

Que traballo común nas pedras é a memoria

Arte e resistencia na Galicia da posguerra:
unha introdución ao caso José Meijón

GERMÁN LABRADOR MÉNDEZ

Este texto é froito do empeño, da paciencia e da xenerosidade de moitas persoas. Constitúe a primeira presentación de resultados dunha investigación longa e complexa que haberá de coñecer a forma dunha pequena monografía nun futuro próximo. Na miña busca contei coa axuda inapreciable de persoas como Celso Milleiro, Queta Mola, Alberto Mallo, Elena Agnete e Guillermo Meijón Couselo, que me facilitaron pistas e datos clave. Tamén co entusiasmo de Laura Freire e de Rafael Sánchez-Mateos, e dos meus pais que, con paciencia infinita, se viron contaxiados da miña urxencia cara ao tema, para perderse tamén “por eses montes de Dios, e de Pepito”. Quero agradecer a axuda secreta de Cruz, e asinar que estas liñas non se darían sen o estímulo de María do Cebreiro, quen me prestou as mans e os ollos para que a miña procura chegase ao seu bo termo. Cómpre, por último, sinalar que a amabilidade —e a inmensa paciencia— de Agar Ledo e Miguel Anxo Rodríguez foron o disparador directo deste traballo, cando me invitaron a participar nun encontro modélico e innovador, o Seminario Novas Narrativas na Historia da Arte Contemporánea, celebrado no Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela en novembro de 2017, do que estas páxinas representan a miña contribución.

Aquel congreso buscaba circular novos relatos sobre a historia da arte en Galicia mediante perspectivas teóricas de tipo cívico, as propias dos discursos de xénero, dos estudos visuais ou das prácticas instituíntes. Estes relatos por facer aspiraban a animar un debate máis extenso sobre

cidadanía, democracia e cultura, partindo do noso contexto, pero sen limitarse ao mesmo. Eu defendín na miña achega as posibilidades narrativas do chamado paradigma poscolonial para historiar a cultura galega. Fíxeno por medio dun caso de estudo ben concreto: a vida e obra de José Meijón [figura 1], un canteiro de Marín que durante décadas encheu a súa bisbarra de inscricións enigmáticas con vocación artística. Agora, na tarefa de presentar por escrito un primeiro rexistro deste proxecto, quero comezar por discutir as bases da miña investigación —primariamente narrativa— en relación cos recursos teóricos do poscolonialismo como disciplina e a propósito do entrecruzamento das formas de cultura coas formas de dominio especialmente. Así, primeiro farei explícitas algunhas das categorías coas que fío esta procura, para despois, nun segundo momento, analizar os gravados na pedra de Meijón, con todo o seu enigma formal e a súa crueza expresiva. Por último, despregareinos sobre o seu contexto histórico buscando comprendelos. Porque fronte á común percepción destas esculturas como a obra dun excéntrico ou dun demente, interésame abranguer o espazo en que Meijón facía o seu traballo —o Marín da posguerra— para ler dende alí o seu mundo artístico, pero en relación coas feridas locais da Guerra Civil e coas transformacións *desenvolvementistas* da paisaxe que se impuxeron nas décadas seguintes. Sendo as súas creacións unha sorte de petróglifos modernos, o meu seguinte paso será discutir a súa relación coa arte prehistórica, en especial no contorno rupestre de Mogor, para soste que, no seu conxunto, a obra de Meijón

Germán Labrador Méndez é profesor titular do departamento de Linguas e Culturas Lusohispánicas da Universidade de Princeton.

está organizada a partir de estratexias memoriais. Pódese así ler como un proxecto de resistencia xorda ao franquismo, ás súas manifestacións territoriais e ao modelo de desenvolvemento autoritario que a ditadura fomenta. Dende esta interpretación, quero reflexionar sobre a importancia que ten a construción histórica da nosa mirada, e sobre as súas consecuencias políticas e comunitarias, tarefa en que a arte subalterna xoga un papel importante, non só como arquivo de memorias democráticas. Así, no noso contexto, a obra de Meijón mobiliza as potencias da imaxinación salvaxe, o inventario dos traumas coloniais e un repertorio de estratexias de resistencia popular e de formas artísticas soberanas para combatelos.

Algunhas notas sobre as capacidades do paradigma poscolonial a propósito dunha historia da arte galega

Como é sabido, o paradigma poscolonial propón a comprensión cruzada das lóxicas da cultura e das formas de dominación políticas, económicas e territoriais dos últimos séculos en relación coa expansión global do capitalismo como sistema de produción extractiva e do imperialismo como a orde xeopolítica que o sostén. O poscolonialismo asume así a existencia dunha organización violenta das estruturas produtivas, de acumulación e de consumo a nivel planetario. Estas constituiríanse mediante fluxos de relación que son, ao tempo, dispositivos produtores de espazos xerarquizados: espazos norte e sur, centros e periferias, metrópoles e colonias, formando núcleos enguedellados nunha configuración de desigualdades que Aníbal Quijano teorizou como “sistema mundo”. Hoxe, ademais, as súas localizacións contrapostas —unha vez nitidamente separadas— daríanse con crecentes doses de integración, interdependencia e complexidade, ás

propias da globalización financeira nos tempos da crise ecolóxica global. Por iso, cada vez máis, as periferias nacen no corazón das metrópoles e os primeiros e terceiros mundos conviven máis densamente, na mesma rúa ás veces, na mesma rede social, na mesma estación de tren.

En tanto que campo de saber progresivamente institucionalizado, os estudos poscoloniais contan cunha historia de máis de corenta anos, pero as súas orixes e razóns sitúanse alén das universidades e no contexto das loitas anticoloniais asiáticas e africanas, das guerrillas de liberación e dos movementos de resistencia fronte ao imperialismo dos anos sesenta, tamén en América Latina ou na Península Ibérica. Dende unha xenealoxía así, e en relación con ela ou ignorándoa, o modelo de análise poscolonial desenvolveuse nun contexto académico contemporáneo e especializouse en pensar o sentido que adquiren as formas de expresión que chamamos propias cando se exercen baixo dominio alleo. A interrogación crítica do poscolonialismo concentrouse na comprensión do goberno non só dos corpos, senón tamén das consciencias. Esta corrente partirá así da idea de que non hai dominación que poida prolongarse que non estea baseada na cultura ou, por dicilo doutro xeito, que é a cultura o máis poderoso exército de ocupación e que a verdadeira colonia é a que se dá nas mentes.

Ao poñer énfase nas formas de subxectividade que organizan e aseguran os intereses dos colonizadores, os estudos poscoloniais pretenden investigar como a linguaxe, o pensamento e as identidades —individuais ou colectivas— incorporan ou replican as lóxicas que lles son impostas baixo un determinado réxime de goberno. E queren subliñar que tal participación faise ás veces de modo inconsciente, ou invisible, porque a colonización é tamén un conxunto de relacións materiais en que os colonizados teñen o seu papel, como tamén os seus intereses e axencias.

Na colonia, dáse a xustaposición esquizofrénica dun dobre tempo: por efecto das formas de dominio, corpos, mentes e territorios pasan a rexerse dun modo novo que é, de vez, estraño en relación coas tradicións, saberes e liñaxes que os constituíron historicamente. Formas, costumes e institucións locais vense así violentamente interrompidos, dividindo a historia dun xeito traumático no antes e no despois da colonización. Precisamente, é esta interrupción a que permite o asentamento das novas racionalidades metropolitanas, cos seus modos de administración de xentes e territorios, e co seu desenvolvemento de institucións específicas para eses fins. Deste xeito, na colonia, as novas mentalidades imperiais, na súa penetración forzosa, conviven violentamente coas pantomas das cosmovisións antigas, aínda latexantes, ensarillando así, no imaxinario colonial, loucura e resistencia, silencio e determinación, alienabilidade e pertenza, humor e banalidade, nesa galaxia que nomeou Spivak como subalternidade e que Mbembe explora hoxe como poscolonia.

En consecuencia, cómpre comezar afirmando que os procesos de emancipación das estruturas metropolitanas non poden darse sen ambigüidades, oposicións e conflitos. Traballar cos dramas das subxectividades colonizadas —co fin de resolvelos— constitúe un dos centros das investigacións poscoloniais, asumindo de entrada que o suxeito político protagonista dos seus relatos necesariamente non pode coñecerse. Dende esta perspectiva, o súbdito imperial constitúese intimamente dende aquilo mesmo que precisa negar para se poder dar en propiedade, sen poder ser de novo como unha vez sería, proceso que moitas veces comeza xa na relación coa propia lingua (Thiong'o). Por máis que a miña aproximación ao tema estea interesada nos gobernos dos territorios, das xentes e dos seus recursos —materiais e simbólicos—, e quizais non tanto nos conflitos psicolóxicos que se lles derivan, comprender os moitos traballos que fai a dominación sobre as mentalidades será sempre unha tarefa imprescindible para pór en marcha calquera proxecto de emancipación. Iso non impide concibir a natureza inevitablemente construída —e logo colonial— da subxectividade moderna, mesmo na súa versión metropolitana ou, por dicilo noutro sentido, defender que a colonización está na base do propio mecanismo de produción da conciencia moderna, do mesmo xeito que, entre outras, a idea de clase social.

Neste sentido, os teóricos poscoloniais especializáronse en descifrar como as formas estéticas —os xeitos de sentir e percibir na súa configuración cultural— incorporan e expresan (e moitas veces xustifican ou combaten) as formas de

dominio metropolitanas. Estes críticos escolleron o eido artístico ou literario como unha dimensión prioritaria para as súas análises, precisamente porque a arte ou a literatura saben expresar o solapamento entre linguaxe, dominio e conciencia. As producións culturais serían entón como laboratorios para o estudo da psicoloxía social, portas de acceso ás mentalidades colectivas. Así, nas formas dunha cultura intervida —sexan estas novelas, cancións ou rituais— daríase o mesmo xogo entre aceptación e resistencia que constitúe os seus suxeitos, polo que estudar, por caso, unha obra literaria funcionaría dun modo en teoría análogo á comprensión dunha subxectividade dentro dun mesmo contexto.

