

Margarita Ledo

«Deixei de escribir por sentirme fóra da literatura que se facía»

Nas liñas que seguen unha conversa posíbel coa autora de *Linguas mortas*. Parolar con Margarita Ledo (Castro de Rei, 1951) é ver superpoñerse a cada intre a pensadora política, a realizadora, a investigadora da comunicación, a escritora. Acompañar o modo en que chega a *O serrote do Gil* sen andar camiño agardado. Pescuda teimosa no real, vontade de construír ollada en común, crecente e deveciente revelan a procedencia dos puntos de chegada na obra da man que escribiu “Do bucle e da fenda”, ensaio ineludíbel. // Ana Salgado // Fotos: Tamara de la Fuente

Procurar no fío do tempo en que a literatura perdera unha das voces que a situaban, Margarita Ledo Andión. Eis un dos nós da conversa. Sen nostalxia, sentimento que di non comprender. O campo cultural gañou así a documentalista que sitúa imaxes de noso no decorrer da historia. O xeneral Lister lembrando que a derrota non é nunca fermosa. Imponse ollada de fronte, a tensión de entender que todo pode ser preguntado a quen sabe a arte de ser simultánea, contundentemente ela e mais o mundo.

Sae en colección infantil de Galaxia *O serrote do Gil*. É o seu regreso en libro desde *Historias como Barcelona*. Como foi a decisión e a escrita para este público?

Desde *Historias como Barcelona* publiquei relatos soltos, por exemplo “A maleta de Marsella”, nun libro colectivo. Van na liña en que fago relatos curtos, cun nó que normalmente é un feito experiencial que converto en escrita. No caso da literatura para un público tan específico, en *Linguas mortas* hai un relato infantil que protagonizan Agar, Ramiro, os pequenos que me rodeaban. Chámase “O sapoconcho e a pasemisi” e ten ese universo de descuberta dos diferentes papeis entre nenos e nenas nun grupo máis ou menos próximo en idade. E a primeira cousa que me interesou de literatura infantil é un traballo que non aparece asinado, a tradución dun libro do meu amigo de Porto Manuel António Pina, un autor de literatura infantil marabilloso. Sae en Xerais a finais dos 80 co nome de *Xiganos e antes*. No caso d'*O serrote* foi un encargo de Neira Cruz que rematei hai dous anos. Acababa de coñecer un neno moi especial: fun a Lisboa para retomar algúns aspectos do son de *Liste*. Quen o fai é Emidio Buchinho e cando estou alí aparece un neniño, fillo del, e queda observando. Non só me deixou o seu cuarto senón que sacou unha maleta de ferramentas, entre elas o serrote, e empezou demostracións para min de todo o que sabía facer. Foi o que me chamou a atención, porque era moi pequeno. Prometinlle unha historia e esa é a do Gil, onde xogo cun personaxe duplo, algo que fago moito, o Gil ou Xil, o Pitorrei e o Picapau, e con ese mundo de posibilidades que ten un imaxinario sen lindes como é o infantil. Con cousas pequenas, os animais son pequenos, teñen que selo, non entendo unha historia infantil con ursos ou con diplodocos.

Como ve o Gil que debuxou David Pintor?

Vino cando xa estaba debuxado. Non é o Gil do meu neno, pero tamén iso me resultou interesante.

É case un adulto, non?

É, e sorprendeume pero entendo que aí a ilustración funcionou independente e resúltame moi agradábel nos dous personaxes, nas texturas dos fondos, das follas das árbores. Efectivamente o meu Gil é máis pequeno, vese pola linguaxe. Sorprendeume que este resposta case ao arquetipo que temos do portugués, o leñador, igual que eles farían, supoño, un aguador en Lisboa. Pero é un arquetipo antergo, polo tanto non me preocupou porque entendo que o ilustrador viu un personaxe máis na puberdade. Entón aparecen como dous relatos en paralelo, algo que tamén me interesa.

