerentes, nas que cada lectura abre unha pasaxe nova, un ton diferente e gozoso. No afán desmitificador e ousado dos seus versos, Chus Pato xustifícase

*espertar candoouben que a
/escuridade era o único
posíbel,*

Iniciaba este comentario, cuns versos nos que a poeta suxería a busca do seu nome. A necesidade de crear nomes novos para recrear un ideario novo, fóra dos lugares

C R Í T I C A

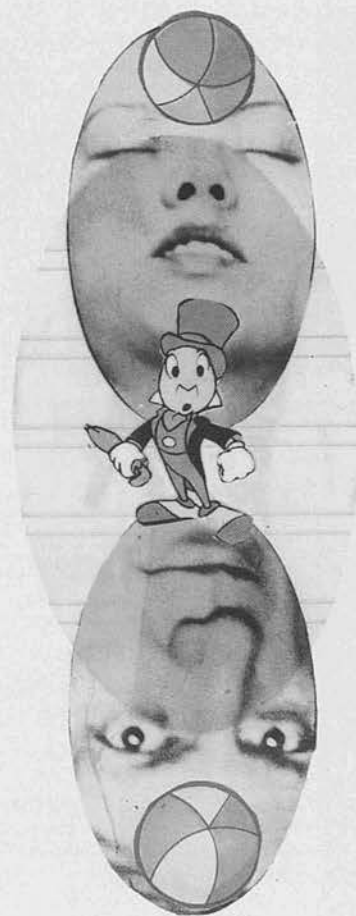
comúns. E nisto ocúpase Chus Pato neste poemario. Nomes novos, nomes por descubrir enlazados a un imaxinaro sorprendente. Chus Pato parte da desviación do mítico, descontextualizándoo e recreándoo en novos entornos que abanean entre o surreal e o cotián, desde os que nos transfere o seu apaixonado xogo poético.

*O mito cambia
produz desperdicios*

Para rematar este comentario, cómpre percibir o libro cos cinco sentidos, deixándose atrapar por unha curiosidade impía

A froita que sostén Perséfone é
/o inferno
así a imaxinación do inferno
/consiste en apercibi-lo cinco
/veces seguidas
por cada un dos cinco sentidos.

Pilar A. Pablos



C R Í T I C A

TECENDO AUGA

"DAS ÚLTIMAS MAREAS",
de Ana Romaní
Espiral Maior, A Coruña 1994

A segunda entrega poética de Ana Romaní navega nas rotas trazadas pola autora en "palabra de mar" (1987). Algúns dos poemas que forman parte das "Últimas mareas" apareceran no Cartón colectivo "Oito e medio" de Edicións do Dragón, reseñado no número anterior da Festa da Palabra Silenciada.

Romaní continúa unha tradición lírica que desde Martín Códax vén tirando do mar palabras e metáforas, e que, para a autora desta reseña ten un dos seus puntos máis altos nos sonetos de "Fentos no Mar" de Xabier R. Baixeras.

Moitos dos temas das "Últimas mareas" foron arrastrados ata a praia pola resaca desde os fondos do océano: o amargo sabor do sal, o cemento dos peiraos, as despedidas nos portos, os argazos nas praias. Pero se este é un libro de mareas, non é só porque o texto fale de mareas, senón porque todo ao longo del abalo e devalo flúen nun xogo de enchente e retirada, de partidas e retornos, de idas e vidas que asulagan un poema de voces e ideas para retiralas despois, así no que comeza

*Recoñezo
a soidade incerta dun erro
Reviso os rastros que quedaron
Demórome no espello*

Neste poema, cuarto do libro, as fuxidas e regresos deixan de situarse nun marco sen definición, para entretecerse no mito de Penélope

*Recomezo o labor no meu colo
/de fío*

que é tamén en Romaní a historia do que vai e vén, como a marea, do tecido e destecido, do cheo e do baleiro, da partida e do retorno. Hai outros mitos que atravesan os poemas: o percorrido do labirinto -que dá nome á terceira sección do libro- coa guía dun novelo; a conversión en estatuas de sal de quen ousa desobedecer, ollar ao prohibido

*de regreso -inútil tan escuro
labirinto-*

*en sal se converterán os teus
pasos.*

Outros temas, como a expulsión do paraíso, tamén aparecen no libro, pero é o de Penélope o que ten unha presenza máis constante ao longo dos poemas, este tecer e destecer unha tea que nunca mesma con madeixas, fíos de ausencia, augas das mareas

*As mulleres de sal, con argazos
/de sombras
xorden das últimas mareas
e tecen tesouros de auga cada
/noite
contra a Historia*

O poemario acada unha unidade temática que non sempre se dá nos libros de poesía, e fan del un texto cargado de suxerencias. Agardamos que, errando o nome, non sexan estas mareas de Ana Romaní as últimas. ▲

María Pilar J. Alexandre

C R Í T I C A

FORA DE MIN, de María Xosé Queizán

Non debería sorprendernos que o último libro de poesía de María Xosé Queizán se titule *Fóra de min*. Se analizamos os libros de poemas que ata o de agora leva publicado esta escritora, podemos observar que a súa produción poética se vai despregando como un abano que nos amosa unha poesía extensa e diversa.

No primeiro libro de poemas, *Metáfora da metáfora*, a poeta amosaba e desvelaba o seu mundo íntimo: os seus desexos e arelas, as súas frustracións, a concepción da poesía ata chegar a apoderarse da palabra para facela súa. Tomada xa a palabra úsaa para cantar e compartir o amor nun harmónico dúo en *Despertar das amantes*. Agora, en *Fóra de min*, ofrécenos un universo poético poboado de seres distintos, varios e ricos na súa diversidade.

É este un poemario aberto, compartido. Estamos diante dun libro no que se denuncian (cando xa non está de moda a poesía de denuncia) as actitudes intolerantes e no que se defende o dereito a ser e manifestarse diferente.

Dicir que as actitudes xenófobas e racistas aumentan vertixinosamente parece unha afirmación de "Pero Grullo" e manter que frear estes comportamentos é cuestión de solidariedade é obvio. Son só palabras. Pero os actos de solidariedade non se realizan con palabras, ¿ou si?

A resposta quizais poidamos atopala neste libro de María Xosé Queizán.

Solidariedade, eis a palabra que lle acae ben ao poemario *Fóra de min*. A solidariedade debería ser un valor presente na poesía. Cando isto ocorre o poema sae "fóra de si", non é exclusivamente un mero acto de goce estético, senón que se goza na contemplación e na invocación dos outros.

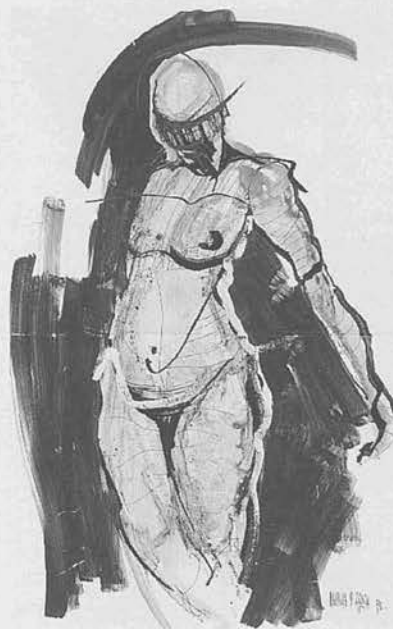
Este libro-casete que se acaba de publicar na colección Xanela, representa un triple exercicio de solidariedade: cos emigrantes que deixaron Galicia, cos inmigrantes que chegan a ela buscando abeiro e coas mulleres exiliadas na propia terra. O primeiro poema, que inaugura o libro, é un emblema e unha declaración de intencions.

A ti, que deixaras Galiza por
/terras de promisión
por quimeras de abundancia
para alivio das fames.

A ti, que chegas a Galiza desde
/o Sul e o Leste
no éxodo das miserias
coa saudade de desertos nos
/pozos dos ollos.

A min, exiliada na Galiza, terra
/das avoas
disidente das lianas matrices
que dan vida e afogan.

como vimos de observar, este poema, ademais de ilustrar as ideas que acabamos de expor, pre-



Manuela Pena Santiago

C R Í T I C A

senta os suxeitos e polo tanto as persoas gramaticais que van desfilar ao longo dos poemas: o EU (a poeta, a primeira persoa que simboliza e representa a todas as mulleres), O TI (os outros, o múltiple) e O ELES (representantes da intolerancia). Temas e persoas aparecen xa neste poema-xermolo que se vai desgranando por cada páxina de *Fóra de min*.

Existe un grupo numeroso de poemas nos que, como xa adiantamos, o suxeito poético é a mesma poeta, ela é unha exiliada interior que vai sen sombra, exiliada de si mesma e vítima da xenofobia e do racismo no seu propio mundo, pola súa condición de muller, tamén é unha emigrante, xa que o sentimento de "estranxeiridade" (permítaseme a palabra) non vén dado polo solo que se pisa nin pola fronteira desde a que se fala.

Noutros poemas, que poderíamos denominar de fusión ou desdoblamento, o eu confúndese, nun esforzo de cambio de pel, con outro suxeito singular (ti) ou plural (nós). O esforzo de desdoblamento chega ao seu cume cando a poeta manifesta o seu desexo de saír fóra de si para poder observarse con ollos de estranxeira e poder verse desde fóra:

*Cédeme os teus ollos
para ver a miña máscara
o xogo que xogo
para verme desde fóra como
/estranxeira*

Outro grupo de poemas está poboado por seres "estraños" pero xa familiares, que empezan a "invadir" os nosos espazos, rúas e vidas. Son os outros: o vendedor de alfombras, a criada filipina, o negro que vende "barato, barato"... presentados desde unha perspectiva que os humaniza. Non aparecen como seres descontextualizados, senón que son recreados e evocados na súa infancia ("o vendedor de alfombras"), nos seus lugares de orixe, ou "pensándonos" e "mirándonos" (eles a nós) cos seus ollos de estranxeiros.

Poderíamos aínda reunir un pequeno conxunto de poemas que fan referencia a importantes acontecementos históricos que determinaron xenocidios e masacres, exemplos clarísimos de intolerancia e insolidariedade.

O exilio interior que a poeta xa coñecía ben e que xa fora denunciado en anteriores obras é compartido tamén agora por outros seres, discriminados, non polo seu sexo, senón pola súa raza ou color. A viaxe de dentro a fóra afianza a idea da que se partía, deixa á poeta na situación na que se atopaba, o exilio, agora compartido.

Falabamos ao inicio da evolución da poesía de María Xosé Queizán, pero non podemos deixar de dicir que sempre permanecen os elementos que lle son consubstanciais (a ela e á poesía): a rebeldía e o amor.

O amor porque este é solidario e quere facerse un cos outros, quere saír fóra, sentir o que senten e como se senten os outros. Os sentimentos que inzan os poemas son sempre de identificación coas personaxes que poboan os poemas. Profundamente ante a inxustiza á que a sociedade, rexida polos "universalistas" e lobisóns domésticos, somete aos seres diferentes.

Rebeldía e actitude de denuncia que se apalpa en cada unha das obras desta escritora. En *Fóra de min* é unha persoa "exiliada da palabra" quen denuncia a marxinação e o exilio. Unha muller, que igual ca un negro ou un estranxeiro é "o outro", "o escuro", polo tanto, "o perigoso". ▲

C R Í T I C A

O DEVALO DO MAR, de Rafa Villar

Rafa Villar é un dos poetas máis novos que está a publicar na actualidade, individualmente xa publicou *Os liques da memoria*, 1º premio de poesía Fermín Bouza Brey, libro de desafortunada edición, pois os editores fixeron del máis un folleto publicitario dunha determinada entidade bancaria, ca un libro de poemas merecedor, como o foi, dun premio literario.

Este libro é a súa segunda entrega individual, e trátase dunha edición de autor, procedemento ao que un autor novo debe recorrer ocasionalmente, pois non é frecuente que se publiquen poemarios que non estean avalados por un premio literario, e por veces nin así, ou por unha regular traxectoria literaria. Afortunadamente o autor tivo a ousadía, xunto con Editorial Graitex autoedición, de non nos privar da lectura destes fermosos versos.

O devalo do mar é un poemario amoroso feito desde e para a amada, o que non impide que se faga unha referencia explícita ao lector, como ocorre no primeiro poema. O mar ten unha grande importancia neste poemario, está presente desde o mesmo título e en cada poema as voces que a el se refiren son frecuentes. E o espazo dos poemas, é o poeta, é a amada, é o todo en definitiva, polo que chega a ter tanta importancia como a propia temática amorosa, ou como a amada, ser omnipresente no poemario.