Non obstante, cómpre lembrar que, dende a perspectiva dun ollar poscolonial, na estética non só se media a dominación, inscríbese tamén a resistencia ao dominio. A través da cultura incorpóranse ás veces fragmentos de cosmovisións autóctonas, memorias e afectos, linguaxes e símbolos. Tamén alí se pode traballar coas ferramentas do colonizador en favor dos intereses das comunidades dos colonizados, nas sempre complexas tramas que despregan a colonialidade. Penso aquí nas técnicas de confrontación non directa que Scott chamara “armas dos febles”, estratexias de renegociación pacífica polas que os dominados recuperan unha parte do goberno que lles fóra arrebatado pola forza, modificando así ao seu favor as condicións impostas dun dominio. A estética —isto é, a dimensión sensible e formal a través da que percibimos o mundo e o noso lugar nel— sería o principal territorio desta complexa loita pola emancipación, loita sen fin que se estende na vida cotiá por medio da linguaxe, o humor, os costumes, a arte ou a paisaxe, porque nestes e outros ámbitos semellantes xóganse as crenzas, os afectos e os coñecementos compartidos que constitúen un mundo. Sobre ese mundo, o poscolonialismo imaxina a súa como unha imposible viaxe, como un tránsito circular entre colonia e metrópole, entre a subversión e a aceptación do dominio. Para orientarse nese devalar continuo son precisas cartas de marear, estratexias culturais como as teorizadas por Arcadio Díaz Quiñones na súa “arte da brega”, que son saberes e argucias cos que afrontar a vida cotiá e a presenza nela das diversas instancias coloniais, neste caso no contexto de Porto Rico. Porque o arquivo de artimañas que é a *brega* non resulta tan distinto daquel outro que convoca a proverbial retranca, a suposta desconfianza inverteada existente nun campo galaico onde, por exemplo, hai máis dun século fracasaban os intentos catastrais de desentrañar as formas *proprietais* dun territorio organizado na defensa dos montes comunais. Así, algo sutil vaise xogar nas



Figura 1: José Meijón. Praza da Constitución, friso leste. Túnel da rúa da Calzada baixo a rúa da Ponte, Marín (Pontevedra). Pormenor

estratexias da *brega* ou da retranca en relación, dun lado, coa norma (colonial) e, doutro, coa tradición (subalterna). O canteiro José Meijón, Pepito para os seus paisanos, foi, ao seu xeito, un mestre tamén nelas.

Situados así no contexto galaico, esta investigación quere imaxinarse en aliaxe con outras propostas críticas chegadas nos últimos tempos, sempre no sentido de abrir a interrogación polas formas culturais propias e dende unha comprensión posnacional ou poscolonialista. Sería este o caso, entre outros, de traballos como os de Joan Garcés a propósito da historia xeopolítica da Península, de Joseba Sarrionandia, en relación coa complexa dinámica entre a multiculturalidade e o colonialismo no eixo vasco-bérber, ou do libro de Helena Miguélez Carballeira especificamente para o espazo galaico. E tampouco a miña entrada esquece o feito de que este ollar conta xa, nos estudos galegos, coas súas tradicións que poden ser herdadas, o que tamén quere dicir postas a proba. Neste sentido, fago miñas as palabras de Rábade Villar a prol da importancia de construír esta perspectiva nunha dimensión histórica, que remita ás propostas feitas xa nos anos sesenta e setenta, e ao traballo de Xosé Manuel Beiras como resumo daquel momento dun pensar sobre-



Figura 2: retrato do carné de identidade de José Meijón

rano, e da poderosa influencia que, dende el, irradiou a noción de “Galicia como colonia de interior”. Beiras, dende a lectura de González Casanova e de Robert Lafont, chegaría a situar o universo labrego vernáculo en conexión cos discursos emancipatorios do seu momento e, deste xeito, nocións como subdesenvolvemento, cuestión campesiña, causa nacional e loita revolucionaria animarán o nacemento dunha comprensión poscolonial da realidade galega (Díaz Geadá). Así, convocar este paradigma hoxe require tanto dialogar con esta tradición, como actualizar as súas perspectivas, alén dos mitos do desenvolvementismo pendente que a constituíron unha volta, o que forzosamente quere dicir tamén defender unha historia das culturas mancomunais e a súa necesaria pregunta pola sostibilidade. Neste contexto, na miña perspectiva non se trata de proxectar simplemente desexos de construción política soberanista sobre formas de crítica cultural, senón dotarse primeiro de ferramentas para a análise crítica dos mecanismos de produción de dominación, é dicir, de colonialidade, fiando ao tempo unha xenealoxía crítica das súas crises e fugas.

Vou así aterrando lentamente no meu obxecto, pero cómpre facer dúas advertencias aínda, antes de recollernos nel. A primeira, que nas páxinas seguintes empregarei como sinónimos os termos *poscolonial* e *decolonial*: sei das supostas diferenzas nos seus alcances, simplemente voume aliar coa maior popularidade que ten o primeiro de ambos os conceptos e co sentido máis amplo co que se adoita empregar o segundo. Tamén co feito de que a noción do decolonial axude a comprender, no contexto latinoamericano, a continuidade da conquista, a súa longa duración dende as encomendas renacentistas aos tratados de libre comercio actuais. Asumimos logo a existencia de varios ciclos na expansión imperial e capitalista, con actores xeopolíticos diversos e as súas diferentes estratexias e ferramentas. E, a propósito destas últimas, penso nos diversos mecanismos de goberno sobre corpos, territorios e linguaxes que acompañan o desenvolvemento do colonial na modernidade, nunha dinámica de progresiva construción dun “maior dominio”. Trátase daquilo que o filósofo Michel Foucault denominou “tecnoloxías do poder” (1990), dispositivos que —dende a raza á relixión, do museo ao invernadoiro, das misións ás vacinas— van permitindo modos de control de corpos e territorios cada vez máis sofisticados e máis interiorizados, cada vez máis autónomos en relación cos proxectos de goberno que os animan. Os individuos modernos pasarían así de ser gobernados dende fora, a selo polas súas propias consciencias, nun proceso de colonización e auto-reflexividade.

E aquí podó fiar a miña segunda consideración previa: o colonial non se reduce á toma violenta dun territorio estranxeiro e á súa descrición e artellamento nas categorías da cultura ocupante. Porque, nun certo sentido, verificamos relacións coloniais cada vez que falamos de procesos de extensión das capacidades que adquire un determinado poder para gobernar (o que Foucault chamaría *gubernamentalidade*, 2004). Tamén estamos no eido colonial cando nos referimos ás capacidades de produción capitalistas e, por tanto, aos procesos de acumulación orixinaria e de desposesión que o capitalismo precisa para se impor alí onde aínda duran os modos comunais de xestión do territorio, non importa se este fica dentro ou fóra da suposta metrópole. Así, seguindo a autores como Rafael Sánchez-Mateos, Casilda Rodríguez, Silvia Federici, Santiago Alba Rico, Abdullah Öcalan ou Boaventura de Sousa Santos, cabería describir en termos coloniais fenómenos tan afastados como o dominio do campo pola cidade, da oralidade pola alfabetización, da cultura popular polo imaxinario do progreso e do consumo, e das cousas polas mercadorías e, aínda despois, polas imaxes das mercadorías. Entón, a colonización implica tamén —quizais como resumo de todo o anterior— a conquista do mundo da infancia polo mundo dos adultos e o goberno das forzas da reprodución polas forzas da produción. Por suposto que, en todos estes cruces, danse reviramentos, mutacións e híbridos, pois, ao cabo, a historia da colonialidade non é senón a historia do poder e a historia do poder é tamén a historia da resistencia, como argumenta Ginzburg contra Foucault.

Entón, non hai historia da colonialidade sen historia da resistencia. Pero tampouco hai historia do poder sen historia do pracer. Nunha última nota direi así que os estudos poscoloniais queren loitar pola emancipación dos mundos colonizados que din defender e, alén diso, polo fin das relacións de dominación que os constitúen, no seu sentido máis mesto. Iso fai que esta disciplina sexa (ou que, polo menos, debería ser) forzosamente antiimperialista, anticapitalista, feminista e ecoloxista, e preocupada non só pola descrición dos modos de dominio, senón pola súa transformación, e non só pola psicoloxía da colonialidade, senón tamén pola confrontación das formas de explotación económica e das tecnoloxías militares sen as que non pode darse ningún imperio.

Beleza bruta: José Meijón e o lugar da arte subalterna

Así, unha vez situado conceptualmente, direi que a pesar destas extensas consideracións, a miña

porta de entrada non quere ser teórica, nin só analítica, senón fundamentalmente narrativa. Quere propor unha fábula para falar sobre cultura, historia e democracia aquí e agora, un relato que poña en valor por si mesmo os estudos poscoloniais na construción de relatos cidadáns innovadores a propósito da arte galega. E non quero máis argumentar que cómpre facer, senón directamente facelo. E, por iso, este texto organizase dende un facer que fai, partindo dunha historia concreta, que será o meu estudo de caso, porque só pode haber emancipación cando se pensa dende o concreto, e toda relación colonial dáse nun lugar e nun tempo e para uns corpos determinados. Así, o caso que escollín —ou que me escolleu, porque nun pensar poscolonial só escollemos na medida en que somos escollidos— implica a vida e obra do canteiro pontevedrés José Meijón Area [figura 2].

Este foi un home da vila de Marín en Pontevedra a quen os seus veciños consideraban unha persoa na brétema, cun pensar e falar escuros pero intensos, os propios de alguén doente do maxín. Pero cómpre subliñar dende o principio que Meijón era algo máis que un tolo da vila. Era un obsesivo traballador da pedra que, durante case cincuenta anos, desenvolveu unha desacouganante obra de arte na paisaxe nos contornos da súa parroquia natal. Porque este seu mallar na rocha obedeceu non só ás escuras forzas da loucura, senón tamén a unha irrefreable vontade de facer arte, recoñecida polos seus contemporáneos en clave de beleza (“deixou a pedra da calle moi feitiña”, dixo del unha veciña), pero invisible hoxe aos ollos das institucións en xeral, e das artísticas en particular, por máis de ser estritamente contemporánea e afín respecto de proxectos de intervención paisaxística que etiquetamos como *land-art*.

Xa dende os anos sesenta, as artes medioambientais atoparon no mundo anglosaxón un temperán recoñecemento para os seus modos de intervir no territorio, e de producir reflexión e capital na representación dos desaxustes políticos e medioambientais existentes entre paisaxe e sociedade. Pero tal aceptación contrasta coa historia da noción no contexto ibérico. Aquí, a arribada do *land art* viviríase como unha homologación pendente ou necesaria, dada a ausencia suposta de prácticas locais análogas. Isto confirmaría (outra vez!) a inveterada pobreza cultural autóctona fronte á proverbial riqueza do vangardismo estranxeiro (Pérez Ocaña). A pesar do suposto carácter ancilar e tardío das artes paisaxísticas ibéricas, xente como Pepito Meijón levaba en realidade décadas xa labrando montes e praias antes de que os conceptuais cataláns declarasen a Península terra virxe de arte e

importasen os faceres estranxeiros da posmodernidade. Fronte aos códigos extractivos da nova estética tardocapitalista, as formas locais propias producidas en conxunturas afíns, por máis que fosen estritamente contemporáneas, só podían resultar invisibles as máis das veces. E cando se facían visibles, devían monstruosas, excesivas, analfabetas, pobres. Porque a arte salvaxe sempre precisa de mediación e de códigos para existir nun rexistro artístico aceptable.

A imposibilidade de formalizar ou comprender diferentes tipos de intervencións na paisaxe estruturalmente afíns dende o imaxinario común do *land art* debería por si mesma advertirnos sobre as xerarquías de prestixio e calidade que se manexan nas xeografías artísticas da arte. Tamén sobre as distancias entre os lugares onde se elaboran os canons estéticos e os espazos onde se verifican (ou non). Deberíanos poñer en garda sobre os efectos de desrecoñecemento —é dicir, de subalternidade— derivados de aterrar sen máis os códigos cosmopolitas posmodernos sobre territorios alleos, condenando á escuridade traxectorias e arquivos propios, como o de Meijón. Arte coma a súa, carente do capital cultural da estética contemporánea, dos seus formalismos e xestos, vai ficar inscrita sempre en espazos e tempos periféricos. Iso é o subdesenvolvemento: o momento e o lugar que sempre habitan os territorios pendentes de capitalización, aínda non incorporados.