Contravén, penso, algúns dos valores do discurso ecoloxista máis insubstancial para pór de relevo outros.

Por ir serrar un toro dunha árbore? Na relación entre a natureza e a persoa está a necesidade, a utilidade e a emotividade. Cando o Gil vai buscar un toro, á árbore resúltalle pracenteiro, o serrote faille cóxegas. A árbore dá ponlas e froitos para que iso se utilice, non se trata de matala e si de relacionarse con ela de forma medida. Precisa xusto un toro para un cachiño de escano. Non é para levar ao mercado e esta é a nosa maneira de estar entre as cousas. Senón chegaríamos a un esencialismo que non me interesa en absoluto.

A forza deste conto reside outra volta na linguaxe?

Máis alá desa pequena historia, quizais no modo de contar esa saída imaxinaria. O Gil vai a unha fraga en que nunca estivera, iso pode pasar na cabeza do personaxe. O que me interesan son os ecos que deixa a linguaxe. Non se di practicamente nada pero aparecen moitos mundos de colaboración ou de distancia. Así co veciño, o típico espía de natureza. Isto está en todo o que pretendo facer. Porque o que se conta precisa dese modo de contalo, non podería contar iso doutra maneira. Isto paréceme a cerna do que se chama expresión artística.

Había xa no texto de *Linguas mortas* que mencionaba un modo de reflectir a linguaxe dos cativos lonxe do pautado. Como se conformou ese libro, adianto de moita experimentación posterior?

Une materiais moi diversos e conxunturais, efémeros, artigos de prensa, poemas para recitais que nacían e morrían neles. Interesábame, dito en termos de hoxe, facer dialogar todo ese material. Por exemplo algo que me preocupaba daquela, dar noticias cunha linguaxe de creación. Así están pequenas pezas que abren o libro e que facía para un programa de radio pirata en Barcelona, seguramente parte dos textos máis singulares. Tratábase de recuperar esas pezas en conxunción coas da fotógrafa Anna Turbau, a primeira reporter do novo tempo que se anunciaba para a imaxe na prensa, que durou moi pouco. Entendo que foi un libro difícil para as librerías, porque pola contra tivo dúas ou tres recensións na prensa de gran público. Non coincidía con ningún canon que servise. Había unha auténtica obsesión nos 80 con facer literatura xuvenil e o que se chamaba literatura de quiosque e eu xusto facía o contrario.

Dicía a finais dos 90 sobre a súa escrita: “non pasa se non é establecendo afectos como calquera outra forma de corrupción das normas do poder”. Cales son os afectos aos que pode aspirar unha linguaxe distanciada?

A palabra 'afecto' utilízoa e trasládoo con esta mesma situación que formulo entre a árbore e o Gil, e practicamente en todo. Aquilo que te leva a conmoverte e a facer algo que non tiñas pensado até ese momento. Hai algo que está no centro da relación afectiva coas cousas, coas situacións, coas persoas, e ten que ver coa idea de querelo así. Penso no mal entendemento que hai da etiqueta 'materialismo dialéctico' ou 'materialismo histórico', cando realmente é un modo de pensamento que trae consigo unha carga afectiva fortísima, porque implica a conciencia revolucionaria, algo que non pasa polos teus intereses senón pola decisión de. Por iso se explica en persoas de diferentes posicións, e está na entrada do século. É así como entendo a relación con estes materiais. En ocasións partía de materiais durísimos, o caso máis claro sería *Porta blindada*, non hai nada máis duro que



CONTRASINAL. No ano 1973 no li-miar ao seu libro *O corvo érguese cedo* Margarita Ledo escribe: “O home foi camiñando coa consiña de engaiolar ó corvo e conquistar fixar o noso tempo”. Creo que esta arela define todo o seu facer: un tempo que é contemporáneo e non dubido en cualificar como nacional, porque cada data, cada proxecto require un fluír de discursos a cambio da esperanza e a nosa autora decidiu que os seus non serían nin museísticos nin idólatras, xa que as nacións son construídas e érguense con figuracións e con palabras e son múltiples e por iso non é posíbel renunciar a nada.

