

## *E direivos eu do mister das cobras. Introducción*

**Isaac Lourido Hermida**

### **Formas de citación recomendadas**

#### **1 | Por referencia a esta publicación electrónica\***

LOURIDO HERMIDA, ISAAC (2011 [2007]). “*E direivos eu do mister das cobras. Introducción*”. En Manuel Vilanova, *E direivos eu do mister das cobras*. Santiago de Compostela: Follas Novas, 9-14. Reedición en *poesiagalega.org. Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.  
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/54>>.

#### **2 | Por referencia á publicación orixinal**

LOURIDO HERMIDA, ISAAC (2007). “*E direivos eu do mister das cobras. Introducción*”. En Manuel Vilanova, *E direivos eu do mister das cobras*. Santiago de Compostela: Follas Novas, 9-14.

\* Edición dispoñíbel desde o 25 de xaneiro de 2011 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.

## *E DIREIVOS EU DO MISTER DAS COBRAS* INTRODUCCIÓN

Isaac Lourido Hermida

### 1. Foi en 1980

Pouco máis sabemos da historia que o que nos contaron. Aquí en Galiza, falando de poesía, sabemos sobre todo que en 1976 Méndez Ferrín escribiu un libro monumental, pola súa feitura e fundamentalmente polo momento en que chegaba: a tempo para destituír aquela forma de escrita comprometida, ben intencionada e monolóxica e para facer patente a posibilidade doutro tipo de vangarda. Meses antes de *Con pólvora e magnolias*, o selo Rompente tirara do prelo *Seraogna*, de Alfonso Pexegueiro. E a quebra que se estableceu coa poesía resistente anterior foi definitiva. A historia fai participar tamén nestes acontecementos a Arcadio López-Casanova e o seu *Mesteres* (1976), mais a pobre distribución do libro e as confesións dos poetas posteriores introducen a sospeita sobre o relato hexemónico. Adoita funcionar así a narración histórica: fixando datas, establecendo etapas, describindo mudanzas e rupturas das que, normalmente, participan os nomes precisos para que a listaxe sexa admitida na memoria. Poucos.

Estabelecendo a orixe na fenda sinalada, e unha vez empequenecido o fenomenal ruído que meteran pola marxe o grupo Rompente ou Uxío Novoneyra, a historia consagrou o estatuto da poesía dos 80, que mal se entende sen Álvaro Cunqueiro e a aparición de *Herba aquí ou acolá* (1980). Outro nome máis e unha data distinta para falar dun grupo de poetas que, de forma monocorde, se ten cualificado en torno a conceptos como os de culturalismo, neodecadentismo, esteticismo, evasión, preocupacións formal e lingüística... (Todos os libros nun saco e algúns poetas polo medio que desmerecían a homoxeneidade da clasificación). Esta caracterización procedería da estilización dalgúns dos trazos empregados nas obras antes citadas, xunto co clamoroso rexeitamento doutros tantos. Mais a listaxe non abonda, non acaban de dar ben as contas da transición, e para amañalo hai que probar a falar de (e volver ler a) Vitor Vaqueiro (*Lideiras antre a paisaxe*, 1979; *Informe da gavilla*, 1980), Pilar Pallarés e o seu heteroxéneo *Entre lusco e fusco* (1980), Xavier Rodríguez Baixeras (*Fentos no mar*, 1981), Xosé María Álvarez Cáccamo (*Praia das furnas*, 1983) ou, hai que dicilo xa, Manuel Vilanova e *E direi-vos eu do mister das cobras* (1980).

Galiza e a literatura andaban moi mesturadas en 1980. As clases dirixentes deseñaran un modelo de limitadas opcións políticas para o futuro e as reivindicacións de signo revolucionario, activas no imaxinario político da ditadura, ficaron invisibilizadas no cambio. Deste xeito, todo o mundo puido escoller entre monarquía parlamentaria e monarquía par-

lamentaria. A Galiza concedéuselle un estatuto de autonomía e un parlament(iño). E dispúxose, logo, que podía e debía xogarse no campo cultural galego o que resultaba difícil no político.