O mar, como dixemos, é o espazo en que o poeta se sitúa, e neste sentido, os obxectos e os seres que son comúns ao mar, son agora obxectos e seres presentes no poemario. O mar chega a confundirse co propio poeta, ou por dicilo doutro xeito, o poeta está feito de mar, é mar, "sabe que de auga e sal fun feito", "con sal nos ollos".

Pero non só poeta, tamén o ser amado, a muller amada é "capitana desta naus", é "...auga salgada". A amada é o ser en que o poeta deposita a súa confianza, ofrecéndolle, ao tempo, confianza a ela, ao converterse en cala que vai dar abrigo ao barco que a amada é. O mar é así lugar común para os amantes que se converten en botellas "sexa eu a pomba//ou a botella da mensaxe", peixes, "peixe libre que son// no mar dos teus ollos", navíos...

Estamos ante un poemario amoroso en que o amor é descrito dun xeito positivo, afastado do desamor latente en tantos outros poemarios. Isto, sen embargo, non impide que, ás veces, se poida intuír unha pequenísima fenda na perfección da idílica relación amorosa, unha fenda insuperable, como a de ser os namorados dous corpos distintos, ou o temor do poeta a perder a muller amada por non loitar, por deixarse levar. É un amor que se asome ata as últimas consecuencias e así o amante se entrega á amada como se entrega o barco ao mar, aínda que nau-

frague co temporal. Naufraxio que en ocasións o poeta reconece, e do que non sabe saír. É pois un amor que está para o bo e para o malo, malia que, ás veces, o poeta lle faga reproches á amada: "non soubeches// ver en min o heroe".

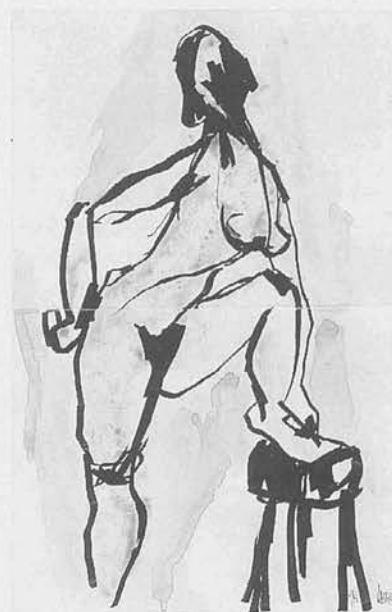
A pesar da grande importancia do mar e da temática amorosa do poemario, aparecen tamén outros motivos, como é o do compromiso coa nación desde unha perspectiva conflictiva: "na loita, compañeira", "desde este humilde cuarto// de obreiro". Neste ámbito os amantes son lanzas, individuos comprometidos, chegando a ser descrita a amada como un ser que move ao amor e que vence a inxustiza.

Desde o punto de vista temporal, o poeta non é quen de ver o futuro sen a amada, tal é a súa entrega. Estamos así ante un amor que se sitúa desde o presente, facéndose infindo desde o pasado e cara ao futuro. O poeta desexa verse por sempre vinculado á muller amada, e así o poema "recupero a tensión da terra..." fálanos do futuro ao lado da amada. Esta continuidade temporal está afortalada, ademais, pola propia grafía do poemario, é dicir, pola ausencia de principios e finais gráficos en cada un dos poemas, o que fai que o propio conxunto careza dun inicio e dun fin.

Isto ao que nos acabamos de referir, a carencia de puntuación ao inicio e ao remate dos poemas, dános idea de continuidade, conti-

nuidade que se dá tamén a nivel temático. Con todo o poemario está dividido en catro partes. A primeira parte achéganos dalgunha maneira ao amante, ao poeta, mentres que a segunda se centraría na descrición da amada. Na terceira parte faríase máis referencia á relación amorosa, que parece decaer no último poema e que continuaría presente na cuarta parte, onde os amantes volven unirse e onde se produce un convite que prolonga o amor por riba dos naufraxios aos que está sometido, dándonos así idea do carácter cíclico da relación amorosa e da súa volubilidade, coma a do mar, ás veces calmo, ás veces tormentoso. ▲

Natalia P. García



CRÍTICA

ELEVAR AS PALPEBRAS de Yolanda Castaño... unha lectura de contrabando

*Qué cegos estivemos antes,
/cando os nosos ollos
/camiñaban mui lentamente
ancorados en presión de anel
/cincento,
e non se nos ocurría elevar as
/pálpebras cara a
estradas oblíquas que nunca
/chegarían ó ceo, na ciencia
/imprecisa da celeridade.*

(Fragamento do poema que dá título ao libro)

Nun mundo illado da poética, sexa ben recibida a palabra de contrabando. Contrabando é introducción clandestina nun Estado de mercadorías prohibidas ou que non pagaron os dereitos de entrada.

De 1905 data unha escultura de Camille Claudel, traballada sobre o bronce, titulada *Profonde pensée*, que representa a unha muller axionllada perante o lume: mans erguidas apoiadas na cheminea, cabeza baixa. Camille Claudel entrou de contrabando na historia, exiliada, desposuída mesmo da súa obra.

*En 1992 Penélope faloulle a
/Xohana Torres:
"Existe a maxia e pode ser de
/todos.
¿A que tanto nobelo e tanta
/historia?*

EU TAMEN NAVEGAR".

A muller oiu a María Xosé Queizán, comprendeu a Penélope,

vingou a Camille Claudel, apagou o lume sagrado e saiu a pensar.

Yolanda Castaño cruza a alfándega e ofrécenos a marmelada de cereixa de contrabando, que é a súa poesía e que, nos outras lectoras, apuraremos tamén gorentosas e ceibadas.

E penetramos nos "universos de utopías últimas" que a poeta tece. Nun primeiro andar convida ao mundo a "abrir as comportas" abandonando os límites, os vértices, a contención. E así esclarece a bipolaridade da presenza na vida:

Habitar un "búnker instituído", cuberto de símbolos e de estratexias, un castelo tácito dictatorial, aí no que se agochan mans aprexadas, exclamacións acaladas, apertas apagadas sumerxidas.

Gozar... "deixarnos levar até o gusto extraordinario dunha tenrura brutal", "E cunha ledicia extasiada. Voar".

Dende o inicio está a voz poética do eu, abertamente: "eu no medio dunha mascarada nacedeira" que se dirixe ao amado, ás veces chega a concretizarse en neno bonito de ausencia sentida e brazos de flor".

Tras pasar a barreira coa equipaxe do desexo deseña poeticamente o espazo do amor. Velaí o corpo-xardín, a tarde xardín, a estancia amorosa é o corpo (unha paisaxe de pedras e de río). A pel é a patria, as nubes son loiras e o ceo é "inmarcesible".

Da descuberta do corpo chega o goce amoroso que o eu poético vive e comunica en "Beber leite", onde as comisuras frescas da boca rosa, apuran sedentas o pracer, un estoupido final, o leite, o desexo do amante. A descrición do acto amoroso "lene paz fluidamente succulenta", o apurar o tempo ou deterse no sabor, consegue que como lectoras sintamos estes "Diálogos de caricia licuada".

Neste espazo amoroso o amor é como un xogo e o léxico escollido: bombas de confeti, xogos de artificio, un leite que é "tio vivo de cristais de cores", un lugar de bicos coloristas, de cancións "revoltas en dialectos infantís" con carruseis de gargalladas fosforescentes. Porque amar é voar, ceibar os cabalos.

Fronte ás "risas frescas de zúcre", á ledicia desa infancia, que sempre posuímos ou que nos negamos a perder, están os xoguetes prohibidos, as normas, as "cerimonias e pormenores encolidos" que é preciso transformar.

De seguido, a ausencia, a espera do amante, que se vive a través dos "peiraos da memoria". Xa non se agarda o día da chegada, a espera é máis longa, máis sentida, co desexo da véspera "que nunca chega".

Son estes poemas que falan do amor, do eu amante, nos que predomina o estilo nominal perfectamente conxugado coa anáfora, paralelismo sintáctico que logrou a

máxima expresividade na composición "ABECEDARIOS BALEIROS". Non é lugar agora, nin o meu desexo determe neste aspecto, tampouco no emprego do léxico, artificio co que a poeta mesmo chega a inventar, re-crear palabras novas.

Nunha segunda parada a poeta que enxerga aos outros: "o neno que medrou e trocou nun calvo deloírado", "A recepcionista gorda e vella", "Os individuos de sorriso dirixido", en definitiva, "o cidadán de tipo medio" que ama con contratos, que sofre co fútbol. Ela olla aparatos novidosos, "Esmolas en cheques nominais e oracións de vidro seco". E mesmo nos chega a contar un conto da estrela que habita "Nos arquivos abstractos de príncipes que montan a cabalo".

Neste mundo ao que se achega cunha prosa poética, o amor é clandestino, mais o oposto ao que se nos dí é o de fóra da lei, dos papeis, é de contrabando.

No remate, unha terceira parte nomeada "POETICA", mais aquí non están contidas as receitas da súa poesía.

Yolanda Castaño, confesa a forza vital, o compromiso do eu poético aceptando o azar, para fuxir, "escapulir dun mundo en tebras". A poesía é vida, e esta hai que sentila con toda a pel.

Yolanda Castaño con *Elevar as pálpebras* súmase á celebración da poesía, achégase para tomar a

palabra a unha vizosa xeración de novas poetas galegas, das cales ela é a máis nova. A poesía é a forma máis fermosa do contrabando. A poeta di nos seus versos finais:

Non renuncio
a esa tempestuosa plenitude,
alborotando mármore en
/canciós fortuitas,
atormentando piruletas
/grandes,
nunha hora conmovida de
/sentina xigantesca.

Illa de profecía nova
que me fai caer
nunha tenrura insoportable.

C R Í T I C A

A NOITE É UNHA VOZ SOÑADA*

De rosa Lentini coñecemos o seu labor como directora da revista Hora de Poesía, e como traductora. En 1991 publicou, en colaboración con Susan Schreibman, unha interesante antoloxía: *Siete poetas Norteamericanas actuales* (Ed. Pamíela), que nos achegou ás voces de Carolyn Forché, Adrienne Rich, Linda Pastan, May Swenson, Denise Levertov, Lucille Clifton e Maxine Kumin. Voces sen dúbida singulares, que reflecten unha poesía distante á que temos en España, tamén escrita por mulleres, en canto ao tratamento dos temas e ao emprego das metáforas (que en nada se parecen ás "nosas" cargadas aínda dun rexistro un tanto reiterativo tradicionalmente, e refírome ao afán por cultivar aínda imaxes que pertencen ao barroco e ao romantismo trasnoitado).

Volvendo a Rosa Lentini, faltábanos coñecer toda a súa poesía xunta nun libro, xa que a que se publicou ata o de agora viu a luz en distintas revistas de literatura.

Co poemario *La noche es una voz soñada* podemos recoñecer unha voz que nos resulta familiar e á vez singular.

Familiar porque os seus versos están conformados mediante unha tradición que logrou brillar máis en Francia que en España: a simbolista. A pegada de poetas como Mallarmé, Verlaine, e Reverdy (do que Rosa Lentini traduciu moitos poemas) está presente na súa escritura e no emprego da metáfora, onde abundan alusións á palabra

como elemento quasi relixioso e erótico. A palabra, nos seus versos, é igual á noite e a noite é o mesmo que recordo e espacio, que voz e seducción, que mirada e muller.

Sen embargo a singularidade deste libro está precisamente en como aborda o discurso netamente poético sen caer na chanza vacua. O primeiro poema é fundamental para entender, ao meu modo de ver, unha escisión da que parte o suxeito. A voz, neste poema, chéganos en murmurios autobiográficos, di: "Nací con una ola de mar en la boca. Mis tutores tuvieron el cuidado de salar puntualmente el agua cada año", logo estreita a imaxe e dinos que os seus proxenitores (en realidade, representan simbolicamente a cultura herdada), esquecéronse de "renovar el agua y por eso las palabras huyeron hace tiempo de mis labios, demasiado ressecos para pronunciarlas". As palabras, daquela, van ser pronunciadas na súa esencia, porque son, de modo platónico, a imaxe do que foran no "principio". E é no xogo da esencia onde Rosa Lentini pon o máis fondo que se pode dicir do que non se pode pronunciar (e valla o xogo de palabras).

