

Rompente, “poderosa pomada”

Helena González Fernández

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, HELENA (2012 [1998]). “Rompente, ‘poderosa pomada’”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 1997, 47-83. Re-edición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1754>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, HELENA (1998). “Rompente, *poderosa pomada*”. *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*: 1997, 47-83.

* Edición dispoñíbel desde o 23 de xaneiro de 2012 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

Rompente, “poderosa pomada”¹

Helena González Fernández

En 1976 a poesía galega estaba a vivir un período de potentes cambios no que a renovación poética, ideolóxica e política camiñaban da man. A poesía estaba a decidir cál tiña que ser a súa relación coa realidade e cáles ían ser os camiños estéticos e formais a seguir, en pleno auxe da poesía epigonal socialrealista. Este mesmo ano xorde Rompente, o primeiro intento colectivo de renovar a poesía desde a convicción da vangarda permanente. A súa proposta artellábase atendendo a catro principios elementais: comunicación, innovación, multidisciplinarietà e compromiso coa realidade. Fronte á poesía máis transcendente que logo ba callar nos anos oitenta, o grupo de Vigo aposta decididamente polo compromiso inmediato para servir como revulsivo na transformación da sociedade galega e por iso non lle ten medo ningún a transgredir calquera tipo de fronteira (formato, xénero, rexistro, temas, medio de expresión...). Neste artigo tentaremos explicar desde unha perspectiva historicista en qué consistiu Rompente.

A Basilio Losada, polo belisco poético (el ben sabe).

1. A RENOVACIÓN DO IMAXINARIO E DO DISCURSO LOGO DE 1975

Cando se fala dos poetas da Xeración dos 80, no senso máis amplo é de obrigada mención o Colectivo Rompente, unha experiencia única na literatura galega, polo que significaba de vontade comunicativa e de experimentalismo, que durou oito anos e logo foi prolongando os seus ecos ó longo da década dos oitenta ata os nosos días.

A medidados da década dos setenta, os poetas tiveron como principal cometido o de xestar a renovación do discurso literario (pois daquela correspondíalle á poesía a consideración de xénero privilexiado e emblemático), procurando novas alternativas discursivas á concepción desvirtuada da escrita que guiaba ós poetas ecoicos do socialrealismo e proponendo un novo imaxinario. Por outra banda, o cambio de réxime político permitía unha reconstrución do modelo de estado (e xa que logo, das liberdades), no que as nacionalidades tiñan unha oportunidade, longamente agardada durante toda a dictadura, de ver recoñecido o feito nacional unha oportunidade que delegaba a responsabilidade á clase política e á prensa². Ofrecíaselles, xa que logo, ás literaturas periféricas do estado a posibilidade histórica de (re)construír o seu sistema literario, sen os atrancos da censura e feito á medida das súas necesidades e dos seus obxectivos³.

En 1975 e 1976 artelláronse en Santiago de Compostela foros de discusión nos que participaron algúns dos poetas máis novos, procurando unha alternativa poética consensuada. *A priori* houbo acordo, e os poetas alí presentes apostaron por unha fórmula que conciliase a investigación estética (fronte á folclorización xene-

ralizada⁴) co profundo compromiso nacional; *a posteriori* demostrouse que só un feixe deles, os que formaban o cerne de Rompente, foron quen de levar á súa práctica poética este dobre compromiso renovador.

En 1976 saen do prelo tres libros, dous baixo o selo Rompente, que servirán de punto de partida para a renovación poética: *Con pólvora e magnolias*⁵ de Xosé Luís Méndez Ferrín e *Mesteres*⁶ de Arcadio López-Casanova e *Seraogña*⁷ de Alfonso Pexegueiro, publicado ese mesmo ano, que non terá o valor referencial dos outros libros para os poetas e críticos posteriores⁸. Basilio Losada, referencia crítica obrigada nestes anos, nun artigo case descoñecido e nunca citado, implanta o tópicico (logo insistentemente repetido) da data auroral de 1976 como punto de partida da nova poesía galega e reconece os síntomas desta renovación nos poemarios publicados nese ano, nomeadamente nos textos de Ferrín e López-Casanova.

Mesteres, Con pólvora e magnolias, si a estos libros sumamos *Seraogña*, de Pexegueiro, y *Orfo de ti en terra adentro*, de Vergara Vilariño, bien podemos decir que el pasado año deberá figurar como un punto de inflexión y de reflexión en el menguado panorama da la lírica gallega de los últimos tiempos (Losada 1977).

Deste xeito, o crítico vía cumpridos en parte os seus propios augurios, adiantados na súa panorámica da poesía galega feita para o *Almanaque (1950-1975)* de Galaxia. Neste artigo situaba a responsabilidade do cambio de rumbo do discurso poético nalgunhas figuras da Xeración dos 50 (o que el denomina "a miña promoción").

Entre estes nomes —Celso Emilio, Pimentel, Tovar— e os novísimos, queda unha promoción esquecida, poetas dun só libro [...], a miña promoción: Arcadio, Bodaño, Graña, Ferrín, Franco-Grande. Eles poderían sacar á poesía galega dun camiño morto (Losada 1975: 105).

O recoñecemento ou rexeitamento da influencia renovadora de *Con pólvora e magnolias* e de *Mesteres* vai concentrar boa parte das discusións posteriores no ámbito da poesía (tanto de críticos⁹ como de creadores). Non se trataba dun simple exercicio de enumeración de fontes literarias; no cerne destas discusións agochábase a procura de textos fundacionais que xustificasen as diferentes estéticas, as diferentes concepcións e propostas de construción do imaxinario colectivo¹⁰ que xa estaba a tomar a poesía galega a partir deste ano¹¹. Esta polémica de carácter literario camiñou, en certo xeito, paralela ás diversas opcións políticas e lingüísticas que entran en combate ideolóxico na transición, e que na práctica literaria (especialmente na poesía), nós encadramos en tres grupos¹²:

1. A *escrita arredista*, que toma conciencia da situación social e política e tenta construír un discurso literario combativo e ideoloxizado vencellado á independencia de Galicia, política e culturalmente. Neste senso significa unha prolongación dos presupostos éticos do socialrealismo, superando, iso si, o seu didactismo e as súas eivas estéticas mediante a experimentación e a asunción das vangardas. Tendo en conta que o obxectivo final é o da transformación social, hai unha procura teimosa da comunicación poética e a adecuación do discurso literario ás características da sociedade galega. Os seus representantes poéticos durante o tempo da transición son, basicamente, os que se agrupan baixo a esfera de Rompente (Pexegueiro, Reixa, Romón e Avendaño), Méndez Ferrín e Vítor Vaqueiro.

2. A *escrita da normalidade*, que asume a creación desde a superación do conflito diglósico (entendido como desequilibrio entre sistemas culturais en con-

tacto). Concíbese o compromiso como un factor inherente á escolla de sistema literario ou, en todo caso, supeditado á renovación estética, entendendo que as cuestións ideolóxicas corresponden a un ámbito extraliterario (o ámbito político). Avógase maioritariamente por unha poesía do coñecemento e da experiencia caracterizada pola privacidade e o esteticismo. O cerne desta tendencia atópase no grupo Cravo Fondo¹³ (1977), e máis tarde nas antoloxías *De amor e desamor*¹⁴ (1984 e 1985), sen embargo non chegou a callar ata a antoloxía de Luciano Rodríguez, *Desde a palabra, doce voces*¹⁵ (1986), que significou a súa presentación como grupo, malia a heteroxeneidade das súas poéticas.

3. A *escrita filohusista*, que procura un achegamento á cultura lusófona, asumindo con respecto a ela unha escrita satelizada. Xa que logo, perante o binomio ética/estética adoptan a mesma actitude có grupo anterior mais reivindicando unha tradición cultural diferente. Os signos externos desta reivindicación son a norma lingüística e a asunción do imaxinario simbólico portugués¹⁶. O grupo Alén¹⁷, o mellor representante desta proposta de renovación poética, tivo unha vida efémera e os seus compoñentes de seguida se decantaron por outros xéneros literarios e, sobre todo, pola crítica, chegando a asumir, logo nalgúns casos (como X. R. Pena) a escrita da normalidade.

Xa que logo, a aceptación ou rexeitamento destes poemarios como referentes ou influencias inmediatas, xunto con outros nomes que asomaron posteriormente (*Herba de aquí e acolá* de Cunqueiro, *E direi-vos eu do mister de cobras* de Vilanova, *Fentos no mar* de Baixeras...) significaba a procura e recoñecemento dos textos fundacionais que lexitimaban as dúas principais andainas poéticas que arrincaban de 1976 (a escrita arredista e a escrita da normalidade). Son ben reveladoras as respostas dos doce poetas incluídos na primeira antoloxía da poesía do coñecemento¹⁸, feita por Luciano Rodríguez (1986) e que deu en ser a síntese da concepción poética dominante da Xeración dos 80, á segunda pregunta da enquisa distribuída polo antólogo ("¿Existe unha nova xeración poética? ¿Que rasgos cres que vos caracterizan fronte á xeración anterior?"). Nelas, *Con pólvora e magnolias* de Ferrín, a penas aparece citado, e cando se cita, reivindícase a súa investigación formal, silenciando a compoñente ética do poemario, porque o compromiso político aínda se sentía como unha opción caduca e negativa, oposta á evolución "normal" do sistema literario galego. Entre as doce respostas, destaca a de Manuel Forcadela, o máis contundente de todos.

Non creo que exista unha ruptura no 76, e se existe haberá que recoñecer que hai outra, e muito máis importante, no ano 80. Ferrín, e muito menos Arcadio López Casanova, non romperon nada que non tivese roto Cunqueiro, por un exemplo, muito antes. [...] *Con pólvora e magnolias*, Rompente, Pexegueiro... son epígonos da poesía social-realista que tentan misturar, como eles mesmos proclamaron no seu día, a vangarda literaria e a política (Rodríguez 1986: 243).

De calquera xeito, fose cal for o texto inaugural da(s) nova(s) poesía(s), o que está fóra de dúbida é que o poemario de Ferrín representaba un modelo de recambio inmellorable.

La lección estaba clara: cabía la posibilidad de una poesía política que también fuera estéticamente válida, y se proclamaba la validez de una poesía asentada na tradición y en las fórmulas constructivas más acreditadas (Losada 1990: 9).

2. A CREACIÓN DO ARTEFACTO LÍRICO

A fundación de Rompente, Grupo de Resistencia Poética, ten as súas orixes no ano 1975¹⁹, cando Pexegueiro e Reixa deciden pór a andar un proxecto de escrita poética colectiva, e acábase de conformar nos devanditos encontros²⁰ de poetas feitos en Santiago de Compostela nos que participaron autores novos, moitos deles próximos á Asamblea Nacional Popular Galega (AN-PG), e algúns poetas máis vellos que acudían con desigual asiduidade: Reixa, Pexegueiro, Novoneyra, Claudio R. Fer, Xesús Valcárcel, Méndez Ferrín, Manuel María ou Bernardino Graña, que foi o promotor do nome do grupo. Nestes encontros o tema principal era a renovación da poesía e falouse na asemblea sobre como apostar por un novo discurso poético mantendo o compromiso político. O reto só o afrontaron uns poucos (Méndez Ferrín 1991).

O certo é que houbo un momento en que, moi conscientemente e mesmo moi deliberadamente, falábase de que toda esa miseria da poesía pseudo-social, da mala poesía política, á que antes aludiamos, había que cambiala e había que enriquecer a literatura galega con novos modos, con novas maneiras. Mesmo eu vía con tristura que poetas novos que ían xurdindo, coma Manolo Vilanova ou coma Cáccamo, eran poetas que non querían de ningunha maneira escribir en galego; alonxábanse con respecto, por suposto, da literatura galega e ían nesoutro camiño de renovación que se estaba practicando na literatura española; ese camiño era ese mundo de *Los Novísimos*, tanto dos que están na *Antología* de José María Castellet coma os que están fóra dela, como poden ser Carvajal, José Miguel Ullán e algún que outro máis. Este aire de renovación da poesía española fascinaba a estes autores galegos e eu vía que ía ocorrer en Galicia o que ocorreu na época do modernismo, polos anos 10, que toda a poesía modernista que se facía en Galicia era unha poesía en español, mentres que a poesía galega ía cara ó tradicionalismo costumista. Naturalmente Amado Carballo e, sobre todo, Manuel Antonio viñeron a resolver a cuestión e a poñer todo no seu sitio, de tal maneira que a literatura galega dese momento está a anos luz por riba de todo o posmodernismo madrileño. Eu era consciente de que había que dar un golpe de timón e que había que dálo exemplar e con firmeza. E houbo reunións de poetas para falar diso; verdadeiras asembleas de poetas, politicamente auspiciadas pola ANPG e no seo da ANPG. Incitouse ós novos poetas a ler a Bernardino Graña, a ler a Novoneyra, a volver, en suma, á boa tradición literaria galega. E naquel momento apareceu por Galicia un poeta descoñecido, maior, máis novo ca min pero xa maduro. Este poeta, dunha calidade extraordinaria, foi Alfonso Pexegueiro, que co seu libro *Seraogña* publicado no ano 1976, veu marcar un novo rumbo. E Pexegueiro armou lío con ese *Seraogña* [...], armou unha tremenda confusión e desbaratoulles os plans ós novos poetas sociais (Salgado e Casado 1989: 235).

Logo daqueles encontros e da intervención animosa de Méndez Ferrín, empeza a callar o primeiro Rompente. Como xa dixemos o grupo fora formado por Antón Reixa (Vigo, 1957) e Alfonso Pexegueiro (Angoares-Pontearreas, 1948), que se amosaran como os principais axitadores daquelas reunións de poetas. O seu primeiro acto público foi un recital feito no Instituto Valle-Inclán de Pontevedra por ambos e dous poetas (Alonso 1991). O proxecto renovador e comprometido de Rompente pretendía abranguer a creadores de toda Galicia procurando unha dimensión colectiva case totalizadora da poesía, mais axiña quedou reducido a Vigo, onde vivían os que formaban o núcleo de Rompente: A. Reixa, Alberto Avendaño (Vigo, 1957) e Manuel Romón (Vigo, 1956), é dicir, aqueles que publicaron cadanseu libro individual baixo o selo Rompente na colección "tres tristes ti-

gres” e participaron no derradeiro proxecto colectivo do grupo, o espectáculo poético *A dama que fala*. Ese proceso de apertura e inestabilidade propio dos colectivos conduciu nos primeiros anos a un continuo ir e vir de colaboradores no proxecto. Así, ata 1977 hai unha participación esporádica de dous poetas de Ferrol, dos que só quedou unha presa de textos ciscados nos primeiros traballos colectivos. Un deles, Xosé Leira López²¹ (Lago, Valdoviño, 1951), que abandona o colectivo a finais de 1976 (segundo nos comunicou Pexegueiro en decembro de 1997), non volve publicar poesía ata 1996, data na que aparece o seu primeiro poemario individual, *Canto custa instalarse no amor* (1996). Ó ano seguinte Pexegueiro abandona tamén o grupo por discrepancias con Reixa e Romón. Por aquelas datas Camilo Valdeorras, pseudónimo de Camilo Fernández González (O Barco de Valdeorras, 1959), que como Avendaño viña do mundo do teatro, incorpórase en 1977, e participa en *Sílabario da turbina* cun poema²².