[10] Esta mesma dinámica de compensación acadara plena vixencia durante a ditadura, ocupando a literatura un lugar de privilexio entre o resto dos campos culturais, axudada polo peso identitario da súa ferramenta de traballo: a lingua. E dentro da literatura, o reinado era para a poesía. Con todo, a progresiva entrada na sociedade de consumo e os (aínda que lentos) avances no proceso de institucionalización do campo literario obrigárona a compartir espazos e responsabilidades xa desde os últimos anos da vida de Franco con outras manifestacións artísticas. Así, desde mediados dos 70, a Mostra de Teatro Galego Abrente comezara a asentar en Ribadavia os cimentos para a formación dunha escena teatral propia, configurada na altura con aspiracións nacionais e populares. Noutro ámbito, e seguindo o ronsel que marcara Voces Ceibes, unha sorte de adaptación da canción protesta española acadaba a súa cota de protagonismo nos escenarios musicais. Os sindicatos e os partidos políticos axían con máis e máis vigor, e reforzaban unhas aspiracións que, no peor dos casos, ficaron satisfeitas en 1978. A partir desa data, en Madrid entendeuse que toda a reivindicación política debía ser responsabilidade das organizacións específicas. As demandas sociais presentes no campo cultural comezaron a ser sinaladas, desde o poder, como o trazo distintivo dunha etapa que había que deixar atrás.

Co estatuto inminente ou vixente xa en Galiza, a reivindicación nacional, aspiración guía nunha parte dos axentes do campo, veuse ridiculizada. O despregue político das novas institucións galegas conseguiu atraer para a causa da normalización política a boa parte da intelectualidade galeguista que, acreditando na *autonomía*, tentou poñer en marcha o proceso de normalización do sistema literario. Inseparábel do proceso de normalización lingüística, entendeuse por *normalización* a imitación de modelos consolidados e a introdución do sistema na economía de mercado. Outra resistencia, mais non tan distinta, achegábase ao centro do campo e non concibía a autonomía deste senón era no marco da independencia nacional. A pugna entre monoloxía discursiva e vangarda, entendidas como formas distintas da loita pola reivindicación identitaria, non perdía vigor. Era incómodo o escenario para Manuel Vilanova.

Aínda que disposto o campo en torno a dous polos, os que se deixaban seducir pola intención normalizadora promovida polas institucións políticas e os que non se contentaban con sucumbir ao pacto, a fixación do criterio filolóxico como billete de entrada para a literatura galega non admitiu discusión e penalizou, simbolicamente, a aqueles autores que, como Manuel Vilanova, publicaban tamén en castelán. Tras a publicación de *E direi-vos eu do mister das cobras* (1980), aínda tivo tempo de gañar o Premio da Crítica en 1985 por *A lenda das árbores de prata*. Despois, supostamente, calou até antonte, cando puídemos ler *A esmeralda branca*.

Quer por vontade propia, quer por desidia allea, a figura de Vilanova non foi capaz de alcanzar visibilidade nun campo dominado polas prácticas do nacionalismo literario. Non acadou relevancia en ningún dos ámbitos que lle garantirían, no mínimo, unha posición no sistema: un explícito compromiso lingüístico co galego, a presenza nas listaxes dos premios remunerados, a atención do (crecente) sector crítico e universitario, un posicionamento político evidente dentro dos límites que toleraba o campo ou o protagonismo noutras esferas (como a xornalística ou a institucional), proxectábel sobre o literario.

[11] Sen negar nunca na súa formación a débeda coa literatura en castelán, Manuel Vilanova publicou nesta lingua despois de 1985, poñendo en práctica unha poética de corte espiritual e relixiosa (*Casa para los ojos*, 1988; *El corazón del pan*, 2002). Mais en Galiza, con esas credenciais, ou non o leu ninguén ou o que o leu non o dixo. E entón non se lle fixo moito sitio na historia literaria (nacional) galega nin no temario do ensino secundario, e no mellor dos casos falouse del con moita présa nas salas da universidade. Ninguén quixo que se atendera a *E direi-vos eu do mister das cobras*. Non se soubo que se escribira un libro, en 1980, no que se derramaba unha existencia ferida.

## 2. Traducir a vida para un libro

*E direi-vos eu do mister das cobras* é o libro da consciencia da desolación. A formulación da grande pregunta do(s) sentido(s) da vida en pugna cun feixe de respostas difíciles. A tensión rebelde e existencial da obra esfarélase en planos diversos, e o emprego da escrita poética como ferramenta de pensamento non deixa descansar ao lector na elaboración dun mapa de fronteiras imprecisas e inquietantes. Existe a vontade de dar entrada ao mundo no poema e, ante tanta enormidade, Manuel Vilanova dispón a práctica dunha escrita heteroxénea e complexa, a aplicación dun artefacto lingüístico aparentemente desatado e incontrolábel e o despregue dun (por veces) violento xogo metafórico e simbólico.

