

Do hendecasílabo ao autorretrato

VÍTOR VAQUEIRO

Podo lembrar o primeiro poema que, hai máis de catro décadas, cheguei a perpetrar. Podo lembrar os seus defectos métricos, a rima trivial —ía poñer tribal e dubido cal dos dous adxectivos é o máis axeitado—, aqueles dous cuartetos desprezábais, seguidos por dous tercetos deficientes, o estrambote inmisericorde e, en resumo, aquel conxunto de dezasete versos merecentes do lume. Cos datos fornecidos, a leitora solerte xa terá adivinado que a ousadía —xustificada polos poucos anos— me conduciu a escoller como composición que marcasse a miña estrea no devir literario o soneto, forma que, aliás, como resulta sobexamente coñecido, calquera afeccionado pode chegar a dominar en escasas semanas, sen ter que investir un traballo excesivo. Podería recitar, neste mesmo momento, aquel inesquecibel produto sen que a máis lixeira sombra anubase a miña mente, porque a rima facilita o arquivo, mesmo para os seres máis desmemoriados. O recato impedirá, no entanto, tal atropelo. Apontarei, así e todo, un vocábulo que aparecía alí e que convén aos propósitos do presente texto: é o de “feiticeiro”.

Sinalarei a súa temática que —como resulta doado imaxinar— viña movimentada por unha emoción ambigua que se acubilla en lugares inconcretos da nosa anatomía e que agroma cos primeiros sinais da mocidade. Ignoro o nome preciso dese sentimento: amor paréceme unha categoría pretenciosa; sexualidade, un termo reduccionista. Unha mestura de ambos, sen precisar as proporcións parciais que constitúen o todo, e que teña a ver con nocións como curiosidade ou pescuda, seméllame a noción máis acaída. Como quer que fose, a súa destinataria nunca soubo o espanto que aquelas caligrafías agachaban e mesmo intúo que xamais coñeceu as consecuencias posteriores daquel acto ruín. Co progredir do tempo, a heroína constituíuse na Mari Luz de “Tarde de fútbol”, relato que abre o fogo n’*Os xenerais de África*. Eis unha referencia primordial para os fins destas liñas: acredito —nunha época marcada pola desmemoria e a vertixe— nunha literatura que teña como un dos seus esteos a Lembranza e o Tempo. Posibelmente baixo esta actitude latexe a idea —e acá converxería co Truf-

faut de *La chambre verte*— de que a lembranza, a memoria, o combate contra o esquecemento posúen, na mente humana, máis forza que o presente que, en palabras de Kant, “case xa non é”.

De idéntica maneira, podo lembrar a primeira fotografía que tirara por esas mesmas datas, a comezos da década dos sesenta. Obtida cunha Retinete 1A, de Kodak, adquirida en Fotografía Pacheco, en Vigo, esa imaxe ten un pano de fondo constituído pola igrexa parroquial de Ponteareas. Diante dela, un casal idoso posa cun sorriso case imperceptíbel, mentres olla fixamente para o obxectivo. Ela porta un vestido lixeiro; el, unha sahariana case branca. Podería dicir que esa sahariana constitúe o *punctum* barthesiano da fotografía, o que me fere. Nunha composición sinxela, mais con intención de equilibrio e simetría ao redor da igrexa parroquial, á esquerda da imaxe fica ela, Obdulia Caruncho; á dereita, o seu home, Vítor Foxo, os meus avós maternos, descoñecendo, tamén eles, que, trinta anos máis tarde, ambos os dous adquirirán forma literaria. Con efecto, el será o Avó Hermógenes de “Presenza dos ofidios”, o derradeiro relato d’*O soño dirixido*. O seu latexo pairará tamén por unha boa parte d’*A cámara de névoa*. Rebentará nas costas algarvías, nas conversas de ton conspirativo, ao carón dos cadáveres, ao pé de Samuel Beckett e Arthur Gordon Pym e será esa sombra que, no mar de Póvoa —no verso vinte e catro de “Arribada”— se ha incorporar á comitiva, para narrar a negritude da ditadura á patulea que avanza cara ao sur, na procura dunha nova xeira que permita o enterramento —non o esquecemento— final daquel réxime abxecto. Será o mariño republicano que os fascistas asasinan en “Memoria do silencio” —que debeu titularse “Os xenerais de África”— relato pertencente a *Os xenerais de África* —que se debeu chamar *Memoria do silencio*— historia de profunda traza biográfica, coa excepción do seu fusilamento, o cal non empece que, enliñado no bando dos perdedores, sufrise prisión e lle agardaran décadas difíciles. Para findar, n’*Os nomes da morte* emprestará algunhas características á definición de Elixio Ferreiroa, o mestre republicano de Ferreira do Condado. Ela, pola súa parte, será Avoa Erme-