Neses lugares danse precisamente artes que expresan a existencia de mundos aínda non asimilados. Pero estas adoito son interpeladas con categorías tan problemáticas como as que sempre acompañan os faceres artísticos dos pobres. Falo de conceptos como arte popular (é dicir, arte de propiedade común), a de *brut art* (ou arte dos tolos ou dos enfermos) ou a de arte naif (arte dos parvos ou dos que non saben). Todas son nocións que, en calquera caso, sitúan nun lugar de salvaxismo estético as formas autóctonas sen codificar. Déixanas brillar alí na súa singularidade non apropiada aínda. Convértenas logo en testemuñas dunha barbarie expresiva e cultural da que, ao cabo, agárdase derrota. Pero o meu texto non pretende colaborar con ese traballo de domesticación, senón aliarse coa beleza bruta destas formas artísticas propias, e co potencial de resistencia que nelas se funda. Una proposta máis afín as súas potencias desreguladas foi a de pensar a posibilidade dunha arte *marginavagante* (Ramírez), feita por artistas *freak*, cos seus propios códigos non consensuados. É tempo de ir un chanzo máis lonxe, no sentido de defender unha soberanía estética para estas formas, renunciando a estas categorías artísticas —que sempre presupoñen unha certa minorización— para dei-

A pesar da invisibilidade da súa obra, e da súa falta de inscrición nos rexistros maiores da arte contemporánea (como o da *land art*) ou menores do patrimonio (como poden ser, no caso que nos ocupa, os da cultura rupestre), José Meijón foi quen de levar a cabo un proxecto artístico complexo sen axuda e en situación veciña á marxinalidade

xar que unha obra como a de Meijón poida comprenderse na súa plenitude.

Porque se a pregunta finalmente é se fan arte os subalternos, nós respondemos: e non farán? Pois a pesar da invisibilidade da súa obra, e da súa falta de inscrición nos rexistros maiores da arte contemporánea (como o da *land art*) ou menores do patrimonio (como poden ser, no caso que nos ocupa, os da cultura rupestre), José Meijón foi quen de levar a cabo un proxecto artístico complexo sen axuda e en situación veciña á marxinalidade. Pero iso non quere dicir que non tivese acceso a outros saberes e tradicións culturais, de tipo popular ou gremial, vencelladas á súa localidade. Dunha beira, Meijón viña dunha familia de canteiros e aprendeu as técnicas e repertorios do oficio e, doutra, tiña acceso á riqueza arqueolóxica da súa bisbarra, ás súas coleccións de gravados prehistóricos ao aire libre. Así, antes de ser *land-artist*, Meijón será un “petroglifeiro”. E ten o seu sentido, xa que nos arredores de Marín, nas lombas do monte Pituco e, sobre todo, nas leiras xunto ao mar de Pontevedra, localízanse algúns dos conxuntos de gravados prehistóricos máis importantes do mundo. Falo, claro, da Eira dos Mouros, onde se deita a fabulosa pedra dos labirintos de Mogor, ao redor da que Meijón vai construír varios espazos de traballo e intervención.

Así, nun interesante diálogo crítico, Meijón incorpora a cantería neolítica á súa obra, representándose nas súas inscricións como o herdeiro moderno dos escultores castrexos. A súa quere ser unha arte de petróglifos de vangarda. Esta busca confrontar os símbolos relixiosos e militares que definiron o século vinte —tal e como el o viviu— coas antigas linguaxes dos Mouros, cifrando así, no territorio, os dramas biográficos propios e os da súa comunidade. Trataríase, entón, de actualizar os saberes do verbo xido —a fala dos canteiros— e os enigmas castrexos para responder así ás ameazas dunha era moderna.

É unha tarefa de décadas, en que Meijón desenvolve o seu singular imaxinario de glifos e palabras, unha verdadeira teoloxía política chea de

anguria e loita, onde se deixa ler a memoria da súa comunidade.

Digo que se deixa ler porque para os seus contemporáneos aqueles trazos na rocha carecen de sentido. Ou iso afirman aínda. Pero tampouco sabemos se hai setenta ou oitenta anos, cando foron escritas, esas rochas eran máis transparentes. Xusto aquí comeza o traballo da crítica, porque si é posible albiscar os significados ocultos nestes gravados, ou parte deles cando menos, desenleando as capas culturais que os conforman, convocando os perfís dos mundos aos que remiten e as pasaxes históricas en que acadan sentido. Para que ese traballo hermenéutico poida darse, para que as misteriosas runas de Pepito brillen cunha luz que as faga hoxe visibles, teñen de iluminarse cos procesos que cruzan, política e economicamente, o territorio mesmo onde o seu autor as inscribía. Interpretar e recordar criticamente é xa un primeiro xesto decolonial. Por iso, faise preciso convocar as falas escritas nas pedras de Meijón en relación coas violencias e intervencións que organizan o seu territorio na súa escuridade de esquecementos, pervivencias e forzas.

José Meijón e o poema memorial do Marín da posguerra

Mesmo se a obra de José Meijón Area é opaca e a súa biografía impresionista, a lenda do personaxe vive localmente aínda con forza. Corenta anos despois do seu pasamento, Pepito segue presente na memoria da vila, coma unha lembranza pintoresca, a dun veciño singular con trazas de criatura do folclore. Moitos son os que o recordan pasando os días no monte, debuxando raros signos nas penas, armado dunha maceta e un punteiro (ou, segundo os seus paisanos, un martelo e un buril), mallando nas pedras, ou nas rúas e nos muros marinenses. Outros que non o coñeceron, aínda herdaron as historias dun Meijón que saía da casa ben cediño e botaba os días percorrendo rúas, montes, praias, corredoiras e castros. Non era de moito falar, pero tampouco se metía con ninguén. Tíñalle noxo aos cativos, que o acosa-

ban para burlarse del, e aos que ameazaba cun martelo. Seica facía a súa propia roupa con cartóns e arumes, porque non había roupa que lle durase cando andaba polas rocas, é dicir, case sempre. As súas ferramentas de traballo tíñaaas gardadas entre o peito e o xerseí. Non se lle entendía o falar, pero tiña intensa conversa coas laxes. Disque prefería a intimidade coas pedras antes que coas persoas, pero aínda che aceptaba un pito con ganas. Viviu e morreu solteiro, coas súas irmás, que o mantiñan. Elas gañaban a vida coa venta de material de construción. Na casa familiar, Meijón fixera un museo de esculturas de Cristos e de pombas. Hai algúns outros detalles menores sobre a súa figura, pero nisto consiste o substancial da lenda.

A forza desta memoria viva contrasta coa imprecisión que rodea a biografía de Meijón, case anónimo, coma calquera outro veciño dos séculos. Pero son valiosos os poucos datos coñecidos, comezando polas súas datas de nacemento e morte, 1899-1980, que enmarcan a súa vida nos dous extremos supostos da época contemporánea. Pois no relato dominante da historia nacional española entre esas dúas cifras viáxase colectivamente da perda das últimas colonias de ultramar —firmada en Lourizán, a cinco quilómetros da casa de Pepito— ata o asentamento do actual réxime democrático. Iriase así da crise de identidade imperial á normalización final dunha historia de confrontación, pobreza e illamento, ao cabo redimida no curso feliz das nacións europeas e baixo o paraugas da UE coa atenta mirada da OTAN. A normalización como mito, diría Elena Delgado, é a figura central desta narrativa, a que permite imaxinar en clave de realización nacional a incorporación progresiva a un tecido xeopolítico imperial e a unha economía capitalista. Un proceso que se non se describe adoito en termos coloniais é porque entrañou a elevación de estándares de vida e liberdades para partes significativas da poboación. A outra razón principal desta declinación optimista implica equiparar estas transformacións co esvaecemento do outro fenómeno clave do século pasado, a violencia estrutural asociada á Guerra Civil e prolongada no franquismo. Precisamente esta violencia constitúe o motor da obra de Meijón. E aínda que, na narrativa nacional normalizada, os breves interludios utópicos, democráticos, emancipadores, populares, teñían moí pouco espazo, deixarán tamén a súa pegada no imaxinario meijónico. Unha pegada crítica.

Na súa vida, Meijón puido vivir unha guerra colonial, unha breve República, a Guerra Civil, dúas ditaduras e unha transición democrática. Quitando as campañas do Rif —onde a memoria popular o sitúa como soldado recruta—, a

experiencia deses procesos vaina facer dende Marín, coas súas manifestacións locais e consecuencias específicas, e así deixa rexistro delas entre as rocas. Pero non só é a historia dos sistemas políticos e das guerras a que emerxe entre as letras meijónicas. Tamén a historia do capital, e da súa capacidade de intervir no territorio e na paisaxe, evócase nas súas runas. Por elas podemos saber do impacto que tiveron as transformacións desenvolventistas. Estas modificaron a enteira disposición da vila de Marín, na súa economía, estrutura, urbanismo e poboamento ao longo dun século. Tamén na obra de Pepito podemos ler as distintas fases que acompañarán ese desenvolvemento fundamentalmente extractivo: militarización, electrificación, industrialización e financeirización. E como pano de fondo, haberá outros fenómenos máis difíciles de datar, entre eles, o retroceso das agriculturas comunais en beneficio do traballo asalariado, a destrución das culturas populares e a patrimonialización dalgunhas das súas formas. Por medio da imposición de infraestruturas pesadas —portos e autovías—, cultivos extractivos —eucaliptos— e forzas de ocupación —Garda Civil, Igrexa e Mariña— o mundo de Meijón cambiaría radicalmente no curso da súa vida, por efecto da violencia que fai irrecoñecibles a súa paisaxe e as institucións que a organizaban.

A obra de Meijón fálanos deses tránsitos traumáticos. Ou, máis especificamente, fálanos das rupturas que precisan eses tránsitos para poder darse, das interrupcións que enmarcan as evolucións históricas de fondo polas que as formas de goberno e as formas de dominio se desenvolven sobre un territorio ata descompoñer a súa paisaxe anterior. Nese punto, Meijón demostrará unha capacidade nada común para expresar estas interrupcións por medio da súa vida e obra, nas coordenadas espaciais e veciñais da súa parroquia. É alí onde a súa arte adquire unha proxección comunitaria. Non necesariamente como o seu portavoz: os gravados de Meijón non din nada que a súa comunidade queira ler, nin nada propiamente que podería traducir. Pero non é o que di: é o onde o di, e o seu como. O feito de darse no territorio da súa comunidade como texto en construción, como oración gravada, como petróglifo perpetuo fai que o traballo meijónico adquira o seu carácter público, compartido. É preciso así asumir que, a pesar ou por mor da súa singularidade irreductible —individual ata o patolóxico— e da súa lenda de home extravagante, a figura de Meijón aínda se sitúa nun tempo do común e nunhas aspiracións de sentido que o exceden. Ao tempo, esta veciñanza allea, este illamento paisano tamén permite que as voces nas pedras de Pepito poidan proxectarse

alén da súa comunidade de referencia inmediata, como aquí fago.