Na elaboración dun discurso poético que quere bordear a pureza, como xa dixen antes, aparecen dúas imaxes que actúan como fío condutor deste, en realidade, único poema construído en fragmentos. Estas imaxes son a noite e a auga, tan familiares na súa simboloxía, como estimulantes no

emprego particular das mesmas, porque ao fin e ao cabo, esa reviravolta para chegar ao interrogante crucial que nos presentan os versos de Lentini, é o percorrido que ha de facer un poeta para se interrogar tamén de si mesmo (ou de si mesma, neste caso), e que non consiste máis que en coñecer o emprego da palabra como elemento místico e fascinante: "Vosotras, palabras,/ palabras desveladas,/ palabras de sombra,/ subid mudas hacia el alba." O resultado é un libro de ecos nos que podemos recoñecer cada cousa que se nomea como recordo de algo que se dixo unha vez. A voz que nos transmite ditas sensacións nin narra nin nos conta anécdotas; sitúase no centro dunha experiencia poética ata o límite, onde derrocha imaxes que recuperan un alento que anda suspendido na noite dos tempos e que por fortuna, aínda non desapareceu.

A afirmación que acabo de emitir, a algúns pódelle parecer un tanto fútil, e pode que mesmo se cheguen a preguntar: ¿que quere dicir unha imaxe que anda suspendida na noite dos tempos? Pois ben, existe agora mesmo unha tendencia, avalada por algúns críticos, que soe chamar aos poetas que reivindicaron o ton "sagrado" do poema como chamáns, ou o que é peor, como portadores dun discurso atrabiliario e vacuo, que non di nada xa que a poesía, segundo eles, nin é sagrada, nin ten máis función que a de reflectir experiencias cotiás de maneira intelixible. Precisamente,

se a poesía perde a súa cualidade anunciadora e relevante, sendo capaz de transmitir unha sensación que é imposible reflectir senón é gracias ao emprego dunha linguaxe que busca a raíz mesma do dicir e que nos suscita a dúbida orixinaria, esa dúbida que nos obriga a pensar e a reconsiderar a existencia, a poesía perderá definitivamente a súa función.

E un dato relevante que a palabra, tan gastada na nosa tradición porque está chegando ao paroxismo e á chacota por unha parte, ou ao máis inocuo prosaísmo, por outra, vaia adquirindo un ton distinto na voz dalgúns e dalgúns poetas que viven e intúen un cambio existencial, unha orde distinta da que a cultura tradicional nos asignou. Digo todo isto porque intúo que a palabra, na voz dunha muller, comeza a nos parecer sutilmente distinta e que gracias a ese ton diferencial os significados comezan a cambiar, e niso precisamente radica o verdadeiro cambio de discurso poético, nunha nova percepción do significado. Non esquezamos que o discurso lírico de Rosa Lentini reencontra unha tradición da que xa falei, pero ¿que muller (en España) a escribiu? Eu escoito os ecos da tradición con ton distinto tamén nos poemas de Julia Uceda, Olvido García Valdés, Esperanza López Parada, Juana Castro, M^a. Xosé Queizán, Dionisia García,...

Trad. Marga Rguez. Marcuño

NOTA

* Rosa Lentini *La noche es una voz soñada*. Ed. Pamiela. Pamplona 1994.

C R Í T I C A

“A EXPEDICIÓN DO PACÍFICO” de Marilar Aleixandre. Ed. Xerais (Merlín)

Unha expedición de carácter científico, baseada en feitos históricos (ocurriu realmente entre os anos 1862 e 1866, aínda que, como a mesma autora dí, preferíu retrasala “para facela coincidir co período da Revolución de 1868”) da pé a Marilar Aleixandre para nos narrar as peripecias dunha rapaza de 12 anos que decide introducirse coma polisón nunha das goletas que compoñen a flota, a “Resolución”, nome, ao parecer, auténtico e decididamente buscada a intención da autora ao introducir a Emilia-Marcos Goianes neste barco e non en calquera outro.

Nada nunha familia que supoñemos deberá ser pouco común na Galicia daqueles tempos, acomodada, progresista, federalista e libre-pensadora, a pequena Emilia non se resigna, sen embargo, a cumprir cos designios que, pola súa propia condición acomodada, as convencións sociais asignaban ás mulleres daquela época: cultivo de determinadas artes (a propia Emilia descobre tardíamente que a súa nai fora unha grande pianista), lixeiro verniz cultural (a muller habería de ser unha cordial boa acompañante do seu home e non deixalo quedar mal nas festas da alta sociedade...). Ela sente que o futuro que tal “corsé social” lle impón non é o que realmente desexa, e as súas inquedanzas científicas (por influencia do seu irmán é case unha experta entomóloga) impélenlla a “colarse” nun camarote da “Resolución”.

A partir de aí vanse sucedendo os acontecementos que a autora ten a habilidade de irnos narrando a pequenas doses de paralelismos históricos que vai encaixando paseñamente nas propias vivencias da rapaza, facéndonos “case” experimentar o que deberon sentir tantas e tantas mulleres daquela e doutras épocas máis próximas a nós ao teren que se disfrazar (física ou mentalmente, tanto ten) de homes para facerse crer e respectar:

“¿Tí cres que podes pasar por un rapaz?. Tería que cortarche o cabelo.

“Sentín un calafrío, como se falase de cortarme un dedo ou unha orella...”.

Mais só facéndose pasar por rapaza consegue Emilia-Marcos que a deixen permanecer na Expedición.

O proceso de maduración da rapaza corre paralelo aos múltiples avatares e contratempos que haberá de sufrir a expedición: a incompreensión por parte dos mandos militares respecto ao traballo que han de desenvolver os científicos, tormentas en pleno Atlántico, perdas humanas, penurias mil que acabarán levándoos á perda definitiva de todos os cartos e a seguir sobrevivindo case exclusivamente da caridade dalgúns filántropos que van atopando no seu percorrido.

Os diferentes países do Sur e Centroamérica van aparecendo

diantes dos nosos ollos adubados con algunhas descripcións para mín, auténticamente poéticas, como a que nos fai Marilar da súa propia impresión ao coñecer a selva amazónica por primeira vez, en boca da pequena Emilia-Marcos: “...Pero o son da selva, iso non existe en ningún outro lugar do mundo e, se non bastase poñer o pé alí e non ser capaz de distinguir tantas árbores e lianas, tantos animais como entre elas se encontran para ter por seguro que en nin-gures é tan grande a variedade da vida, chegaría con pechar os ollos e escoitar o ritmo das cantariñas e os grilos, acompasado o croar das rás, facendo coro ós chíos dos paxaros... Nin de día nin de noite cesa ese rumor da selva, e cando da selva saes, paréceche que o resto da Terra é pálido, amortecido e afónico...” (páx. 61). Ou máis adiante, ao nos describir a enorme riqueza das cores e tonalidades da selva entre México e Guatemala: “...E tarefa irrealizable describir coa limitada ferramenta da linguaxe as sensacións experimentadas alí. A selva é verde. Pero verde na selva non é unha cor, senón centos, brillante nas follas dos bananos, escura nas das ceibas, tenra nas lianas, metálica nas plumas dos paxaros, tostada nas palmas, azulada nas augas transparentes das lagoas, fera nas costas dos caimáns...” (páx. 119).

A narración vaise facendo máis trepidante da metade cara ao final do libro. Será nesa etapa cando a rapaza sinta as lóxicas transforma-

cións do seu corpo na transición de nena a muller, ao tempo que descobre o amor e dentro dela xorde unha forte tensión entre o que é (muller), o que realmente quere ser (unha muller adicada á ciencia,"... algún que comprendera que eu prefería os compases ós dedais de prata") e o que a sociedade pretende que sexa ("que empregase máis tempo en bordar que en mirar polo microscopio").

Bonita, moi bonita a "resolución" final cando a rapaza non só se acepta a ela mesma senón que, axudada por outra rapaza de idade semellante, consegue ser aceptada como tal muller con todos as súas inquiredanzas científicas e intelectuais que non só non menoscaban, senón que enriquecen a súa propia femineidade.

Nada que alegar en contra deste libro, cun ben merecido premio "Merlín" de Lit. Infantil-Xuvenil, 1994. Só quizais algunhas citas sobrantes ao principio da narración e algún exceso de erudición en boca da que se supón é unha nena, aínda que unha nena un tanto especial. Cremos que Marilar se deixou levar aí polos seus propios coñecementos, entusiastas coñecementos, como muller de ciencia que ela mesma é.

Agradécese a innovación en Galicia da novela histórica en literatura infantil-xuvenil (cónstame da existencia doutras anteriores, mais refirome aquí á novela realista, sen ingredientes fantásticos ou supra-

naturais) así como da aportación da aventura e o libro de viaxes, dentro das obras destinadas a estas idades, coido que eran ingredientes necesarios que xa se estaban a facer esperar de máis.

Desexaríamos que a novela de Marilar, xunto con outras de acción, aventura ou misterio, viñeran completar brillantemente o panorama, xa moi esperanzador, da lit. infantil e xuvenil na nosa lingua. ▲



C R Í T I C A

NO SOLO HILARON LANA. Escritoras romanas en prosa y verso de Aurora López

O libro *No sólo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y en verso*, corrobora, unha vez máis, o baleiro e o silencio no que foron sumidas as voces de muller na historia da literatura. Pero sobre todo, é o resultado dun traballo de investigación levado a cabo por Aurora López, profesora da Universidade de Granada, no terreo da literatura latina de muller. Previamente a este texto, escribiu a súa tese de doutoramento cun estudio sobre o teatro romano, *Fabularum togatarum fragmenta* (Salamanca 1983). E tamén outro traballo feito en colaboración con Andrés Pociña e Cándida Martínez como é *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*.

Aurora López é así mesmo, coautora xunto con Andrés Pociña do, sen dúbida, máis exhaustivo traballo de documentación e bibliografía crítica sobre *Rosalía de Castro* publicado ata o momento.

Retomando o libro que nos ocupa, a propia autora sinala xa no prólogo, que o propio título da obra ten como obxectivo derrubar a imaxe da muller romana, restrinxida ao arquetipo de matrona *univira, domiseda, lanifica* (dun só home, caseira e fiadeira).

O labor de investigación levada a cabo neste estudio sobre a escrita feminina latina, houbo de facer fronte a dous obstáculos permanentes: a escaseza de textos escritos por mulleres, e as fontes de información nas que se fala das pro-

pias autoras, que son, obviamente masculinas. Con tal motivo, a autora aplica o procedemento da hermenéutica da sospeita, para diluír os parapetos ideolóxicos, nos que se escudan tan asiduamente os críticos e comentaristas literarios.

No sólo hilaron lana, acude a referentes socio-históricos, que ilustran o ámbito no que se desenvolven estas mulleres que se arriscaron a cambiar o fío e a roca polo cálamo, instrumento de varón. De todos modos, esta dedicación ao cálamo non as converte en escritoras de pleno dereito, como moito permítelles disfrutar dunha habitación propia, no senso *virxiniano* do termo.

En efecto, o aspecto social é determinante. Todas as escritoras, sexan do xénero oratorio, epistolar, biográfico ou lírico pertencen a clases elevadas e polo tanto, teñen acceso a unha sólida formación cultural e artística. A educación das matronas, era a base da transmisión cultural na sociedade romana. Elas transmitían á descendencia os coñecementos en materia artística e intelectual, precisos para se defender no mundo. Se esta aprendizaxe resultaba exitosa, os fillos adquirirían fama pola súa elocuencia e a nai, sería recompensada co dereito a ter nome. Dito doutro modo, a muller é mera canle transmisora, pero non utiliza a sapiencia en propio beneficio.

As mulleres acceden ao xénero oratorio a principios do século II a C.

O primeiro documento recollido, é un escrito reivindicativo das matronas romanas en contra da inxusta *Lex Oppia*. Segundo esta lei, púñaselles un tope ás mulleres para dispoñer dos seus bens; tampouco podían achegarse a Urbe sen autorización, nin algunha outra pouquidade, como é vestir traxes de cores. As matronas redactaron un discurso, argüíndo razóns sociais, xurídicas e familiares para a súa derogación. Tal reivindicación, recibiu os parabéns dalgúns persoeiros como do tribuno Lucio Valerio, e a férrea oposición do consúl Catón.