A indagación poética na fondura do ser refírese como a tarefa primordial e inacabábel, que apenas pode ser introducida na escrita. Unha permanente sensación de fatiga, cando non o medo ou o espanto, agroma do encontro do ser humano coa vida. Quérese dicir, co real. A intención limítrofe deste libro conduce en ocasións á introdución da realidade por un medio evidente, a noticia do xornal (“Crónicas do cadaleito”, “A fuga dos cabalos”, “Unha poética para a cobra” ou “Miro xirar o disco negro da noite no pick-up da pátria alucinada”). Fica así un testemuño escrito revestido de certa inapelabilidade, oposto a ese intrincado mundo lingüístico en que se pode converter o poema. Dese enfrontamento co real, inevitábel, xorde o conflito, a consciencia e o noxo dunha aldraxe indigna.

Ainda acordaba os desdeñados ollos de matar pulando a infeliz compostela  
El valle de los caídos dun solagante cómplice noxento, ese socio de branco  
cabalo radioactivo.  
Eu tampouco inventei a humillación dos días na barbárie, o erradio dos  
trens profesionais ese desamparo de fusís en venres santo que lle puxeron á  
asombrada vida  
Soportei a humillación de non ter o cabalo branco de solagar e vivín nas  
zonas da penumbra  
Onde a miña mai me sorprende chorando cando neno como agora choro  
porque me sobe un cemiterio  
(pp. 144)

E contra un certo estado das cousas o poeta non só arrepción a manifestación do seu des-  
acougo senón que fai agromar unha crítica social de corte humanista. É dicir: do lado das  
vítimas e dos máis débiles. Unha esfera privilexiada neste ámbito, cunha [12] orientación  
similar á que atopamos en Alfonso Pexegueiro, é a da infancia, territorio da inocencia e  
da autenticidade do xénero humano. A súa defensa constitúe un acto de fe na posibilidade  
de pensar unha vida distinta.

Eu fun un neno brasileiro, que tivo as mans de lata, viciño de Vila-Santiso, que xamais souben ler,  
 Na gaiola –cinco ou sete metros de ancho na que Deus asubiaba as verdades-  
 Facía unha friaxe de séculos, os meus pais  
 Chegaban como un murmurio, collíanme medoñento, levábanme para a choza que tiñan construída no feixe da vida  
 E alí na cama quente da nai contáballes os progresos que facían os animalíños para lucir os meus hábitos  
 (p. 31)

Manuel Vilanova, o escritor e mais o home, non disimula a súa existencia (poética) no poema. Xoga decote con iso que se dá en chamar o *eu lírico*, a *autonomía do poema*, a *ficcionalidade*, e propón unha aventura agreste por certas fragas da identidade persoal e colectiva, non poucas veces desde unha distancia irónica que alivia a gravidez da preocupación que convoca o libro. O rexistro de Manuel Vilanova como unha terceira persoa implica, entre outras cousas, a constatación de que as preguntas que nos atravesan son formuladas en primeira instancia a / contra un propio, mais seguramente teñen de ser respondidas no cadro dunha existencia comunal. E escribir un libro en Galiza por volta de 1980 supoñía afrontar que había varias respostas xa escritas, aínda que infrutuosas. Contra o peso dunha hexemonía de pensamento baseado na tradición convén arrepoñer humor, e así a miseria duns pés de barro anacrónicos fica espida, enriba do poema. Así podería ter falado o historiador Benito Vicetto de Manuel Vilanova, en nota ao poema a rodapé (un recurso, por certo, aínda hoxe considerado *moi moderno*): “Y la memoria de Manuel Vilanova dejó de ser el jardín acariciado por el Señor, y sólo presentaba el pavoroso aspecto del antro de las fieras; de fieras que se multiplicaban con una fecundidad extraordinaria; de fieras en lucha con las flores, los frutos y las aves. Era un cuadro horroroso”. A vontade intertextual, como no exemplo, é abundosa na obra e incorre con frecuencia no exercicio da parodia en forma de falsa cita.