Por iso, a pesar da singularidade irreductible, mesmo psiquiátrica, da figura de Meijón e das experiencias de alienabilidade mental das que fala a súa arte, a inscrición da súa obra implica decisivamente o mundo social e veciñal do que esta xorde. Non obedece só a un mandato individual, á manifestación dunha conciencia exterior ben á razón, ben á linguaxe. Os petróglifos de Meijón remiten ao espazo público nas mesmas pedras que lles dan soporte e que constitúen materialmente tal espazo. E por máis que a súa escritura veña velada polo filtro da tolemia ou da carencia de sentido, estes mecanismos habilitan, como veremos, poderosos escondedoiros tamén dun sentir político. Na súa relación coa historia, os gravados de Meijón propoñen —nos códigos que lles son propios e que precisan de certa hermenéutica— unha viaxe colectiva dende a represión da guerra á non menos traumática modernización da época do desenvolvementismo. Este itinerario implica a súa comunidade e o seu territorio, cos seus patrimonios artísticos e recursos naturais, así como ás loitas que se deron polo seu dominio e explotación, e ás memorias das culturas políticas e as institucións comunais derrotadas nas mesmas. Pero, ademais, a obra de Meijón proxéctase nun percorrido aínda máis extenso por tradicións moi lonxevas —as da arte rupestre, a cantería e a cultura popular— que nese mesmo século estableceron diálogos intensos cos imaxinarios galeguistas, as institucións arqueolóxicas, as prácticas artísticas, turísticas e patrimoniais, que tentaron intervir e pensar eses legados.

Por todo iso, se a traxectoria de Meijón representa unha experiencia radical da individualidade —ou, aínda, representa a experiencia dun individuo radical— fálanos tamén de vez sobre a importancia comunitaria que teñen os patrimonios, mesmo cando estes non se manifestan artísticamente, é dicir, na súa condición de obra de arte, senón primeiro como intervención estética sobre un determinado territorio, como forma sensible coa capacidade de alterar os fluxos de sentido que o constitúen. Neste sentido cómpre recoñecer o carácter non-artístico que acompaña a percepción da arte de Meijón na súa comunidade, e a súa duración colectiva como unha forma asociada a unha experiencia histórica, case como a decantación formal da mesma. Os gravados meijónicos fan como unha película de historia sobre as rochas da comarca, unha cotra de signos como de sempre, decididamente xa non de agora, pero non tan antiga como para carecer de tempo. Vella dabondo pero non tan nova que ninguén poida recordar un tempo en que non existía, a

obra de Meijón ten —e é— a forma da memoria colectiva e condensa ritualmente a experiencia histórica da comarca durante o pasado século.

Porque cómpre preguntarse pola arte de Meijón na súa dimensión ritual, obra dun home estraño, que pertence e non á súa comunidade, e que dedica o mellor dos seus días á tarefa sen fin de inscribir as súas angurias e visións nas pedras da comarca, facendo como unha maxia común, elaborando no seu traballo sobre a pedra unha memoria colectiva, traumática, e sinalando as feridas históricas que atravesan o territorio e as lembranzas das xentes, as que explican como este e aquelas acadaron a forma que hoxe teñen, o lugar onde se forma a súa pregadura. Son palabras dun perigo, os símbolos do secreto as que Meijón balbuce sobre a pedra con lentitude e recorrente traballo, inscribindo unha e outra vez os mesmos signos, coas súas repeticións sen aparente causa —tríades, duplicacións, recorrencias duns a outros lugares— e as súas variacións por veces mínimas.

Porque por máis de cinco décadas, Meijón escribiu o seu texto delirante polas pedras da bisbarra. Un poema esquizofrénico que, en aparencia, carece de sentido.

Pero miña intención é argumentar que si o ten.

O primeiro acto interpretativo é sempre unha lectura.

E todas marcas en serie, illadas sobre unha superficie, fan un poema.

E así pódese ler un trisco dese poema [figura 3].

Esta peza forma parte dun extenso friso en relevo que recobre, dende o chan ata o teito de ambos os lados, o interior dun túnel que hai no centro de Marín. O túnel evitou que a construción dunha estrada elevada interrompese a rúa da Calzada, unha das arterias da antiga vila onde, ademais, habitaba o propio Meijón. Era logo unha intervención ao lado da súa casa e unha das poucas obras súas feitas sobre cemento no espazo público. O feito de transcribir un texto así, composto entre gravados, ilustracións e versículos, representa un desafío crítico de inicio. Require, primeiro, respectar os dous niveis de sentido onde o poema traballa, o das palabras e o dos símbolos, marcando os cruzamentos do seu código alfabético e pictográfico. Ler as letras de Meijón non é sempre doado, pero descifrar os seus xeroglíficos éo menos aínda, e por iso inclúo entre corchetes as miñas propostas de transcripción verbal das súas iconas, baseadas nun traballo de análise e comparación feito en extenso no corpus da súa obra, pendente aínda de sistematización. As iconas de Meijón remiten a conceptos culturais fortes, a deidades ou persoas, símbolos

FRANCO PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN

LA SANGRE DE JESUCRISTO
 SU HIJO NOS LIMPIA DE
 TODO PECADO + VIVA
 DIOS PERDÓN FRANCO

CRUZ [CRUZ]
 DE
 JOSÉ [VIRXE DO CARMO CO
 NENO]

VIVA FRANCO

ESTUDIAR
 [oetia e [oetia e
 copón] copón]

[A MORTE] [OS FUSIS] [oetia e
 copón] [figura] [lembre] [IRMANDADE
 DOS CANTEIROS]

ESCUELA CULTURA OBRERA

[FIGURA DE
 DEMO]
 VIVA ARMADA

[SOLDADO CAIDO
 CON ANCLA] [SOLDADO
 CON
 ARMA]

[FIGURA
 QUE REZA]

Figura 3. Poema de José Meijón

VIVA FRANCO

ESTUDIAR
 [-]

[A MORTE] [OS FUSIS] [oetia e
 copón] [-]

ESCUELA CULTURA OBRERA

[FIGURA
 QUE REZA]

[IRMANDADE
 DOS CANTEIROS]

Figura 4. Poema de José Meijón

e emblemas, pero outras veces actúan máis como substitutos de palabras, ou de ideas, ao xeito dunha primitiva escritura de logogramas que, por momentos, saca parecido coa tradición maia ou exipcia.

No seu conxunto, o texto aquí transcrito fálanos de relixión (católica) e de política (franquista), pero tamén de sociedade civil. Atopamos así mencións á eucaristía, ao sacrificio, ao perdón e á divindade. Pero tamén aparece a Virxe do Carmo, patroa do mar, e da Mariña de Guerra aínda, condición especialmente importante en relación coa presenza en Marín da Escola Naval, onde estudan os futuros oficiais da Armada española. Deusa dos océanos, entón, e dos seus exér-

citos, a Virxe do Carmo recórdanos o imposible de deslindar claramente relixión e política cando estas se encontran, como nas rochas de Meijón, na ditadura de Franco. Porque outros versículos traen voces de mando dedicadas ao Caudillo, nomes dalgún xeneral e a enigmática presenza dos caídos nas augas. Estas son figuras que portan a áncora como Cristo a súa cruz, instrumento de martirio.

Hai algo máis, porque, xunto o catolicismo franquista, pode escoitarse un universo de referentes afastado e delicado, que atinxe presenzas esvaídas da memoria. Porque tamén nestes versos aparecen institucións locais democráticas e proletarias, como a Irmandade de Canteiros e a Esco-

la Obreira, proxectos que remiten ao mundo socialista e republicano e que tamén se vencellan —como promesa— cunha determinación que se diría orientadora no medio do horror extenso que esta parede ofrece, reclamando ESTUDAR. Hai tamén unha outra mención interesante no interior deste poema que vai cruzando os tres mundos do Franquismo, a relixión ou a República: son os cartos. Veñen como unha nota pequena, cando a comparamos con estudar ou con escola sindical, as dúas nocións con maior tamaño de fonte no conxunto e quizais as máis importantes. É unha diferenza sensible o seu talle aumentado, considerando, por caso, que o símbolo da eucaristía non chega a ocupar o mesmo espazo que a letra primeira do verbo estudar.

Nese túnel, xunto cos versos que aquí transcribo, hai outros moitos [figura 4]. Son semellantes aos citados. Comparten formas e tons e mundos de referencia. Cruces de pedra. Tumbas. Sacerdotes e demos. Fusís e caveiras. Símbolos falanxistas. Saúdos republicanos. Sangue, pecado e dor. Forman un universo de loito e xenerais franquistas, voces que piden salvarse, monstros e desespero. Flotan pequenos fragmentos dun mundo anterior sobre elas, dunha materia política distinta que se resiste á morte. As runas de Meijón colgan nas paredes do túnel pedazos de mundo ata convertelo nun pasadizo, unha cápsula de tempo. Atravesalo é cruzar por entre unha canción chea de furia, tan veciña de nós, e muda, inintelixible, por iso.

A cabeza de José Meijón era unha cámara de ecos que nós atravesamos. Nela zoa un poema terrible, esquizofrénico.

O poema da represión franquista na vila de Marín. Por ese túnel pasa tamén o tempo.

Unha psicoxeografía política de Marín: as memorias na superficie e as superficies da memoria

O texto anterior non deixa dúbida ningunha sobre a importancia que tiña para o seu autor a linguaxe franquista, nin da forza que Meijón lle concedía ao universo teolóxico onde o imaxinario da Ditadura acadaba o seu significado político real. Capturaba así os vectores principais dese discurso que, asociado ás necesidades militares da guerra e da xestión da vitoria franquista, coñecemos como nacional-catolicismo, e que promociona o culto relixioso ao redor do exército, suposto salvador da nación española. Iso non converte a Meijón nun franquista, nun católico, nin nun español: convérteo acaso nunha testemuña. Porque o universo do nacional-catolicismo non é o único que Meijón habita nas súas ensoñacións memoriais e escultóricas. Como pequenos frag-

mentos de outrora, vagalumes na rocha, veñen con elas mundos alleos ao franquismo, e aínda mundos que lle foron inimigos, lugares e experiencias —como os sindicatos ou as fraternidades— que tiveron que desaparecer no contexto da Guerra Civil e en relación, especificamente, cos procesos de represión e terror que o golpe de estado vai poñer en marcha tamén nos contornos de Marín. É o caso da xa citada Escola de Cultura Obreira (Milleiro e Moreira), onde estudara o propio José Meijón o seu oficio de canteiro. Son as illas que flotan no sangue do poema memorial as que reclaman con máis forza a existencia dunha loita que transcende os gravados na pedra para se preguntar polo que fica e polo que desaparece do mundo e no territorio en relación coa experiencia do horror e da violencia franquista nesa guerra en que, en Galicia, só houbo retagardas.