E Margarita non renuncia, nin á vangarda, nin á abstracción, nin á fantasía, xa que por moi afogadas que sexan as condicións, a renuncia é sempre un erro. E ela xa no 73 (época epigonal de consignas) está a mirar para adiante e sabe que escribir poesía política é sobre todo afastarse dos idiomas da usura.

Porque senón ademais é que estás colonizada, e permites que se che imponha a condición de subalterna, e só dirás o pactado: as linguaxes da razón instrumental, a saudade, a paisaxe, a consigna; o número pero nunca a cifra; nunca o contrasinal.

Linguas mortas é un acontecemento único porque nel están xa todas as mutacións.

O seu, o de Margarita, vai a contra-fío; é unha obra de contramarcas, xa sabedes, aquilo que cómpre coñecer para pasar dun tempo a outro, dunha terra a outra (horda, nación, placenta, orixe, onde se anoan as alianzas, se establecen os contratos, os códigos e as convencións que dan sentido ao insignificante, institúense os contrasinais, prénganse as bandas ópticas e sonoras ao que as excede, víranse nun momento de xesto e de paso) dunha fronteira a outra fronteira, entendéndoa non como clausura, senón como un linde poroso aos bordos doutras singularidades.

Figura, idea contemporánea para vivir/filmar/escribir o que nunca foi vivido, non o que se perpetua e xa rematou, senón o que de veras comeza: as películas, os poemas, a intelixencia, os corpos. // **Chus Pato**

estar toda a vida nun psiquiátrico consciente de que estás alí. Para traballar con eses materiais do real fai falta establecer ese vencello afectivo que implica querer facelo e cun respecto total aos materiais. Aí se establece a distancia. Coido que mesmo na relación amorosa isto é así. O que pretendía Bretch, non simplemente diluírte en algo senón sentírte involucrada e entender que a través de

Interésame a capacidade sensitiva da literatura, as reaccións corporais que provoca.

formas que non teñen que ver co real se te está incorporando a feitos do real que teñen moito que ver coa persoa.

O seu discurso de entrada na Academia, esa fotografía de 1974 en que aparece co caderno de xornalista escoitando a Otero, logo Trasalba ou Violeta e o militar morto (1985). Foi Otero referente fundamental contra a creba do 36?

No meu caso non, en absoluto, o 36 era algo completamente borroso, velado e calado. Da guerra tiñamos determinados indicios, fóra do feito da súa existencia, e da grandísima represión, do exilio, daquilo que non se podía ocultar. Era algo, non sei se pola dor ou polas poucas condicións que había, moi difícil de coñecer e analizar. Fóra das cousas indiciais que hai na túa casa, *O divino sainete* ou algúns poemas daquelas edicións retalladísimas de Rosalía, o primeiro que leo son as *Cousas* de Castelao con dezasete anos e quedo totalmente asombrada daquela escrita. Logo vou a Barcelona, estou lendo o *nouveau roman* e entón leo os mesmos en Galicia, a xeración Brais Pinto,

a María Xosé Queizán d'A *orella no buraco*, o Ferrín de *Arrabaldo do norte*, o Gonzalo Mourullo de *Nasce un árbore*, un dos relatos centrais da nova narrativa. Ao mesmo tempo que leo a García Márquez, de quen teño a primeira edición de *Cien años de soledad*, leo *A esmorga*. E empezo a ler os autores próximos, os que chego a coñecer, a Blanco Amor véxoo moitas veces porque vai a Barcelona cada ano. Á xeración da modernidade chego máis tarde, nunha especie de regresión, completamente freudiana, porque vou buscando, porque me empeño en militar nunha cousa case descoñecida que se chama UPG cando todo o mundo vai para o Partido Comunista. Porque me gusta un tipo de literatura e busco aquí a que me gusta no resto do mundo, e encóntroa.