En 1975 e 1976 comeza unha febril actividade que leva a estes mozos a promocionar actividades políticas e editoriais, facendo bandeira da creación colectiva, da discusión pública (mesmo co público dos seus recitais), e argallando os seus propios mecanismos editoriais e publicitarios (de feito as obras publicadas en 1979 foron acompañadas dunha campaña de publicidade por medio de carteis, un para o boletín e outro para a serie “tres tristes tigres”). Así se vía o colectivo nunha entrevista publicada en *Teima*:

É un grupo de poetas que se axuntan pra planificar a súa produción, a súa publicación, distribución, etc. Ás editoriais galegas non lles interesa hoxe a poesía. [...] De calquera xeito dende este intre histórico, temos de ser conscientes das nosas limitacións, enfocar a problemática nidamente e entendela coma consecuencia do problema da loita de clases de Galicia: esto é, a dificultade estrutural de acceso á cultura das clases traballadoras e a dificultade de expresión dunha cultura propia nosa (1977a).

Efectivamente, notábase un cansacio na publicación de poesía, abondo xustificado pola escrita ecoica e a boa saúde (en termos cuantitativos) do xénero. Como mostra, dous datos. Co gallo do 25 aniversario da súa creación a Editorial Galaxia convoca en 1975 catro premios literarios para promover a creación e investigación en galego e non se contemplaba ningún apartado para a poesía (1975: 76)²³. Por outra banda, a produción poética dos anos 1975 e 1976 é limitada (só se publican seis libros de poesía). Esta situación a penas se modifica ata 1979, ano no que a produción se dobra, anunciando xa unha recuperación editorial do xénero²⁴.

Os primeiros proxectos textuais (ciclostilados) foron *Crebar as liras*. *Antoloxía* e mailas *Follas de Resistencia Poética*, empresas difíciles de datar, aínda que na revista *Teima* en 1977 afirmase: “Ós tres meses da súa fundación como grupo de traballo poético (no 75) tiran a ciclostil *Crebar as liras*” (1977a: 30). Mais como na copia de follas soltas que manexamos aparece un poema titulado “LEMOS BERRO, primeiro de febreiro de 1976”, coidamos que alomenos algúns dos textos, se non todos, deberon ser escritos nese último ano²⁵.

No tocante ás catro *Follas de Resistencia Poética* a que tivemos acceso²⁶ deberon empezar a saír no ano 1976, en calquera caso antes da publicación de *Con pólvora e magnolias*²⁷ pois o único texto que aparece no nº 1 é o coñecido poema de Méndez Ferrín “Reclamo a liberdade pró meu pobo”, asinado co heterónimo *Heriberto Bens* e será incluído logo neste poemario baixo o seu nome real. As primeiras *Follas de Resistencia Poética* apareceron logo da participación de Rompente

(xa sen Pexegueiro) en *Homenaxe dos Pobos de España a Miguel Hernández*, a onde acudiu o miolo do grupo para ofrecer dous recitais.

Paralelamente a esta frenética actividade creadora xorden as iniciativas editoriais. Así, tamén en 1976, baixo o selo Rompente, publícase *Seraogña* de Pexegueiro e *Con pólvora e magnolias* de Méndez Ferrín (con limiar, nas lapelas, do propio Pexegueiro), dous libros senlleiros que exemplifican os principios rompentianos pero que non nacen paralelos ó proxecto de creación do colectivo. Os dous autores eran moito maiores e tiñan xa unha liña propia, sen embargo estes libros respondían á concepción renovadora, comunicativa e vangardista do colectivo, unha concepción que, segundo Ferrín, non cadraba coa das editoriais galegas do momento, por iso, e malia procuraren eles mesmos o diñeiro para poder editalos, quixeron facelo dentro da colección "Rompente" (non hai que esquecer, tam pouco, que Pexegueiro aínda pertencía ó grupo).

Pexegueiro escribe e publica o seu libro antes que *Con pólvora e magnolias* e antes que o de López Casanova, que é pura verba palabreira.[...] *Con pólvora e magnolias* foi editado (do meu peto, porque ningunha editorial o aceptou) baixo o selo "Rompente", deseñado por Armando Guerra e con book design de Luis Mariño (Méndez Ferrín 1991)²⁸.

Esta opción editorial chegou a provocar confusión entre críticos e lectores, que pensaban que Méndez Ferrín tamén formaba parte do proxecto Rompente, cousa que o escritor ourensán axiña tivo que desmentir²⁹, chegando mesmo a negar a súa influencia na xestión do colectivo.

Non é certo que eu sexa o pai ou inspirador do grupo novo de poetas que se chama "Rompente". Hai, eso si, unha certa relación, eu diría que unha relación grande de amizade. Algún dos poetas do grupo "Rompente" foi alumno meu, por outra banda, nas aulas do instituto onde exerzo coma profesor de literatura³⁰. [...] Xa no meu caso ese achegamento ou semellanza de gustos escomenza na política, xa que todos somos da Asamblea Nacional Popular Galega (ANPG)³¹, e segue nos poetas, dende Ezra Pound a Mao Tse-Tung" (Méndez Ferrín 1977).

Por aqueles mesmos anos aparecían en Madrid os exemplares, tamén ciclostilados, da revista *Loia*, un proxecto experimental que ten algunhas semellanzas cos inicios de Rompente³²: o carácter experimentalista da súa poesía, o maxisterio dun membro destacado de Brais Pinto (Reimundo Patiño para os creadores de *Loia* e Méndez Ferrín para Rompente) e o feito de estar promovido por un fato de rapaces novos, escritores e artistas, con fortes conviccións galeguistas. Os compoñentes desta revista eran Xosé Manuel Pereiro, Lois Pereiro, Manuel Rivas³³ e mais Antón Patiño e Menchu Lamas (que participaron tamén en Rompente³⁴).

Co selo editorial de Rompente aparece en 1978 o primeiro libro colectivo, *Silabario da turbina*, presentándose agora como Colectivo de Comunicación Poética Rompente. É evidente que, mesmo no nome, o grupo sufrira cambios na súa formación (neste intre formado polo miolo do grupo, é dicir, Reixa, Romón e Avendaño, e mais C. Valdeorras) e, sobre todo, que madurara xa un proxecto propio, moito máis experimentalista, lúdico e politextual³⁵, no que desempeña un papel importantísimo o deseño realizado polo Colectivo da Imaxe (Antón Patiño e Menchu Lamas).

O 17 de maio de 1979, ano no que o Día das Letras Galegas estaba dedicado a Manuel Antonio, o colectivo (formado polos tres poetas de Vigo e mais o

Colectivo da Imaxe) poñen a andar unha nova iniciativa que retoma a liña de difusión popular das *Follas de Resistencia Poética* pero mellorando a presentación e o formato. Trátase do Boletín nº 1, un monográfico titulado *Fóra as vosas sucias mans de Manoel-Antonio!*, no que se recolle o segundo manifesto do grupo, e que logo resultou ser o documento programático por excelencia de todo Rompente. A serie de boletíns tiña previsto un segundo número, con textos do espectáculo *A dama que fala*, segundo aparece na última páxina dos libros da serie “tres tristes tigres”, pero nunca chegou a saír baixo o selo Rompente. Foi en 1983, un ano despois de se disolver o grupo, cando aparecen estes textos publicados en Edicións Xerais, na súa colección “Ventobranco”. Malia a capa e as ilustracións de Menchu Lamas e Antón Patiño, o formato e a liña da colección, impediron que o seu segundo libro colectivo mantivese a presentación formal provocadora e orixinal dos outros libros do colectivo, o que eles chamaron nalgún momento “montaxe creativa dos poemas” (1977a: 30). O ano 1979 sería o de maior actividade editorial pois neste ano aparecen o boletín *Fóra as vosas sucias mans de Manuel Antonio!* e os tres primeiros libros de autor dos membros do colectivo na serie “tres tristes tigres”, *As ladillas do travesti* de Reixa, *facen pulgarcitos tres* de Avendaño e *galletas kokoschka non* de Romón, tamén con deseño de Patiño e Lamas.

Mais esta irrefreable actividade textual non se pode entender sen as múltiples *performance* que ofreceu o colectivo dentro e fóra de Galicia ata a súa disolución en 1982; sen embargo ó ano seguinte fará aínda algúns actos, como a súa intervención nas *Xornadas de poesía galega, portuguesa e brasileira*³⁵. A música (na que contaron coa colaboración de Abreu, Alberto Torrado, Enrique Macías...) e a interpretación (como o deseño nos seus libros ou a posta en escena dos espectáculos, a cargo do Colectivo Imaxe e, en *A dama que fala*, coa colaboración ademais de Ánxel Huete) son un elemento imprescindible para poder entender a concepción experimentalista que gobernaba a súa poesía. Porque eles sentíanse fundamentalmente poetas e era a súa actividade literaria a que asentaba os alicerces dos espectáculos: *Moisés e a Mona I*, *Moisés e a Mona II* (ambos e dous con música do compositor de música contemporánea Enrique Macías), *A dama que fala* (creado en 1979 pero que tivo varias versións) ou *A tristeza de Ezza* (1982), do que non se recolleron os textos (Montegudo 1984b: 106). Froito deste mesmo afán comunicativo, a partir de 1980 iníciase a emisión do programa “Rompente/radio esquimal” en Radio Popular de Vigo, emitido os sábados e cunha hora de duración. O programa durou pouco tempo en antena por mor dunha chamada do bispado. Nel repetíase esta consigna: “este é o comunicado do comando armado que hoxe controla esta emisora”³⁶.

Baixo o selo Rompente Edicións S.L. aínda apareceu un libro-cassette, *Anaín* (1983), con textos de Manuel Romón e partitura musical de E. Macías, inaugurando unha nova colección, “Correo Bereber”, artellada por iniciativa propia. O libro xa non responde ás esixencias de creación colectiva, que se plasmaban nos libros de autor de 1979, senón que é o resultado dun proxecto individual (no editorial e no creativo). Aínda e así, mantén esa arela politextual que movía o experimentalismo rompentino. En 1987 a serie completárase cun segundo libro, *Miniaturas*. Nos datos editoriais deste poemario xa non aparece Rompente como responsable editorial senón o mesmo autor.

Logo de se separaren, os tres membros de Rompente seguiron camiños ben diferentes. Antón Reixa³⁷, o verdadeiro aglutinador e mentor do colectivo, continuou no mundo da música, do espectáculo, da videocreación e da literatura, procurando ser un artista polifacético empeñado en facer das súas incursións nos distin-

tos xéneros e medios unha obra total. En 1984 gaña o premio Galicia con *Historia do rock and roll*, que inclúe os textos do monólogo *Salvamento e socorrismo* (videocreación). A súa obra poética complétase con *Días contra Fotocopias* (1987), unha serie de poemas e gravados feitos en colaboración con Antón Patiño e Menchu Lamas, *Ringo rango* e *Viva Galicia Beibe*, onde recolle todas as cancións do grupo musical "Os Resentidos", incluso a opereta-rock *After Shave* (1986). Fixo ademais incursións no teatro con *Gulliver FM* e *Doberman*, na narrativa, con *Transporte de superficie (relatos verídicos)*, na crítica e na Televisión de Galicia (TVG), con tres programas "República de Sitio Distinto", "Vostede decide" e "A familia mudanza". Forma parte do grupo musical "Nación Reixa", conduce o programa "Bule bule" en Radio Voz e mantén todos os xoves unha sección fixa no suplemento *Cultura de La Voz de Galicia* titulada "Bule, bule de papel". Do 2 ó 26 de febreiro de 1995, no Teatro Pradillo de Madrid, celebrouse o monográfico *Antón Reixa*, no que o poeta deu dous recitais (*Buscando puta en el diccionario* e *Si Galicia fuese sólo una foto*) e se representaron dous textos seus: *El silencio de las xigulas* e *Doberman*. A súa figura segue a ser emblemática e encarna o único exemplo de creador galego con tendencias "cara á arte multimedia, cara á fusión posmoderna e politextual dos medios imaxe, son, letra" (Baltrusch 1995: 91)

Manuel Romón, que compatibilizou o cine coa poesía mentres pertenceu a Rompente, logo dos seus dous últimos libros (antes citados), abandonou o mundo da literatura e fixo incursións no mundo audiovisual (como videocreador e presentador dun programana TVG, *Xabarín Club*) e na música (escribiu letras para Siniestro Total, un grupo próximo a Os Resentidos, dos que formaba parte simultaneamente Alberto Torrado). Logo de moitos anos afastado da literatura participa no proxecto multidisciplinar experimental *Bonus Track* do *Grupo Tinta*, formado por Albert de Sousa (debuxos), Julián Hernández (música) e Romón, autor dos textos de *Nadir*, o libro que acompaña o CD.

Alberto Avendaño seguiu no mundo da literatura cunha importante obra infantil que o levou a gañar o Premio de Contos "O Facho" en 1978 con *Lito ou as bestas aceleradas* e mais o Premio "Barco de Vapor" en dúas convocatorias por *Aventuras de Sol* e *Os naufragos de Malakadula*. É autor dun libro de narracións (*E outras historias*) e de interesantes traballos no ámbito do teatro, eido que xa coñecía desde a súa mocidade, como a peza *Fin de acto* e a adaptación de *O mozo que chegou de lonxe*. Foi traductor, ademais de Poe, Dahl e Barrie.

3. DA RESISTENCIA Á COMUNICACIÓN: ETAPAS E TEXTOS.

Un simple achegamento á súa obra permite diferenciar claramente dúas etapas, tomando como punto de referencia o grao de politización e de experimentación que traslocen os textos e a mesma denominación do colectivo.