Ese é o corte maior que estrutura a produción meijónica. O xesto de volver, unha e outra vez, sobre a rocha para tallar durante décadas aquela ruptura, como un modo de intentar conxurala, sitúa a súa obra nunha órbita extensa. O seu traballo pola memoria esvaecida da súa comarca remite ás dimensións maiores que o corte de 1936 tivo en todo o territorio do Estado, e á súa importancia como base dun novo ordenamento deste. É neste lugar onde o contexto local dunha pequena vila mariñeira, a oito quilómetros da capital de provincia, permite empatar o micro e o macro dunha historia que, con variantes locais significativas, non deixou de suceder en cada vila e cada comarca no soar ibérico, ás veces aínda coas súas propias testemuñas de excepción e gardiáns da linguaxe dos vencidos (Piedras Moloy). Por iso, comprendo que o caso que aquí enfoco non é un exemplo menor, senón un concreto, é dicir, un exemplo en que a súa concreción ofrece unha escala para o impacto inmenso —pero aínda mensurable— dos procesos históricos traumáticos, aqueles onde unha violencia sistémica, desposesora, crea as condicións de base para unha nova institucionalidade e un novo ciclo extractivo. Falamos tamén da dimensión local —e por tanto aparentemente nidia ou anecdótica— en que se expresan estruturalmente as formas de violencia coloniais. Penso agora naquelas despregadas polo exército franquista durante a guerra (como foron a ocupación do polígono naval, a militarización da vila, a destrución da institucionalidade republicana, a represión da sociedade civil, e os actos de terror, como roubos e saqueos, torturas e fusilamentos). E penso tamén nas formas de dominio territorial, político e cultural que alí xorden.

Nesa perspectiva, cómpre interrogar a obra artística e ritual de José Meijón na encrucillada da necropolítica franquista, é dicir, en relación

cos procedementos polos que o franquismo como orde foi capaz de crear poder e goberno dende a súa xestión pública da morte. Se a noción de Mbembe de “necropolítica” é hoxe un dos termos clave a propósito das relacións entre política e violencia, débese en parte á ubicuidade dunha experiencia que por un tempo parecía restrinxida ás colonias, e menoscabada por iso. Nesta, a vida humana carece de valor, e amosalo publicamente é o mellor xeito de acadar autoridade, espectacularizando a destrución de toda forma de poder comunitario e dos medios naturais que manteñen os individuos con vida, expoñéndoo así á máis radical vulnerabilidade. O traballo dos forenses, o marco dos dereitos humanos, as políticas memoriais reforzan a posibilidade de pensar globalmente dende este termo (Ferrándiz e Robben), especialmente a propósito dos estados de excepción —*coups d'état*, xenocidios, expulsións— que implican a promoción organizada de terror e de morte, por medio de estratexias de terrorismo de estado, como a diseminación de fosas comúns, e pola inscrición desa violencia no territorio.

Este goberno da morte —dos corpos mortos, dos seus éxodos e enterramentos irregulares, dos espazos onde esa morte se espalla e se esvaece— é precisamente o que permite estender culturalmente as lóxicas xenocidas propias da Guerra Civil sobre a posguerra. Como argumenta Ferrándiz, a presenza silente dos corpos represaliados no territorio constrúe un tempo propio, non cronolóxico, e vinculado ao terror. Este ordena a incapacidade de acceso ao espazo público, a expresión nel da dor, o loito, as feridas que a guerra pon en marcha, impedindo a organización política da comunidade. Iso é así en teoría, porque toda forma de dominio coñece as súas resistencias e mediacións, por violento e modestas que sexan aquel e elas. Aquí, no noso contexto, a nova orde que se funda coas matanzas do 36 conectará nun mesmo ciclo o desenvolvementismo e aínda a transición democrática, como argumentarei a propósito das estratexias de carácter memorial que exhibe Meijón. Pero nos seus petróglifos, visibilízase xustamente aquela violencia que foi invisibilizada. A escritura de Pepito monumentaliza precisamente aquilo que debería operar silenciosamente para ser efectivo, recordándonos aquel lugar do que pide ser esquecido. Dende a súa escritura subalterna, e dende os saberes ocultos que configuran a gramática de signos dos gravados meijónicos, o seu traballo de arte representa unha oposición xorda e popular aos intentos franquistas de naturalizar as formas de dominio colonial definitivamente impostas no verán do 36 sobre a bisbarra, e desenvolvidas nos ciclos de intervención territorial que a suceden.

O territorio onde toda esta violencia se verifica, conta no noso caso cunhas dimensións ao tempo moi concretas, e nelas xóganse tamén as formas de esquecemento e de memoria que aquí estudo. Como indiquei, o espazo onde Pepito, no curso de varias décadas, produciu unha obra inmensa era, paradoxalmente, moi limitado. Cómpre dicir tamén que alí o seu legado vive hoxe á intemperie, pois ningunha institución se ocupou de datar, interpretar ou conservar a súa obra na paisaxe. Pola contra, a súa produción foi, e aínda é, obxecto dunha continua erosión e vese ás veces ameazada por construcións públicas e privadas. Co empedrado vello de Marín os glifos de Meijón viaxaron polos muros de contención de varios chalés da costa, e coas ampliacións dos cemiterios municipais ou a construción de novas igrexas perdeuse unha parte relativa do corpus, igual que a urbanización da praia de Portocelo modificou profundamente as composicións meijónicas que a rodeaban, que se poden contemplar descolocadas coma se o azar barallase as súas runas secretas.

O abandono patrimonial ten o seu correlato crítico. Á marxe de veciños entusiastas e do valiosísimo traballo dun par de xornalistas (Cortés, Pontevedra) e aínda dalgunha nota brillante da academia (Ayán) ou nas páxinas dixitais de esforzados internautas (Proxecto Pepe Meijón), non se produciu polo momento unha consideración crítica deste legado colectivo, e non dende logo con algunha sistematicidade. Non é un laio, senón a condición de posibilidade das miñas páxinas e do meu desexo de alianzas, pois este traballo quere constelarse con este tecido local de veciños interesados no coñecemento da obra de Pepito, e na súa protección.

Alguén pode preguntarse polo paradoxo de querer dar voz por medio dun traballo académico a quen careceu dela, e así reivindicar dende o prestixio dunha Universidade estranxeira o sentido da arte e as verbas dunha persoa expulsada da razón e da linguaxe.

Serviría isto, eventualmente, á reprodución da violencia, á violencia de dar un sentido, a quen só puido acadar o sensentido como única propiedade para a súa vida e para os seus actos? Non son poucos os estudosos poscoloniais que advirten sobre o perigo da interpretación como un novo lugar onde levantar outra vez o goberno hexemónico que a súa crítica intenta combater. Estes afirmarían que a expresión da imposibilidade de expresar é o único lugar que fai xustiza á diferenza irreductible do outro colonizado e á súa vontade de expresarse alén das lóxicas do colonizador que cercan o seu sentido. Sería algo así como deixar o fantasma de Meijón perdido entre os enigmas dos seus xeroglifos. Pero iso é algo

que non se lle fai a ninguén. Primeiro, porque a renuncia ao seu significado é algo co que Meijón xa conta. Segundo, porque a tarefa da crítica é a produción de sentidos. É terceiro, porque se falar por aquel que non pode falar (ou que non é escoitado) é problemático, non facelo non o é menos. Ou como diría o outro, non hai peor xordo que o que non quere ouvir, nin peor crítico que o que non quere escoitar. Por iso a miña entrada está máis preocupada polas posibles alianzas entre suxeitos e sentidos, que son e se fan desiguais, e non tanto na irreductible alienabilidade das identidades puras. Porque sospeito que o culto radical á diferenza reproduce as condicións desa mesma dominación en que di non querer participar, e por non coñecer, en realidade, nin nos coñecemos a nós mesmos e nin así calamos.

Quero procurar o sentido da obra de Meijón non dende a súa alienabilidade, senón dende a súa resistencia. A relación entre suxeito e territorio pode ser un modo de avanzar nela, comprendendo os complexos planos de continuidade e discontinuidade que se dan no mesmo espazo entre diversos tempos. Un traballo imprescindible —e aínda non completado— nesta investigación consistirá en elaborar un primeiro inventario da súa obra, localizando os lugares onde se conserva ou dos que se ten noticia. Aínda así é xa claro que a súa produción condensouse nun arco de distancias que pode ben percorrerse en media xornada. Esta intensifícase no núcleo urbano de Marín, esténdese polos castros do Pituco e da Subidá, e polas parroquias de Mogor, Baguín e Setespadas. Hai outras intervencións ademais en núcleos máis afastados polos outeiros do Domaio, sempre contra á ría de Pontevedra. Só nun caso temos noticia —grazas a Celso Milleiro e José Luis Lede, que me pasou as fotos, e noticia do seu descubridor Xesús Rodríguez Castro— da existencia de inscricións fóra do Morrazo, concretamente no monte Acibal de Pontevedra.

Pero agás este caso, a obra de Meijón concéntrase nun espazo familiar. Como nos mapas dun Guy Debord que viñera vivir aldea, o espallamento dos gravados polo territorio permite debuxar a forma de vida do seu artista nunha rede de derivas que comezan na súa casa e entran e saen de Marín pola súa rúa, avanza polas corredoiras, deixan atrás os lavadoiros e pérdense polos montes, marcando con precisión os seus avances con símbolos e letras, cruces, caveiras, círculos concéntricos, soles, deuses e demos, coma se fosen faragullas na pedra, que unisen a casa co ermo, a inmensidade co doméstico, para así non se perder polos vieiros da memoria e poder transitar seguro na súa parroquia de voces, sempre a cabalo entre o mundo dos vivos e o dos

mortos, na súa permanente guerra civil esquizofrénica.

Pero de extremo a extremo, de Lourizán a Mogor, o seu espazo familiar transítase nunhas poucas horas. Non obstante, esta topografía tan densamente inscrita por debuxos e símbolos, á vez, foi no último século atravesada tamén por distintos cortes históricos de formigón e metais, que fan difícil imaxinar este territorio dun modo orgánico e aínda menos recoñecer alí o contorno idílico que, un día, nos comezos do século XX, representaron os pintores galeguistas e os seus primeiros fotógrafos, os que construíron as paisaxes fundacionais de Marín, Lourizán e Estribela, e a poética costumista da ría de Pontevedra. En conexión directa coa capital da provincia, estes espazos constituían unha activa comarca marcada pola forza do seu porto pesqueiro, pola irradiación política do tecido de Montero Ríos en Lourizán —centro político, diplomático, de mecenado artístico e de investigacións científicas— e pola emerxente condición turística dos seus areais. En espera dun tratamento máis coitado deste momento, direi que as postais e as paisaxes da ría daquela representaban xa unha primeira entrada moderna na xestión dun territorio en transformación que, dende finais do século ata os anos da República, enfatizaba o seu valor fundacional por vía de identificar e capitalizar a súa beleza autóctona, as súas praias virxes, os seus ricos areais e o poder icónico das masas forestais que as rodean, atravesados por tipos pintorescos (fundamentalmente mulleres traballadoras) ou baleirados como espazos de reserva para veraneantes. Ao tempo, debuxantes como o propio Castelao e outros membros da Sociedade Arqueolóxica de Pontevedra inventarían o patrimonio na pedra, e comezan así tamén a interesarse pola forza dos conxuntos rupestres de Mogor ou polos cruceiros da bisbarra.