E aí entraría Otero e a súa influencia?

Tiñas a idea de que era un fidalgo con certo *touche* carlista. Parecíame un personaxe moi excéntrico, pero a medida que vou sabendo del dáme unha dimensión moi do *flâneur*, deste personaxe ao que lle gusta todo o que ve, que é un absoluto mirón e que ao mesmo tempo

lle ten un medo terríbel ao real. Fixábame na súa paisaxe marabillosa e en que dentro diso hai sempre escenas breves que lle resultan moi atraentes. As mulleres de Otero son as criadas, as amas, as gobernantas; el míraas, fíxase nunha súa aberta na que se ve unha carne branca. Ves aí o desexo de Otero e sabes tamén que nunca vai dar ese paso. É un personaxe moi inacabado, desexando constantemente entrar no mundo. E todo o seu mundo pasa pola escritura, tamén o afectivo, o seu diario é a correspondencia coa nai. Cando vas para aí é un personaxe inmenso, e gústame moito pola decisión de non entregarse ao franquismo.

“Méndez Ferrín, do que non é doado librarse”. Dillo a Avendaño en 1984. A crítica sinalou esta influencia, destacando a súa meirande vontade experimental.

Dixérono sobre todo por algúns relatos de *Mamá-Fe*. Aí Ferrín está no primeiro, en “Mamá-Fe”, nos outros non. Non tanto pola forma como pola vinganza histórica que contén. Isto trasladóunolo Ferrín, en cada relato vingábase dun fascista. En “Mamá-Fe” está



realmente a vinganza polo asasinato dunha muller que estaba na célula de Gayoso e Seoane no 48 na Coruña. Nos demais hai outras influencias que sempre declaro, Cortázar, o dos pequenos relatos. *Trasalba* está montada como unha película, pero cando releo Cortázar, *Libro de Manuel*, localizo perfectamente as engrenaxes. En “Ironpark Crime”, outra vinganza a partir dun feito real, dun paseado que tiran por unha ponte á que se agarra e ao que lle cortan as mans, hai unha certa condensación coma nalgún relato de Borges no que sabes desde o principio que vai dar a volta. Os relatos de *Mamá-Fe* teñen a mesma complexidade que teño daquela cos autores que me gustan, unha relación moi empática. En absoluto se trata de imitalos, pero si hai unha transferencia de como se entende a escritura. Igual que noutros momentos, tamén nalgúns textos de *Linguas mortas*, máis en *Porta blindada*, o que me interesa é a capacidade sensitiva da escrita. Máis alá de ler, o que sentes, o que che evoca, a emoción que che produce ou non. Hai unha reacción moi corporal. Isto é o que facía Peter Handke ás veces dunha maneira terríbel, en *Carta breve para un longo adeus*, o súmmum do fracaso amoroso, ou “Falso movemento”, o suicidio da nai. Nada te pode atravesar máis ca o final deses relatos. No meu caso din que se sabe que unha obra é miña polo remate, pero non podería dicir como fago eses finais, nin sequera no Gil, non podería localizar influencias neles.

Entendera que aludía a improvisación nun sentido máis literal.

É que tamén é no sentido literal. Cando teño o final traballo moito o anterior, pero os finais, moi breves, normalmente unha frase ou unha situación, case sempre me saen na primeira versión. Sei que non parece, pero é unha das cousas que máis me fai sufrir, porque se non teño o final sei que me vou desprender do texto sen rematalo.

Relaciona iso co certo esvaecemento da trama, con que non haxa un fío convencional de narración?

Pode ser que iso me leve a facer moitas digresións. Nas novelas vese moito a cantidade de excursos que hai. Cando se fala de finais abertos, no meu caso están no interior da trama, onde aparece unha escrita que pode deambular cara a saídas moi diferentes, moi incerta. En *Porta blindada* vese tamén como traslado o meu rexistro ao das voces dos personaxes e a situacións do segundo e terceiro plano. Hai aí unha sorte de palimpsesto que ás veces non deixa localizar os elementos convencionais dunha trama literaria.