3.1. *Etapa de formación: a resistencia poética*

Os primeiros anos do colectivo (nos que se publican a antoloxía *Crebar as liras* e as *Follas de Resistencia poética*), cando se autodenominaban Grupo de Resistencia Poética, Rompente era un proxecto en fase de consolidación. Os seus integrantes eran aínda moi novos (todos, fóra de Pexegueiro, andaban por volta dos vinte anos) e pretendían levar a cabo o ambicioso proxecto de estender o co-

lectivo por toda Galicia, polo que pasaron por intres nos que máis semellaba un aluvión de boas intencións poéticas ca un verdadeiro grupo, como ocorre na dispar antoloxía de textos reunida en *Crebar as liras*. Así, por unha banda, aparecen xa xogos poéticos que anticipan as obras da segunda etapa, como "[maría]", "[Era outra vez a resistencia]" ou "LE MOS BERRO, primeiro de febreiro de 1976", textos reivindicados posteriormente por Reixa, Romón e Avendaño algúns anos despois (Ledo 1983); ademais, o primeiro deles foi reproducido logo en *Silabario da turbina*. Por outra banda, e canda estes textos, atopamos outros de carácter político e épico que a penas incorporan novidades discursivas pois lastran unha imaxe cándida da paisaxe e do pobo galego, un certo afán didáctico-romántico e un uso convencional da lingua, e, aínda e así, supoñen unha tímida superación estética da poesía epigonal socialrealista.

Eran estes uns anos politicamente moi conflictivos nos que os principais membros de Rompente (o núcleo de Vigo) militaban na UPG e compatibilizaban a creación coa propaganda política. Non exercían a escrita colectiva, aínda que si compartían un programa estético común (un manifesto inicial), que tamén se transparenta nos elementos paratextuais. En *Crebar as liras*, apóstase pola poesía combativa mudando os referentes lexitimadores. Así, aparece a cita introductoria de Curros Enríquez, outra de Esenin e dúas de X. L. Méndez Ferrín, o mestre por antonomasia desta nova camada e que Carlos Casares recomendara ós novos tomar como modelo.

Como poeta, Ferrín escribe con corrección impecable, e como libro, éste é un libro ben feito, estupendamente ben feito. Tanto que eu me atrevería a dicir, que os poetas novos teñen nel un bo exemplo, unha excelente guía para escribir ben, na que ademais se concilian literatura e preocupación social. Na súa poesía hai pensamento, beleza formal, cultura, paixón, política, gusto (Casares 1977).

Pero, a diferenza do que ocorría nos textos epigonais, non se acode a Celso Emilio, o prototipo máis espallado de poesía comprometida, nin a Rosalía, que significaba aínda daquela a reivindicación dunha Galicia saudosa e melindreira, nin a Manuel María, ideoloxicamente próximo pero esteticamente moi afastado da súa concepción renovadora, resoltamente vangardista. Os seus modelos cumpren alomenos dúas condicións que eles consideran incuestionables na súa propia actitude: o comunismo (ou outra postura ideolóxica moi achegada) e a actitude vangardista³⁸; ademais, cando se trata dun poeta que pertence a unha nación sen estado, o nacionalismo.

Estas dúas iniciativas fundacionais rompentianas son citadas a miúdo nos estudos, mais, paradoxalmente, son pouco coñecidas, por iso nos imos demorar un chisco na súa descrición formal.

Crebar as liras (1976 ou 1977³⁹) está formado por 19 páxinas escritas a máquina, incluída a portada, sen numerar e sen ningunha orde precisa⁴⁰. Trátase dunha antoloxía de dezanove poemas sen asinar dos membros do grupo precedido polo manifesto "Nós poetas coidamos". Nel recóllense as arelas revolucionarias e rupturistas que alumearon os inicios do colectivo. A antoloxía vai encabezada por un poema de Curros Enríquez, "Crebar as liras", que lle dá título e resume axeitadamente a súa actitude combativa.

En 1976 sae o número 1 das catro *Follas de Resistencia Poética* a unha soa tinta (negra) e impreso polas dúas caras, só inclúe un poema "Reclamo a liberdade pró

meu pobo", de Ferrín, pero asinado como Heriberto Bens. O nº 2, tres follas impresas polas dúas caras agás a última (xa con outra tipografía para o encabezamento, feita con tampón e tinta vermella), recolle xa dúas elexías en homenaxe de Moncho Reboiras dos membros de Rompente: "Nin laio nin bágoa pola revolta nacional-popolular", asinado co pseudónimo Ramón Paseiro, e "Galicia-Ráfaga 12-8-1975", de Fuco Carral. O nº 3, catro páxinas sen numerar, que leva na contraportada o mapa de Galicia coa bandeira nacionalista sobreimpresa, feito con tampón e tinta vermella, inclúe tres poemas: "Carta clandestina a unha muller presa por berrar: Galicia nación!!!", asinada por Manoel Quenzo e dous poemas de Bárbaro Tomé, pseudónimo de Farruco Sesto Novás, "Os mortos desta banda non se van", adicado a Alexandre Bóveda e incluído nos *UPG poemas* (¿1973?) e mais *Homenaxe á bandeira do pobo*⁴¹. O nº 4, sete follas sen numerar (incluída, volve mudar a súa presentación. A portada (en tinta negra) coa seguinte lenda: "FOLLAS / DE / RESISTENCIA / POÉTICA / 4. / 25 de Xulio / día da / Patria Galega / Pola independencia nacional". Só inclúe dous longos poemas épicos sen asinar "[Hoxe, 25 de xulio, do ano en curso]" e mais "Movilización 25-X". A derradeira páxina substitúe o mapa de Galicia por un logotipo do grupo ("Rompente"). Neste número das *Follas de Resistencia Poética*, editada co gallo do Día da Patria, aparecen os poemas máis épicos, clásicos e grandilocuentes de todas as entregas. O recurso ó pseudónimo como práctica habitual nestas follas fainos pensar que pode haber máis textos que non sexan dos membros do grupo. Isto estaría xustificado pola finalidade das follas, política máis que estética.

3.2. *Etapa de consolidación: a comunicación poética*

Co grupo xa consolidado (a non ser a fugaz colaboración de C. Valdeorras), e recién expulsados da UPG (Ledo 1983), optan por unha vía experimental que os leva, en primeiro lugar, a se presentar como Grupo de Comunicación Poética. A diferenza da poesía-aluvión practicada na primeira etapa, aparece un desexo de verdadeira dinámica colectiva: "A poesía ten que ser feita por todos. Non por un" (Rompente 1979: 4) que se combina coa reivindicación da individualidade, como demostra a aparición case simultánea dos tres libros de autor e o feito de que só un texto poético é de creación colectiva, "Bolígrafo simultáneo" (aparece recollido en *Fóra as vosas sucias mans de Manoel-Antonio!* con outro título, "Aluminio").

O que hai é unha dinámica colectiva. Nunca houbo un texto feito a trío —boeno, hainos no guión cinematográfico ou cando fixemos unha canción para Bibiano, "Bolígrafo simultáneo"—, pero exercitamos técnicas de collage ou mistura de neuras. Claro, ténsenos criticado como pretencioso non rubricar os poemas dun libro común pero sería feo poñer o nome debaixo de cada texto [...]. A dinámica colectiva entra en procesos como a selección, o agrupamento de textos pra publicar, a colocación, guionizando montaxes e no traballo de sobrevivencia dentro deste micro-mundo que é a sociedade literaria mesmo pra poder seguir publicando sen ter que autofinanciarnos (Ledo 1983).

Tendo en conta a súa idea do traballo colectivo e que a penas hai diferencias na concepción comunicativa e discursiva da poesía, imos considerar os tres libros de autor como verdadeiros produtos "rompente", diferentes, mesmo no caso de Reixa, da súa produción literaria posterior.

Fascinados pola ruptura co discurso lineal, a súa ansia experimentalista fainos retomar o espírito daquelas vangardas históricas que tamén se arrexuxeron contra o cansancio da palabra (contra o verborreísmo, se cadra tamén contra o propio naque-

les textos epigonais que atopamos nas *Follas de Resistencia Poética*) que gobernara a poesía galega na primeira metade dos anos setenta e que se prolonga ata principios dos oitenta en produtos literarios de cativa calidade. Optan por reivindicar e mesmo reapropiarse do espírito das vangardas históricas e o seu concepto de arte integral e “épatant”, especialmente do dadaísmo e das vangardas en Cataluña e Galicia. Procuran a integración das distintas linguaxes, rompendo a linealidade do discurso e incorporando compoñentes doutras: a plástica (a disposición visual, o collage, as cores...), o teatro e mais a música. Introducen ademais motivos e referentes extra-poéticos que serven para dar conta do seu vocacional achegamento á realidade e a cultura de masas como medio para chegar ó seu receptor, que vivía nunha sociedade urbana, obreirista e maquinista. “Aínda guttemberg non nacera e turbina era troveira” (Rompente 1977: 23). Aparece tamén a reivindicación dun erotismo provocador semellante ó que se atopaba nos cómics. Ráchase coa idea convencional da escrita introducindo onomatopeias, insospetados cambios de rexistro, xogos coas convencións: “dalle ao manubrio —dous puntos—” (Rompente 1977: 25).

A súa reivindicación do futurismo e sobre todo do dadaísmo era un xeito contestatario de reivindicar a tradición renovadora de principios de século que empezaba a pórse de moda, negando o surrealismo, que era para eles “o xogo da pita, un cul de sac” (Ledo 1983) que vai servirles de referente inmediato ós autores incluídos na antoloxía de Luciano Rodríguez e o recén recuperado Cunqueiro, “bonito, pero gratuíto” (Ledo 1983). Así, hai unha serie de lemas dadaístas que asume e caracteriza o espírito Rompente: “Dadá está co proletariado revolucionario universal. Abre por fin a túa mente. Déixaa libre para as esixencias do noso tempo. Abaixo coa arte. Abaixo co intelectualismo burgués. A arte morreu. Viva a máquina artística de Tatlin. *Dadá* é a destrución voluntaria do mundo burgués das Ideas (Chipp 1995: 403). Nese intre, conciben Rompente como un colectivo pluridisciplinar no que tamén teñen cabida o Colectivo da Imaxe (que deixa a súa impronta recuperadora do pop-art⁴²) e os músicos.

A provocación e a parodia que atopamos nos textos aparecen xa no primeiro contrato co lector, pois o libro preséntase desprovisto da súa condición de obxecto serio, de vehículo case sagrado do mito da revelación ó ser presentado como un caderno de tapas duras, cheo de cores, debuxos, tiras de cómic, páxinas que teñen como fondo outros escritos para fuxir da convencional páxina en branco (un panfleto reivindicativo, unha plana dun albarán...) artellando así un hipertexto plurisignificativo e provocador, que vén confirmado polos compoñentes paratextuais (maiormente os títulos). O *Silabario da turbina* comeza cun poema (seguramente de Christopher Logue) onde se explica a morte do libro e a necesidade de mudar de soporte para se achegar ó receptor.

*o libro reventou
o vello camiño é o novo
o comercio do poeta é a súa gorxa
o seu corpo a fábrica
os clientes todos os que sinten frío
cando lle dis a un poeta
“a túa voz fala por nós”
alégrase
pero moito máis se alegre se é
que falades por vós mesmos
(Rompente 1978: 5)*

Nesta mesma liña deben ser consideradas as invitacións á participación activa do lector, como no poema "Trátase", no que os dous últimos versos, "Trátase de rescatar Galicia / desta campá de sombras" (Rompenite 1977: 51) aparecen rodeados por un círculo e coa seguinte lenda escrita á man: "Chátense de non interesarse".

Dentro do torbeliño creativo do ano 1979, cómpre facer unha mención especial ó Boletín nº 1, *Fóra as vosas sucias mans de Manoel-Antonio!*, pois responde a unha convención xenérica ben diferente da poesía. Non se trataba de escribir un poemario senón de presentar unha especie de fanzine literario, polo tanto, a parodia susténtase en parámetros referenciais propios da crítica e da divulgación literaria. Esta "mentira-creativa-literaria" (Rompenite 1979: [4]) inclúe o segundo manifesto do grupo, parafraseando nalgúns intres o manifesto *Máis alá* de Manuel Antonio, que, xunto con *De catro a catro*, serán considerados por eles textos fundacionais da literatura galega.

Máis alá do alcance real ou posible das propostas de intervención histórico-literaria feitas por Manoel-Antonio, pensamos que é lícito utilizar a súa figura e a súa obra, como pretexto e coartada pra abrir dalgún xeito, e sen intención de manifestos programáticos, un debate sobre a vangarda e as súas contradicións (FVSM [3]).

Trátase dun texto de reflexión estético-ideolóxica no que se reivindicada a vangarda, entendida como unha relación dialéctica entre arte e sociedade que ten que conducir irremisiblemente á intervención social da arte: "que a venda de libros e a axitación política estea hoxe na rúa" (FVSM [4]).

Temos, así, o artista comprometido coa súa obra que non quere saber de política pero que acepta o seu rol de intelectual-figura social e que dende a súa perspectiva ilustrada interven nas cousas "culturales e políticas", e o místico que sente a súa obra como compromiso de intervención política (Rompenite 1979: 4).

O boletín complétase con textos e xogos de fasquía creativa sobre a súa vida e pensamento, e mais a súa suposta obra crítica (escritos, evidentemente de Rompenite, unha cronoloxía do intento de revolución bolchevique en Alemaña que forza a abdicación de Guillermo II (1918-1919) coa reprodución dun suposto texto de Manuel Antonio, unha entrevista a si mesmos, catro poemas sobre pinturas de Ánxel Huete, que apareceran anteriormente no catálogo da exposición do pintor, tal como consta ó pé de páxina (1979: s/p) escritos por Antón Reixa⁴³ e mais o texto de creación colectiva, "Aluminio", escrito para Bibiano.

Silabario da turbina, o primeiro libro colectivo e que actúa como bisagra entre as dúas etapas, é moito máis experimental e menos político cá antoloxía *Crebar as liras*. Nótanse, sen dúbida, os cambios acontecidos dentro do grupo, tanto polo que atinxe ós seus membros como á súa propia militancia política.

No *Silabario* había aínda o remanente —facía uns meses que nos botaran da UPG— de pensar que a verdadeira poesía revolucionaria tiña que ser de calidade, seguíamos cos esquemas maoístas, léramos o Foro de Yenny en serio e unha das consecuencias é que a división do *Silabario* seña temática —o urbano, o xeral, o amoroso—. Eramos militantes e queríamos xustificar o noso traballo dentro da loita política, e mesmo acochabamos textos, que saíron agora, porque nos parecían unha pasada. O cambio démoló entre o *Silabario* e os tres libros de autor, tamén con *A dama que fala*, que é da mesma época dos tres libros anque só dera saído agora (Ledo 1983).