As demandas das matronas producen certa sensibilización no mundo cultural e repercuten na literatura da época, como se aprecia en certos diálogos da *Aulularia* de Plauto.

No século I, coincidindo co cume e o comezo do declive da Oratoria, emerxen, de acordo cos escritos de Valerio Máximo e Quintiliano tres oradoras: Hortensia, Mesia e Carfania.

Neste momento, fago unha paréntese no comentario para apuntar certos factores, apreciados por Aurora López, que se repiten ao longo da historia da literatura de mulleres ata os nosos tempos e que non pasaron inadvertidos pola crítica feminista, a primeira en consideralos. Por exemplo, a discusión sobre a autoría, influencias, etc...

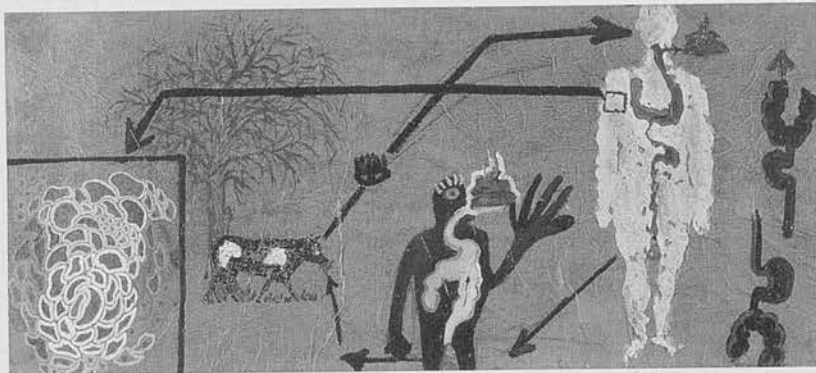
Unha vez recoñecida a existencia da escritora, os comentaristas dubidan de que as súas crea-

cións sexan REALMENTE da súa autoría. En moitos casos, especularase sobre se pertencen ao pai, ao irmán, ao marido etc... Isto sucede coa primeira das oradoras, Hortensia, coa poeta Sulpicia, etc... Se realmente se lle reconece a "maternidade" da obra, discútese as influencias ou as fontes de inspiración (masculinas) que sempre levan á creadora ao límite do plaxio. Logo, os méritos tampouco lles pertencen, pois tras delas existe sempre un proxenitor, que na maioría dos casos, máis as ensombrece a elas, como veremos máis adiante, que as apoia. A máis cercana referencia témola en Rosalía de Castro, cando expresa indignación:

Eduarda, que los hombres miran a las literatas peor que mirarían al diablo (...) ya nada de cuanto escribes es tuyo, se acabó tu numen, tu marido es el que escribe y tú la que firmas.

Con todo isto, as mulleres nomeadas neste libro, son unha élite privilexiada. É dicir, posúen poder económico, recoñecemento social, formación cultural e incluso influencia política (Agripina) cousa que lles permitiu sacar á luz as súas creacións. Outra cousa é recoñecerlas. Do que non foron quen de librarse, como ningunha muller ata o século XX, é da baixa consideración social. As mulleres que transgredían o rol da matrona clásica e saían da alcoba coas súas obras, eran tratadas de perversas, marimachos ou simplemente tolas.

"...quizais non me explique con claridade...". Menchu Outón



C R Í T I C A

Outro rasgo dos escritos femininos das romanas é acudir ao recurso da falsa modestia (rebaixándose a autora) para xustificar a súa entrada no terreo público. Tamén nisto coinciden con escritoras tan distantes cultural e xeograficamente como: Juana Inés, Rosalía de Castro ou Charlotte Perkins.

Conflicto de autoría suscitou o discurso da oradora Hortensia, filla de Quinto Hortensio, disipado no momento que se comprobou, que fora escrito oito anos máis tarde do falecemento do pai.

No caso da epistológa Cornelia, a fama dos seus escritos, débese ao receptor, o seu fillo Graco. A marxe deste asunto, as cartas de Cornelia teñen o mérito de ser os primeiros escritos privados en lingua latina e a primeira prosa escrita por muller antes da literatura latino-cristiana.

Na época de Cicerón, aparecen rexistradas outras epístolas de mulleres, das que o propio orador fala, entre outras razóns, porque el fora o receptor das mesmas. Servilia (nai de Junio Bruto), Clodia (sogra de Cecilio Metelo), Pilia (muller de Atico), Terencia (muller de Cicerón), Tulia (filla de Terencia e Cicerón), Fulvia (muller de Marco Antonio), Octavia a Menor (irmá de Augusto), fillas, nais, irmás de homes famosos.

Este é o caso de Agripina a Menor, nai de Nerón e esposa de Claudio (é o modo de situala na

historia xa que nos manuais non se fala individualmente de ningunha). Da súa obra *Comentarii*, lamentablemente desaparecida, temos referencia a través de Tácito. Estaba escrita en forma autobiográfica e debeu resumir os momentos fundamentais do goberno de Claudio, no que Agripina tivera unha influencia definitiva. Agripina morreu envelenada por orde do seu fillo Nerón.

A época florecente da poesía feminina coincide co goberno de Augusto. Este xénero será cultivado, a diferenza da prosa, por mulleres novas, non matronas e, por suposto, dunha exquisita formación intelectual. Entre elas destaca Sulpicia, da que Aurora López, con especial cariño, di que fora xunto con Safo, unha das mulleres que sentaran a tradición de mulleres escritoras.

Son recordadas así mesmo outras poetas como Hostia, Perila, Sulpicia (II) etc...

Remátase a exposición sobre escritoras romanas, cun caso de espectacular silenciamento, a poeta Aconia Fabia Paulina, unha das mulleres máis interesantes da Roma Imperial. Foi a creadora dunha inscrición gravada en mármore de corenta e un senarios, que se conserva en óptimas condicións no Museo Capitolino de Roma. A pesar de ser dos poucos documentos completos da literatura latina, os investigadores non amosaron o máis mínimo interese polo

seu estudio. O texto de Paulina foi tido en conta na medida en que aportaba datos sobre a vida do seu marido o ilustre Vetio Agorio Pretextato.

Pero o ostracismo no que sumiron a obra da autora, exténdese ata os nosos días, xa que segundo expresa Aurora López, Paulina foi excluída da derradeira historia literaria latina (*Lo spazo letterario di Roma Antica*. Roma, 1989-91), non por falta de espacio nos cinco volumes que cobre a obra, senón por un esquecemento crónico das obras das mulleres.

Por estas faltas de rigor científico, por esa ignorancia perenne da obra das mulleres, é un alivio e motivo de optimismo, a aparición deste espléndido libro de Aurora López, o cal extractaría dicindo que é outra nova e oportuna festa da palabra silenciada. ▲

O SOLPOR DA CUPLETISTA

Neste mes de abril de 1994 cumpríronse cen anos do nacemento de Carolina Otero, a "Bella Otero", e poucos días antes saíu á luz un relato de María Xosé Queizán: *O solpor da cupletista* na colección Relatos dunha hora da Editorial Nigra, no que se narra a historia dunha cupletista que moi ben podería ser a famosa artista.

Nalgúns xornais publicáronse artigos alusivos a tan fermosa e famosa cantante nos que sempre se destacaba o lado máis amable da vida desta muller: a súa beleza, os seus amores con personaxes famosos, a súa fortuna... En fin, os aspectos máis mundanos e coñecidos da vida de Carolina Otero.

No relato de María Xosé Queizán, créase e novélase o lado máis íntimo e humano da vida dunha artista, confrontando pasado e presente, solpor e cénit.

O presente, o solpor, reflicte soedade, esquecemento e vellez, retirada nun modesto hotel de Niza. A partir deste momento prodúcese unha volta atrás no tempo que nos conducirá ao amencer dunha vida que se irá iluminando perante os nosos ollos.

A protagonista, unha cupletista que alcanzou fama e fortuna na súa época de apoxeo, vai desfazendo o nobelo envurullado dos seus recordos, que se lle agolpan na memoria nos escasos momentos máxicos que lle depara a súa actual vida: o intre do cigarro

e a copíña de licor da sobremesa. Postrada nun sillón e deixándose transportar polo fume do tabaco e a textura do licor na copa, rememora os seus tempos de esplendor.

Lembra as cousas boas da vida; os recordos son selectivos: amores e fortuna, pero... a memoria é traidora e nun despiste da consciencia agroman lembranzas espiñentas que lle tería gustado borrar para sempre. Paulatina e dolorosamente vai descubrindo aspectos tráxicos da súa vida: a infancia montaráz, misérrima e desgraciada na súa aldea natal, na que tanto ela coma súa nai eran consideradas meigas e como tales, marxinadas; a violación, sendo unha nena por un zapateiro; a fuxida e ruptura absoluta coa súa terra; a obsesión pola figura paterna descoñecida, pola conciencia da pertenza a *unha xenealoxía de mulleres sen memoria paterna, de sementes ignotas productas de violacións*. Estes acontecementos irán tecendo, como un mal fado, a súa posterior vida de adulta.

Na división que tradicionalmente se adoitou facer das mulleres: muller-anxo e muller-demo, á nosa protagonista, tócalle compartir con estas últimas as cualidades negativas (as únicas) que lles son atribuídas.

É unha muller transgresora, consciente da beleza do seu corpo, única arma para manexar aos homes aos que despreza, tralos

distintos abusos recibidos deles porque *xa ben noviña comprendeu que sendo bastarda e miserable non lle valorarían máis que a beleza e o corpo e que, ademais, tomaríanllo sen pagar, decidiu usalo ela no seu proveito. De ter o corpo como instrumento, sacarlle beneficio. Soubo ver que era unicamente co corpo, coa marca sexual, como se faría visible, estimada famosa e rica*. (p. 52).

Os homes que compartiron a súa existencia son despreziados e ridiculizados, á súa relevancia pública contrapónselle a puerilidade na intimidade. Os personaxes masculinos que a artista retrata son importantes polo poder que ostentan ou polas riquezas que posúen e unicamente por iso teñen valor para ela. Todos teñen algunha chata: o seren malos amantes, tacaños, suxos ou pouco amigos da auga, feito, este último, crucial, xa que como veremos a auga é un elemento fundamental na vida desta muller.

Chamounos a atención a importancia simbólica que os aromas e sobre todo a auga adquiren no relato. Esta está case omnipresente en toda a narración, desde o balde da súa infancia, obxecto máis valioso que posuían ela e a súa nai, ata o sentimento de noxo que lle provocan as augas estancadas das piscinas e balnearios (como contrapunto das augas libres da súa infancia) e, por suposto o recordo, que non esquece da súa partida da aldea: a

chuvia e o aroma da terra mollada que non consegue esquecer por máis que intente "renacer" nas terras secas de Cádiz.

Se os homes, como observamos antes, non saían moi ben parados, tampouco saen moito mellor as mulleres neste relato *porque amigas, o que se di amigas, non ten...* Certamente, ao longo da vida, tratou moi poucas mulleres. Para triunfar no espectáculo, para facer fortuna, tiña que tratar con homes, que eran os que tiñan os cartos e enchían os salóns. As boas mulleres, as honradas esposas e nais, quedaban na casa atendendo á prole mentres os maridos saían a botar as canas ao ar (...) Unhas, en defensa do matrimonio, do seu status, da posición económica, tiñan que rexeitar á golfa que lles levaba ao home por mal camiño, á muller da vida que era a causante do relaxamento moral e do pecado. Os homes, dicían, coitados, caen na rede que lles tenden as malas mulleres, coma ela. Así que as esposas eran inimigas. Pero tamén as compañeiras de traballo, as artistas coma ela, tiñan envexa e se a puidesen matar, matábana" (p. 25)

A vida, desde a súa infancia escatimoulle bens coma o amor, a amizade a cambio de outros, beleza, fama e cartos que só lle deixou disfrutar fugazmente, para devolvela, agora, xa no solpor, a un mundo no que se confunden pasado e presente e no que as lembranzas señorean pola súa

memoria misturándose ata o punto de non poder distinguilos *Aqueles gritos que escoitaba, ¿eran os olés con que celebraban os fandangos que bailaba, ou eran os alaridos de rabia e impotencia que soltara baixo o asqueroso que a violou?* (p.59). ▲

Pilar A. Pablos



C R Í T I C A

DESCUBRIR A RAFAEL DIESTE DA MAN DE MARGA ROMERO*

Coñecín a Rafael Dieste nos anos 60, ao pouco do seu regreso a Galiza. Coincidín con el en diversos actos e tiveron un contacto máis directo na casa de Isaac Díaz Pardo, en Sada, xunto con Seoane e as súas respectivas "donas", como se dicía daquela. Seguramente, a distinguida discreción de Dieste fixo que se me impuxeran máis a forte personalidade de Seoane e a activa intelixencia, sempre accesa de humor, de Díaz Pardo.