linda na narración sinalada d' *O soño dirixido*. A súa demencia senil inducirá ademais, nese mesmo volume, o relato “A casa da lagoa”, conto en que se recollen os seus anos finais, que transcorreron cos ollos espetados nun cadro de pésima feitura composto por “unha fraga, unha casa, unha lagoa”, onde ela —como se se tratase da rexedora dunha cadea de televisión artesanal— reconstruíu a súa vida, facendo que desfilasen naquela superficie xentes que merendaban, se bañaban ou facían o amor e que ela vía con clareza notábel. Da asociación entre as ideas de lagoa, loucura, soños e semiinconsciencia xurdirá o poema 71 d' *A fraga prateada*, que reincide en análoga temática.

No que até acá vai dito, contéñense os aspectos troncais da miña actividade literaria e fotográfica. Recapitulando, podería sinalar que son a lembranza e o exercicio vagaroso da memoria, a maxia e os territorios lendarios, a xeometría —e unha das súas operacións básicas, a simetría— o desprezo e a xenreira cara ao franquismo e calquera outra forma de réxime autoritario os eixos esenciais da miña escrita e, tamén, das miñas fotografías. Como consecuencia da escolla realizada ao remate do Bacharelato, engadíranse outras temáticas, por exemplo aquelas que teñen a ver coa ciencia. Octavio Paz ten dito que “o diálogo entre a ciencia, a filosofía e a poesía podería ser o limiar da reconstitución da unidade da cultura”. Xustamente este diálogo tento levalo á práctica nun libro de poesía que levará por título *Teoría do coñecemento*, do cal un primeiro avance viu a luz en *Traxectorias*. Acho que a precisión da linguaxe científica é un ben poeticamente inestimábel e acredito na necesidade da loita contra a nociva e artificial escisión entre ciencia e humanidade, que só consegue reducir os niveis culturais e promover unha produción especializada que atenta contra a comprensión e o coñecemento globais.

Deixei atrás, acho que a mantenta, un dos factores decisivos da acción desenvolvida nos espazos dos que me tocou falar, que se presenta co aspecto da teimosía obsesiva: refírome á morte. Ofercéuseme por primeira vez un 29 de maio de 1969. É costumeiro o dito que proclama

Vítor Vaqueiro Profesor de Fotografía na Facultade de Comunicación Audiovisual da Universidade de Santiago de Compostela. Poeta, narrador e fotógrafo, foi un dos membros fundadores do Centro de Estudos Fotográficos e da Fotobienal de Vigo. Como fotógrafo é autor dos libros *Galicia* (1990), *Celanova* (1999) e *Rituais* (1999). Entre as súas últimas publicacións literarias figuran *Traxectorias* (2003), compilación da súa obra poética entre 1977 e 2002, o libro de relatos *Os xenerais de África* (1999) e a novela *Os nomes da morte* (2002).



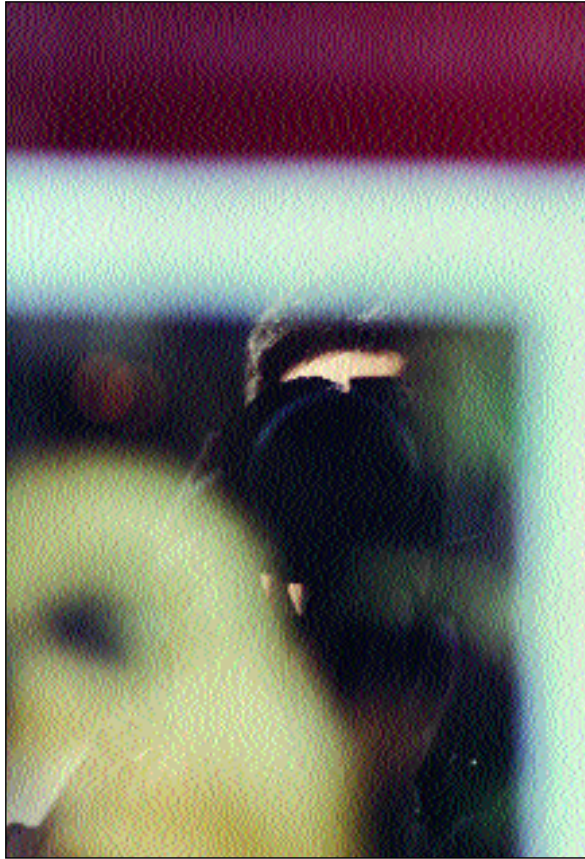
Cheminea (1982)