O poemario inclúe textos de Rompente (con C. Valdeorras) pero tamén doutros autores alleos ó colectivo: Christopher Logue, Nazím Hikmet, Joan Salvat-Papasseit, Georges Politzer, Farruco Sesto⁴⁴, Pier Paolo Pasolini e Manuel Antonio. Todos eles comparten a actitude vangardista e responden ó perfil do artista ideoloxicamente comprometido. O inglés C. Logue, poeta comprometido con algunhas calas na poesía visual, autor de obras de teatro, letras para grupos de jazz, libretos paramusicais e mesmo guións para Ken Loach e Ken Russell, ten curiosamente un perfil literario moi próximo ó de Reixa pois ambos os dous contan entre os seus obxectivos facer que o poeta atinxa o nivel dun cantante pop (Wakeman 1975: 879-80). Nazím Hikmet, poeta turco de poderosas conviccións comunistas e activista político (polo que mesmo chegou a pasar longas tempadas no cárcere, en 1949 houbo unha campaña mundial dos intelectuais para esixir a súa posta en liberdade e logo pasou varios anos no exilio); a súa poesía foi traducida de contado a outras linguas e os críticos comparárono con Lorca, Éluard, Neruda ou Maiakovski, que influíu moito nel (Wakeman 1980: 380-82). Pier Paolo Pasolini, tamén coñecido activista comunista e en moitos aspectos moi próximo a Logue (o gusto pola sátira, a parodia e a procura de diversas canles expresivas) e xa que logo a Rompente, posúe un engado a maiores: alternou a escrita en italiano co friulano (Wakeman 1975: 1115-18). A súa visión da realidade, centrada nos suburbios das cidades e en xeral na vida escura do día a día, ten moito que ver cos personaxes que aparecen no *Silabario da turbina*. Ademais foi editor dunha revista vangardista, *Officina* (1955-1958), que tivo que pechar por un poema satírico á morte do Papa Pío XII (salvando as distancias tamén a Igrexa obrigou a Rompente a pechar o programa de radio).

O xogo creador encamiñounos cara a un exercicio intertextual paródico no que se reformula o concepto de autoría textual chegando ata a fronteira do humor e do provocador. Por iso todos estes autores aparecen simplemente como "rompentos", repropriadose da áurea lexitimadora que confire sempre as citas doutros autores, mais integrándoas, no seu caso, dentro dos poemas, sen indicacións sobre a procedencia textual (uso de cursivas, título ou autoría) para ofrecer un verdadeiro exemplo de escrita colectiva saltando as fronteiras de lingua, época e espazo físico. Así, o libro examina desde a parodia e a convicción política aspectos tan diferentes como o compromiso ideolóxico, o amor, o erotismo, a poesía e mais as convencións literarias e lingüísticas. Pero as citas, como o anonimato ou a mestura de referentes de orixe diversa, son tamén indicios da parodia, polo que supoñen de provocación ó crítico/profesor (así hai que entender o longo texto incluído no *Silabario da turbina* "III o desarrollo histórico ou en espiral", de Politzer).

Os tres libros de autor, *As ladillas do travesti*, de A. Reixa, *galletas kokoschka non*, de M. Romón e *facen pulgarcitos tres*, de A. Avendaño, comparten esta mesma concepción do produto literario e son froito da mesma actitude creativa⁴⁵ (a xeito de anécdota, hai que sinalar que os tres títulos están formados por vinte letras). Coinciden na concepción do libro coma un xogo (despregables, recortables, textos escritos ó revés ou apaisados, sobres que conteñen textos...) ⁴⁶, que obriga ó lector a participar activamente na lectura, é dicir, a forzalo a ser receptivo á comunicación poética.

O derradeiro libro colectivo, *A dama que fala*, é un proxecto que nos chegou fadado ó ser editado catro anos despois do momento da súa creación. O soporte formal, o libro, perde todo o seu protagonismo e a ruptura recae exclusivamente nos poemas. Malia formar parte dun espectáculo poético independente, supón unha prolongación de *Silabario da turbina* xa que se trata de textos experimentais (sobre

todo, alternancia de prosa e verso) que foron compostos na mesma época pero que, por mor da da autocensura ideolóxica, o colectivo decidira non publicar *Silabario da turbina* (Ledo 1983). Trátase do libro máis metalingüístico do colectivo.

O material lingüístico de base é o galego, pero abundan as compoñentes doutros idiomas (inglés, francés, castelán, alemán). Únase a esto un percorrido acelerado e caótico polos distintos niveis da linguaxe (lingua coloquial, frases feitas, científica, castrapo, literatura, vulgarismos), o uso estrafalario de signos de puntuación, topónimos e nomes de persoa, e temos un cóctel lingüístico que sobe ben rápido á cabeza. (Monteagudo 1983b: 63).

4. RECEPCIÓN

Un exceso de orixinalidade pode ser pagado co enteiro fracaso da obra en cuestión, polo menos positivamente no seu tempo (nada impide, pola contra, que sexa valorada noutro tempo, como ocorreu con frecuencia) ó depender do grao de permisividade (ou sexa, da aceptación de novidades) do momento no que se produza (Risco 1991: 12).

Rompente foi como norma xeral ignorada ou denostada polos críticos porque non se entendía o seu renovador proxecto comunicativo. Como xa dixemos, no contrato co lector, a grande aposta de Rompente era a súa orixinalidade, tanto na concepción da poesía como dos mecanismos extratextuais que acompañan a súa difusión, isto levounos a miúdo a ser máis seguidos nos seus recitais poéticos que lidos. Monteagudo constata esta desigual aceptación no limiar a *A dama que fala*:

Pro non foi só a crítica a que respondeu negativamente ás propostas estéticas con que os Rompentes decote nos salferían. O público lector ou oínte non respondeu regularmente, reaccionando de xeito a miúdo contradictorio, desde un frío distanciamento que non entende, non quer ou non sabe/non contesta, ata a identificación lúdica e xubilosa [...]. Algúns dos seus recitais foron apocalipses comunicativas calidamente abrouxadoras, cun público case tan afervoadado coma nunha final en Balaídos, pola contra ás veces son contemplados de esguello ou cos ollos arregalados (Monteagudo 1983: 7).

O primeiro traballo do colectivo, *Crebar as liras*, estivo condenado ó silencio crítico inmediato por cousa das particulares circunstancias históricas e socioliterarias nas que aparecera, da marxinalidade intrínseca do proxecto (artellado fóra das canles editoriais axeitadas) e da mocidade e grao de politización dos seus promotores. De feito, as liñas básicas do proxecto non foron entendidas ata anos despois da súa publicación, cando se intentou establecer un paralelismo cos outros manifestos poéticos da transición:

Vemos que ten un tremendo lastre social, e isto fai que quede nun discreto punto intermedio entre a poesía social anterior e a nova poesía, sendo, non obstante, o primeiro paso cara á creación dunha nova sensibilidade (Rodríguez 1986: 17).

Silabario da turbina tivo unha acollida (cativa) desigual. Carlos Casares, que na súa sección do suplemento dominical de *La Voz de Galicia*, "A ledicia de ler", xa apostara anteriormente pola proposta renovadora de *Seraogna* (Casares 1976: 5), opina así do primeiro libro colectivo:

é probablemente o texto máis irreverente de cantos se levan publicado en galego. Cunha audacia e unha falta de respecto encomiables, cunha ausencia de prexucios saludable, estes poetas mozos veñen de prestar un bo servizo á poesía galega, do aburrimiento dunha parte importante da cal tratan de librar aos lectores que pese a todo aínda quedan. Toda a retórica moralista dos últimos anos, que subsiste na práctica duns cantos falsificadores impenitentes, racha contra a frescura... (Casares 1978).

Tamén C. Rodríguez Fer, quen amais de crítico habitual nas páxinas da revista *Grial*, era presentado tamén como poeta experimental (aínda que sen o radical compromiso político do colectivo vigués) dispensou unha boa acollida a este libro. Sen embargo, non deixaba de subliñar que se trataba dun apaixonado desexo de ruptura tipicamente xuvenil que empregaba recursos expresivos xa coñecidos en autores universais.

Estamos ante un libro galego de vangarda, lúdico e anticonvencional, rebelde e provocador, absolutamente insólito nas nosas letras, que compre saudar sen prexucios, independentemente dos seus logros intrínsecos e dos límites necesariamente derivados dun experimento xuvenil e apaixonado (Rodríguez Fer 1978: 375).

Casares tamén se fai eco da publicación dos tres libros de autor, saudando a nova proposta de Rompente en termos semellantes ós empregados na súa reseña de *Silabario da turbina*. Insiste especialmente na función dinamizadora e provocadora do colectivo e das súas propostas poéticas lúdicas como xeito de reacción á atonismo xeneralizado na poesía de finais dos anos 70.

Por suposto que os rapaces de "Rompente" non son, e quizáis non cheguen a ser nunca, grandes poetas (eles mesmos serían probablemente os primeiros en refugar este calificativo, que seguro substituirían de bon grado polo de antipoetas), pero no contexto galego actual poden cumprir a función do revulsivo. Despois de experiencias como ésta, o social-realismo pouco ten que facer [...]. Á nosa poesía, polo menos á poesía dos máis novos, non lle virá mal unha etapa lúdica, como a de "Rompente", para que a palabra poética, purificada e ceibe, penitente e humilde, volva servir para o discurso poético (Casares 1980).

A publicación do derradeiro libro, *A dama que fala*, foi comentada por Xesús González Gómez na súa reseña conxunta sobre un poemario de Arcadio López-Casanova, *Mesteres*, e o derradeiro libro do colectivo. Ó seu ver trátase de dous casos de verbalismo gratuito, de simples exercicios formalistas carentes de ningún significado⁴⁷.

Se López Casanova é un formalista anticuado [...] o grupo Rompente son os novos formalistas. Tanto un como outro nada teñen que dicir e entón teñen que embrullar ben os seus produtos para poder vendelos, e así hai papanatas que se babexan cando un ou outro tiran un novo produto ao mercado. E este novo produto, *A Dama que fala*, está inda peor embrullado que os anteriores, o que di pouco a favor deles. [...] Ao grupo Rompente pásalle aquilo que lle pasaba a Apollinaire (até que parou e fixo grandes poemas, "Le musicien de Saint-Merry", por exemplo): o experimentalismo lévaos a un camiño sen saída. [...] Este novo libro de Rompente ten ligames co do poeta lugués-valenciano: a frase inintelixíbel, o verso aritmético (aquí máis por sustracción que por adición) e o formalismo tanto, esta vez, do fondo como da forma. É dicir, todos os catro libros publicados por Rompente até de agora son o mesmo, son intercambiables (González Gómez 1983: 20).

Ben diferente é a visión de Henrique Monteagudo (1983a), autor tamén do limiar do libro e, daquela, cunha opinión crítica condicionada, no suplemento cultural de *Faro de Vigo*, que con el fai un apaixonado exercicio de propaganda do grupo e fornece algunhas claves de lectura. El foi unha das poucas voces críticas que naquel intre apoiou aquela maneira de exercer a posmodernidade en poesía. Así, en 1985, no seu coñecido (e polémico) artigo “Dez anos de poesía galega: 1975-1985” fai por vez primeira a historia crítica completa do grupo e os sitúa á altura doutros renovadores da linguaxe poética universal.

Constitúese no representante, contra vento e marea, da vangarda estética do país, tentando recoller na súa obra as novidades de fondo e forma que un Ezra Pound ou Edoardo Sanguinetti —por poñer dous exemplos— conseguiran poñer en circulación nos ambientes máis avanzados (Monteagudo 1985: 274-75).

A produción poética deste grupo supón a definitiva asunción da cidade e da vida urbana por parte da nosa lingua, expresada en forma do máis atrevido, violento e incómodo vangardismo (Monteagudo 1985: 293).

Malia a conflictiva recepción crítica e social, a referencia a Rompente á hora de facer a panorámica da segunda metade da década dos setenta, era obrigada e destacaba sobre outros intentos renovadores que atopamos eses anos pero que, en xeral, foron efímeros (moito máis efímeros e circunstanciais có propio grupo). Vilanova e Álvarez Cáccamo, poetas tamén, pero con concepcións opostas, vían así as propostas de Rompente na súa panorámica para o monográfico *Literatura gallega contemporánea (1939-1979)* de *Camp de l'Arpa*:

Una actitud que trae al panorama cultural gallego una bocanada de aire fresco furibundamente vanguardista está representada por la labor colectiva del grupo Rompente, cuyos vehículos expresivos van desde el libro hasta el happening, y que de alguna manera sirven para remover conceptos estéticos anquilosados y mitos y fidelidades ideológicas apenas revisadas. Bajo la actitud de Rompente late un violento inconformismo frente al entorno social (Vilanova e Álvarez Cáccamo 1980: 40).

Nesa mesma liña, dous anos despois, constata Álvarez Cáccamo a liña provocadora do grupo, dos que a penas ofrece unha caracterización superficial, mais subliña iso si, a súa praxe poética diferenciada.

Á marxe dos dous conxuntos hai que situar o traballo do grupo Rompente (Alberto Avendaño, A. R. Reixa e Manuel M. Romón) porque teñen pouco que ver cos presupostos da meirande parte dos autores considerados aquí. Rompente completa o seu labor literario coa exhibición de espectáculos ou happenings proxectados como revulsivo para o público e, sobre todo, rexeitan as fórmulas habituais de elaboración e comunicación poéticas (Álvarez Cáccamo 1982).

Así é que, en xeral, logo de desfeito o grupo, callara unha idea vaga dos seus postulados creativos, aínda que ás veces podía ser presentada como modelo dunha poesía disidente encamiñada ó fracaso desde a óptica da liña poética institucionalizada (a que acapara os premios, o mundo editorial, a crítica, a proxección cara ó exterior do xénero, ...) e do seu soporte crítico.

Xa no 1977, “Rompente. Grupo de Comunicación Poética” elabora o libro colectivo *Silabario da turbina*, libro rupturista onde os haxa. Combina imaxe, debuxo, grafismo, comics, collage, texto... Ao lado da ruptura formal que “Rompente” representa, hai tamén un furibundo in-

conformismo social e unha clara opción nacionalista de esquerda. Con todo "Rompente" foi un revulsivo necesario, pero non callou nunha poética de suficiente entidade (Rodríguez 1986: 17).

Un modelo que Domínguez Rey (1993: 65) califica de experiencia serodia no marco das letras peninsulares e europeas.

Dentro desta mesma liña hai que considerar os ataques moito máis virulentos de X. R. Pena, quen participara como poeta no grupo Alén e logo aparece moi próximo ó grupo de Vigo, é dicir, á maioría dos poetas culturalistas da Xeración dos 80.