O camiño do libro é un itinerario de preguntas e respostas inestábeis, xa se dixo. E nas respostas que algún día foron escritas (para nós, por outros) non é infrecuente a chamada á divindade. No percorrido das incertezas, Deus é invocado na súa responsabilidade inextricábel e da man da morte, entidade non distante, terreal, e en torno á cal se desenvolve unha insistente e turbadora imaxinería simbólica: cadaleitos, cemiterios, mortallas. *Un ataúde camiño do areal*. No reverso do enigma de estar vivo e na consciencia do paso dun tempo percibido como inmensidade, misterio ou regreso a Barbantes, a morte explica a cicatriz e a decadencia dunha existencia fundamentalmente violenta, allea, foránea, á intemperie. Non poder tirar amor dun sexo derrotado ou consolarse, outras veces, nun amor salvífico que non é suficiente contra o fracaso. [13]

gardo o meu pan para que non mo roan os homes enterrados no mar,  
 o meu pan de restabelecer as poucas forzas que me quedan  
 despois de cando me compran con diñeiro o pouco que me queda de coraxe.  
 Teño nada.  
 (p. 68)

*E direi-vos eu do mister das cobras* é tamén un libro de como está escrito o libro. No mesmo título o autor declara unha intención, e no primeiro dos poemas, non por acaso,

anúnciase xa un proxecto de escrita. *Contar as cousas das cobras* quere dicir buscar a saída dun labirinto mesto que nace do contacto co mundo. E a peor das confirmacións é non só final senón tamén punto de partida: unha certa imposibilidade diante da vida e o consolo de procurar, no mínimo, algo de luz. O transcendente, logo, pasa pola práctica dunha escrita abeirada ao pensamento, que se pode moldear, conter ou desatar. A sensación dun desencadeamento lingüístico extremo que nace da emoción ou dunha ansia incontida de expresión da interioridade non é senón aparencia. O verso longo e a ausencia de esquemas métricos convencionais non ocultan a medida procura dunha melodía rítmica que, concomitante co versículo bíblico, xera tamén a posibilidade dunha lectura en clave épica. O canto dunha comunidade en ruínas. O uso reiterado dunha barroca imaxinería metafórica e simbólica pon en práctica unha nova forma de decadentismo que non fica ancorada no nivel estilístico e amosa a degradación dun imaxinario simbólico preciosista. A armazón metafórica do poemario ten un dos seus pés no rostro dos animais menos amábeis (as cobras, os vermes, as arañas) consonte á presenza sombría e achegada da morte.

A poesía de Manuel Vilanova é tamén un exercicio de re-escrita, como forma de entrar en diálogo non só coa linguaxe mesma senón tamén, e de forma decisiva, cunha boa parte da tradición literaria na que ocupa lugar destacado o legado metafórico da lírica medieval galego-portuguesa. Meendinho, Pessoa, Rosalía, Blanco-Amor ou Petrarca desfilan como personaxes polos poemas cunha intención que abala entre a homenaxe e a desacralización irónica, conseguida esta pola xustaposición anacrónica destes nomes con outros tirados da cultura de masas como Henry Fonda, Roberto Alcázar ou Frank Sinatra e con elementos da contra-cultura urbana coas que conviven no bordo da aporía.

Entrara no Templo do Templo, chegara ás Illas, ía  
Da man estampada de flores de Paul Valery.  
Bebía na fonte das cantigas de Petrarca e de Meendiño  
Desorbitadas polos botóns do L.S.D. e as súas atropinas historiadas  
Bebín na fonte até que me naceu o amor.  
(p. 25)

Levada ao extremo, a contraposición de aparencia disparatada de nomes e imaxes, deita no poema a fortaleza dunha maquinaria lingüística no límite do caos e o [14] absurdo. Non se trata doutra cousa que de dar entrada a unha existencia problemática no medio da linguaxe e unha vez alí, *impoñer sistema e orde nos poemas*. *E direi-vos eu do mister das cobras* é por momentos un poema en re-escrita constante. A prolongación dun traballo de indagación lingüística e intelectual que procura defenderse do mundo.

(...)É porque este tempo non é máis que unha cidade dormida na neve,  
e porque o toxo, ou mesmo os lotos, fora tallado en cartón-pedra,  
manteremos xuntos palabras de materiais vexetais, trifauces afogados,  
paredes para a soidade do sarcófago, e o esterco da desolación  
que outorga o cofar da carne cos anos  
e durante longo tempo, con lentitude e grandes pernas firmes  
deixan o peito envenenado, saen do río como un mar:  
son poemas.  
(p. 120)

Lembren. Foi en 1980.