Lembro unha plácida tarde, despois dun paseo campestre, na que Rafael, ante as tazas de té, nos quixo iniciar nuns precisos xogos con palillos. Era o Dieste do xogo, da creatividade e da concentración. Contrastando co movemento continuo de Isaac, tiña un comportamento demorado e un aquel melancólico e, ao tempo, alegre, que lle confería un encanto de galán. Ser, era guapo e elegante. Sempre dixeran que parecía un lord inglés, polo seu aspecto, o peiteado e a pipa. Hai que ver como funcionan os tópicos, porque nunca coñecín a un lord inglés. Dieste sí, ou cando menos a distinguidos ingleses, cando foi profesor en Cambridge. Pero cando comparaba a Dieste cun lord inglés, ignoraba a súa estancia en Inglaterra. Agora, no libro de Marga Romero, comprobo que algúns entrevistadores de Dieste tamén o comparan cun inglés. O tópico funciona.

Estou convencida de que se coñecera a Dieste de maneira máis

directa e individual, houbera establecido outro tipo de comunicación, moito máis interesante e fructífera para min. Pero daquela, ademais de ser moi nova, levaba unha vida un tanto incoherente e alienante e aquelas esposas dos galeguistas, (mulleres encantadoras, que aprecio e valoro, por outra parte) tan solícitas compañeiras, coidadoras, axudantes, seguidoras dos seus importantes homes, producíanme unha ferida anticipatoria. Deste modo, o meu desacougo fomentaba a distancia desmitificadora que sempre experimentei cara eles e isto fixo que non coñecera a Rafael Dieste como, agora sei, me gustaría. Por iso, este libro de Marga Romero fíxome Re-Descubrir a Dieste.

A autora, sutil pero firmemente, trae ás páxinas as palabras do propio Dieste a través de diversas entrevistas nas que aparece o Dieste republicano dos anos trinta, o das Misións Pedagóxicas, o dos anos cincuenta, sesenta, setenta e oitenta ao final da súa vida. Vaise desgranando a vida do autor, desde a súa infancia en Rianxo, as amizades, os libros, a madurez, a guerra, o exilio, o regreso a Galiza no ano 1961, todos os feitos importantes da vida. Tamén a súa personalidade, o seu estilo xentil, as boas maneiras que o caracterizaron. Vémoslle as mans tocando o piano e o seu sorriso cordial. Coñecemos as múltiples caras do polifacético autor, do escritor, do filósofo, do animador cultural, do matemático, do xornalista. Unha

persoa que une todas as facetas do mesmo modo que nega a existencia dos xéneros e os concilia no seu labor creador. Para el debe ir todo unido "nunha forma de verdade, de reverencia e cortesía cara aquilo que se está tratando e que rexeita o arbitrario, a simple combinatoria, o exclusivamente mostruoso, o alarde ou o puro ornamento".

Fala o escritor dos libros e da xénese creativa, *Dos Arquivos do Trasno*, *A Fiestra Valdeira*, *Historias e Invenciones de Félix Muriel*, publicado en Bos Aires. Fala o xornalista de El Pueblo Gallego (artigos recompilados nun volume, *Entre a Terra e o Ceo*, de Edicións do Castro), de *El Mono Azul*, publicación que sae no ano 36 propiciada pola Alianza de Intelectuais Antifascistas. Dieste dirixe en Valencia, *El Buque Rojo*, tamén no 36 e despois impulsa *Hora de España*, publicación que supuxo a intención "de deixar testemuño amplo, libre, diverso, do espírito dos intelectuais españois que aceptaron a circunstancia de quedar "do outro lado", aínda na hipótese de que o curso histórico fose desfavorable a ese "outro lado". No ano 37, sempre xunto co súa muller Carmen Muñóz, intelectual tamén importantísima da época, fanse cargo, a petición de Castelao, da revista *Nova Galiza* que reflectirá a traxedia daqueles momentos. O labor periodístico tivo enorme repercusión e intentou "reforzar a autoridade moral dos intelectuais" tan necesaria.

María Xosé Queizán

C R Í T I C A

Atrás quedaba aquel misioneiro republicano as Misións Pedagóxicas (onde coñecera a Carmen Muñóz) que xunto con M^a Zambrano, Luís Cernuda, Otero Espasandín, Urbano Lugrís, Lorenzo Varela, e tantos máis, percorrían os pobos cun proxecto educativo e cultural. O fundamental, confesa, era a especial disposición fraternal para comunicarse co pobo. "Quedaba así excluído calquera tipo de pedantería ou de retórica altisonante, pero sen confundirmos gracia ou sinxeleza con vulgaridade". Este contacto das Misións Pedagóxicas, segundo el, "imprimía carácter" e logo "difícilmente se podería ser marrulleiro en política, ficticio ou pedante en arte, descoidado en asuntos de ética profesional".

A marxe dos avatares da súa biografía e das diversas realizacións culturais, o que, ao meu ver, destaca neste libro sobre Dieste é a configuración do seu pensamento, a plasmación dos seus criterios, sobre todo daqueles que poden ter unha maior vixencia na actualidade.

A independencia de xuízo do autor queda patente no pensamento e na vida, xa que refugou tomar partido por partidos. Foi contrario ás definicións, aos dogmas, aos esencialismos. "Debo confesar que toda caracterización de pobos ou persoas inquédame sempre un pouco. Temo que, como soe acontecer, a caracterioloxía tenda a converterse en algo terrible e

opresor,... que non nos caractericen, pois, aos galegos demasiado". Foxe de posturas esencialistas tan perigosas nos nacionalismos. A súa foi unha conciencia universalista. "A universalidade non é contraria á diferenza" "O dereito dos pobos a gobernarse por si mesmos non se pode contradicir desde a óptica, xa que é un dereito de senso común". Estas palabras de Dieste son unha lección permanente que nos alonxan de caer en dogmatismos, veleidades imperiais, actitudes racistas.

Cabe, así mesmo, destacar a oportunidade do seu antifolclorismo. Opina que o folclorismo non é máis que unha rutinaria manifestación das tradicións exenta de "alma" creadora. A memoria no folclore está fosilizada. Dieste adhírese "ao popular sempre que non sexa fomentado dunha forma artificial polas autoridades".

Ao final do libro quedanos a certidume de que esta personalidade polifacética estivo presidida por unha ética impecable e unha elegancia exquisita, coma se o aspecto externo de Dieste non fose máis que un reflexo exacto da súa conciencia. E, paralelamente, descubrimos que o Dieste, mesmo verdadeiro, que se nos amosa é o elixido por Marga Romero nunha lectura intelixente e comprometida pero en ningún caso inocente. ▲

NOTA

1. *Entrevistas con R. Dieste*. Marga Romero. Ed. Nigra.

Natalia P. García



CRÍTICA

DOCUMENTALISMO FOTOGRÁFICO CONTEMPORÁNEO*

Hai xa tempo que a Fotobienal viguesa venenos mostrando a obra dun conxunto de fotografías que, baixo a categoría de Documentalismo Social Contemporáneo, abandonan, dalgún xeito as normas do documentalismo tradicional. O emprego esaxerado da cor, cáseque hiperreal, o do texto como parte constitutiva da obra, a claridade na recepción da conciencia do autor fronte ao que fotografía, a subxectividade, por veces o intimismo, son variables que se aprecian neste tipo de traballos.

As orixes, as causas do posicionamento de fotógrafos e fotógrafas que optan por se expresar deste xeito non son alleos ao sistema mediático de información no que vivimos inmersos. Os medios de comunicación constituídos en institucións garantes de verdade, estannos a construír a realidade erixíndose no interlocutor-contraste por excelencia das nosas "pequenas" realidades cotiás.

E... "anque cecais non teña xa remedio" o que fai Ledo Andión a partir do concepto central da imaxe como "fronte" deseñada dende o Poder por hábiles estratexias de comunicación, é unha reflexión sobre a reivindicación da verdade múltiple pola que opta unha xeración de fotógrafos e fotógrafas que, con toda a conciencia do referente real, exercen a conciencia lúcida da realidade posible.

A inocencia da fotoreportaxe, como paradigma de obxectividade,

queda relegada ao ámbito dunha concepción positivista na infancia dos media. O coñecemento dos códigos de significado, o arsenal de técnicas, o dominio da retórica, os xéneros... fan que o vello "ver para crer" se transforme en ver para significar. A fotografía xa non presenta as cousas como son, representa.

A representación dos media é a realidade como espectáculo. As axencias traballan para o Department of Defense durante a guerra do Golfo, non hai fotógrafos, hai unha soa versión: a da tecnoloxía, a do triunfo facilmente asumida por unha capa social que, como di Ledo Andión citando a Adorno, "segrega a civilización do mundo mental, deste xeito a recepción da arte convértese nun acto de exaltación". O de Capa ou Mc Culling era foto de autor.

As orixes do documentalismo, a traxectoria dos Reportiers Sans Frontières, do grupo xerado ao redor do Droit du Regard, a revista francesa VU, os referentes de Bresson ou Eugene Smith, a traxectoria da FARM e o fóra de campo como significativo, son claros indicios que irán configurando as actitudes, os sinais polos que o Documentalismo Fotográfico Contemporáneo pode ser identificado.

As relacións que Ledo Andión establece entre o discurso hexemónico e espectacular dos media e as preferencias do documentalismo fotográfico, é unha dialéctica que implica a asunción total na toma de

decisións, tanto no soporte como na intención de significar, por parte de quen fotografía fronte ás categorías dos organismos de decisión que regulan a significación por enriba do fotógrafo e do contexto.

Sustituído o suxeito polo individuo na sociedade do progeso como confort, este novo xénero fotográfico aposta polo espazo da subxectividade, aínda que nola conformen os estereotipos da sociedade de masas, e pola intervención social, mediante a recuperación da mensaxe. Un xeito de ver que, facendo un lúcido uso dos códigos de significado, fai unha chamada de atención sobre aquilo que imperceptiblemente se nos cola sen que nós queiramos deixalo pasar. A conciencia da propia experiencia é a base para a complicitade necesaria no diálogo intersubxectivo entre emisor e receptor na construción da realidade que os medios non mostran. É a mediación necesaria.

E precisamente por iso, Margarita Ledo nos achega ás propias voces dos fotógrafos e fotógrafas documentalistas, aos argumentos polos que eles e ela reclaman para sí a validación da súa praxe fotográfica, a unha escolma significativa das súas obras.

Tampouco esquece a autora o facer referencia, aínda que brevisimamente, á imaxe documental do feminino como un dos aspectos negados, ocultos ou por veces

Celina Ramos Álvarez

C R Í T I C A

manifestamente misóxinos, A cita de Lidia Campagno e da súa obra: Douve Inmagini sabe a pouco nun momento no que as mulleres estamos pensando, desde nos, a nosa propia imaxe.

A hipótese final do libro é unha chamada urxente ao fotoxornalismo actual, no sentido de reflexionar sobre a polisemia inherente ao texto fotográfico, sobre a connotación, e a función de anclaxe que exerce tanto o texto sobre a imaxe gráfica, canto os códigos de relación. Unha chamada á lectura atenta e ao posicionamento crítico.

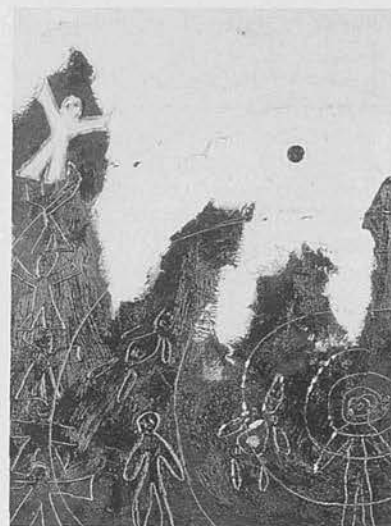
En fin, ao libro *Documentalismo Fotográfico Contemporáneo* hai que darlle a benvinda nun momento no que o sistema mediático, como cerne do acceso ao coñecemento na sociedade post-industrial, está sendo sometido a crítica. Os vellos modelos explicativos das influencias dos medios están sendo sometido a crítica. Os vellos modelos explicativos das influencias dos medios están sendo revisados, a teoría da recepción activa está cobrando corpo. E á parte os media son mediados neste caso pola mente crítica da autora. *

NOTA

* Margarita Ledo Andión. *Documentalismo Fotográfico contemporáneo*. Da inocencia á lucidez. Col. Univ. Ed. Xerais. Vigo

"...esqueceron o desexo de voltar
ó seu fogar..."