Por vía de regra, é Rompente quen leva os mellores loureiros da ocasión. Desde logo non pretendo de nengun modo —vaia isto por diante— reivindicar-me como poeta nas liñas que seguen, pero, como di o dito: modéstia aparte, creo que teño dereito a dicir. Sen entrar agora en precisións sobre a calidade dos textos rompentianos, o que si compre indicar ás claras é que resulta falsa a apreciación de considerar o traballo dos Reixa, Avendaño e compañía en liña coa obra dos autores que hoxe compoñen a nova poesía galega. Antes ben, Rompente é un feito completamente aillado no panorama lírico galego (supondo que a el quixeran pertencer algunha vez os propios "rompentianos"). Con excepción de certos textos do primeiro volume —*Silabario da turbina*—, case todos da autoría de Camilo Valdehorras, de corte digamos "convencional", o resto da produción de Avendaño, Romón e Reixa limita consigo mesma. Nada da actitude de Rompente habería de permanecer nos poetas que comezan a publicar nos finais dos 70. De feito, a única saída —exitosa saída— do espírito rompentiano está á vista: a música comercial na que Antón Reixa parece como peixe na súa auga (Pena 1987: 24).

Pola súa banda, Xosé María Álvarez Cáccamo, nun artigo publicado no suplemento *Galicia Literaria*, do *Diario 16 de Galicia*, e sen mencionar nomes, recunha nunha reflexión sobre o labor do poeta e desacredita a aqueles que pretenden conciliar o exercicio poético cos *mass media*, nomeadamente a televisión, como fixeron Antón Reixa e Manuel Rivas, e a cultura urbana, facendo unha serie de interrogacións retóricas que de contado nos conducen ós happenings dos últimos anos de Rompente, á andaina en solitario de Reixa e, sobre todo, á asunción do mundo urbano e das canles expresivas alleas ó papel como fórmula para achegarse a novos lectores no seu empeño pola popularización da poesía.

E hoxe, ¿é necesario, como pretenden algúns desde o exercicio paraliterario da súa actuación circense na televisión, o axiornamento do papel do poeta no interior das provincias tecnolóxicas? ¿Trátase, como se insinúa ás veces, de que o poeta poña a punto a maquinaria ridícula do seu marketing integrándose nunha suposta cultura de masas que non é mais que a falacia democrática dos seus dirixentes? ¿E como se levaría a termo a dita integración? ¿Convertíndonos en letristas para as diversas fornadas de moda musical procedente dos USA? ¿Incorporando o video-clip como manifestación da nosa particular experiencia? [...] ¿Ou ben berrando através dun altavoz dentro dun local de neón violento e boquitas pintadas? (Álvarez Cáccamo 1990: 4).

Sen embargo, non o esquezamos, todas estas enfervorizadas críticas eran o froito da defensa integral do canon dominante na década dos 80⁴⁸, o que logo Reixa (1984) ha chamar "poesía decorativista". Isto explica a aparición de novos grupos poéticos renovadores e esteticamente opostos á poesía dominante que retoma a estética "rompente", continuada e personalizada na traxectoria individual

de A. Reixa como un xeito de poética lexitimadora dunha creación rupturista (ou, cando menos disidente). O caso máis salientable é o do Colectivo Ronseltz (Xoán C. Rodríguez, Sérxio Iglesias, Miguel A. Montes, Xabier Cordal, e Manuel Cortés), promotores da revista *Ronseltz (cóctel literario)*, que no seu único libro colectivo, publicado logo de desfeito o grupo, inclúen un longo e rexoubeiro "Adicadoiro", do que escolmamos dous treitos ben significativos:

a ou para Fernán-Vello, Ramiro Fonte, Álvarez Cáccamo e outros mestres, pola súa pel escamosa e impermeábel
[...]
a ou para Rompente, por perder o tempo (Ronseltz 1994: 5).

5. APORTACIÓNS Á CONSTRUCCIÓN DUN NOVO DISCURSO NACIONAL

5.1. *Texto como ideoloxema*

A aparición de Rompente non é froito da simple casualidade nin da arrouxada dun mangado de poetas novos que deciden unirse para dar saída ás súas arelas literarias. Ben ó contrario. Como xa vimos, a xestación do grupo responde a un proxecto integral de fundación dunha nova semiose nacional que sirva para poder incidir na sociedade galega e na que a poesía se concibe como un xénero privilexiado en tanto que espazo épico (Marchese e Forradellas 1991: 129-32) no que coexisten a elaboración literaria e a norma ética.

Coma un berro de loita nun pobo en loita. Traslada-la simboloxía e as mesmas técnicas da propaganda política á poesía nos seus lindes xustos de "resistencia", axeitala ás necesidades coxunturais históricas da cultura nacional, dende a perspectiva do desenrolo político dun pobo que enceta dalgún xeito a súa liberación (1977a: 30).

Non esquezamos, que en situacións de conflito, de confrontación de sistemas, o discurso literario demostra ser o marco máis axeitado para a formación da conciencia do feito marxinal, xa que logo, todos os textos producidos nestas circunstancias asumen dunha maneira máis ou menos evidente (máis ou menos expresa) a súa función como ideoloxema. Isto obriga ó escritor a asumir o compromiso ético como formante fundamental da súa praxe literaria.

Este compromiso, que pode ser formulado de distintas maneiras, aparece ética e esteticamente xustificado nos documentos programáticos de Rompente, establecéndose unha interdiscursividade inédita na historia da literatura galega pola combinación dun profundo compromiso cunha alta dose de experimentalismo, a *vanguardia continua*, e que chanta as súas bases históricas na reivindicación de Manuel Antonio, Sanguinetti, Pound e outros autores estranxeiros de actitude vital semellante.

5.2. *Vanguardia versus tradición*

Na etapa de formación, o grupo considera que o compromiso ten que ser a principal contribución do poeta á transformación da realidade nacional e social, partindo de conviccións declaradamente nacionalistas e marxistas. Xa que logo, non hai unha ruptura senón unha evolución do modelo ético (que gobernaba a poesía socialrealista). Non esquezamos que moitos dos poemas distribuídos nas *Follas de Resistencia Poética* pertencían a poetas vinculados á UPG (ou próximos ideoloxicamente a este partido) e, xa que logo, fortemente politizados.

A poesía que nas sociedades tradicionais estaba íntimamente ligada coa maxia e que contribuía a axudar ós homes na transformación da realidade, e no proceso de outención dos bens materiais necesarios para a súa supervivencia; era algo estreitamente vencellado co proceso produtivo e os seus axentes aitos: as crases traballadoras.

Nós, poetas, pretendemos que a poesía volte a ser o que foi, e que xogue o seu papel na construción dun mundo novo (Rompente [1976]).

Na etapa de consolidación, de maior madurez do proxecto renovador, ese compromiso evoluciona cara a consideracións de carácter estético que se reflicten na tendencia ó experimentalismo e á reflexión artística, sen por iso esquecer os postulados políticos que guiaron os seus primeiros pasos. O obxectivo principal é configurar unha etnosemiose nova que teña como estratexia axial a vangarda.

A vangarda é o fenómeno que está destinado a expresarse (*sic*) mais caracteristicamente a verdade do feito estético como fenómeno social, a verdade oculta do arte. A vangarda é arte. A vangarda aporta os elementos fundamentais nos que se desenvolve a cultura (Rompente 1979: [1]).

A vangarda, xa que logo, é unha proposta dialéctica proxectada cara ó futuro que serve para provocar a renovación dos discursos monolíticos e ancorados na tradición (tendentes, xa que logo, a impedir a transformación); discursos que só establecen diálogo co pasado ou que, no peor dos casos, se limitan a rescatar un imaxinario estático. Desde esta asunción da vangarda, enténdese o texto literario como un ámbito de confrontación e resistencia simbólica mentres que os manifestos se converten, daquela, nun xénero privilexiado para a xustificación intelectual e ideolóxica. Así, os textos teóricos explican os motivos e estratexias ideolóxicas que xustifican a renovación, os textos creativos manifestarán a súa resistencia mediante estratexias discursivas, no caso de Rompente, por medio da parodia, tal como nola presenta González Millán: "o escritor menor fai da parodia unha das súas estratexias fundamentais na formulación dunha resistencia simbólica" (González-Millán 1991: 17). Lembremos que os manifestos se converten nun xénero clásico das vangardas históricas mais tamén de calquera proposta experimental que xurda logo da segunda guerra mundial e mesmo, tal como os usa Rompente, cumpriría emparentalos cos textos sobre a arte escritos polos ideólogos revolucionarios.

Tendo en conta que a poesía dominante dos anos 80 camiñaba xa cara á institucionalización (premios, antoloxías, traducións, boa acollida crítica...), que militará na anti-vangarda⁴⁹ e que tenderá a privilexiar a tradición, esta concepción da vangarda será un procedemento subversivo de dobre cara: oposto asemade á literatura ecoica socialrealista precedente e á inmovilidade e incomunicación social dos discursos poéticos que retoman afervoadamente a tradición como gardiá do canon e torna ó individualismo.

Diante da actitude básica da vangarda que asume a relación dialéctica entre cultura/política, só queda enfrente a actitude do "compromiso" (que nada ten que ver coa escolástica da literatura de compromiso ou a literatura social) que por acción ou omisión fai compartimentos estancos do binomio cultura/política. Temos así o artista comprometidado (*sic*) coa súa obra que non quere saber de política, o artista que non quere contaminar a súa obra coa política pero que acepta o seu rol de intelectual-figura social e que dende a súa perspectiva ilustrada intervén "nas cousas culturais e políticas", e o místico que sinte a súa obra como compromiso de intervención política (Rompente 1979: [3]).

Ou, formulado de xeito máis abreviado e ben máis humorístico, a resposta do colectivo á primeira pregunta da autoentrevista "O Grupo Rompente entrevistado a si mesmo antes e despois":

P. Como vedes o panorama da poesía galega actual
R. pois en grecia caramba caramba (Rompente 1979: [13]).

Esta defensa inmovilista da tradición empurra ó discurso literario a manter unha mirada retrospectiva que está ben lonxe de servir para a transformación que tan teimudamente defende Rompente mediante a adecuación da arte á sociedade: empregar os *mass media* (como xeito máis inmediato e eficaz de intervención na sociedade), eliminar as fronteiras dos xéneros, introducir elementos extrapoéticos que permitan unha maior fluidez na relación sociedade/literatura, sacrificar os logros esteticistas á consecución da comunicación, etc.

La atribución de nobleza a lo ya institucionalizado lo refuerza como tal y dificulta que lo todavía no institucionalizado pueda llegar a serlo con el transcurso del tiempo. Refuerza, en una palabra, la ordenación del mundo instituida (Colectivo Alicia Bajo Cero 1994: 12).

5.3. A parodia como resistencia simbólica

A resistencia simbólica é, sen dúbida ningunha, o primeiro obxectivo de calquera poética nacional marxinal. Este mecanismo de oposición empregouno Rompente na súa concepción experimental da literatura e voluntariamente marxinal. Marxinal mesmo dentro do propio sistema literario galego, como acabamos de ver. Estratexias fundamentais da resistencia simbólica son a parodia e a subversión das formas discursivas canonizadas.

Como parte desta consciente estratexia de oposición á gramática discursiva hexemónica, que se traduce nunha explosión de formas discursivas híbridas, o escritor menor fai da parodia e subversión das formas discursivas canonizadas unha das súas estratexias fundamentais na formulación dunha resistencia simbólica; e ao mesmo tempo cuestiona o estatuto transhistórico das formas xenéricas, e os seus principios de organización discursiva, subvertendo as bases tópicas, os paradigmas temáticos, e os tabús ou censuras universais (o indíxible/impensable), que compoñen o tecido discursivo da hexemonía (González-Millán 1991: 17-18).

Nas estratexias discursivas renovadoras calla a concepción experimentalista e de ruptura cos procedementos literarios canonizados (aqueles que delimitan *a priori* o estatuto xenérico, o que é poético e o que non o é, o que é cultura e o que é subcultura...), por iso, no manifesto *Fóra as vosas sucias mans de Manoel Antonio!*, Rompente ataca certas prácticas consideradas homoxeneizadoras e que son promovidas polas institucións. Por exemplo, os polémicos intentos de asimilación dos signos nacionais por parte daquelas nacentes institucións galeguistas que se perciben como prolongación do poder hexemónico do sistema A (é dicir, como unha estratexia disfrazada de homoxeneización cultural). Só desde estas perspectivas poderemos entender a aparición dalgúns dos textos publicados no ano 1979, como o combativo boletín *Fóra as vosas sucias mans de Manoel Antonio!*, no que se reivindicaba aquela imaxe do vangardista rianxeiro que non foi utilizada e deturpada polas devanditas institucións.

Dubidamos que este segundo enterro de Manoel-Antonio, que as visitas do rei, que as consellerías de cultura sirvan pra algo mais que para neutralizar definitivamente o que a corto prazo semellan facer progresar.

Que a venda de libros e a axitación política estea hoxe na rua, e como pensamos que tampouco hai ningún Manoel-Antonio ou bencer, tecemos a nosa mentira-creativa-literaria e dende este lado da barreira proclamamos: FORA AS VOSAS SUCIAS MANS DE MANOEL-ANTONIO! (Rompente 1979: [2]).

Así mesmo, dentro da parte creativa do fanzine, atopamos a cronoloxía detallada do intento de revolta bolchevique alemana en 1918-1919, presentada a xeito de reapropiación dun feito histórico que serve como exemplo aplicable á situación galega dese período e que lexítima a chamada á revolución. A clave da lectura simbólica vén dada polo paratexto (a mención a Manuel Antonio) e polo xogo paródico de incluír unha cita da man do rianxeiro ó final do documento que lle confira autenticidade e lexítima a chamada á acción.

Día 15. Manoel-Antonio deixa escrito sobre a súa mesa de traballo:
 “A orde reina en Rianxo! Esbirros estúpidos! O voso orde é un castelo na area. Mañan a revolución erguerase de novo clamorosamente e, pra espanto voso, proclamará: Era, son e serei!” (Rompente 1979: [9-10]).

Neste caso é imposible facer unha lectura estritamente histórica pois os autores forneceran unha clave de lectura no propio manifesto introductorio cando apuntan “tecemos a nosa mentira-creativa-literaria” (Rompente 1979: [3]), e que supón unha modificación do contrato co lector e permite establecer este xogo paródico con garantías comunicativas.