A conexión territorial da vila coa capital provincial neste primeiro momento organiza un fluxo de nomeamento e representación do espazo marinense en relación coas institucións culturais pontevedresas (e non só) que podemos concibir nunha órbita galeguista e republicana. Pero eses mesmos fluxos adquiren un carácter marcadamente extractivo xusto despois da guerra. O roubo do cruceiro de Estribel representa un momento icónico en 1962, como peche de todo un ciclo despesor que ten na guerra o ecuador e na construción primeiro da Escola Naval e logo da papeleira Ence-Elnosa o seu desenvolvemento. Para iso, curtocircuitáronse as relacións históricas existentes entre a comunidade e o territorio, restrinxindo o acceso a recursos primeiro comunais e afastando estas parroquias da capital. Pero a ruptura do franquismo non só foi respecto dos

xestos tradicionais de xestión comunitaria do medio, tamén se interromperon as lóxicas propias dun modelo de modernización anterior, que chamaremos liberal-republicano. Este garantiría elementos híbridos, e puña no centro a idea de mediación entre comunidades locais e políticas públicas. Nel, as formas de innovación non eran impulsadas de arriba abaixo, senón que eran demandadas e difundidas horizontalmente (Fernández Prieto). A poética da paisaxe galeguista —coa súa capitalización en clave de beleza dun territorio ordenado de propiedade invisible, é dicir, mancomunado— acompaña coherentemente este modelo. O eixo Marín-Pontevedra xogou un certo papel de laboratorio a nivel galego, non desvencellado da súa fama de vila desobediente, nin da importancia de Lourizán para as tradicións liberais. Penso tamén que a excesiva superposición de violencias que rematará por desfacer ese eixo só nos segue a falar das súas potencias históricas que tivera unha volta.

Pero a historia da violencia territorial non comeza aquí coa guerra, e pode comprenderse antes como castigo pola politización da vila. Un claro precedente dos procesos de intervención territorial que caracterizan a transformación da comarca baixo o franquismo darase na construción do polígono de tiro naval, xa en 1920, como resposta ás capacidades organizativas do mundo do traballo —e en especial a Alianza Mariñeira de Marín— e será percibido como un dispositivo militar contrario dos intereses maiores dos veciños, como conta Celso Milleiro, o maior historiador do lugar: repitirei que as súas informacións foron básicas para comprender as transformacións de Marín, antes e despois da guerra. Dende o polígono de tiro fundaméntase a influencia do militar Salvador Moreno sobre a vila nos anos da ditadura de Primo de Rivera, e dende esa mesma base secundarase o alzamento franquista e vaise organizar a represión no verán de 1936. Será esta especialmente violenta na localidade. A importancia da base neses momentos é a principal razón para o seu desenvolvemento posterior, agora xa como nova sede da Escola Naval (antes en Cádiz), institución dedicada á formación dos oficiais da Mariña, o que explica que aínda hoxe alí acudan os diversos monarcas a celebrar nela o día do Carme nas vésperas do 18 de xullo.

Pero a militarización da baía non se dá como un feito azaroso nin desconectado da violencia de 1936, senón como causa e consecuencia desta. E así, cando, en 1938, Franco conciba o traslado da Escola Naval, teña en mente quizais a importancia de militarizar as rías galegas a petición de Hitler e fronte ao poderío naval inglés. Pero seguro que non esqueceu o historial da vila como espazo combativo, e as azarosas xornadas de xullo

de 1936 en que o golpe en Galicia podería resolverse nun sentido diferente en Ferrol e, por extensión, nos demais portos. Entre as consecuencias da construción da Escola Naval, ademais da transformación da economía local, e os prexuízos á pesca, atópase a destrución de varias praias, o bloqueo espacial da relación de Marín co mar e a devastación dalgúns petróglifos. A presenza destes barcos militares, de retratos do propio Salvador Moreno (a autoridade militar clave no Levantamento en Galicia), e a evocación das rutas de violencia polas que os poderes atravesan mares, converterase nun motivo recorrente na produción meijónica. Ademais, a importancia da Escola Naval, chamada a transformar a articulación urbana e produtiva de Marín e a súa cultura, márcase nos pesadelos en pedra de Meijón, dun modo transparente: na continua escultura do seu escudo oficial.

Nos anos corenta e cincuenta, mentres a ditadura promovía unha imaxe humanística do complexo naval, a través de narrativas como as da célebre película *Botón de Ancla* (Torrado 1948), onde os militares acabarían por operar case como un corpo de salvamento civil de pescadores en apuros, en realidade a existencia da base —e a violencia da súa implantación— permitirá outras operacións de reestruturación dun territorio de gran riqueza ecolóxica, que incluíron a ocupación de terras comunais e areais, a construción de estradas militarizadas, a destrución de patrimonio artístico e a imposición dun modo de industrialización extractivo, contaminante e non sostible. Nada resume mellor este ciclo que a existencia da fábrica de papel Ence-Elnosa, a maior herdanza da ditadura nesas terras e da súa continuidade hoxe. Para resistir á súa implantación, houbo importantes protestas capitaneadas por mulleres mariscadoras que o Réxime non dubidou en reprimir cos mesmos oficiais que no cine de ficción salvaban a vida dos seus homes nas tormentas (Santiago).

O ciclo de desestruturación territorial continuou en democracia, coa construción de autovías e de infraestruturas pesadas, de maneiras adoito ilegais. A densidade e extensión do proceso merecería un percorrido específico: hai ata oito ciclos de desposesión e extractivos que ao longo dun século colonizan un territorio e mobilizan os seus recursos ao servizo do capital global. A Guerra Civil e as súas matanzas atópanse na base do proceso, seguidas dunha ocupación militar permanente, e de progresivas capas de intervencións infraestruturais que consolidan e naturalizan as formas do dominio, e que constitúen na práctica barreiras artificiais, murallas e obstáculos poderosos a xeitos de organización local e comarcal autodotados, de carácter veciñal ou baseados na

articulación de espazos públicos, nun territorio onde as prazas principais son atravesadas por vías de trens de carga. A fealdade, a violencia, a verticalidade coa que hoxe se segue a redefinir este espazo herda décadas de violencia e desmemoria e só o termo colonial pode comprendela. Tardei anos en sabelo, pero esa é a razón pola que, crecendo nunha cidade á beira do mar, era preciso facer dez quilómetros para chegar á praia. Porque a colonialidade é tamén unha organización da vida cotiá.

Do seu territorio, Pepito saíu só tres veces, en tres viaxes que non podo explorar desta volta, pero que merecen capítulos propios. A primeira vez foi con vinte anos para ir á guerra de Marrocos, da que xa volveu doente. As outras dúas foron para ingresalo no Hospital Psiquiátrico de Conxo, en Santiago, de onde escapou camiñando. Estas experiencias enmarcan dalgún xeito o traballo de Meijón no longo prazo. En Marín, nas longas décadas da posguerra, sobre un territorio pechado, ao mesmo ritmo que este se racha e violenta ante o seus ollos, Meijón inscribe runas máxicas, como querendo curar as súas feridas e protexer as lóxicas autóctonas e os saberes que lle son propios e antigos. Ante a desfeita da época desenvolventista, Meijón opera coa intensidade anímica dun xamán, e coa inequívoca modernidade dun canteiro. Cómpre agora pensar que só dende os saberes, as ferramentas e os xeitos de traballar dun oficio que, no fundamental, pouco cambiara dende o neolítico ata o pasado século, é posible habitar una temporalidade como a que Meijón produce, desvinculada dos ritmos imperiosos do progreso, das súas urxencias sobre os corpos, a través das raíces antiquísimas das formas e das inmensas extensións de tempo mesto onde estas se expresan. É a profunda comprensión desoutro tempo —un tempo claramente non colonizado, tempo que Deleuze e Guattari vencellaron tanto co espírito salvaxe como coa imaxinación esquizofrénica—, o que permite afrontar as brutais transformacións do século coa confianza de que é posible comunicarse en ciclos milenarios grazas á forza da memoria que se garda nas pedras.

Os labirintos de Mogor e as formas da memoria

Aproximámonos así agora á catedral desas formas, á xa mencionada Laxe dos Mouros de Mogor, unha pedra dos labirintos, unha sorte de astrolabio que permite o goberno dos tempos mestos para aqueles tan tolos ou tan sabios como para aventurarse nel, ou iso é algo que alí aprenden os poetas da pedra. A reprodución que aquí inclúo correspóndese ao lugar na súa actual disposición, que con-

tén unha rampla de observación e un mapa interpretativo. O seu aspecto coidadoso engana: hai pouco máis de dúas décadas que estes petróglifos comezaron a ser obxecto de intervencións patrimoniais de carácter proteccionista. Non sorprende descubrir que a mirada erudita que se articula neste dispositivo non é allea ás violencias que organizaron o territorio circundante nas últimas décadas, por máis da súa pretensión de obxectividade, ou das supostas altas metas da preservación e do coñecemento. Neste caso, a participación na colonialidade do ollar arqueolóxico pasa por reproducir o mesmo réxime visual que permite enmascarar a violencia extractiva. Porque a colonialidade precisa do establecemento dunha distancia estrutural entre o modo de representar o territorio e a realidade sensible que o constitúe, coa súa pluralidade conflictiva. Pero non hai multiplicidade nin conflito no debuxo que os arqueólogos ofrecen á contemplación dos turistas. Nel, as formas que existen realmente na ladeira oeste da Laxe dos Mouros desapareceron. Porque o que os arqueólogos queren que se vexa é algo distinto da realidade estética da rocha. É un acto interpretativo, o seu, que consiste en condenar á invisibilidade unha serie de gravados que si están na rocha pero non na súa representación idealizada, por ser considerados “falsos petróglifos” ou, polo menos, “petróglifos modernos” e, polo tanto, faltos de interese patrimonial.

O autor desde trazos invisibilizados foi o propio José Meijón. Pero na mentalidade arqueolóxica as formas mejiónicas resultan impuras porque obedecen ao impulso vandálico dun tolo e non deberían darse no mundo. Sónase con restituír así os trazos da pedra á súa primitiva integridade, e xa que sobre a rocha non se pode, polo menos farase na cartela. Mais na mentalidade de Pepito os seus gravados tiñan toda a lexitimidade para se dar no mundo. Fronte á xestión pública daquela herdanza, Meijón entendeuna como un patrimonio comunal, ao que el tiña xusto acceso por veciño. Ademais sentiríase o lexitimo herdeiro desa tradición prehistórica. As súas derivas xamánicas nas fragas e nos castros queren subliñar unha procura de camiños antigos. Alén diso hai tamén unha dimensión artística onde as súas intervencións son parte dun diálogo máis extenso entre antigos e modernos, entre petroglifos neolíticos e escultores de vangarda. Esta conversación fora importante para os artistas e intelectuais galeguistas nos anos vinte e trinta, tamén neste contexto preocupados polo descubrimento en clave de avanzada das formas máis remotas, dentro de estratexias máis xerais de capitalización nacional dos patrimonios arqueolóxicos e populares. Son os anos onde Castelao estuda para a súa grande obra sobre *As cruces de*



Figura 5. José Meijón. *O Paredón*, Rabuñagatos, praia de Mogor

pedra na Galiza os anos de formación de Pepito. El, que viña duna familia de canteiros, estudaba este oficio durante a República. Non sería estrano que puidese albiscar a importancia dun diálogo e que tivese capacidade de activalo nas súas propias claves. Así, o sorprendente do caso non é tanto a intervención formal de Pepito nas contornas arqueolóxicas de Mogor ou de monte Pituco: o que máis sorpresa (e desacougo) produce é o formato exacto da súa intervención, vencellada novamente á Guerra Civil. Así, nas súas actualizacións, en troques de antigos labirintos veremos lápidas contemporáneas, perfís de tumbas con inscricións de INRI e, quizais, escudos falanxistas. Meijón fixo daquela guerra parte dos labirintos da Pedra dos Mouros, quixo inscribir o trauma da represión na longa duración da arte rupestre, pero ese mesmo trauma é o que o arqueólogo elixe non ver cando invisibiliza a escritura meijónica.