que a mocidade descoñece a morte, ou que non a integra no seu horizonte vital. Por iso cando, o día que veño de sinalar, tiven perante miña o cadáver do Avó Hermóxenes, suxeito cardinal na miña contextura ética, algo esgazou no interior do meu universo. Para quen exercita a policía das pequenas cousas —a frase é de Borges— díreille que, por poñer dous exemplos, a palabra “morte” aparece n’*O soño dirixido* 53 veces e n’*Os nomes da morte* —¿que outro porvir podemos esperar dun título como este?— 179. O proxecto fotográfico que desde hai anos estou a abalroar e que presumiblemente se chamará *(Foto)(Auto)(Bio)(Grafía)* tenta resumir, como sinala o seu propio título, os aspectos de autobiografía e de biografía dun tempo, empregando as ferramentas da escrita e da fotografía. Por enriba del pairan as formas do autorretrato, envrullado entre o veo da morte, a relixión —que tanto contribuíu a desestruturarnos— e unha renque de mitos clásicos aos que un extraordinario traballo de Ph. Dubois lles outorgou natureza fotográfica e que tenciono pór en relación coa pintura, con quen a fotografía mantivo un diálogo —inevitábel, por procederen os primeiros fotógrafos, nunha gran parte, de territorios pictóricos— ao longo do tempo. Entre eses mitos poderíase salienta o de Medusa, que, coa súa ollada, petrifica, o mesmo que petrifica a ollada

da cámara fotográfica que envía retratos, conflagracións, danzas ou alagamentos á eternidade inmóbil. Non debe resultar casual que, practicamente desde os seus comezos, a fotografía profundara en temas que atinxían a cuestións da dinámica: no último terzo do século XIX, E. J. Marey e E. Muybridge levaron a termo análises do movemento; en vésperas da Grande Guerra, o fotodinamismo futurista perseverou en cuestións semellantes e, en décadas recentes, Duane Michals inaugurou unha extraordinaria póla fotográfica que nomeou *secuencias*. Outras figuras míticas poderían ser Narciso ou Holofernes, por poñer dous exemplos. O nome de Holofernes fornéceme a posibilidade de me referir a outro tipo de crenzas de natureza mítica e, así, poñer en contacto ideas que presentan, na miña vida, implicacións e importancia diversas: a relixión, a primeira mocidade, o mito, son algunhas delas.

Penso que non falto demais á verdade se afirmo que a miña infancia abalou entre tres puntos que condicionarían o futuro. Se tivese que dicilo de maneira xeométrica, unha forma axeitada sería postular que os meus primeiros anos se situaron no ortocentro dun triángulo no que os vértices ficaban ocupados pola relixión, a mitoloxía (Eliade ou Malinowski axudáronme máis tarde a identificar ambas as dúas nocións) e o ateísmo. A primeira procedía da contorna escolar,



A ollada de Medusa (1990)

entre rezos e cánticos piedosos —*perdoa o teu pobo, Señor*—; a segunda, de narracións fermosas dos pobos indostánicos e árabes, aztecas e algonquinos; finalmente, a terceira fincaba as súas raíces (o lector sorrateiro albisca a procedencia) en Vitor Foxo. Acredito na superioridade dos modelos científicos sobre outros na explicación dos fenómenos que se ofrecen ás vistas dos humanos e, por iso, pedíndolle emprestada a Luis Buñuel unha frase paradoxal que gustaría a Rusell, hoxe podo dicir que “a Deus grazas, son ateo”. En maior ou menor grao estas ideas —ao carón, por exemplo, das de reprobación da inxustiza ou da traizón— xorden no meu primeiro poemario, *Lideiras entre a paisaxe*, ao que teño o aprezo que se supón debe outorgarse ao fillo primoxénito, mais ao que a cegueira da paternidade non me impide avaliar na súa xusta medida, caracterizada pola imperfección. Como acostuma acontecer, tirándonos os grandes fitos, os debuts adoitan agromar máis como o resultado dunha escolma apresada exercida sobre un material confuso que como o resultado dun proxecto que a reflexión e o tempo nortearan.