Estas críticas á realidade atopámolas tamén nos seus libros de poemas agochados debaixo de exercicios experimentais que carecen de calquera valor se non son decodificados en clave paródica. Así é como se deben entender, por exemplo, os xogos que toman como materia a lingua. A práctica habitual de mestura de linguas é un procedemento recorrente na súa praxe poética. Non se trata dun recurso realista tal como se entendía ata o momento, pois en tanto que fotografía da realidade só sería unha mostra do autoodio disfrazada de comicidade (Figuroa 1988: 72-75), senón dun xogo humorístico que ten como obxectivo denunciar un conflito real, o conflito lingüístico. Un dos casos máis rechamantes é o do texto en prosa “[un amigo obrígame a escribir...]” (Rompente 1983: 52), de aparencia inocente, pero que vai acompañado na páxina do lado pola súa tradución ó francés. Só a ironía permite entender esta parodia do bilingüismo no máis alto grao de comicidade (o francés resultaría tan alleo como o castelán). Superpóndose a esta lectura, poderíamos ver neste xogo unha parodia da canonización que supoñen as traducións a outras linguas (optando os autores, daquela, por autocanonizarse). Vencellados a estes xogos plurilingües, aparecen outros usos humorísticos que serven para parodiar o código literario (en canto que rexistro depurado) mediante a inclusión de palabras noutras linguas ou de rexistros extrapoéticos (os trazos dialectais, os tacos, o léxico urbano, os treitos de cancións populares incluídos nos poemas...⁵⁰).

5.4. A reivindicación da lexitimidade

O saber histórico nas sociedades periféricas, que ten como función primordial a reivindicación da lexitimidade histórica, parte dunha relación dialéctica entre pasado e futuro, entendido como proceso de continuidade e ruptura, de cohesión e de loita (González-Millán 1991: 19).

Malia o desleixo de Rompente por sumarse á construción dun discurso histórico, a súa proposta estética comparte nalgúns intres coa literatura entendida como feito a concepción dialéctica de construción do futuro mediante a reapropiación do pasado. Este esforzo historicista podería semellar inútil nestes poetas que viven mergullados nunha sociedade que xa posúe unha certa tradición neste tipo de reivindicación. Sen embargo, algúns intentos narrativos da década seguinte demostran o contrario (González-Millán 1991: 51-67).

Mais Rompente, que nace como un proxecto de transformación social, incorporará ocasionalmente de xeito expreso esta estratexia discursiva na reivindicación de feitos silenciados do pasado inmediato e que atinxen ás súas conviccións políticas. Esta lexitimación histórica é moito máis frecuente e expresa nos primeiros proxectos do colectivo (os de difusión popular). Así, nas *Follas de Resistencia Poética*, onde, paradoxalmente se reproducen textos de autores que non pertencen ó colectivo, Rompente, como editor, rescata e crea poemas de homenaxe a algúns dos mártires do nacionalismo, especialmente Moncho Reboiras. Só o poema "Movilización 25-X" (pouco renovador esteticamente) acode ó mecanismo lexitimador acudindo a figuras históricas que simbolizan a loita pola defensa de Galicia.

Sen embargo, é o Boletín nº1 o que máis empeño pon nesta reivindicación. Como reacción á lectura institucional, Rompente artella un xogo literario subversivo no que se proxecta a figura de Manuel Antonio cara ó presente, construíndo a partir del unha imaxe espúrea na que o poeta aparece mergullado no compromiso co presente (situado en 1979). Mais nin sequera esta reivindicación se escapa ás veces do xogo paródico que articula a mentira-creativa-literaria. Así, Manuel Antonio aparece como autor de textos rompentianos sobre a novela negra no Boletín nº1 ou de poemas no *Silabario da turbina*, aínda que, en realidade, o que aquí aparece é un xogo hipertextual no que se transforman deliberadamente algúns versos do rianxeiro:

pra non ir ficando sós
SOS S.O.S. (Rompente 1978: 35).

A función máis importante desta recuperación de Manuel Antonio, xa o dixemos, é a lexitimación dunha actitude literaria que pretende ser rupturista e comprometida, é dicir, prolónganse os atributos que se lle atribúen ó poeta ata o proxecto do colectivo.

Mais alá do alcance real ou posible das propostas de intervención histórico-literaria feitas por Manoel-Antonio, pensamos que é lícito utilizar a súa figura e a súa obra, como pretexto e coartada pra abrir dalgún xeito, e sen intención de manifestos programáticos, un debate sobre a vangarda e as súas contradicións (Rompente 1979 [3]).

6. O ANTIDISCURSO SOCIAL COMO CERNE DO EXPERIMENTALISMO

6.1. *Rompente e as outras poesías experimentais*

Rompente, que como xa vimos significa unha prolongación do discurso ético anterior, resulta, pola contra, verdadeiramente innovador na súa concepción do texto dentro do discurso literario galego. A. Domínguez Rey considera que esta proposta chega "un tanto a destiempo en el marco de la poesía peninsular y europea" (1993: 65). Non lle falta razón ó crítico se o que afirma é que non eran os primeiros en tentar esta vía expresiva mais o seu proxecto experimental xorde ó

tempo que outras propostas semellantes aparecidas en Cataluña (Sala-Valldaura 1987), onde xa contaba cunha tradición —intermitente— durante a dictadura, e en Euscadi. De feito Rodríguez Fer (1996: 43), baseándose nun artigo de Jon Kortázar (“Introducción a la darrera poesía vasca (1960-1984)”, aparecido na revista *Reduccions* (nº 22, 1984) fala das semellanzas entre Rompente e a Banda Pott ó propugnar a vangarda e asumir a influencia da contracultura.

No sistema literario español existen correlatos anteriores pero esteticamente moi próximos a Rompente, como Zaj e Fluxus. Sen embargo, é co Grupo N.O., formado por discípulos do uruguayo Julio Campal, co que teñen máis puntos de coincidencia: o traballo en equipo e interdisciplinar, a autenticidade experimental (fragmentación da sintaxe, potenciación da dimensión fonética da palabra, uso do espacio en branco, interdisciplinariedade...), a oposición ós sistemas de produción capitalistas e a busca da incidencia social (requisito indispensable para que se cumpra a comunicación experimental e poida ter unha incidencia social). A única diferenza é o rexeitamento do Grupo N.O. ás dependencias políticas⁵¹.

Esta poderosa conexión con certas tendencias vangardistas españolas non presupónen unha relación dialóxica entre elas e Rompente, especialmente nunha coxuntura histórica tan conflictiva na que calquera diálogo co sistema literario español era entendido como unha asimilación, e cun grupo ideoloxicamente marcado.

Dende sistemas minoritarios aparecen lóxicamente tamén actitudes específicas en relación cos sistemas estranxeiros, téndese a prescindir a nivel consciente do sistema da lingua A que se imaxina como unha ameaza, pero sen que por iso protexa dunha penetración a nivel inconsciente de modelos e normas (Figuerola 1992: 63).

Os seus precedentes máis inmediatos hainos que procurar nunha parte da obra de Uxío Novoneyra, en concreto, o seu *Viet Nam Canto* (cómpre non esquecer que estes textos foran recomendados como modelo para a renovación poética nas reunións de poetas de 1975).

6.2. *Estratexias experimentais*

La ausencia de puntuación, los artificios visuales, las desestructuraciones métricas y lingüísticas de la poesía contemporánea operan como la irrupción de la glosolalia en el discurso religioso. El “hablar en lenguas” consiste en hablar un lenguaje más allá del lenguaje: como las onomatopéyas y la emisión de sonidos sin sentido, estos procedimientos tienen sentido por ser transgresiones del sentido. [...] La poesía contemporánea se convierte así en una paradoja y una transgresión (Nicolás 1995: 36-37).

A aposta por novas configuracións discursivas constitúen a expresión máis contundente da resistencia fronte ós sistemas canonizados e a reivindicación da diferenza, por iso o experimentalismo é entendido, nun primeiro momento, como un ataque e como unha provocación, en tanto que formalmente representa unha ruptura coa concepción hexemónica do discurso social e, xa que logo, “insectan inestabilidade no espacio da doxa social” (González-Millán 1991: 21). Isto provoca unha dobre experiencia de marxinalidade (fronte ó sistema dominador e fronte ó canon étnico dominante), é dicir, os autores non só teñen que asumir o feito de pertencer a un sistema literario non recoñecido senón que ademais son incomprendidos dentro del. Mais tampouco podemos esquecer que o espacio da marxinalidade é inherente ó experimentalismo.

Prefírese unha estética da outredade que se goberna polo estrañamento, a extravagancia e o desaxuste dos sentidos, os disfraces e o Kitsch, nunha actitude decididamente anticanónica que tamén atopa noutras poéticas experimentais na Península (Saldaña 1997: 9-10). Os xogos rompentianos caracterízanse por un neodadaísmo no que a parodia, a ironía e o humor son actitudes permanentes que condicionan a decodificación dos seus textos. Ó meu ver (e sen afán de exhaustividade) as propostas experimentais máis características de Rompente como ferramenta do antidiscurso poderían agruparse do seguinte xeito: ruptura da oposición materia poética/materia non poética, quebra da gramática, parodia das estratexias expresivas da literatura, metalinguaxe e ruptura do uso convencional do espazo e do soporte.

1. A ruptura da oposición materia poética/materia non poética é unha das primeiras estratexias antidiscursivas utilizadas, e das máis provocadoras, porque inclúe temáticas e motivos considerados non canónicos.

Percíbese neses anos o nacemento dun novo imaxinario que ofrece como maior novidade a multiplicación dos eixes de construción sémica en contraste coas fixacións da produción inmediatamente anterior; e cando determinados sectores da crítica alertan contra o "culturalismo" ou o "erotismo" dos novos poemarios, en realidade constatan a crise dun Texto Nacional Monolítico que está sendo reempresado por un Inter-Texto polisémico (González-Millán 1994: 135).

Entre eles, cómpre destacar a aparición do mundo urbano e da cotianeidade, asumido como un espazo cheo de contrastes e contradicións, non como o espazo irreal da poesía neosimbolista, é dicir, como mundo suburbano. Esta concepción nada idealizada da realidade é a que permite a inclusión de subxéneros adscritos tradicionalmente á cultura de masas e á subcultura, e mesmo a outros discursos, como o cinematográfico (Romón 1979: 30). Tamén, desde esta mesma concepción provocadora ten un lugar de seu o erotismo, que está omnipresente, tanto na obra colectiva como nos libros de autor. O erotismo non aparece como unha simple reivindicación senón como unha provocación, é dicir, funcionalmente, como pornografía, isto explica o uso de palabras-tabú (especialmente en *as ladillas do travesti*).

2. A quebra da gramática. A carón das xa tradicionais transgresións das convencións ortográficas (eliminación de maiúsculas e da puntuación ou substitución dos acentos graves por acentos agudos e outros usos non convencionais da puntuación que serven para atraer a mirada do lector), aparece a miúdo a (tamén tradicional) ruptura da lóxica da sintaxe mediante a supresión de conectores, substituídos por signos de puntuación ou por simples espazos en branco, que non son considerados como simple soportes da escrita senón como unha unidade gráfica e significativa⁵². Estes recursos orixinan textos esfarrapados e incompletos (é dicir, poemas abertos) que o lector ten que completar cos seus repertorios sociais e culturais (Figuerola 1995: 98).

Neste ámbito, quizais o procedemento máis rechamante sexa a constatación do conflito lingüístico, na constatación de interferencias lingüísticas en dúas direccións como estratexia humorística da verosimilitude: por unha parte, a inclusión de frases en castelán no código galego (é dicir, incluír frases que traducidas perderían o seu significado connotativo), e doutra, o mantemento de trazos dialectais galegos no código castelán (nomeadamente da gheada e o seseo).

*e eras la flor máis bonita de mi gardín
y yo el gardinero* (Reixa 1979: s/p)

*a nova imprecisa da aparición do mechero
amasónico como quen dise
de frankenstein rouco son* (Reixa 1979: s/p)

É ben claro que tras este xogo metalingüístico agóchase unha toma de postura ideolóxica, porque a lingua é aquí un síntoma dun conflito que acada maiores dimensións.

3. A parodia das estratexias expresivas da literatura. Os recursos máis empregados son os da arquitecturalidade e a hipertextualidade paródicas. A primeira baséase na transgresión xenérica (incluíndo dentro dun poemario textos en prosa, ensaísticos, guións radiofónicos e de cine...) e na combinación sorprendente de actitudes líricas. A continua ruptura do código poético mediante campos semánticos e recursos expresivos (as interxeccións e as onomatopeas) propias doutros discursos tamén debe ser entendida como parodia da normas do xénero literario. Pola súa banda a hipertextualidade paródica permite un xogo subversivo coa tradición textual anterior, construíndo textos novos que están cheos de humor (polo uso heterodoxo de tópicos e textos de calquera procedencia pero que pertencen ó acervo cultural común, desde un texto literario ata unha frase feita, un slogan publicitario ou un anaco dunha canción). O collage é, daquela, un procedemento mellorado.

*espasmos dos cocoteros prados ríos arboredas paxariños piadores
o escroto é unha bolsa pra ir á praza* (Reixa 1979: s/p)

*de frankenstein rouco son
nunha discoteca de betanzos nun ultramarinos de padrón
na sombra dos meus cocoteros
sobrevive cabeza abaixo ramón reija fdez. (sic)
[...]
ese rictus inapelable esa visaxe póstuma perplexa
como interrogando
qué hostia din os rumorosos?* (Reixa 1979: s/p)

*e mais un crego fican no río berrando informacións de última hora
dunha puta e un portugués naceu o primeiro vigués calvo claro está*
(Reixa 1979: s/p)

Algúns destes xogos precisan un certo acervo cultural para poder ser entendidos.

*tira do slip nena
que a ocasión a pintan calva
anque non cantes nin teñas o apelido
electrizante do escritor aquel que remata en coña
sutil francés: ionesco* (Romón 1979: 7)

Tamén se acode ó collage nos "rexistros" que a xeito de índice creativo aparecen en *gallegas kokoschka non*, *facer pulgarcitos tres* e *A dama que fala*.

A repetición dun mesmo poema ou dun texto (Romón 1979: 33) ten como obxectivo sorprender ó lector, obrigándoo a saír da rutina da lectura. Nalgún caso funciona como elemento paratextual, como ocorre no texto que acompaña a numeración das tres partes en que está dividido *facer pulgarcitos tres*. A reescritura dos seus propios textos (Avendaño 1979: 28-29), a simple repetición do texto (Romón 1979: 5 e 33; os dous poemas titulados "vista parcial de transilvania" en Reixa 1979, etc.) ou a continuación dun texto moitas páxinas despois a xeito de reivindicación expresa do poema aberto, son o exemplo extremo da hipertextualidade autorreferencial.

4. A metalinguaxe.

l'obra com a poética d'ella mateixa, la conversió del llenguatge en metallenguatge, palesen, d'una banda, la ruptura amb el referent extern a la obra mateixa i, de l'altra, verifiquen la influència permanent sobre l'art dels mass media (Papiol 1994: 13).