MENCHU OUTÓN



C R Í T I C A

FRANKENSTEIN DE KENNETH BRANAGH

O afán de vencer á natureza, de dominar á morte, de alcanzar a pervivencia a crear vida é tan antigo como a humanidade. Moitos esforzos, moita ansia, moita vida custou mellorar a existencia humana, vencendo a situación de dependencia animal e elaborando a ciencia e os avances científicos.

Para contrariar esta forza humana, encontramos os mitos de diferentes culturas, unidos polo mesmo anseio de estragar eses avances sobre a miseria, de cortar os impulsos de liberdade creadora. Nos mitos castígase a quen o intenta dando así unha lección de resignación. O fermoso e flamíxero Luzbel é condenado ao inferno; Prometeo, creador da primeira criatura en barro, ladrón do lume do Olimpo (Primeiro elemento do progreso e da técnica. Lembremos o magnífico film Na Busca do Lume), é tamén castigado e condenado a un espantoso e sempiterno suplicio. A rebeldía de Lilith e a ansia de sabiduría de Eva e Adán foi, así mesmo, castigada coa expulsión do paraíso e a condena á morte. Todo intento de autonomía, de sabedoría, de progreso, de deter a morte, foi mitoloxicamente condenado. E, para que a manobra fose perfecta, as causantes dos males, eran as mulleres, Eva, Pandora, etc. Na historia máis recente comprobamos como ese papel antiprogresista segue a ser cumprido pola relixión que decreta pauliñas, condena á fogueira, nega as evidencias científicas ("¡E, sen embargo, móvese!", dicía pola

boca calada Galileo, referíndose á Terra) e retrasa os avances tecnolóxicos.

Mesmo en loita contra esa mitoloxía, contra unha maioría reaccionaria alienada por ela, a humanidade continúa, imparabile, mellorando as condicións de vida e descubrindo os modos de, cando menos, retrasar a morte.

O S. XIX foi un momento histórico deslumbrado polos avances técnicos, a maxia da recén nacida electricidade, as teorías darwinistas, os descubrimentos anatómicos e a ciencia médica. Agora xa perdimos a capacidade de asombro, pero daquela as novidades científicas e técnicas causaban verdadeiro entusiasmo. Era unha época apaixonada, de exaltados sentimentos. A xente suicidábase por amor.

Nese momento é cando Mary Godwin Wollstonecraft escribe o Dr. Frankenstein. En Xenebra, á beira do lago Lemán, Mary, o seu pequeno fillo e o seu marido, o poeta Shelley, pasan unha temporada perto da casa que alí tiña Lord Byron, outro desorbitado poeta romántico. Aquele verán resultaba chuvioso e neboento o que os obrigaba a pasar moitas veladas a carón do lume na mansión de Byron, nas que tamén estaba o seu amante, o médico John Polidori. Nas tertulias deron en ler contos de fantasmas e propuxeron, como xogo, facer cadansúa historia a imitación das lecturas. O clima non

podía ser máis propicio. Pero o que motivou o soño de Mary que se convertería no texto de Frankenstein non foron os libros de pantasmas senón a teima do Dr. Polidori sobre a Zoomanía de Darwin, un libro que non cesaba de comentar, así como os descubrimentos médicos da época. Deste modo, o 14 de xuño de 1816 escribe o que sería o Novo Prometeo, a figura máis característica da mitoloxía contemporánea, unha historia con tanta carga simbólica e susceptible de tantas lecturas que, aínda hoxe, interesa e dá lugar a películas como a última de Branagh.

A historia escrita por Mary Shelley, a fazaña científica do médico suízo Frankenstein de conseguir dar vida a un ser humano a partir de anacos de cadáveres, conmocionou as consciencias no futuro. Non é só unha obra magnífica pola imaxinación desbordante do tema que aborda, tan insólito naquel tempo, senón porque a novela significa un desafío ao pensamento establecido, un reto, mesmo situado no plano literario e fantástico.

Esta ousadía só se lle podía ocorrer a unha muller que levaba marcada a rebeldía como un selo de tradición. A súa nai fora Mary Wollstonecraft, unha gran intelectual e activista, a primeira muller que no S. XVIII levou o espírito da Ilustración, o racionalismo, o concepto de igualdade entre os seres humanos á ser muller, á ser

María Xosé Queizán

C R Í T I C A

humana. Fíxoo a través da súa obra, como "Vindicación dos Dereitos da Muller", e da propia vida dunha muller disidente, aco-sada pola sociedade e marcada polo oprobio. Esta extraordinaria muller, coa que as feministas temos unha débeda histórica, encarnou en si mesma as grandes correntes de pensamento da época pero tratando de integrar o seu xénero nelas, cousa que non estaba prevista nos ilustrados ou nos radicais máis excelsos. A súa vida coincide con dúas grandes revolucións: a Revolución Industrial británica e a Revolución Francesa, que marcan a modernidade.

"Nunca experimentei un goce comparable ao que me produce a temperá promesa da Revolución Francesa", afirmara esta muller que representa un desafío intelectual e vital. Pero, mesmo así, non pode escapar ao destino fatal da súa condición de muller e morre, antes de cumprir os trinta e oito anos, ao pouco de parir á súa filla Mary, de febres puerperais, do que morrían moitas mulleres daquela, debido á falta de hixiene e de atención médica. Paradoxicamente, a súa morte marca un sexo, é exclusiva dunha condición que ela se esforzou en denunciar. Esta traxedia non deixou de alegrar aos seus detractores e algún expresa a súa rabia por escrito, como R. Polwhele, indicando que "a súa morte foi o castigo merecido que a providencia reserva ás que queren desembarazarse das condicións naturais do seu sexo".

Retrato de Mary W. Shelley de 1840



A criatura que dera a luz antes de morrer foi Mary Shelley (polo seu matrimonio) que tería unha vida marcada pola desgracia (mórrenlle dous fillos e logo o marido, afogado) e polo escándalo. Mary dedicou boa parte da súa vida a defender as ideas da súa nai. E Frankenstein é o herdeiro do desafío intelectual de ambas as dúas así como as ansias desesperadas de loitar contra a morte dunha muller marcada por ela desde o berce.

A arrogancia científica do doutor que, amargurado pola morte da nai e dos seres queridos decide desafiala e vencela, convértese nun canto á ciencia. O apaixonado médico que, obsesionado pola idea e polas pesquisas científicas, renuncia á propia felicidade para conseguir deter o destino fatal da humanidade, o camiño da destrución, é un paradigma da loita da humanidade contra a morte. Co seu esforzo consegue dar vida a unha criatura que, na novela non é louca e asasina, como foi presentada nalgunha outra versión cinematográfica, senón intelixente e boa. É a falta de comprensión, o rexeitamento da xente, que non acepta a súa deformidade, a súa diferenza, e o teme, é esa repulsa o que vai envelenando o seu corazón. É a soidade á que está condenado e o desamor o que provoca a súa indignación e desata a súa violencia. "Son malvado porque son desgraciado" afirma a monstruosa criatura. Non lle deixan máis saída que a vinganza. Razóns

C R Í T I C A

aínda ben actuais da delincuencia e do crime e que nos confirma a profundidade psicolóxica e o amplo coñecemento humano da autora da novela.

“¿Non me odia e me repudia a humanidade?” exclama a criatura de Frankenstein e parece que fala unha muller. Pode que esta enorme soidade que leva o ser deforme, como a máis profunda das cicatrices, só puidera ser profundamente concebida por unha escritora, por unha muller que sabía, como soubera a nai, a marxinación das mulleres, dos seres que a historia condenara ao ostracismo e ao escurantismo. Ela constata, como o monstro, que non pode aspirar á igualdade. O monstro quere ser belo e intelixente, quere ser querido como o resto dos humanos, quere identificarse cos demais e non lle deixan. Neste sentido diférenciase de Lucifer ou de Prometeo que pretendían equipararse a Deus. Tiñan unha envexa soberbia. Mais, a criatura de Frankenstein sente envexa dos humanos, dos que debían ser os seus iguais. E un afán de xustiza que xorde cando percibe a felicidade que lle está negada, cando descobre que os outros teñen o que el tamén debería ter. Trátase dunha envexa xusta porque deriva da inxustiza que se lle fai. Non pode evitala e a indignidade que os outros botan sobre el alimenta a propia indignidade e a paixón de mal. Deste modo, á criatura de Frankenstein non lle queda máis remedio que tomarse a xustiza pola man.

Pero aínda vai máis alá o carácter subversivo da novela de Mary Shelley. As/os rebeldes mitolóxicos foron castigados polos deuses, pero neste caso é a criatura a que se vinga do creador, a que o destrúe. Inverte os termos, cuestiona os poderes. O fillo rebélase contra o padre, contra o poder patriarcal. Unha gran ousadía da autora dunha obra que define a época moderna coa afirmación humana e a morte de deus nietszchiana.

Esta novela inicia o que logo chamariamos ciencia-ficción e foi ademais profética, de forma que a truculencia que supuña noutras épocas a formación do novo ser a partir de membros de cadáveres, está superada pola práctica médica actual. Hoxe estamos na época dos transplantes médicos e a ningún lle parece truculento que se extraian órganos dos cadáveres para implantarllelos ás persoas para que sigan vivindo. A realidade, coma sempre, supera a fantasía de Mary Shelley pero o valor simbólico da obra permanece e amplíase.

A película de Kenneth Branagh, ademais de gardar unha fidelidade coa novela que non tiña precedentes, comunica o impulso romántico, a entrega ardorosa duns personaxes que viven na autenticidade, a forza da ansia creadora e libre, os sentimentos impetuosos. E faíno cun ritmo trepidante e unha interpretación impecable. É unha película apaixonada e tamén

belísima. Os escenarios, tanto os interiores (¿que magnífico laboratorio!) como os bosques e, sobre todo, as paisaxes nevadas, son impresionantes. Tanta beleza parece opoñerse ao monstro (tan ben representando por Robert de Niro) e xustificar a indignación que lle produce a propia fealdade, así como facer máis dramáticas e inxustas as mortes que, como á propia autora da novela, perseguen ao investigador protagonista e alimentan a súa loita desesperada contra a morte a través da ciencia que nos axuda tamén a interiorizar o ritmo desmedido, o incesábel movemento da cámara, como ansia de vida e coñecemento. Trátase, pois, dunha das películas máis perfectas e interesante dos últimos tempos. ▲

C R Í T I C A



C R E A C I Ó N

CHUS PATO

Escoito música
neste arco lateral que separa a Burga do Mercado

aquí a forxa
a Calda dos metais

logo de nadar cincocentos metros
e leo nos graffitis
e penso que non poderei abrir a porta da cabina

poño os óculos
encasquetome os óculos

o sol é cousa do pasado
o sol é olvido
nunca me interesou o sol

si o cheiro da madeira
o contacto coas rasillas

a miña infancia é de cor da prata
unha maré
unha luarada

nin moito menos xogar ao cravo, nin ao tres en raia,
nin facer ben os flans na area, nin os castelos, nin
[motísimo]

menos acadar nos devanditos xogos habilidade
algunha

por debaixo da infancia acontece o mundo
un sobrado con múltiples furados

un nenufar no xionllo

do tamaño dun ollo
escoito

as augas fráxiles, pálidas, da piscina.

A María Xosé Vázquez

Mira
inauditos son estes animais
amizade da túa boca

si os meus ollos poidesen ser absorvidos pola pedra
enguirlandaría os teus brazos
con letra ígnea,
a da Sabedoría
a que relata o silencio
a que circunda o espacio

posíbel era para ti entrar no lapislázuli
resolver a lágrima, a álgebra, os oasis
pero podente brotou a raíz da viña
a forza nas searas
nívea, a luz nos copelos das habenzas
fuso do alén
roca

Dilles cando pregunten
que contiven o poema
que descalza portei o ramo
que detiven os meus versos na elocuencia dun perfume.
Fortuna:
beber a perfección no teu regazo.

Docísimo espello
o teu rostro que aventa primavera.
En rodopio os souts
a hipnosis do pardal
un prado esmaltado de cabalos.