Falei da simetría como unha das ferramentas fundamentais da produción á que fan referencia estas páxinas. A simetría, de certo, resulta susceptible de definición dun punto de vista matemático (translación e duplicación a respecto dun

A simetría resulta susceptible de definición dun punto de vista matemático (translación e duplicación a respecto dun punto, dun eixo, dun plano) ou físico-químico (inalterabilidade de leis tras unha operación) mais connota tamén outras ideas de natureza máis estritamente poética, literaria ou intuitiva

ponto, dun eixo, dun plano) ou físico-químico (inalterabilidade de leis tras unha operación) mais connota tamén outras ideas de natureza máis estritamente poética, literaria ou intuitiva. Esas ideas a que me refiro suxiren en nós as nocións de orde e de equilibrio, de vontade organizadora, de exercicio sobre formas especulares do punto de vista numérico —capicúa— ou literario —palíndromo—. Propoñen, igualmente, a presenza física do espello —polo tanto, do autorretrato— e, como lugar en cuxa superficie acontecen feitos extraordinarios, da maxia e o acto mítico. Resulta obvio, por outra parte, que o culto á paridade leva implícito o noxo cara á idea de impar. Non se me agacha que, nun caso como este, Freud falaría de exclusión dun terceiro. Acho, embora, tan perigoso decorrer nestas páxinas polos camiños dunha simetría psicanalítica como polos dunha psicanálise simétrica. Afirmarei, porén, que con esta vontade de simetría, entendida baixo a dupla perspectiva xeométrica e de equilibrio, abalrouse *A fraga prateada* que xira ao redor dun eixo horizontal que simetriza pares equidistantes (limiar-coda; alfa-omega; mitogramas-mitemas; procedementos monográficos-leccións de xeografía; seis poemas teutóns-seis poemas sabáticos). Esta acción desenvólvese, tamén, na serie fotográfica *Cidades xerada* —como *A fraga prateada*— ao comezo dos oitenta, na que se pode pesquisar a pegada do Franco Fontana de *Skyline* (1978), do meu punto de vista o máis interesante que o autor desenvolveu antes de caer nos kitsch dos nus e das piscinas.

A mención d'*A fraga prateada* concédeme a oportunidade de considerar o seu primeiro poema, aquel que, baixo o título de “Limiar” é, xustamente, o simétrico da “Coda” que fecha o volume. Mostra este poema, que tenciona ser resumo, presentación e introdución no texto, varios centros que encontro de interese. En primeiro lugar, o emprego abastado dunha noción acima sinalada: a terminoloxía procedente da ciencia (subespazo, semiplano, recta, superficie abarculada, etc.). Baseándose nese vocabulario, o texto leva a cabo un desenrolo de orde estritamente xeométrica, de tal maneira que podería ser lido como o sinxelo enunciado de que a intersección de dous planos orixina unha recta e o corte de dúas rectas xera un punto. Mais este discurso agacha no seu interior unha estilización e unha simbolización. A primeira pon de vulto a simplificación que se produce no percurso que conduce do plano (infinitos puntos) ao punto único que é, non obstante, o elemento basilar daquel, aínda que no plano non sexa posíbel disterar cada un dos seus puntos constituíntes. A segunda establece a correspondencia entre un determinado acontecemento e o proceso que conduce

á súa mitificación. O poema procura, por tanto, o paralelismo de abstracción que conduce ao mito pódoo en relación cun proceso de orde xeométrica.

Interésame, tamén, a reflexión sobre este texto como exemplo de xénese poética ou, se preferimos dicilo cunha terminoloxía maoísta, como mostra que aponte ao lugar “de onde proveñen as ideas correctas” se “caen do ceu”, ou “son innatas nos cerebros”. Relatarei, logo, a súa orixe.