Todos os textos da etapa de consolidación inclúen, en maior ou menor medida, referencias metaligüísticas, polo que hai unha maior tendencia ó formalismo, que non se opón, necesariamente, ó compromiso. Lembremos a xa citada denuncia do bilingüismo feita pola aparición dun texto en dobre versión, en galego e en francés (Rompente 1983: 52-53). Así, atopamos exemplos de linguaxe politicamente correcta propia dos textos con función comunicativa. A reivindicación (ou parodia) deste procedemento textual é outro exemplo de compromiso formal.

ben sei o que pasaría de facelo. o decorador e/ou as/os dependientes o mesmo dono desde mais alá do mostrador (Avendaño 1979: 13).

Pola cativa presenza do experimentalismo fonético en favor doutros recursos, incluímos esta categoría neste apartado.

tempo breve ou breva eran os seus fragmentos (Avendaño 1979: 11)

Ven, miña amiga, con piedade
pound os teus ollos na mesa de noite (Avendaño 1979: 35)

5. A ruptura máis habitual do espacio da escritura (e con maior tradición nos experimentos vangardistas) é a da disposición visual do poema (poemas espello, poemas en vertical...) e os xogos tipográficos (tamaño de letras, uso significativo das maiúsculas, textos manuscritos...). Sen dúbida ningunha, a experimentación co soporte da escrita (isto é, o libro, a páxina) ten unha grande importancia en Rompente. Mesmo poderíamos dicir que funciona como xogo identificador das súas propostas (agás no póstumo *A dama que fala*). O obxectivo é facer que o lector conciba o libro como un xoguete que atesoura sorpresas, obrigándoo así a unha lectura participativa (a comunicación poética depende da vontade do lector). Ou, alomenos, a xogar co soporte dunha maneira inesperada: deixando a páxina impar (a primeira que se le) en branco ou en negro (é dicir, silenciando a poesía), e mesmo dúas páxinas seguidas; substituíndo a folla convencional por un anaco de folla de xornal; escribindo o poema enriba de formularios e panfletos; poñendo o índice antes do remate; incluíndo indicadores de lectura (como as frechas), etc.

Así, aparecen follas pregadas (en *facer pulgarcitos tres* cada novo capítulo aparece marcado cunha páxina dobrada en sentido vertical que o lector ten que abrir para poder ver a ilustración e xirar para poder ler), páxinas taladradas (tentando ó lector a obedecer á proposta implícita "córtese por aquí" (Romón 1979: 9) ou un sobre que contén unha carta en inglés, escrita loxica pero carente de sentido nunha lingua que moitos se esforzarán por descifrar (Romón 1979).

7. CABO

A xestación e creación do colectivo Rompente foi sen dúbida o proxecto poético máis ambicioso da poesía galega actual. A súa particular combinación de compromiso ético e investigación estética callou nun cóctel asemade continuísta (en canto que prolongador da función civil da poesía desde a militancia máis esquerdista) e renovador (na súa concepción da poesía) que se formulaba en termos de vangardismo (de interacción social da arte), que entraron en franco combate coa poesía institucionalizada dos anos 80. Fronte á poesía do coñecemento (virada cara á privacidade) propoñen unha poesía da comunicación, pero sen apostar por estratexias populistas que degradarían a compoñente vangardista da súa obra. De feito, como calquera obra experimental, quedou reclusa na marxinalidade tanto polas ousadas propostas de renovación (inasumibles polo canon imperante) como pola hipercodificación da súa praxe poética. Sen embargo, a proliferación de *performance* en espazos nada elitistas (casas da cultura, institutos, pubs...) axudou a establecer unha relación comunicativa fóra do soporte do libro. Xa que logo, a aproximación a Rompente queda incompleta sen un achegamento, alomenos descritivo, destas *performance* que tanta importancia tiñan no seu proxecto poético.

Rompente, contra o que parecen indicar algúns, non é un proxecto fanado. Ben é certo que a principios dos 80 esmoreceu un tanto o proxecto tanto pola dominancia abafante dunha poesía que procuraba a escrita desde a normalidade como polo propio cansancio do colectivo (ó se dedicaren os seus integrantes a outras actividades artísticas), sen embargo, a obra individual de Reixa (en todas as súas facetas, pois a súa é, evidentemente, unha obra total) converteuse na mantenedora mellorada da continuación do espírito máis vangardista, aquel que guiou o grupo na súa etapa de consolidación. Este facho recólleno agora, de xeitos moi diferentes, algúns dos poetas da promoción dos noventa.

NOTAS

- 1 Este artigo é un extracto do traballo de investigación *A estela de Rompente. A renovación da poesía galega a finais dos setenta* presentado no setembro de 1996 dentro do programa de doutoramento "Crítica del text i les seves aplicacions", do Departamento de Filología Románica da Universitat de Barcelona. Foi dirixido polo doutor Basilio Losada, a quen quero agradecer a súa conversa sempre amigable, a súa axuda e o acceso á súa biblioteca, que é un tesouro nesta cidade. Cómpre facer mención tamén a cantos tiveron a paciencia de axudarme a fiar este traballo e a aclarar aspectos escuros ou confusos, especialmente Antón Reixa e Iris Cochón. Vaia tamén o meu agradecemento a Xesús González Gómez, Alfonso Pexegueiro, Camilo Fernández e Dolores Vilavedra polo material que puxeron ó meu dispor. O título deste artigo está tirado dun poema de *A dama que fala* que, ó tempo, remite a un dos primeiros experimentos de poesía visual, o libro *Pomada* (1913) de Khruchenyj.
- 2 Estes son os presupostos motrices extraliterarios da necesaria renovación literaria na transición, tanto na literatura galega (Axeitos 1995: 20-21) como na española (Buckley 1996: IX-XIII).
- 3 González Millán (1994) ten reflexionado sobre os atrancos e eivas que o sistema literario galego tivo que superar para adecuarse ó novo marco socioliterario.
- 4 Para ver a importancia do proceso de folclorización como síntoma de estatismo e, daquela, da súa marxinalidade, son interesantísimas as aportacións de Figueroa (1988: 84-88).
- 5 A reedición fíxose dous anos despois, síntoma inequívoco da súa boa acollida.
- 6 Claudio Rodríguez Fer (1991: 35-36; 1989: 249-74) é dos máis firmes defensores de que son Ferrín e López Casanova os que abandeiran o cambio de rumbo, e fai fincapé en que só eles se mostran permeables á poesía estranxeira. Pola contra, Luciano Rodríguez (1986: 15) e moitos outros disintén e consideran que as repercusións de *Mesteres* son menores, por non dicir ningunhas.
- 7 Pexegueiro será tamén o autor do limiar do libro que Méndez Ferrín publica na colección Rompente.
- 8 Neste senso, moito teñen feito os estudos de Luciano Fernández Martínez (1993, 1994 e 1997) por demostrar a renovación poética que supuxo *Seraogña*, así como rescatar o seu autor do esquecemento.
- 9 Luciano Rodríguez (1996: 38-39) na súa análise retrospectiva apostará por unha ampliación do abano de influencias renovadoras, incluíndo a xeración dos 50. Este texto aparecera publicado con anterioridade como limiar na súa última antoloxía, sen a penas modificacións (que, en todo caso, non afectan ó discurso).
- 10 Resulta moi clarificadora a análise da pluralidade de concepcións deste imaxinario feita recentemente por González-Millán. "Hoxe resulta xa problemático defender un imaxinario colectivo galego, se por tal se entende a imposición dunha incuestionable uniformidade na proxección da identidade nacional. Suso de Toro e Antón Reixa, entre outros, obrigan a falar dunha crise das macrometáforas lexitimadas polos diferentes idearios nacionalistas e a recoñecer a paulatina emerxencia de novas identidades sociais" (González-Millán 1994: 79). Aínda que a súa reflexión tome como exemplo a mención á produción literaria máis recente, cómpre non esquecer que este novo rumbo comeza a súa andaina na segunda metade dos anos setenta, como demostra Rompente.
- 11 Para coñecer as distintas posturas sobre a importancia desta data, *vid.* González-Millán (1994: 133-138).
- 12 Facendo un seguimento deste enfrontamento de estéticas na situación actual, Baltrusch (1995: 85-86) prefire facer unha clasificación bimem-

- bre que recolla a pluralidade de opcións rexistradas (estéticas non galeguistas e estéticas galeguistas).
- 13 Nesta dispar antoloxía participaban destacados poetas da Xeración dos 80 (Ramiro Fonte, Xesús Rábade, Xavier R. Barrio, Xulio L. Valcárcel, Xesús M. Valcarcel, F. Vergara Vilarinho e Helena V. Janeiro).
 - 14 Nas antoloxías participaban: L. Braxe, X. Devesa, M. A. Fernán-Vello, M. A. Mato Fondo, F. Salinas Portugal (estes dous poetas participaran antes en *Alén*), P. Pallarés, L. Pereiro, M. Rivas (ambos e dous formaran parte da revista *Loia*), X. Seoane e Xulio Valcárcel (que viña de *Cravo Fondo*).
 - 15 Os poetas antologados eran X. M. Álvarez Cáccamo, Xulio L. Valcárcel, X. Seoane, C. Rodríguez Fer, R. Fonte, Manuel Rivas, M. A. Fernán-Vello, R. Raña, E. Lorenzo Baleirón e Paulino Vázquez.
 - 16 “[Dende sistemas minoritarios] acéptanse case sen control normas e modelos doutras literaturas, que non son vistas como unha ameaza, e que realmente tampouco o son no mesmo sentido e no mesmo grao [có sistema A], pero que poden teoricamente selo” (Figueroa 1992: 63). *Vid.* tamén Figueroa (1995: 103).
 - 17 Contaba cun limiar de R. Carballo Calero e estaba formado por Miguel A. Mato Fondo, Xosé Ramón Pena e F. Salinas Portugal.
 - 18 Posteriormente o mesmo antólogo limitará a seis a nómina de poetas (*vid.* Rodríguez 1995).
 - 19 Monteagudo (1984b: 106) e Ledo (1983) sitúan a aparición do grupo un ano despois.
 - 20 Segundo nos informa o propio Reixa en setembro de 1996, foron dous encontros e acabaron por desfacerse por cousa dun manifesto seu moi maiakovskiano.
 - 21 O nome polo que era coñecido no grupo era Cherokee, segundo nos informa Reixa en setembro de 1996.
 - 22 A información que temos sobre a súa participación no grupo é ben contradictoria. Así, C. Valdeorras afirma: “Cando en 1977 eu coñezo a Reixa en Compostela o Rompente da fase fundacional atopábase completamente paralizado e disgregado, con Pexegueiro botado fóra, polo que ambos decidimos relanzalo mediante a estratexia de dar recitais, reactiva-la colección Rompente e publicar un libro colectivo” (“Camilo Valdehorras...” 1995: s/p). Pola súa banda, os tres membros de Rompente (Reixa, Romón e Avendaño) declararon nunha entrevista a Margarita Ledo: “Cóntannos que, ademais, viñeron dous tíos de Ferrol, veu Bilbao, marcharon os de Ferrol, marchou Bilbao, enfadáronse con Pexegueiro e entrara Camilo Valdehorras só para publicar un poema —machista— no primeiro libro colectivo, *Silabario da turbina*” (Ledo 1983). *Bilbao* era un compañeiro de instituto de Reixa que non tivo ningunha participación literaria no colectivo (información fornecida por Reixa en setembro de 1996).
 - 23 Esta estratexia cadra dos propósitos do Grupo Galaxia de lle dar pulo a aqueles aspectos da nosa cultura menos desenvolvidos.
 - 24 *Vid.* Monteagudo (1985: 297). Os datos fornecidos por Vilanova e Álvarez Cáccamo (1980: 43) son pouco fiables xa que só contemplan as publicacións de editoriais e non os libros de autor ou os de distribución alternativa e mesmo hai erros na datación dalgunhas obras.
 - 25 Así nolo confima Reixa en setembro de 1996.
 - 26 As copias que manexamos de *Crebar as liras* e das *Follas de Resistencia Poética*, posiblemente completas, fornecéunolas Camilo Valdehorras. Os textos foron reproducidos en “Follas de Resistencia Poética”, *A trabe de ouro* 32 (1997): 519-32.

- 27 Segundo nos informa Iris Cochón Otero, autora dun estudio crítico sobre esta obra, *Unha lectura de "Con Pólvora e Magnolias" de X. L. Méndez Ferrín* (1997), apareceu o 15 de novembro (no libro só consta o ano).
- 28 *Vid.* tamén Méndez Ferrín (1977: 30).
- 29 Para ter máis datos sobre a aparición destes textos, *vid.* "Rompente presenta..." (1976) e "*Con pólvora e magnolias*" (1977).
- 30 Trátase de Antón Reixa.
- 31 Todos agás Pexegueiro: "Eu era o único que non militaba no Bloque" (Alonso, 1991).
- 32 Segundo Luciano Rodríguez (1976: 187) e Carballido (1990: 22) apareceu en Madrid entre 1977-1978 e tirou do prelo catro números.
- 33 No noso ripado crítico aparece mencionado tamén Xan Guisán como membro do grupo. Araguas (1974), Carballido (1990) e mais a entrada "Guisán, Xan" na *Gran Enciclopedia Gallega*, son as únicas fontes que mencionan este feito.
- 34 No texto programático do grupo artístico Atlántica, presentado en Baiona, no agosto-setembro de 1980, din o seguinte: "ATLÁNTICA es una sociedad formada por intelectuales y artistas y su objetivo es la promoción y divulgación de las últimas tendencias de la Artes Plásticas en Galicia [...]. Objetivo: Promoción y divulgación de las últimas tendencias del arte gallego en Galicia y fuera de ella, considerando todos los lenguajes de expresión plástica (pintura, escultura, arquitectura, cerámica, fotografía, vídeo, poesía visual, etc., etc...)" O *Grupo Tinta* volve reivindicar este espírito aínda hoxe en día (Seoane, 1994: 452).
- 35 No V Congreso Internacional de Estudos Galegos organizado pola Asociación Internacional de Estudos Galegos (Trier, do 8 ó 11 de outubro de 1997) Iris Cochón e Helena González leron unha comunicación titulada "Rompente: comunicación e vangarda" na que abundan nos conceptos de vangarda, comunicación e realidade tal como os entendía o grupo.
- 36 Esta provocación ten conexións textuais co poema "comando e fuga de min ou varios" (*LT* (s/pl) de Reixa).
- 37 Para máis datos biográficos, *vid.* Monteagudo (1984a: 63). Tamén Vilavedra (1995) para calquera dos autores citados.
- 38 "Etimológicamente, hay dos condiciones básicas para la existencia y actividad significativa de cualquier vanguardia propiamente dicha (social, política o cultural): 1. La posibilidad de que sus representantes sean considerados, o seu consideren a sí mesmos, avanzados con respecto a su tiempo (obviamente esto no ocurre sin una filosofía de la historia progresiva o al menos orientada hacia una meta); y 2. La idea de que hay que entablar una dura batalla contra un enemigo simbolizado por las fuerzas de estancamiento, la tiranía del pasado, las viejas formas y los modos de pensar que nos impone la tradición como grilletes que nos impiden avanzar (Calinescu 1991 [1987]: 124).
- 39 Este documento non aparece datado pero Reixa infórmanos, en setembro de 1996, das datas de aparición de *CL* e *FRP*.
- 40 A copia que nós manexamos estaba grampada ó chou porque estas follas eran empregadas en recitais.
- 41 Para ter máis datos sobre estes poemas, *vid.* Alonso Montero (1996: 89-90).
- 42 Unha ollada á obra pictórica de Patiño revélanos tendencias semellantes neste período (Seoane 1984).
- 43 Aparecen reproducidos, coa mesma disposición visual en *Ringo rango* (Reixa 1992: 54-55).
- 44 Esta inclusión provocou que Monteagudo (1984b: 106) e logo Tarrío (1994: 495), a bo seguro baseándose no anterior, o considerasen membro do colectivo.