A espiral
a rosa.

C R E A C I Ó N

ISOLDA SANTIAGO

PARA AS PRESAS INDEPENDENTISTAS GALEGAS.

Entón a miña cabeza sobresaee
e os meus brazos avanza cara a túa voz

E así nunca soubemos con exactitude
a Casa

que iso
esa idea:
Da Selva
Do Orinoco

que a quería
que se querían

no espigón
na doca

para recoñecer o seu rostro nos espellos

todos os xardíns

Falei entón da obsesión cos GSG-G9
da obsesión con Igmar
con Igmar Möller
—as celas contiguas estaban vacías
naturalmente e eu sabía que estaban preparando un
/avión da Lufthansa

para a nosa posta en liberdade
tamén sabía que o GSG-G9
estaba en camiño para asaltar o avión
Pareceume como un armario que caía
ou algo así
logo a miña seguinte percepción foi como se me
/atopase no corredor

baixo luces de neón
agarrada por xente que me suxeitaba
que danaba os ollos
Durante moito tempo tiven enfermidades psicosomáticas
que se transformaron logo en verdadeiras doenzas
tiven dores de cabeza
constantes

unha terra solar
de Profecías

unha especie de lago
no territorio dos indios Enmerillon

nos dancings
no opalino
no vermello

nos restaurants
no restaurant da camareira alemá

Na Cantiga

continuamente
na Cantiga

os versos de Roberto Lowell
de Dylan Thomas
os versos de Inmaculada

de Edith Södergran

de Mariña Tsvietáieva

nove meses seguidos
sen tregua
a Mozart

o seu pánico

as sua desesperanza

na aura dos arcanxos

tal e como fan os comerciantes co aceite de rosas

Margurgerstrasse 4
(perto de Gedächtniskirche)

todos os xardíns
na miña mente

electrocútanse.

C R E A C I Ó N

ISOLDA SANTIAGO

"A NOITE DA CRISÁLIDA"

Do virxinal encanto
das bocas de alhelí
das teas inflamadas

A nai sabía unha cantiga para despois do acto
estreada na romaxe da dor
da dor sen notas
da dor sen brocados

O meu corpo ascendía a cúpula
a nada entendía de xorcisantes cánticos

Os ósos desmémbranse e nada hai ruidoso
nada que mingue esa dor sen obstáculos
Á medianoite visítanme as capas
e nada hai máis sonoro:
a bacanal, o espanto

Máis e mellores galas
e un ramo que me dure ata a eirexa
A eirexa contén unha campá
a campá contén o eco
derramado

"Terra será de homes santos"
tanto que non merezo caberlles na cabeza
tanto que non merecen caberme baixo a saia

Ese decatarse baleiro da caverna
Esa constelación que conxugou con Venus
¿espontánea?
adestrándome na tan nobre arte da traición
de comerlle o mar por algún lado

Cando a memoria inicia esa caída libre
trae a primeira sílaba do cántico



C R E A C I Ó N

YOLANDA CASTAÑO

A rentes dun cantil.

Nunha estabilidade negada a sí mesma
non lamberei baldosas.

Adoecida nunha
estúpida amenaza aguilloante asulágame de
/vagar unha

fonda parálise interrogante,
de esvaída faciana impávida case.

Non sei se terás afeicións licántropas;
gozarei de se-la pobre vítima inocente mollada de
compaixón
tendo tra-lo muro a tixola ben apreixada fortemente.

Ninguén ollará unha muxica renarte.
¡Cómo estou gañando!
Non agardarei esa malleira axeonllada máis que a
tódolos ollos,
sen razón nin culpa;
pero estarei no meu posto cando se volva a
/ouvi-lo
pistolazo de saída.

Expuxeron cara mín un edificio de máquinas pintadas e
de valerosos premios merecidos que recoller á saída
/na porta.

Deprendéronme ónde e cómo ascender nunha
lenta e sensual espiral estudiadísima.

Logo presentáronme o sobrio uniforme barroco, segundo
os últimos cánons de beleza violada,
—violada como unha moza sóa nun caleixón escuro—.

Pero amosáronme as estancias, o que chamaban
/pracer,
e algo máis que xacía apoleirado nunha cimeira
/tremelocente.

E aínda que sexan eles os que cobren os meus
/impostos tódolos meses,
escacheille-la porta nos narices, cara un horizonte que
non se atopa máis afora que
no lampo que aínda alenta
nestes ollos que sobreviven na xeración do
/desencanto.

C R E A C I Ó N

CARMEN LOBÓN

Amplificamos as emocións vencidos polo asfalto.
patria e matemáticas de corredoiras
baixo o tellado das feridas.

Nelas tamén un monxe budista medita
e un tractor engulle o monte do Viso.

Reside nil o perímetro dos mitos
e a miña aboa sostén que a serpe azul
voa entre as follas do carballal do cruceiro
na inmediata entraña da conciencia
na espada do rei no leito da muller
na egua que o beber detén o vento

A copa da que sae o círculo
o caldeiro das sete aspas
do que subraia
trascende
recoñece
e concibe fumegando o que surxe.

(RESONANCIA MORFICA)

Aprende a loitar dende o canto das sereas

Relata experiencias literais.

Toma o contorno as accións
o patrón común dos pensamentos.

a conversa, cos seus ancestros,
embriágase nos elefantes da memoria

Rexistro das danzas rítmicas, hipnóticas
na derradeira habitación dos osos
recibe,
transmite,
media,
ordena a percepción
ponse en marcha
e... asocia, é claro que asocia...

C R E A C I Ó N

PALMIRA G. BOULLOSA

(Do poemario inédito "VOCACIÓN DE OCASO")

Nacín soa, cando o sangue acolle vida
na súa vasta faciana.
As gaivotas soaron os seus humanos prantos
entre as cunchas de praia.
O meu primeiro berro estiñou un ronsel de ferro
na mar.
Ninguén me preguntara
—nin tan siquiera o alento do vento
envurullándose para a veciña noite—
se desexara aquel lóstrego nacer carmesil.
O meu corpo abrasado de lava
non elexira nin o seo nin o momento.
A miña carne fíxose nome e habitou entre vosoutros.
Nacín ó ocaso.
E fun.

¿CANTOS SUBIRON ÁS MONTAÑAS OU BAIXARON
/ÁS PRAIAS
PARA CUMPRIMENTAR O MEU NACEMENTO?
SÓ OS FENTOS DESA ATARDECIDA COMBARON A
/SÚA FRONTE,
SANGUENTA DEDIANTE DA MIÑA DOCE SOIDADE.



C R E A C I Ó N

OLGA NOVO

COMO UNHA POLDRA

Recoñecinvos no bico dos outeiros
polo recendo a cadeiras renovadas das illas
e a sandías internas encarnadas na boira.

Aínda non sei quen sodes, non vos coñezo,
e zumbaríavos pracer desde os meus ubres.

Se tivesemos regueiros e cabalos salvaxes
transitando polas nucas violetas e serodías,
bébedas de luzadas moi íntimas,
faríavo-lo amor no xardín flotante do mar
coma unha poldra no lombo das canoas.

Non quero saber quen sodes,
nin coñecervos.

MARTA DACOSTA

Señor dos ceos no silencio enorme
do seu voar calado sen descanso.

E o pousadoiro aquel
en que soñar sen vento

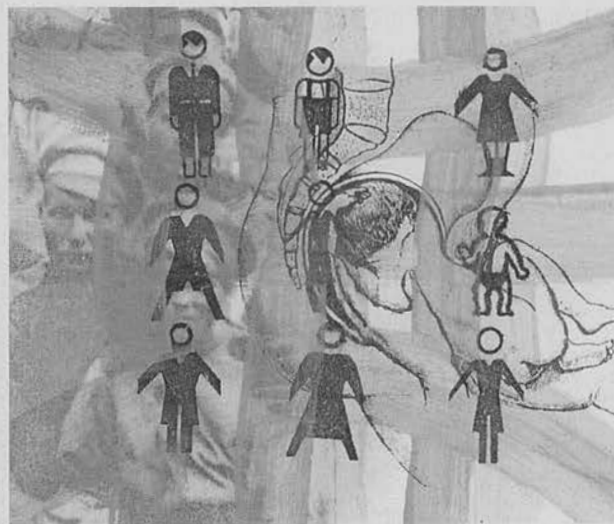
a distancia exacta dos regatos.

Cando o sol renace

nos días de frío

o abrente provócao o miñado.

Pilar A. Pablos



C R E A C I Ó N

ASUN

COUSAS DO FOGAR

A hora de asa-lo cabrito,
veñen cara min
tódolos arrecendos do “aitos”
e paladeo a arte impregnada nos xenes de toda a
mulheres que me precederon. /cultura das

A hora de asa-lo cabrito,
levo pendurados na memoria
todos os cadavres dos que a humanidade se alimenta.
Nós, que sabemos tanto do corpo
e tan alleas a il somos.

A hora de asa-lo cabrito,
adubío co piano de George Winston,
“Winter into Spring”
e venne unha letanía de palabras
que se forxaron no lume das lareiras de modernidade:

Entrega	Obxecto	Lavadora
Pasividade	Erótica	Lavaplatos
Sumisión	Lasciva	Microondas
Violación	Tentadora	Minipimer
Escrava	Lúa	Aspiradora
Perfume	Gaceja	Secadora...

Nai
Procreadora
Creativa
Sensual.

A hora de asa-lo cabrito.
Penso no público e vexo:
A vendedora das Canarias
"que o cheiro alimenta".

Ó grupo de mulleres
UNPREDICTABLE NATURE
Interpretando a súa música "DEDICATION"
no Café Latino.
A señora ministra de cultura,
facendo propaganda da igualdade na televisión...

LEI MATEMÁTICA DO FOGAR

$A=B$ si é so sí $\bigcirc^{\uparrow} \text{ é } = a \bigcirc_{+}$, e $\bigcirc_{+} \text{ é } = \bigcirc^{\uparrow}$ então $\implies$
 cumplesse que, $\bigcirc_{+}^{\uparrow} = \bigcirc^{\uparrow}_{+}$.

Esto é a lei da “señora da casa”
co cadavre, do cabrito asado,
transmutando no “atanor” da cociña.

Outono 1994

CREACIÓN

MARÍA XESÚS NOGUEIRA

SEN TI

pequeno RELATO dunha AUSENCIA.

Falo desde unha voz que se perde en calquera recuncho do cuarto. Unha voz que se perde, o mesmo que o recordo. Unha voz que me sabe ao teu corpo.

Agora estou soa, tal vez para sempre.

A carón da miña pel sinto unha friaxe de vidros esmagados.

Por ti gravei a alba co sangue dos meus labios.

Por ti chorei a noite e a madrugada.

Agora estou soa sen ti.

Desde unha inmensa escuridade, chórote.

Hoxe espertoume a sombra da túa calor.

Hoxe pensei o teu respirar pausado, e soñeime no teu soño tranquilo.

Quixen escribir sobre a humidade das miñas paredes, e abrimos as veas co silencio dos teus ollos.

Hoxe espertei un día máis ó teu abrigo. Espertei coma se ti estiveras aquí.

As roupas son tan frías, e a alba está tan soa...

As miñas mans encérranse en si mesmas. O meu corpo repousa, a penas se recorda sen ti...

Hoxe búscome.

Busco un alento na miña respiración. Busco as feridas dunha estrela nas miñas mans. Cada caricia inventada é a un tempo desexo e mentira. Búscome un pouco máis, e atopo un mar de flores inesgotables, atopo caricias adormecidas que se entrecruzan.

A miña respiración, rota e cansa, fai anacos o silencio.

Agora volvo a sentir bolboretas por debaixo da pel, volvo a sentir torrentes de auga nas veas (torrentes grandiosos, o mesmo que aquelas mans infinitas, ti. Inmensos, como un corpo pousado sobre outro corpo.) Vólvome a sentir vacía, perdida nuns recordos esmagados por tanta soidade.

Unha harmonía remota, un desexo a sucra a pel. Unha suor pegañenta que esvara polas fendas do alento. Unha palabra, perfecta.