“Imaxe do escritor (galego) nos media”. Seguindo un fío dese artigo seu, gústalle a literatura galega?

Cando escribía ese texto pensaba en acabar nós mesmos con esa imaxe de escritor que vai a todos os cócteles, a todos os premios, o escritor dependente. A medida que se vai dando esa imaxe negativa, persoas que descoñecen a literatura galega, mesmo aquelas que se expresan noutros ámbitos culturais aquí, din “non

Unha bandeira baixo o río

Narrativa Entra Ledo na literatura infantil amosando o que unha lingua pode

A literatura galega contemporánea precisaba dunha autora como Margarita Ledo. O máis sorprendente é que a atopou. O sentido que a súa obra lle concede á palabra *emancipación* pasa por unha aliaxe complexa entre o intelixible e o sensible, unha aliaxe que nos aprende algo difícil de esquecer: é tan preciso o ouro coma o pan. “No rumor que fan as palabras ao se silenciar unhas ás outras” (Méndez Ferrín), Ledo sempre nos amosou a amplitude do mundo: do runrún da cretona á folla de ruta, dos liques entre a pedra ao olor da pólvora. Todo iso cabe no pensamento. Algo así podía lerse entre as liñas dunha frase dedicada a súa nai, na curta *Cienfuegos 1913* (2008). Escribir, literatura ou cinema, é aprender a falar pola boca dos outros. Por boca de súa nai Ledo dicía que a emoción non era incompatible coa loita. Por boca de Manuel María, a cineasta chegara anos antes a unha das definicións máis sutís do oficio de escribir. Na fin do filme, a cámara detíñase nunha bandeira a ondear, mergullada no curso dun río. Esa bandeira asolagada era o poema.

Margarita Ledo leva moito tempo pensando a imaxe. Brillante ensaísta do cinema documental, en poucos casos se artellan con tanto sentido procura tan distintas como as de narrar (*Mamá-Fe* [Xerais, 1983], *Historias como Barcelona* [Diario 16 de Galicia, 1992], *Trasalba ou Violeta e o militar morto* [Xerais, 1985], *Porta blindada* [Xerais, 1990]), escribir poesía (*Parolar cun eu, cun intre, con insecto* [Xistral, 1970], *O corvo érguese cedo* [Xistral, 1973]), ou facer cinema. En *Linguas mortas. Serial radiofónico* (Sotelo Blanco, 1989), en colaboración coa fotógrafa Anna Turbau, conflúen estes e outros xeitos de dicir. Mais é o seu Discurso de entrada á Academia Galega, *Do bucle e da fenda. Para un ensaio crítico sobre a cultura galega* (2009), onde con máis certeza cobra corpo esa unicidade do pensamento dividida polo cinema, o ensaio, a reflexión política e a poesía. Naquel discurso Ledo soubo transmitir a tensión, delicada mais a miúdo dolorosa, entre o sentimento de débeda cara á heranza dos que marcharon e a necesidade de sermos ocasionalmente inflexibles no cuestionamento dese herdo.

E así chegamos a *O serrote do Gil*. “Coma os diamantes pretos”, dixera a autora no fermoso colofón de *Linguas mortas*, “este libro atrae a boa sorte”. Unha escritora tan afouta coma ela non podía evitar o reto de explorar os carreiros da literatura infantil, non aptos para todos os escritores nin para todos os lectores. E faino cuestionando algúns dos fundamentos do xénero. Quen dixo que un conto para nenos non pode ser complexo? Os contos que contamos son unha tentativa de transmisión da experiencia, mais os contos que lles contamos aos cativos son, ante todo, un acontecemento da linguaxe. Todo relato depende do seu contexto de uso, e os narradores sempre aprenden de quen os escoita. Esta é