Estas formas non serán as únicas que atopamos no contorno de Mogor. Toda a costa foi inscrita co poema da represión, que se condensa nunha extensa área de intervencións, entre peticións de perdón, símbolos de guerra e inquietantes figuras de deuses con fusiles entre tumbas. Como nun fresco apocalíptico, os gravados que se concentran nunha zona popularmente coñecida como *O Paredón*, constitúen unha sorte de capela rupestre da represión, que conta a chegada duns seres exteriores, dotados con poderes sobrenaturais, e co don de dar a morte, e que

transformaron o espazo nun cemiterio [figura 5]. Miran ao mar coma se fosen esfinges ou moais, enigmas rupestres feitos dende un mundo xa desaparecido. Saúdan no seu pasar os barcos que van ao porto, as naves de combate que veñen para a Escola Naval.

A dimensión memorial da arte de Meijón non se deriva só —que tamén— da súa capacidade para inscribir referentes claros da súa época na rocha, vinculados coa organización militar, política ou económica do seu mundo, como pode ser o caso dos buques de guerra, das autoridades militares ou das frechas falanxistas, ou doutros exemplos en que non podo entrar, como o Banco de España. Penso que ten que ver ademais coa súa capacidade de xuntar tempos diferentes, de traer para o seu mundo —a inmensa maioría da súa obra foi feita baixo o franquismo— fragmentos desaparecidos do mundo anterior á guerra. A súa mirada esquizofrénica, proxectada sobre o ámbito das pedras non opera tanto ilusionando o que non hai, ouvindo o inexistente, como moitas veces se supón dese estado da mente. O ollar esquizoide de Meijón consiste, sobre todo, en seguir a ver o que xa se deixou de ver, isto é, en manter unha visión dun mundo que desapareceu no mundo, en amosar, no presente, a existencia dun pasado que o presente tivo que destruír para poder darse. Xuntando os distintos tempos do lugar nun mesmo espazo —a páxina da rocha— dáse, violentamente, o lugar do poema.

Porque, como xa indiquei, a comarca de Marín non foi sempre ese territorio ferido e colonizado, senón unha bisbarra activa e diversa e innovadora social e politicamente. Isto é algo importante para calibrar a violencia necesaria para afrouxar e desfacer os lazos políticos, relixiosos e comunitarios da parroquia a comezos do século XX. A ascensión e ocupación franquista volve difícil recoñecer as claves daquela, pero estas implicaban a riqueza e a pluralidade dunha sociedade civil heteroxénea e interrelacionada, nunha continuidade entre o veciñal-popular, o político-sindical, e o cultural-espiritual. Sen ser crecido nela non quero caer nunha lectura simplista ou exótica dunha vila que, como todas, ten a súa propia complexidade, derivada dos seus lazos internos, pero contemplando a súa historia si que me chama a atención a riqueza de institucións diferentes que se poden recoñecer antes da guerra, nunha densidade pouco común noutras contornas. Xa temos citado varios dos colectivos implicados nos nódulos locais do tecido cívico-republicano. Porque, ao cabo, o que chamamos república en boa medida é unha rede de redes cívicas que, nalgún momento dos anos trinta, pode coligarse creando institucións e, dende alí, participar dun estado (Labrador Méndez). Ademais de espazos como Lourizán, e dos vínculos políticos e sindicais da vila, e das súas alianzas solidarias no contorno pontevedrés, cómpre mencionar a presenza da loxa masónica Breogán, e o contexto asociativo vencellado ao mundo local do traballo e da cultura, as Sociedades Agrarias e as redes migrantes. Este é tamén, e fundamentalmente, o momento de recoñecer a centralidade duns actores aínda non convocados claramente nestas páxinas: as comunidades protestantes de Marín e Seixo, que co apoio inglés foron fundamentais no artellamento dunha esfera educativa propia, dende datas moi temperás (Milleiro e Moreira).

No paso do tempo, a vida histórica dunha comunidade vén moitas veces marcada por medio de interrupcións bruscas, de cesuras, de camiños históricos suprimidos. Leva moito construír institucións, prácticas e linguaxes, pero estas poden verse arrasadas nun verán de terror, porque os tempos de construción democrática son lentos, pero os efectos da violencia política maniféstanse de inmediato. Neste sentido, non coñezo aínda traballo ningún que explique con certa sistematicidade os procesos que logra fiar, por debaixo, secretamente as experiencias da Primeira e da Segunda Repúblicas, o que, dun lado, remite á transmisión de memorias e experiencias e, doutro, á construción de espazos de autonomía, fenómenos que se van dar por máis de dúas xeracións. Xa no contorno do sexenio democrático, Marín caracterizouse como unha vila avanza-

da en termos de reclamacións de dereitos e de produción de cultura republicana. A emerxencia dunha sociedade máis consciente, organizada, secular ou multiconfesional, no contexto peninsular decimonónico implica centralmente o campo educativo. E o elemento evanxélico é clave para explicar ambas as cuestións, nunha vila que foi coñecida como “a Roma protestante” en España, onde as Asembleas de Irmáns abriron as primeiras escolas laicas e mixtas, décadas antes da chegada da Segunda República. Seica nelas estudaría Pepito.

Os traballos de Marcos Gago mostran a rica existencia en Marín dos colectivos protestantes e dan medida da súa forza. Estes tecían, dende Pontevedra a Bueu, unha activa rede porosa que, nos anos da infancia de Meijón, construía espazos de educación, asociación e reflexión liberados do Estado e da Igrexa católica, nunhas claves de autonomía popular que foron percibidas como ameazantes polas forzas coligadas no bando franquista. Por iso os líderes protestantes foron coaccionados, o culto perseguido e as igrexas pechadas, como explicou Gago nunha conferencia sobre a cuestión. Dende a miña perspectiva, a verdadeira importancia do tecido protestante non está só na súa entidade e cohesión interna —que a ten, e que resulta admirable, así como a vontade de perseveranza dos seus membros nas condicións máis adversas—. Na miña opinión, o que fai especialmente relevante a presenza protestante en Marín —e noutros lugares da xeografía peninsular singularmente vencellados a experiencias republicanas de base asemblearia— é a súa capacidade de establecer sinerxias con outros movementos cívicos nas súas localidades, sexan sindicatos, asociacións, partidos políticos ou institucións culturais como escolas, facilitando a creación de contrapoderes, ofrecendo un repertorio de prácticas organizativas antiautoritarias e unha linguaxe moral alternativa á do catolicismo, outra espiritualidade. Algo diso tivo que suceder no primeiro terzo do século en Marín, unha sintonía entre mobilización política, innovación pedagóxica e revolución cultural do que sabemos pouco.

É certo que as formas represivas máis violentas non se dirixiron directamente contra membros do colectivo protestante —tamén protexidos polo consulado inglés— senón contra o tecido sindical e as autoridades republicanas. Porque ademais dun indiscriminado uso de malleiras, destellos e encarceramentos, no verán do 36 en Marín foron asasinados o alcalde republicano e dous funcionarios municipais, dúas mulleres líderes das lavadeiras, o presidente da confraría de pescadores, o representante das xuventudes socialistas e o presidente da irmandade de Canteiros, que era, por certo, o mestre de José Meijón. Esta violencia

concentrada serviu para descabezar a cultura republicana na vila e xerar o clima de terror necesario para a imposición dunha nova cultura política autoritaria. A pertenza ao mundo que estaba a ser aniquilado converteuse nunha marca de desgraza e, como aconteceu en tantas outras partes, a negación e o esquecemento representaban unha intelixente estratexia de supervivencia.

Iso é certo tamén no eido relixioso, máis cando, como digo, o protestantismo en Marín non só era unha relixión senón tamén unha cultura e un contorno asociativo poroso e complexo, antes que unha comunidade pechada sobre si mesma, unha comunidade que tiña o efecto de ampliar, dentro e fóra dela mesma, as formas de relación comunitaria establecidas. Despois da guerra os seus practicantes serán marcados como unha minoría na comarca, e pechadas as súas igrexas (menos unha). No exterior desa comunidade, reescribíronse as antigas pertenzas e alianzas no tecido republicano. Tamén foron borradas moitas marcas de achegamento ao mundo protestante. Quizais iso foi o que sucedeu tamén na contorna dos Meijón Area. Porque a familia materna de Pepito, incluíndo o avó, era protestante, pero iso non impediu que Meijón e as súas irmás fosen enterrados como católicos.

Non é doado reconstruír esta historia nos seus detalles biográficos, onde hai pistas que apuntan sobre a conexión familiar co protestantismo, tamén entre as súas irmás. Pero en troques de especular a partir dalgúns indicios históricos e das memorias da vila, cómpre, unha vez máis, vulgar a Meijón polos seus traballos, e interpelar as súas relacións co mundo protestante a partir da presenza que este toma nas súas inscricións. Non é menor: as mencións a “Lutero pastor protestante” son de abondo habituais, como as de “Jehová” en lavadoiros convertidos en pilas bautismais. Tamén son relevantes as repeticións dalgúns versículos bíblicos, en particular aqueles preferidos pola comunidade protestante para inscribilos no exterior dos seus templos. Romanos 6:23 será a principal desas pasaxes, o que afirma, como Pepito repite compulsivamente nas súas inscricións: “La paga del pecado es muerte, mas la dádiva de Dios es vida eterna en Cristo Jesús Señor nuestro”.

O que caracterizaba as igrexas protestantes na súa estética era o adorno das fachadas dos seus edificios con versículos bíblicos. Estes seica foron borrados durante a Guerra Civil e só recuperados despois de 1978. Hoxe esa discontinuidade carece de lugar no imaxinario colectivo, pero baixo o franquismo tiña que ser notable para un membro da comunidade evanxélica. E resulta que Meijón pasou corenta anos escribindo aqueles mesmos versículos borrados polo

franquismo nas fachadas dos templos... Pero non os inscribiu porén nas antigas igrexas evanxélicas, para recuperar as súas memorias silenciadas. Fixo algo máis iconoclasta: gravounos nas pedras das igrexas católicas da bisbarra. Por capelas, igrexas e cemiterios. Meijón incluso transformou os lavadoiros en pías bautismais. Todo a golpe de martelo. Foi evanxelizando os templos católicos dogmatizados polo nacional-catolicismo, inscribindo publicamente sobre os seus muros a existencia larvada dunha relixiosidade alternativa e, con ela, doutras formas de comunidade, doutros proxectos políticos.