No ano 1981, unha multinacional do automóbil puña na rúa un novo modelo. A imaxe nos valos publicitarios mostraba un cartaz completamente preto no cal emergullaba unha liña prateada que debuxaba o perfil superior da viatura desde un punto de vista lateral. Albiscábase alí a curva do capó, o cristal dianteiro, o teito, a porta do maleteiro. Na parte inferior do valo, en contratipo, unha lenda afirmaba: “cando este deseño colla forma, síntao latexar. É un R-14”. Reflexionei sobre a idea que subxacía naquela liña continua, consistente en suxerir un volume, unha forma tridimensional, mediante unha simple curva e o proceso de abstracción que conlevaba. Nese mesmo momento eu andaba á procura dun poema que condensase o que, ao meu ver, constituía *A fraga prateada*. O 20 de maio de 1981, e tomando como referencia o anuncio publicitario, remataba o poema referido.

Ás veces teño dito que é a miña intención desenvolver unha práctica materialista, o cal non resulta sempre ben comprendido porque —aínda que pareza inexplicábel nesta altura— unha boa parte de persoas estabelecidas nos territorios da arte seguen a avaliar a súa tarefa como —a terminoloxía é de Umberto Eco— un “milagre creador”. O propio termo de creación —ás veces, mesmo, escrito con maiúscula— suxire un intento de identificación coa divindade, cando non unha actitude de pendores clasistas. Para min, porén, estas actividades son máis ben procesos de ordenación e estruturación da materia, encamiñados á comprensión da nosa contorna, xa que os dados veñen fornecidos directamente pola realidade material, categoría na que inclúo a outra realidade, a imaxinada. Neste sentido, como en tantas outras cousas, non estou lonxe do Valente que defendía que a poesía (eu ampliaría á literatura e, en xeral, a calquera actividade intelectual) constitúe un medio de coñecemento da realidade, dotado, de certo, dun amplo marco de ambigüidade e un estatuto de seu. Alain Badiou dío con outras palabras: produción de verdades. Sei que este punto de vista comporta, en ocasións, críticas de xorne meteorolóxico (literatura fría), xeográfico (distante) ou anatómico (cerebral). Sentíndoo, debo sinalar que a actitude que defendo procede da convicción de que non existe



unha fenda radical entre os procesos mentais e os —poñamos— hepáticos ou cardíacos, da miña procedencia do terreo da ciencia, da docencia das Matemáticas ao longo de case tres lustros e das leituras que tales actividades comportan. Tamén doutras orixinarias de latitudes poéticas. Sirva como exemplo o volume *Función de uno, equis, ene*, do enxeñeiro Gabriel Celaya que —lonxe de ser, como o título podería suxerir, unha posta en escena sobre a temática quinielística— tentaba unha poetización do concepto matemático de “función”.

Advirto, como é natural, que unha formulación deste tipo posúe un correlato: a existencia —a esixencia— dun fruidor —como teño sinalado, citando a Cortázar— “activo, batallador, tremendamente vivo e descontento”. A mesma idea bole en Eisenstein: “para que un personaxe [...] produza impresión xenuína de vida, debe ser construído polo espectador no curso da acción” e formigüea en Genet que insinúa que os lectores deben situarse “non como observadores, mais como creadores”. De certo, a sociedade actual, na súa globalidade, non mostra excesivo pendor pola finura de análise. Atreveríame mesmo a dicir que vivimos nun tempo caracterizado pola renuncia de amplos sectores sociais á comprensión do mundo, como o suxire a proliferación de adiviñadores, *cracks* de *reality shows*, botadores de cartas, deportistas na fronteira do analfabetismo, bispos do Paleolítico (inferior) e outros espécimes nos que a sociedade se olla e toma como exemplo. Non resulta doado entender como, nunha época marcada polas prospeccións da sonda Hubble sobre Marte ou a clonación celular, unha notábel parte da poboación consulta as súas perspectivas laborais a Aramis Fuster, acredita na palabra de Rappel a respecto da consecución do ser eroticamente desexado ou confía á oración a mellora das súas doenzas. Na literatura, os catálogos de *best sellers* son, do meu punto de vista, unha proba do que estou a dicir. Malia esta perspectiva desoladora —dito sexa con toda humildade— tenciono aplicar á miña práctica a mesma norma que ancheou o meu coñecemento, escollendo modelos que xulguei proveitosos. Foron Borges, Valente, Kafka, Cavafis, Proust, Beckett, Broch, Faulkner, Handke ou Bernhard dos que aprendín as ínfimas destrezas que poida atesourar. Ás avesas, as escasas páxinas que puiden ultimar de Almudena, Terenci, Rosa, Gala ou Molina, embora seren supervendas habituais nas nosas librarías, só crearon en min fastío e desacougo. Que algún deles fose admitido na Academia Española dá unha medida exacta da situación; que un dos asentos desta institución o ocupe Luis María Ansón é un *gag* de dimensións grouchianas. É posíbel que este punto de vista