- 45 Fíxose un recital de presentación que tivo lugar no Pub Satchmo de Vigo. Para el, cada un dos autores escribiron textos inéditos: Romón e Avendaño un feixe de poemas en inglés (que non puidemos manexar), Reixa o texto narrativo "[a miña abuela que é de Valladolid]". Fornecéunolo Iris Cochón Otero pero é relativamente coñecido.
- 46 Xavier Seoane e Raúl Reguera no seu libro de poesía visual, *Poesía experimental* (1978), optan por xogos semellantes no formato do libro.
- 47 Posteriormente, sen embargo, fará unha reseña sobre *Ringo rango* de Reixa, moito máis conciliadora (*vid.* González Gómez 1993: 129-132).
- 48 "Colectivo Alicia bajo cero" (1994), na súa lúcida e aceda análise, apunta as estratexias críticas de consolidación da poesía do coñecemento na literatura española, que, en grande medida, son extrapolables ó caso galego xa que os especiais vencellos que uniron ós poetas periféricos co sistema A propician unha andaina creativa e crítica conxunta.
- 49 *Vid.* as xa citadas declaracións de Manuel Forcadela (Rodríguez 1986: 243).
- 50 Reixa dirá logo: "A ironía ten moito que ver co escepticismo. Creo que é unha receta boa porque vivimos rodeados de dogmatismo e demagogía. A ironía é un bó vehículo para que os demais te entendan. Por exemplo, a linguaxe política é totalmente resesa e supersticiosa. [...] A ironía serve para amosar que calquer acontecemento social pode ser obxecto de análise, pero tamén de intervención e transformación (Estévez, 1994).
- 51 Para unha visión panorámica da poesía experimental en España e especialmente para coñecer os movementos vangardistas aparecidos a partir dos anos sesenta, así como unha interesantísima bibliografía *vid.* Sarmiento (1991: 26-30), Fernández Serrato (1996) e Saldaña (1997).
- 52 González Salvador, en "L'écriture a-t-elle horreur du vide?", rexeita a confusión do branco con soporte: "le support de l'écriture n'est pas, en fait, une couleur mais un lieu ou, plus précisément, *tout lieu* d'inscription des unités grafiques" (1995: 24) e reivindica a súa consideración como unidade cuantitativa.

Referencias bibliográficas

Alonso, Francisco

- 1991 “Entrevista con Alfonso Pexegueiro. Os acertos dun maldito”. *Diario 16 de Galicia* (19-X-1991), supl. *Galicia Literaria*: II.

Alonso Montero, Xesús

- 1996 *Coroa poética para un mártir. 35 poemas á morte de Alexandre Bóveda (1936-1994)*. (Vigo: Xerais).

Álvarez Cáccamo, Xosé María

- 1982 “A poesía galega desde 1975”. *La Voz de Galicia* (20-V-1982), suplemento *Cultura* [sen paxinar].
- 1990 “A poesía no tempo dos procesadores de textos”. *Diario 16 de Galicia* (11-X-1990), suplemento *Galicia literaria*: 4.

Avendaño, Alberto

- 1979 *facer pulgarcitos tres*. Vigo: Rompente Edicións, serie “tres tristes tigres”.

Axeitos, Xosé Luis

- 1995 “Un cuarto de século de poesía galega... (1970-1994)”, en Seoane, X. (coord.), *A cultura e a creatividade galegas cara ao ano 2000*: 13-27 (Sada: Ed. do Castro).

Baltrusch, Burghard

- 1995 "Estéticas en combate. Apuntamentos acerca dun cambio cultural e búsquedas de identidade na literatura galega contemporánea". *Anuario de Estudios Literarios Galegos (1994)*: 84-96.

Buckley, Ramón

- 1996 *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. (Madrid: Siglo XXI).

Calinescu, Matei

- 1991 [1987] *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Trad. María Teresa Beguiristain. (Madrid: Tecnos).

Carballido, M.

- 1990 "Lois Pereiro; 'Á xente extráñalle a miña linguaxe poética". *A Nosa Terra* 420 (15-II-1990): 21 e 23.

Casares, Carlos

- 1976 "Seraogna: poesía nova". *La Voz de Galicia* (27-VI-1976). supl. *Los Domingos de La Voz*.
- 1977 "Versos de Méndez Ferrín". *La Voz de Galicia* (4-I-1977).
- 1978 "Silabario da turbina". *La Voz de Galicia* (23-IV-1978), supl. *Los Domingos de La Voz*.
- 1980 "O grupo Rompente". *La Voz de Galicia* (6-IV-1980).

Colectivo Alicia Bajo Cero

- 1994 *Las ruedas del molino. Acerca de la crítica de la última poesía española*. (Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo & Asociación Vasca de Semiótica, col. "Eutopías" 54).

Chipp, Herschel B.

- 1995 [1968] *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas*. Trad. de J. Rodríguez Puertolas. Madrid: Akal.

Domínguez Rey, Antonio

- 1993 "Última poesía gallega", *Zurgai. Poesía gallega* (dec. 1993): 62-70.

Estévez, Arantxa

- 1994 "Antón Reixa. Todos os galegos ben nacidos temos un sentido radical da diferenza", *A Nosa Terra* 632 (26-VII-1994): 23.

Fernández Martínez, Luciano

- 1993 *Seraogña e a renovación poética*. Tese de licenciatura presentada na Universidade de Santiago de Compostela. Inédita.
- 1994 "Alfonso Pexegueiro, a liberdade da linguaxe exiliada". *A Trabe de Ouro* 20: 39-50
- 1997 Introducción. *Seraogña*. De Alfonso Pexegueiro. Vigo: Xerais. 11-67.

Fernández Serrato, Juan Carlos

- 1996 *La escritura transparente. Reflexiones sobre una poética experimental*. Valencia: Episteme, col. "Eutopías" 148.

Figueroa, Antón

- 1988 *Diglosia e texto*. (Vigo: Xerais).
- 1992 "Literatura nacional e sistema literario". *A Trabe de Ouro* 11: 59-67.
- 1995 "Literatura, sistema e lectura". *Anuario de Estudios Literarios Galegos (1994)*: 97-107.

González Gómez, Xesús

- 1983 "*Liturxia do corpo*, de Arcádio López Casanova. *A dama que fala*, de Rompente". *A Nosa Terra* 224 (16-22-VI-1983): 21.
- 1993 "Unha poesía humilde e dialogante". *A Trabe de Ouro* 14: 129-32.

González-Millán, Xoán

- 1991 *Silencio, parodia e subversión*. (Vigo: Xerais).
- 1994 *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*. (Vigo: Xerais).
- 1995 "Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega". *Anuario de Estudios Literarios Galegos (1994)*: 67-81.

González Salvador, Ana

- 1996 "Componentes semióticos de la poesía: el ojo y la lámpara". *Correspondance* 4: 30-50.

Ledo Andión, Margarita

- 1983 "Con R de Rompente". *Faro de Vigo* (17-V-1983), supl. *Artes e Letras*: 75.

Losada, Basilio

- 1975 "A poesía". *Almanaque (1950-1975)*. (Vigo: Galaxia. 103-105).

- 1977 "Dos poetas ejemplares". *El País* (6-XI-1977), suplemento *Arte y Pensamiento*: IV.
- 1990 Prólogo. *Poesía gallega de hoy. Antología*. (Madrid: Visor. 7-15).

Marchese, Angelo e Forradellas, Joaquín

- 1991 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. (Barcelona: Ariel).

Méndez Ferrín, Xosé Luís

- 1976 *Con pólvora e magnolias*. (Santiago de Compostela: Imprenta Minerva, col. "Rompente", reimpresión en 1978. 2ª ed. preparada por C. Blanco e C. Rodríguez Fer eds., Vigo: Xerais, col. "Biblioteca das Letras Galegas" 6, 1989).
- 1977 Entrevista. *Teima* 22 (12-19-V-1977): 30.
- 1991 "Pexegueiro ou a Siaboga. Arredor da nova poesía galega". *Diario 16 de Galicia* (21-XII-1991), suplemento *Galicia literaria* 73: I.

Monteagudo, Enrique

- 1983a "Pan e circo. *A dama que fala*: Grupo de Comunicación Poética Rompente". *Faro de Vigo* (6-V-1983), supl. *Artes e Letras*: 63.
- 1983b "Panem et circenses". En *Rompente, A dama que fala*. (Vigo: Xerais: 7-9).
- 1984a "Rodríguez Reixa, Antón". *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 27. Gijón: Silverio Cañada Ed.: 63.
- 1984b "Rompente, Grupo de Comunicación Poética". *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 27. Gijón: (Silverio Cañada Ed.: 105-6).
- 1985 "Dez anos de poesía galega: 1975-1985". *Grial* 89: 268-97.

Nicolás, César

- 1996 "Componentes semióticos de la poesía: el ojo y la lámpara". *Correspondance* 4: 30-50.

Papiol, Anna

- 1994 *La mirada de Narcís*. (València: Ed. 3i4).

Pena, Xosé Ramón

- 1987 "Sobre a nova poesía galega, outravolta". *Nó* 2: 23-26.

Pexegueiro, Alfonso

- 1976 *Seraogna*. Pontevedra: col. "Rompente".

Reixa Antón R.

- 1979 *as ladillas do travesti*. Vigo: Rompente Edicións, serie "tres tristes tigres".
- 1979 *[a miña abuela que é de Valladolid...]*. Texto de presentación do libro *as ladillas do travesti*. Inédito.
- 1984 "Con Edoardo Sanguinetti en Compostela", *Escrita* 4: 4.

Risco, Antón

- 1991 *A figuración literaria I* (Vigo: Xerais).

Rodríguez, Luciano

- 1986 *Desde a palabra, doce voces. Nova poesía galega*. (Barcelona: Sotelo Blanco).
- 1995 "Nueva poesía gallega. La poética de los ochenta". Introducción a *Los caminos de la voz. Seis poetas gallegos de hoy* (Granada: Diputación. 7-30).
- 1996 "Una introducción a la poesía de los 80" en *Litoral*, monográfico *Poesía gallega contemporánea*: 36-47.

Rodríguez Fer, Claudio

- 1978 "*Silabario da turbina*, por Rompente". *Grial* 61: 373-75.
- 1989 "O texto na historia da literatura. Ferrín e Arcadio no cambio de rumbo de 1976". *Poesía galega. Crítica e metodoloxía*. (Vigo: Xerais. 249-74).
- 1991 "Panorama da poesía galega". *Iberorromania* 34: 32-40.
- 1996 *Acometida atlántica (por un comparatismo integral)*. (Sada: Do Castro).

Romón, Manuel M.

- 1979 *galletas kokoschka non*. Vigo: Rompente Edicións, serie "tres tristes tigres".

Rompente

- [1976] *Crebar as líras. Antoloxía*. Sen lugar: (Rompente).
- [1975-76] *Follas de Resistencia Poética*, 4 núms. Sen lugar: Rompente.
- 1977 *Silabario da turbina*. (Vigo: Impr. Gráficas Ultreya).
- 1979 *Fóra as vosas sucias mans de Manoel Antonio!*, *Boletín* 1. (Vigo: Rompente Edicións).
- 1983 *A dama que fala*. (Vigo: Xerais).

Ronseltz

- Unicornio de cenorias que cabalgas os sábados*. (Santiago de Compostela: Positivas) S.A.
- 1975 *Almanaque Galaxia (1950-1975)*. (Vigo: Galaxia).
- 1976 "Rompente presenta o seu 1º libro". *La Voz de Galicia* (20-VI-1976): 29.
- 1977a "Rompente, por unha poesía de resistencia". *Teima* 13: 30-31.
- 1977b "Con pólvora e magnolias". *Teima* 22: 30.
- 1983a "Coa primavera, chegou a poesía". *A Nosa Terra* 221 (29-IV-1983).
- 1983b "Rompente: pechou as *Xornadas de poesía galega, portuguesa e brasileira*. Coa primavera, chegou a poesía". *A Nosa Terra* 221 (29-IV-1983).
- 1984 "Guisán, Xan". *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 17. Gijón: Silverio Cañada Ed.: 28.
- 1995 "Camilo Valdehorras: entrevista". *KM-0* 3, 8 pp. sen numerar.

Sala-Valldaura, J. M.

- 1987 "Avantguarda i literatura catalana actual". *Nó* 2: 38-41.

Saldaña, Alfredo

- 1997 *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española posmoderna*. (Valencia: Episteme, col. "Eutopías" 163).

Sarmiento, José Antonio

- 1991 *La otra escritura. La poesía experimental española*. (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha).

Seoane, Xavier

- 1984 "Patiño, Antón". *Gran Enciclopedia Gallega*, t. 24. (Gijón: Silverio Cañada Ed.: 73-74).

Tarrío, Anxo

- 1994 *Literatura galega. Aproximacións a unha historia crítica*. (Vigo: Xerais).

Vilanova, Manuel e Álvarez Cáccamo, Xosé María

- 1980 "Panorama de la poesía gallega de posguerra". *Camp de l'Arpa* 75, monográfico *Literatura gallega contemporánea (1939-1979)*: 38-43.

Vilavedra, Dolores (coord.)

- 1995 *Diccionario da literatura galega. I. Autores*. (Vigo: Galaxia).

Wakeman, John (ed.).

- 1975 *World Authors 1950-1975*. (New York: The H.W. Wilson Companion).
- 1980 *World Authors 1970-1975*. (New York: The H.W. Wilson Companion).