O serrote do Gil
Margarita Ledo Andión ·
Galaxia, 2009 ·
32 páx · 9,30 euros



a única moralidade d’*O serrote do Gil*: por veces contar un conto é facer que o ritmo da fala estoure até virar o idioma en lingua universal. Os cativos, idénticos nisto á escritora, renuncian á súa plena competencia no código en favor daquilo que a gramática non pode lexislar. Os escritores covardes rexeitan a variedade do idioma en que escriben, mais xa dixemos que Ledo non pertence a esa caste. Por iso sempre renunciou a escribir nunha soa lingua e é experta en rachar as costuras de cantas sabe. Cando menos o catalán, o portugués e o francés, con cadansúa xerga urbana, campan pola súa literatura, nun somorgullo sonoro leal tamén á fala campesiña. A autora é quen de tornar en palabras a intensa dignidade dalgunhas casas labregas. Esa consciencia, trasposta en imaxes, está en todo o seu cinema. Tamén neste *Serrote*, inzado de paxaros e de árbores que non son nin paxaros nin árbores do paraíso, mais semellan sempre vir doutro lugar. Porque a verdade na literatura non procede do que foi e xa non é, senón do que aínda non é posible. Ela, na singular intensidade da súa escrita, nomea os espazos da posibilidade, fala do que non hai, teima unha e outra volta en seguir parcelando os cinco continentes do sensible.

Nun capítulo xustamente titulado “La razón de los iguales” (*El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Laertes, 2009), Jacques Rancière desbotaba en 1987 a codificación gramatical na procura dunha expresión digna de transpoñer en palabras a instantaneidade das ideas e dos sentimentos. Ledo sabe que a literatura de calquera nación fai da diferenza interna (diferenza lingüística, mais tamén diferenza sexual: digamos, por condensar, diferenza política) a súa bandeira. Comprende que o seu traballo nada ten que ver coa fixación do estándar e cédelle gozosamente aos gramáticos esa honra. Nesa cesión, que non é xenerosa, o pobo gaña. Por iso sen dúbida errarán os que salienten na súa obra (ou na de Otero, ou na Ferrín) a vizosidade do léxico. O que acontece aquí, nesta grandísima peza para nenos que é *O serrote do Gil*, é un acto de notable valentía: a demostración concreta do que unha lingua pode. “Ninguén sabe o que pode un corpo”, dixera Spinoza, e Ledo, para a nosa fortuna, confunde lingua e corpo. Como a auga revoltada do río que a presa volve aínda máis rabuda, ninguén pode termar da lingua coa que escribe. É nese excedente creado pola potencia infinita do son e do sentido onde, da man de escritores, medra a comunidade dos iguais.

// María do Cebreiro Rábade Villar

leo escritores galegos”. Iso amosa un prexuízo terríbel, e en cambio para min a resposta é a de Luís Mariño, “gústame a literatura europea, por exemplo Méndez Ferrín”, por exemplo Cunqueiro, por exemplo esa escritora entre as cen que representan a literatura do planeta por decisión de Unesco, Rosalía de Castro. Tamén era máis de cando escribo ese artigo, nos 80. Estabamos nunha especie de literatura de prestado na que sempre tiñamos que facer outras cousas. Existían Fole, Blanco Amor, Cunqueiro e ser escritor era penuria, non porque vivisen na indixencia senón porque vivían como podían, o mesmo caso de Novoneyra, Manuel María, nunha liña de sobrevivencia.

E gústalle a literatura galega de hoxe?