poida ser cualificado de elitista, cousa que deploraría. Sei, porén, que é minoritario. Na defensa desta opción só podó argumentar a miña convicción de que é xustamente o pensamento —cultural, social, político...— minoritario o que acaba mexendo os alicerces do establecido e propiciando o avance, perspectiva á que me axudou a lectura de *Mausoleo*, de H. M. Enzensberger e a experiencia da Historia. Penso, sincera e respectuosamente, que a maioría —a Galiza, ou os EUA constitúen exemplos paradigmáticos— non acostuma ter a razón. Tampouco en fotografía ou en literatura: Schömmmer ou Pérez Reverte son dous posíbeis exemplos.

Non ignoro que a chamada ao lector combativo provén da miña concepción dos procesos de produción artística, nos que, ao meu ver, o deleitador debe xogar un papel esencial na re-construción dos sentidos dos textos ou das imaxes. Derivado da polisemia e, por tanto, da ambigüidade, do carácter non unívoco de textos e imaxes, o produto artístico, filtrado a través das respectivas subxectividades, é susceptíbel de interpretacións plurais que enriquecen o fruidor, o autor e o propio texto. A produción artística, ao meu ver, só ten sentido inserida no triángulo autor-obra-fruidor. Este esquema de apertura é o que tentei desenvolver n’*Os nomes da morte* e tento agora completar en *(Foto)(Auto)(Bio)(Grafía)*. A necesidade de lectora inconformista presupón, ao tempo, unha lectora que dubide, que refute, que interconecte —os versos comúns a diferentes poemas d’*A fraga prateada* tentan establecer conexións entre as partes dun todo— que poña en cuestión o que semellan verdades aparentes nun universo onde a noción de Verdade absoluta tende a ser abandonada e a realidade se define cada vez máis en termos probabilísticos: para Bohr, os electróns xiraban en *órbitas* determinadas ao redor do núcleo atómico; para Schrödinger e Heisenberg, para as formulacións da Mecánica Ondulatoria, as partículas ocupan lugares indeterminados do espazo, chamados *orbitais*, definidos simplemente polo feito de ser máxima a probabilidade de nela se acharen ditas partículas. Verbo da consideración da realidade e a actitude do lector, encontro pertinente unha cita de Edgar Morin: (a cámara) “apalpa ... afúndese ... retírase... penetra ... para alimentar ... non só unha comunicación subxectiva, mais un coñecemento práctico”. Así, afundíndose nos personaxes, penetrando neles, recuando, *Os nomes da morte* queren procurar un coñecemento práctico, non só da figura de Herminio Rotea, mais do contexto en que este viviu, no contexto en que se desenvolve o século no que escribe o autor —non confundilo con Vitor Vaqueiro— no contexto da Historia. Debo ao relato *Na*



Autorretrato (2000)



Autorretrato (1998)

fraga, de R. Akutagawa —o mesmo que inspirou a Kurosawa a fita *Rashomon*— a estrutura d' *Os nomes da morte*, romance que formula a busca da verdade a través das diferentes versións e a cuestión da subxectividade. Esta construción da realidade desde varios puntos de vista ten que ver, en certa maneira, coa arquitectura de *Informe da gavilla* que utiliza materiais procedentes de diversas esferas para levar a termo a construción poética da realidade.