Meijón investiu moitas enerxías en reinscribir sobre o territorio da represión os signos da memoria. Hipervisibilizou seguindo as estratexias da cantería e da arte rupestre a violencia das feridas da retagarda nun traballo de clara contramonumentalización de signo popular. Sobre o silencio iconográfico, quixo traer de volta os nomes das institucións populares do Marín republicano. Non só as outras formas de espiritualidade e convivencia que practicara a súa familia materna protestante, senón as mesmas institucións republicanas desfeitas coas que colaboraba a súa familia paterna, e el mesmo, como se dixo. É tamén o caso da fraternidade dos cantereiros, coas súas escuadras, cunchas xacobeas e a man co puñal que pide vinganza polos mortos. Ou os exemplos do Concello Republicano, da Sociedade de Maquinistas e Fogoneiros e do Comité Local da Federación Obrera socialista á que Meijón pertenceu, ou das mans unidas da Unión General de Trabajadores que foi o símbolo da unidade sindical. Hoxe son signos mudos porque o mundo que Meijón tentaba recuperar —ou polo menos non perder de todo— inscribíndoo nas pedras afastouse aínda máis, coma se o traballo de Pepito, lonxe de traer de volta un mundo xa desfeito, só puidese dar conta da súa desaparición.

A malla da pedra no muro da memoria

Un xeito de explicar a Guerra Civil no contexto de Marín é considerar a existencia de dúas formas de modernidade —o que significa dous imaxinarios culturais e dous modos de relación territorial— en conflito, ou máis especificamente, a emerxencia dunha reacción nacional-católica autoritaria e militarizada contra as posibilidades que as formas de asociación republicana estaban abrindo, e co que estas posibilidades implicaban na socialización do poder e na democratización dos xeitos de imaxinar a cidade e o territorio. A violencia do golpe impuxo a reacción e favoreceu o comezo dun novo ciclo extractivo, propiamente colonial nas súas relacións co medio e cos

desprazamentos entre territorios e recursos. O terror canalizado contra as culturas locais e as outras formas de organización política pode considerarse simplemente como un primeiro paso dirixido ao establecemento vertical de novos modos de produción desposesivos.

É un bo momento para volver sobre o poema xa analizado, escrito nas paredes do túnel da memoria do centro da vila de Marín. So vimos un fragmento pero, como dixera, esta peza forma parte dun dispositivo máis complexo: un friso dobre que ocupa toda a ponte, composto entre berros, versículos e figuras alegóricas. Hai mesmo retratos dos perpetradores, como é o caso do xa citado Salvador Moreno, non por casualidade o responsable da toma das costas galegas durante a guerra e o Ministro da Mariña de Franco nos anos clave da militarización da comarca e da creación da Escola Naval. Neste caso, coma noutros, é difícil datar a produción dos traballos de Meijón, sendo, aquí tamén, un dos máis sofisticados. Pero aínda que non estou en condicións de asegurar que a obra foi feita despois da morte de Franco, si é certo que o nome que Meijón lle escolleu ao túnel foi “praza da Constitución”.

Meijón non chegou a ser un defensor do réxime do 78 nin da súa Carta Magna. No seu mundo esquizoide, aínda tiña lucidez suficiente para recordar, en tempo de esquecementos, a existencia doutras constitucións e doutras prazas que levasen ese nome. Porque o único lugar que un día casou con este topónimo que Meijón lle puxo á súa ponte está no centro da vila, fronte á igrexa maior. Chámana hoxe praza do Reloxo, pero que era coñecida nos anos da Segunda República, precisamente, como praza da Constitución. Mais da Constitución de 1931.

Pepito Meijón recubriu o territorio con presenza e signos, mostrando as violencias que o atravesaban e convocando a memoria das institucións e dos mundos que o constituíron unha vez ao servizo da súa comunidade e das súas aspiracións. Meijón escolleu para a súa arte un traballo creativo, co que probablemente mantivese a raia os demos que o atormentaban por dentro. Pero nos seus camiños erráticos polos outeiros ben sabía onde dirixirse. Así, no Lavadoiro de Don Pedro, Meijón inscribiu o nome de Jehová entre signos máxicos, como querendo transformar estas augas públicas nun novo Xordán, que desembocaría, non por nada, no Pozo da Revolta, un dos lugares máis sombrizos na xeografía da represión local, onde mataron as lavandeiras María a Capirota e a Lola de Cangas. Meijón lavaba coas augas da memoria o sangue das matanzas.

Terminarei cun outro espazo da xeografía mejiónica. Trátase do muro do cemiterio municipal, outro dos patíbulos informais da represión

franquista en Marín, onde houbo matanzas. En decembro de 2017 puideron acudir a un acto de homenaxe aos mortos do Morrazo, convocado polas Asociacións de Recuperación da Memoria Histórica de Bueu e de Marín. Houbo un acto na vila e despois subimos ao camposanto para descubrir unha placa recoñecendo ese lugar como un espazo de morte e de dor, pero tamén de memoria e compromiso. Puxeron flores, cantamos o himno, abrazámonos, algún chorou. Porque foron necesarios oitenta anos para dignificar este lugar, e por fin se fixo. E a pesar da miña absoluta simpatía cara un acto en que participei sen a menor distancia, con emoción aínda, deuse algo daquela que non deixara de inquietarme e foi medrando aínda. Porque resulta que a placa memorial foi colocada enriba das velas inscricións do Pepito. O muro enteiro do cemiterio é un inmenso memorial mejiónico, ateigado de figuras infernais, de lápidas, rezos, soles, símbolos, nomes republicanos e citas evanxélicas. Pero a nós, cidadáns contemporáneos, simpatizantes, estudiosos ou activistas da memoria histórica, cústanos moito ver as marcas das outras memorias previas existentes. Somos un pouco como os arqueólogos que dispuxeron como deben contemplarse os labirintos de Mogor, porque os nosos xeitos de ollar —ao noso pesar e contra a nosa intención— son herdeiros das mesmas violencias que arrasaron outras formas do mundo que xa non están neste, e son fillos tamén da organización dos seus saqueos.

O que vemos, ou non, culturalmente depende en primeiro lugar das rupturas e violencias que aprendemos a non ver. Tamén cando queremos recordar ou conmemorar as razóns e as causas daqueles que foron arrasados por este proxecto colonial que chamamos progreso. Por iso, os nosos actos memoriais, paradoxalmente, moitas veces invisibilizan o traballo dos que todo o xogaron por inscribir unha marca da presenza dun mundo que tivo que ser destruído primeiro para poder loitar hoxe por un recordo do mesmo. Os novos relatos que contemos, tamén a propósito da historia da arte galega, deberán aprender a non facelo. Teñen que usar aquelas formas alleas que latexan aínda no oco da memoria, como un pé contra a xamba da porta do tempo que se pecha ■

Referencias

- Alba Rico, Santiago. *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada*. Madrid: Akal, 2007.
- Ayán, Xurxo. "Pepito Meijón. Tres entradas", A Lucerna do Abade, 15-16-19-V-2013.
- Castelao, Alfonso R. *As cruces de pedra na Galiza*. Buenos Aires: Nós, 1949.
- Cortés, Nacho. "O incomprendido Pepe Meijón", Diario de Pontevedra, 28-VIII-2016.
- Delgado, Elena. *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*. Madrid: Siglo XXI, 2014.
- Deleuze, Gilles; Felix Guattari. *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral, 1973.
- Díaz-Geada, Alba. "Cuestión campesina, colonialismo interior y liberación nacional: algunas anotaciones a partir del caso gallego". Congreso *La nación omnipresente. Nuevos enfoques sobre los procesos de nacionalización en la España contemporánea*. Santiago de Compostela, 6-7-IX-2018.
- Díaz Quiñones, Arcadio. "De cómo y cuándo bregar". *El arte de bregar. Ensayos*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003, pp. 15-87.
- Beiras, Xosé Manuel. *O atraso económico de Galicia*. Vigo: Galaxia, 1972.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- Fernández Prieto, Lourenzo. *Labregos con ciencia*. Vigo: Xerais, 1992.
- Ferrándiz, Francisco. *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 2014.
- Ferrándiz, Francisco; Antonius Robben; Richard Wilson. *Necropolitics: mass graves and exhumations in the age of human rights*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990.
- *Naissance de la biopolitique: Cours au Collège de France (1978-1979)*. París: Gallimard & Seuil, 2004.
- Gago, Marcos. *Enrique Turrall. En los campos de Galicia*. Marín (Pontevedra): Publicidad y Artes Gráficas Dibay, 2007.
- "Persecución contra os protestantes na Guerra Civil e no franquismo". Conferencia organizada pola Asociación pola Recuperación da Memoria Histórica. Marín (Pontevedra), 15-X-2017.
- Garcés, Joan. *Soberanos e intervenidos. Estrategias globales, americanos y españoles*. Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Península, 2016.
- Labrador Méndez, Germán. "Teleliberalismo o república inalámbrica?: Alison Sinclair. *Trafficking Knowledge in Early Twentieth-Century Spain: Centres of Exchange and Cultural Imaginaries*". *Hispanic Review* 78: 4 (Autumn 2010): 579-582.
- Mbembe, Achille. *On the postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- "Necropolitics", *Public Culture* 15, 1, 2003, pp. 11-40.
- Miguélez Carballeira, Helena. *Galicia, a sentimental nation. Gender, culture and politics*. Cardiff: University of Wales Press, 2013.
- Milleiro, Celso. "Rúa do polígono de tiro naval Janer", *pontevedrava.com*, 19-II-2014.
- Milleiro, Celso; Moreira, Xosé Manuel. *Memorias de sal e terra: o ensino no Concello de Marín (1867-1940)*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra, 2017.
- Öcalan, Abdullah. *Manifiesto por una civilización democrática. Orígenes de la Civilización. La era de los dioses enmascarados y los reyes cubiertos*. N. L.: Descontrol Editorial, 2009.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en: E. Lander (ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 201-246.
- Pérez Ocaña, Óscar Luis. *Land art en España*. Rubí: Ediciones Rubeco, 2011.
- Piedras Moloy, Pedro. *La siega del olvido. Memoria y presencia de la represión franquista*. Madrid: Siglo XXI, 2012.
- Pontevedra, Silvia R. "El hombre que nació 4.000 años tarde", *El País*, 21-V-2012.
- Rábade Villar, María do Cebreiro. "Un lugar onde nacer e un lugar onde morrer. Desprazamento e radicación na cultura galega contemporánea", III Simposio Norteamericano de Estudos Galegos, Denver (Colorado), 18-X-2018. Ponencia maxistral.
- Ramírez, Juan Antonio (ed.). *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*. Madrid: Siruela, 2013.
- Rodríguez, Casilda. *Asalto al Hades. La rebelión de Edipo*. S. L.: Imprenta Tamayo, 2010.
- Sánchez-Mateos Paniagua, Rafael. *De la ruina a la utopía. Potencias estético-políticas de la infancia*. Tese de doutoramento. Madrid: UNED, 2015.
- Santiago, Lucas. *Paraíso roubado*. Pontevedra: Asociación pola Defensa da Ría, 2017.
- Sarrionandia, Joseba. *Somos como moros en la niebla*. Pamplona: Pamiela, 2012.
- Sousa Santos, Boaventura de. *Epistemologías del sur. Perspectivas*. Madrid: Akal, 2014.
- Spivak, G. C. (1988). "Can the Subaltern Speak?" C. Nelson e L. Grossberg (ed.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: MacMillan, pp. 271-313.
- Scott, James C. *Weapons of the weak. Everyday forms of peasant resistance*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Torrado, Ramón. *Botón de ancla*. España: Suevia Films, 1948.
- Ngugi wa Thiong'o (1981). *Descolonizar la mente: la política lingüística de la literatura africana*. Barcelona: DeBolsillo, 2015.