Si a que leo, determinados autores e autoras. É interesante ver que hai unha certa consciencia de novo de suxeito comunal. Variaron moitos aspectos obxectivábeis, o número de escritoras, de idades diferentes, multiplicouse até o infinito. É asombroso o grandísimo chouto e parécese moi significativo e moi desta literatura. E hai sectores asentados a nivel de industria cultural, por exemplo a literatura infantil e xuvenil. Tamén se está asentando e está sendo importantísimo un discurso que retoma a tradición da Xeración Nós. Hai toda unha liña de expresión poética inmensa e ricaz no sentido pleno. Existe tamén o fenómeno da novela, esa que tanto se reclamaba e que antes estaba máis vencellada a persoas, Cunqueiro, Blanco Amor. Falamos dun ámbito que non desmerece do que son as literaturas europeas e do seu universo xeral. Neste momento, e dígoos con tranquilidade, case toda a literatura que me gusta pódoo atopar en lingua galega, traducida ou de autores galegos. Logo quedan os que son os teus autores e autoras de cabeceira, os que sempre vas ler sexan de onde sexan. Aí cada quen ten os seus chamados libros de cabeceira, eses aos que sempre regresas porque son os che volven explicar as cousas.

Lin en algures que non tiña autores nin autoras de cabeceira.

Non, pero si algúns libros, ás veces de autores descoñecidos. Nomeo moito o *Tratado do funambulista* de Philippe Petit e cólloo, sei onde está, úsoo. Tamén *A voz das cousas* de Marguerite Yourcenar, un pequeno libro con fotos e poemas. Teño auténtica devoción por Marguerite Duras en todo, non porque vaia condicionar como escribo senón porque me libera de angustias profundísimas, e entón localizo que un texto pode funcionar, cando hai ese investimento, eses afectos. Teño algúns textos neste sentido na literatura galega, *Vietnam canto*, por non citar persoas que seguen producindo. Ese tipo de textos que te obrigan a unha relectura porque se transforman a medida o fas ti. Nese sentido teñen unha gran componse amorosa.

En que medida escribía, por caso, *Mamá-Fe* como carta a unha lectora futura?

Cando fago os relatos de *Mamá-Fe* penso que hai lector para eles nese momento. O que me interesaba era que a literatura que se estaba facendo noutros sitios se puidese facer aquí, e é polo que escribín *Porta blindada*. Aí quedaba pagada se o material de partida, Antón Moreda, no psiquiátrico, daba o consentimento. Fun ao manicomio co meu texto e dixeran “así é como vexo a túa vida”. Quedamos citados nun bar en Castro de Ribeiros de Lea e dime “creo que por primeira vez explicaches a miña vida”. *Porta blindada* foi relativamente coñecida unha década despois, cando xa practicamente a editorial o retirara. *Historias como Barcelona* gústame moi to pero foi unha edición dun periódico que



Hoxe atopo aquí case toda a literatura que me gusta, traducida ou de autores de noso.

desapareceu, ao mellor ocorreseme reeditalo. Cando penso se volvo escribir vexo que estou moi desactualizada. Paso uns anos metida nun soto en Mazarelos, para levar adiante a Facultade, o edificio do Siza. Retomo cando xa non podes pretender lelo todo. Hai unha paréntese que ten que ver con que me sinto como fóra da literatura que se está facendo, non coñezo os autores que gañan premios, nunca os leo. Sabes que o sistema literario ten as súas coordenadas e non sabes con que ir. E tampouco a túa intervención pasa xa por ser francotiradora. A partir de mediados dos 90 hai uns parámetros para a industria do libro, para a figura do escritor no espazo público, e non tiña nin noción do que estaba pasando. Penso que teño que saber e mirar se sigo confiando na literatura, e dáse entón ese segundo lapso, xa non tanto unha paréntese como un tempo morto.

A memoria é unha constante na súa obra. Falouse abondo disto, preferiría que parásenos na mestura entre memoria e desexo ou na construción do esquecemento.

Ao non poder resolver determinadas situacións fabricas o esquecemento. Esa fábrica de desmemoria pode levarte á aniquilación, e diso sabemos porque somos un país que se autodestrúe moito. Foi preciso retomar a memoria como memoria. A partir de aí si que tes dereito a esquecer, pero no sentido real, non como un modo de ver que non se saiba, na

casa nin falar e coidado cara a fóra. Hai que saber que a dialéctica implica recoñecer o teu propio trauma, porque senón a ver como te libras del. E aí entra o desexo, no momento en que localizas a perda podes ter capacidade para dar outro paso.