A idea de simetría da que falei anteriormente ten unha obvia repercusión na fotografía, concretada na práctica do autorretrato. Prescindindo do chamado autorretrato de sombras, obtido mediante a interposición do suxeito entre unha superficie e un foco luminoso (o sol, unha fonte artificial), o autorretrato supón a obtención dunha figura simétrica a unha orixinal mediante o emprego dunha área reflectante que exerce a función de plano de simetría. Naturalmente, sería unha simplificación considerar o autorretrato como o resultado dunha sinxela e única operación xeométrica. É certo que, en calquera caso, segundo se ten reiteradamente sinalado, quen fotografa a outro fotográfase a si propio e, así, en *Rituais* os temas da morte, o rito, o dobre, a máscara, o símbolo mostran a súa presenza. Mais a frase adquire unha dupla dimensión se obxecto e suxeito da fotografía son a mesma persoa. A práctica do autorretrato implica a teimuda procura do Eu, ás veces con resultados sorprendentes xa que este acto desvenda realidades descoñecidas para o propio fotógrafo. Coido que nunca como no autorretrato proclamou a súa verdade con tanta forza a frase de Garry Winogrand: “fotografo para descubrir o aspecto de algo despois de fotografado”. E Lee Friedlander, no limiar do seu libro *Selfportrait* “I was finding myself at times in the landscape of my photography”. D. Michals ten dito, a respecto do tema da morte, que o seu *Self Portrait as Being Dead*, é unha visión que el xamais terá e que, coa súa realización, quixo imaxinar algo que nunca podería ver. A superficie do espello móstrase así como o territorio da interrogación —dime, espelliño, ¿quen é a máis...?— de confronto cunha face que é a nosa, mais que, en moitas ocasións, percebemos como doutra persoa e, por tanto (rixidez, fosilización) de confronto coa máscara. As crianzas, aínda non entaladas pola norma social, exercitan encenamentos, carantoñas e acenos diante dos espellos tentando averiguar(se). Se cadra como consecuencia da fragmentación presente na nosa contorna, o autorretrato concíbese arestora —ao revés que en tempos pasados— dunha maneira plural. O que antes era estrita reprodución da face virou hoxe en aspectos parciais na transcripción fotográfica do corpo e mesmo no sinalado autorretrato de

sombras. Os exemplos de Dieter Appelt, Toto Frima, Ugo Mulas, Arno Minkinen ou Jan van Leeuwen ilustran o que tento dicir. Algún dos autorretratos que acompañan este texto son debedores da súa influencia.

Alén da significación dunha procura, o outro autorretrato, o literario —que se acostuma nomear como autobiografía— aprofunda nunha cuestión con tradición gloriosa: estoume a referir á idea do dobre. “Para ser exacto, debía dar un nome diferente a cada un dos ‘eus’”, sinala Proust en *Á sombra das raparigas en flor*; “Car je est un Autre”, afirmara Rimbaud nunha carta a Paul Demeny; “El Yo y el Otro son inseparables”, mantivera Roger Bartra en *El salvaje en el espejo*. Estas tres citas encabezan o romance co que na actualidade combato e que posúe o título provisorio de *Os espellos do tempo*. A inclusión no título dos termos “espello” e “tempo”, ao pé das citas sinaladas, sitúan a leitora en paisaxes coñecidas: Borges, Stevenson, Wilde. E, para alén deles, sitúana baixo a ollada de Narciso, baixo o signo da escisión, baixo o mito dos xemelgos, da paridade e da morte.

O autorretrato literario, indefectibelmente, presupón o exercicio da memoria, que implica o recordo e, nomeadamente, o recordo dirixido a un pasado afastado que desemboca finalmente na infancia a cal, do meu punto de vista, xamais convive coa felicidade. Se a memoria recúa aínda máis, procurando os esteos da existencia, arribará ás orixes, quere dicirse, ao sexo, e por iso Courbet compuxo un cadro de sona que representa o sexo feminino e titulouno *Á orixe do mundo*. Máis atrás áchase a nada, punto simétrico da outra nada, a que xorde co remate da vida. Este espazo global do tempo caducado óllase como un panel inmenso de recordos coplanarios, sen relevo, que aparecen e desaparecen, que mudan co devaló do tempo e dos que, en ocasións, descoñecemos a cronoloxía. Ese tempo recuado que se articula e se olla desde o tempo presente esixe levar a cabo un proceso de escolla, dirixido polo carácter selectivo da memoria que esquece o que enfastía e afortala o que parece. A fisioloxía da visión sabe hoxe que os mecanismos que atinxen a ollada, lonxe de seren un proceso automático, implican un elevado grao de interpretación lóxica, de readaptación e, en resumo, de creatividade. Así é, igualmente, o carácter da memoria: creativo, porque —alén de selectivo— é reconstrutivo. A memoria implica unha constante reelaboración de temas, proceso semellante ao dunha obra nunca concluída, de reasignación de culpas e absolucións —se se me perdoa o tecnicismo eclesiástico no que prometo non reincidir— un axuste de contas con quen nos aldrexaron, ollada de desculpa sobre quen humi-