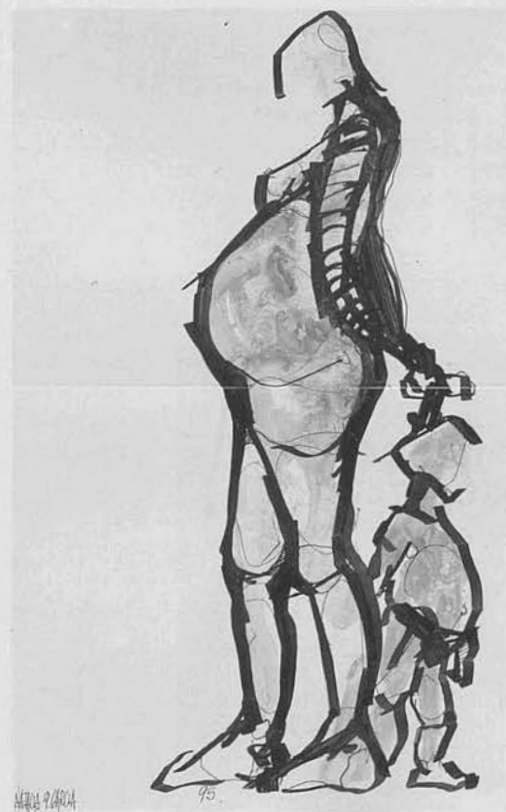
Mans, máis mans, moitas mans cubrindo a noite.

Un paso, un paso do que dubida, un paso xigante sobre o vacío, un paso máis, nós, ti, eu, unha chuvia de flores estrañas arrasando os campos espidos.

Ti, eu, un silencio que empeza a medrar, botándose por fóra da soidade.

Un corpo, tal vez dous corpos, para sempre perdidos en calquera recanto dun cuarto.

O recordo foise murchando en nós ata morrer.



C R E A C I Ó N

ELENA MACAZAGA

El temor antiguo a las palabras
cuando dicen demasiado olvido
y se abrazan desoídas
en un espacio anónimo,
limbo culpable de su repetición de sombras.

El temor a que,
reconocidas, amortajadas ya,
sucumban a la lejana
facilidad del sueño,
y no digan allí
de que memoria se nutrió su abrazo.



La impía fragancia del silencio
conmociona la acritud de la distancia.

Se separan los cuerpos
y vuelve cada huella
a su lugar de abajo,
colonia de sonidos entregados
a esa torpe lucha
por salir del miedo.
Impía fragancia de fluidos de labios,
ofrecidos,
como turbios deseos
al señuelo del tiempo sumergido.

C R E A C I Ó N

BELÉN FELIÚ

Título:
GARDANDO DA LURA A TINTA E LAVANDO O RESTO

Eslogan Publicitario:
TODO POLA LAVADORA

AXIOMA I:
ADORO O CHEIRO DA MIÑA LAVADORA CANDO
CENTRIFUGA

DIALOGO 1

—¡Escachouse a lavadora!
—Xa che dixeran que lle metías demasiado deterxente.
(...)
—A min xa mo dixeran o mecánico dunha vez que veu.
—¿E canto che tardou, en vir?

ENSOÑACIÓN 1:

OU ESCOITA ISRAEL
O GRITO DO TEU POBO

Aquel xeito que tiñas de mergullar, querida,
sumida no mis-mis do mimo
—entre aclarados—

Vizosa e ridente
(Pourquoi pas?)
coa túa espuma que,
por momentos,
deixabas pousar.
A través do ventaniño chiscabas o uniollo.

IDA ES

Coma se algo che mancara no bandullo,
no bandullo espiritual (Supoño)
que de resistencias nada souben

MURCHOS OS TEUS APAIXOADOS WATIOS
NADA SON

Xa non centrifugas, amor.

DIALOGO 2

—Non, daquela era só para cambear a goma, que
estaba toda picada e perdía.
(...)
—E, para poñer a nova, untouna con xabón e..., e logo
entrou coma unha luva. Si, señora

MONOLOGO EXTERIORES 1

(Eu devecía pola miña lavadora e dende onte,
¡que desgracia!)

ENSOÑACION 2

OU MANDA CHOVER NA HABANA

Ignorabámolo todo sobre cal é a medida de todas as
/cousas

Con entusiasmo
Coa auga da marea lambendo
os pés
As costas
case en paralelo
tamén.

C R E A C I Ó N

E bicamos a "epojé"
 (con todo o ser que eramos)
 E non quixemos
 saber nada
 Máis nada.

METACITATIO 1

"NEN SEQUERA TI PODERAS MERGULLARTE DUAS
 VECES NO MESMO RIO"

—Citou con esa necrofántica visión de futuro
 que tiña, o desgraciado—

MONOLOGO INTERIORES 1

Non sei que roupa traer;
 Neste lugar
 nunca é o mesmo

COROLARIO

XAMAIŠ LAVAMOS DABONDO

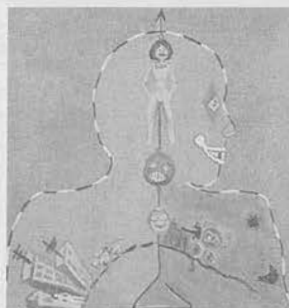
ESCOLIO

("Versus a cistite do nexo intelectual")

PERDERON O NEXO
 E DISQUE ESVARABAN
 MEDOÑENTOS E TRANSCENDENTAIS
 POLO MEDIO DOS ICEBERGS
 SEN INTERROGAR

AS AUGAS

"...toda unha vida por inventar..."



C R E A C I Ó N

MARGOT CHAMORRO

O CAOS ASENTOU NO DE COTIO

... e qué fan catro colchas e tres mantas enriba da miña cama? Por un casual, púxenas eu?

Coido que non ... polo menos que eu saiba...

Pois entón, a min que me contas? Pregúntalle ao colchón, igual recibes resposta.

Mira ... a min xa tanto me ten esta desfeita.

A min tamén, ou ti que pensas?.

Sí, de acordo ... mais ... qué facemos de comida ... a neveira está deserta, e ... hai que chamar ao Butano...

¡¡Aí, Deus, que mañá é festa!! E ... aínda por riba o vurullo ... e o biberón, ¿tómao quente ou frío?

¡E eu que sei ... pregúntallo ao crío.

¡¡Xa, que me vai contestar ... Pero se aínda non sabe falar!!.

¡¡Aí, San Sirino, eu hoxe pégame un tiro!!.

¡Cala, cala, pai, que non chegue o esvaecemento. Un chisco de calma, imos sentar...

¡¡Non podemos !!

¿Por que?

¡¡Por que algo temos que facer!!.

¡A modo, que despertas ao bebé! ¿Miras?, ¡mira o que fixeches! ¡Como berra! E agora... qué facemos?.

¿Serán os cueiros ou terá fame?

E eu que sei ... pregúntallo a el.

¡Cala, cala, non empeces outra vez!

¡Como faría a nai para telo todo a punto!

¿Ela?, ¡ela non facía nada!

¿Nada, nada? ... pois sempre se queixaba. Pai ... e se foramos a un hotel?

Ti toleas, ¿sabes o que custa iso?

Nin idea.

Co que eu gaño non tiñamos nin para a merenda.

Pois a nai ... almorzo ... xantar, merenda, cea, teléfono, Butano, algunha que outra festa ... ¡como se fose unha meiga!

¡Non é para tanto!

¡¡Non !!

Non, dígocho eu, o que pasa é que diso sabe calquera.

Calquera menos nós ...

E que nós somos homes e os homes non están feitos para esas trapalladas.

Pois se non as facemos ... pringámola ! .Mira, pai, aquí hai un papel escrito.

Un papel, ¿e que di?

Imos ver, vouno ler ... A ver: Machiños, eu xa non quero manexar soa o cotarro, así que cadaquén cargue coa súa mochila e suba ao carro.

¿Eso di?

¡Sí! ... e aínda hai máis.

¡A ver, a ver...!

Di que vai fóra gañar e ...mo...lu...mentos.

¿E eso que é?

¡E eu que sei!

¡Veña, segue!

Di que vai gañar emolumentos ... pois aquí o meu traballo nin Deus o aprecia, e continúa : Portádevos ben e ter coidado coas diarreas...

¡¡Hostia, a que nos agarda!! . ¡Veña neno, durme! ¿A ver se calas!

CREACIÓN

SUSANA SIMÓN ESTÉVEZ

UNHA SOMBRA NA NOITE

O ceo indicaba que mañá viría bo. Contemplando a beleza do solpor encontrábase a gusto e en certo modo era feliz. Non entendía como a xente pasaba diante de semellante fermosura sen prestarlle ningunha atención. Xunto a ela un grupo de compañeiras falaban e comentaban que ben estaba o neno que acababa de pasar - Vaia morenazo de ollos azuis- dicían con rostros de pillabanas. Ela escoita a conversación pero non participa, o solpor enchíaa por completo.

O vento procedente do reloxo da catedral anunciou ás mociñas que xa era tarde. Despedíronse e cada unha marchou para candanseu fogar.

O veranciño xa está rematando, mañá examínome de francés, espero que me saia ben. Preparada estou e cun anaquiño de sorte. Entra no portal coa cabeza ocupada no exame que mañá lle agarda. María era unha rapaza simpática e alegre que puña empeño nos estudos, esta alegría sempre impresionaba ao libro de francés, que lle collía cariño e resignábase a separarse dela no verán. E nada, María anda dun lado para outro con el, como quen leva a toalla ou as gafas de sol. Alguén se achega con présa, ela ábrelle a porta e esperan xuntos o ascensor. Entran nel, marcan o catorce e o catro. De súpeto María perde todo, a noción do tempo, o valor, a alegría, a felicidade do solpor, a preocupación polo exame. O seu estómago faise un nó. Negra é a cor que ve ao seu redor, anque o fluorescente do ascensor alumee con forza as catro paredes nas que se atopa atrapada. Só ve unha cousa entre tanta escuridade, unha gran ameaza.

Sente unha picadela na gorxa e comeza a berrar dominada polos nervios. Os berros agudos e desesperados fan que as entrañas do seu agresor se removan con forza, e isto crea unha furia que acaba nun golpe bestial na cara de María. María entende a mensaxe, pero non cala, só pensar no gran dano que pode facerlle aquel home, aquel covarde que fronte a unha indefensa e dóce moza ten que usar navalla para poder calmar os seus instintos animais. Aquel ser, o que

merece que **non lle chamen persoa, arrinca brutalmente a branca camisetaña de María, mentres a súa boca de serpe solta palabras venenosas e ameazantes. Ela berrando sente como a alma se lle rompe en anacos e é o corazón o que lle están arrincando. Xa parou de berrar, os seus berros agora corren polas súas meixelas deixando húmido o seu rostro, anque pechou os ollos, as bágoas seguen caendo, como caeu o seu corpo desfalecido. A súa cabeza comeza a preguntarlle a Deus por qué ela ¿Por que eu Señor? ¿Por que eu...?**



C R E A C I Ó N

ÍNDICE

As novísimas 4 A produción plástica 7 Entrevista 22 Morde coa risa, seduce coa lágrima 31 A subversión en imaxes 33 Algumas pintoras portuguesas do S. XX 42 Apuntamentos sobre o feminismo radical 56 A imaxinación masculina. Unha crítica a George Steiner 59 A novela de Ángela Carter: da escritura do malestar ao pracer da afirmación 62 De videocreación: mulleres que traballan en vídeo 67 Escrito por mulleres 70 De musa a literata: Kathleen N. March le desde Maine a Rosalia 72 Eloisa, de Chus Pato 75 Tecendo auga 78 Fora de mín, de María Xosé Queizán 79 O dévalo do mar, de Rafa Villar 81 Elevar as palpebras, de Yolanda Castaño... Unha lectura de contrabando 83 A noite é unha voz soñada 85 "A expedición do pacífico", de Marilar Alexandre. Ed. Xerais (Merlín) 87	No solo hilaron lana. Escritoras romanas en prosa y verso, de Aurora López 89 O solpor da cupletista 92 Descubrir a Rafael Dieste da man de Marga Romero 94 Documentalismo fotográfico contemporáneo 96 Frankenstein de Kenneth Branagh 98 Chus Pato 102 Isolda Santiago 103-104 Yolanda Castaño 105 Carmen Lobón 106 Palmira G. Boullosa 107 Olga Novo 108 Marta Dacosta 108 Asun 109 María Xesús Nogueira 110 Helena Macazaga 111 Belén Feliú 112 Margot Chamorro 114 Susana Simón Estévez 115	
---	--	--



Publicación Galega de mulleres
Galicia. 1995

11



FEMINISTAS INDEPENDENTES GALEGAS



CONCELLO DE VIGO
CONCELLERIA DA MULLER