Que opinión ten sobre as políticas institucionais de memoria?

Houbo demasiada invernía aquí, vinte anos. Se observásemos que pasou coa xeración perdida, os que están agora gobernando, que teñen corenta e tal anos e tiñan quince na transición, veríamos que xusto son as vítimas diso, son as persoas máis ignorantes que hai no mundo. E ten moito que ver con que as cousas viñeron feitas, os nenos volvían vir de París. Polo tanto é tardía, é imprescindíbel e as vítimas son os que parece que agora son os vencedores. O caso Feijoo é claro. Ningúen que non fose unha vítima da desmemoria nos convidaría a deixar de escribir en galego como fixo no discurso do Consello da Cultura. Poño interrogantes sobre os modos, houbo obra literaria, artística, cinematográfica, feita por razóns de oportunidade. Pero o feito para dar a coñecer líbranos dunha ignorancia que catapultou a xeración anterior a non saber nada de nada, a un inmediateismo total. Iso pode levarnos a ter que confrontar ataques a dereitos de base. Vén dunha situación en que a sociedade foi sometida a un mecanismo de branqueo polo que lle quedou o cerebro liso completamente.

No contexto de crise, nas reivindicacións dos traballadores do metal, nas tractoradas, outra volta a tensión entre humanismo e guerra ao capital?

A guerra ao capital é o humanismo. Se o pensamos con base no principio de igualdade, de ir máis alá das necesidades inmediatas, saber, intervir, construír propostas, o que está dignificando a cidadanía neste momento son os traballadores do metal ou as tractoradas. O feito de que un sector sexa capaz de saber que existe a patronal. É unha batalla que nos fala do que suporía desbotar douscentos anos de

coñecemento na construción naval e no movemento obreiro. Se iso se arrasa, unha sociedade mutilase. Unha cuestión para repensar é o significado do termo 'humanismo' hoxe. Unha idea de Raimond Williams, débennos chamar a atención as palabras que mudan o seu significado porque falan dos cambios na relación de forzas dunha sociedade. Zizek fala da diferenza lacaniana do síntoma como doenza ou como gozo. Quen vexa o metal como doenza colócase nun lugar diferente de quen o vexa como gozo, como anuncio da posibilidade de transformar. Síntome na segunda parte mentres os da doenza pensan que é un grupo anquilosado. Esa é a barbarie do capitalismo salvaxe, que nunca foi capaz de construír porque é servil.

En “Do bucle e da fenda” cita un artigo de Francisco Sampedro no que expón as consecuencias negativas da fragmentación na praxe política en pensamento feminista, ecoloxista ou sobre a diferenza sexual. Fala da ficción de avance que pode implicar no traballo da esquerda. Que pensa disto?

Atomizar todo e convertelo en territorios autónomos, como se funcionase como unha caixa de bólas que se rozan e mudan de posición sen que nunca varíe nada, é xusto o que leva a que o estado desa caixa nunca se poida transformar. Desde o pensamento marxista, no que me sitúo, iso é completamente errado e criticábel. E o pensamento crítico contemporáneo, onde tamén me sitúo, estanos advertindo. Dinos: “coidado coa fábrica da diversidade, coidado coa fábrica da diferenza”. Fanse mesmo estudos sobre como as multinacionais —o que sería o patrón de Novecento, que segue existindo, agora con outra corporización— manexan como un activo os selos de exclusividade dun produto cunha marca de orixe. Iso é algo que se analiza desde todos os ámbitos do pensamento crítico e coincido. Por iso boto man de Francisco Sampedro en moitos aspectos, a persoa que ten como encomenda traballar sobre os textos que parten de Marx e dos pensadores marxistas.