llamos e, salientabelmente, un axuste de contas con nós mesmos, a revisión tenaz e, xustamente, a loita con conceptos que se achán incomprensíbeis desde o tempo presente —novamente o mito—, un interminábel redeseño feito de trazos grosos e perfís velaíños. Ese é outro dos territorios que, con desigual sorte, levo a pesquisar desde hai varias décadas e que se manifesta de formas diferentes, baixo a forma de poemas —colados en xeral ao redor do heptasílabo ou o hendecasílabo— ou de relatos curtos, de romances ou de fotografías, motivo polo cal son frecuentes as referencias fotográficas no interior das letras e de letras na superficie das imaxes, porque, en definitiva, son os textos e as fotos —a morte, o exercicio da memoria, o coñecemento— os que a min me perseguen e non á inversa. A leitora, por tanto, comprenderá que olle coa indiferenza máis rotunda todo o conxunto de literaturas que postulan que “por detrás delas hai unha historia”, xa que, do meu punto de vista, a historia máis rotunda é a que emergulla nas páxinas de Herodoto, Pierre Vilar, Lucien Febvre, Le Goff ou Henri Pirenne. Como en *Schlageter* de Hans Johst —sobre o que Millán Astray levou a cabo unha interesante operación de intertextualidade— cando escoito a palabra “historia” aplicada a unha obra literaria, tiro o meu revólver, ese que non posúo, e adoito preguntarme cal é a “historia” que se acubilla por detrás do *Ulises*, de *Corrección*, d’*A tarde dun escritor*, d’*O camiño de Guermantes* ou d’*O castelo*. Xulgo que se se chegase a comprender que unha gran parte da narratividade a invadiu o cinema, o panorama a cubrir pola literatura ollaríase con maior clareza. Coa precisión que acostuma explicar, Borges sinala: “En libros no muy breves, el argumento no puede ser más que un pretexto, un punto de partida”. Un punto de partida, un plano de actuación, un territorio magmático que se reformula arreo, un traxecto a seguir, autónomo, independente das modas, do mercado, unha rota que soamente escoite o compromiso ético interno —coa propia literatura ou coas imaxes— e externo —ser dun tempo e dun país—, tentando fotografar e escribir desde o século XXI, non desde o XIX. Eis o catálogo das miñas obsesións que, admítoo, poden cualificarse de neuroses.

Até acá a presentación do conxunto de factores —e das interrelacións establecidas entre eles— que, sospeito, conforman a miña actividade nos terreos da produción diso que, xenericamente, chamamos arte. Tentei amosar os marcos que constitúen os puntos fulcrados da dita actividade que, como unha corrente submarina, atravesan os últimos trinta anos de traballo, xurdindo ás veces e esvaíndose outras. Son eles, en resumo, a práctica da autobiografía-autorretrato,

a pescuda do coñecemento, a devoción pola simetría, a loita contra a idea das *dúas culturas*, a presenza da morte —inducida polo pavor que en min xera a desaparición definitiva— o intento de recuperación —incansábel e deficiente— da memoria, a análise do mito non como superstición, mais como maneira precientífica de comprensión da contorna, o compromiso ético co país, a escrita e os desfavorecidos, a Historia e os seus aspectos paradoxais, o combate na procura da xustiza e a defensa da verdade. Estructurei este texto como un conxunto de movementos de carácter *browniano*, termo, por certo, procedente da ciencia, concretamente da Mecánica Estatística, que fai referencia ao movemento aleatorio que, xerado polas mudanzas da presión, as partículas levan a cabo no interior dun fluído. Podería telo construído baixo diferentes apartados (poesía, narrativa, fotografía...) que, pola súa vez, se subdividirán noutros (simetría, morte, Política, memoria...) correspondentes ás diferentes tramas aquí desenvolvidas. Preferín, non obstante, —fiel á crenza na necesidade de axudar, modestamente, á construción dun lector inconformista que reconstrúa os textos propostos— a articulación destas liñas como un todo. Quen percorra estas páxinas poderá —espero— arranxar, baixo a óptica da subxectividade, unha imaxe panorámica —e, fortunadamente, incompleta— dos diferentes elementos que constitúen as facetas que presentan as miñas literatura e fotografía que, ao cabo e ao resto, non son máis que a proxección externa das peculiaridades culturais e xenéticas propias ■