

01 XUÑO DO 2006 - NÚMERO 620

rdl

REVISTA
DAS
LETRAS



BUREN
o construtor de cabanas

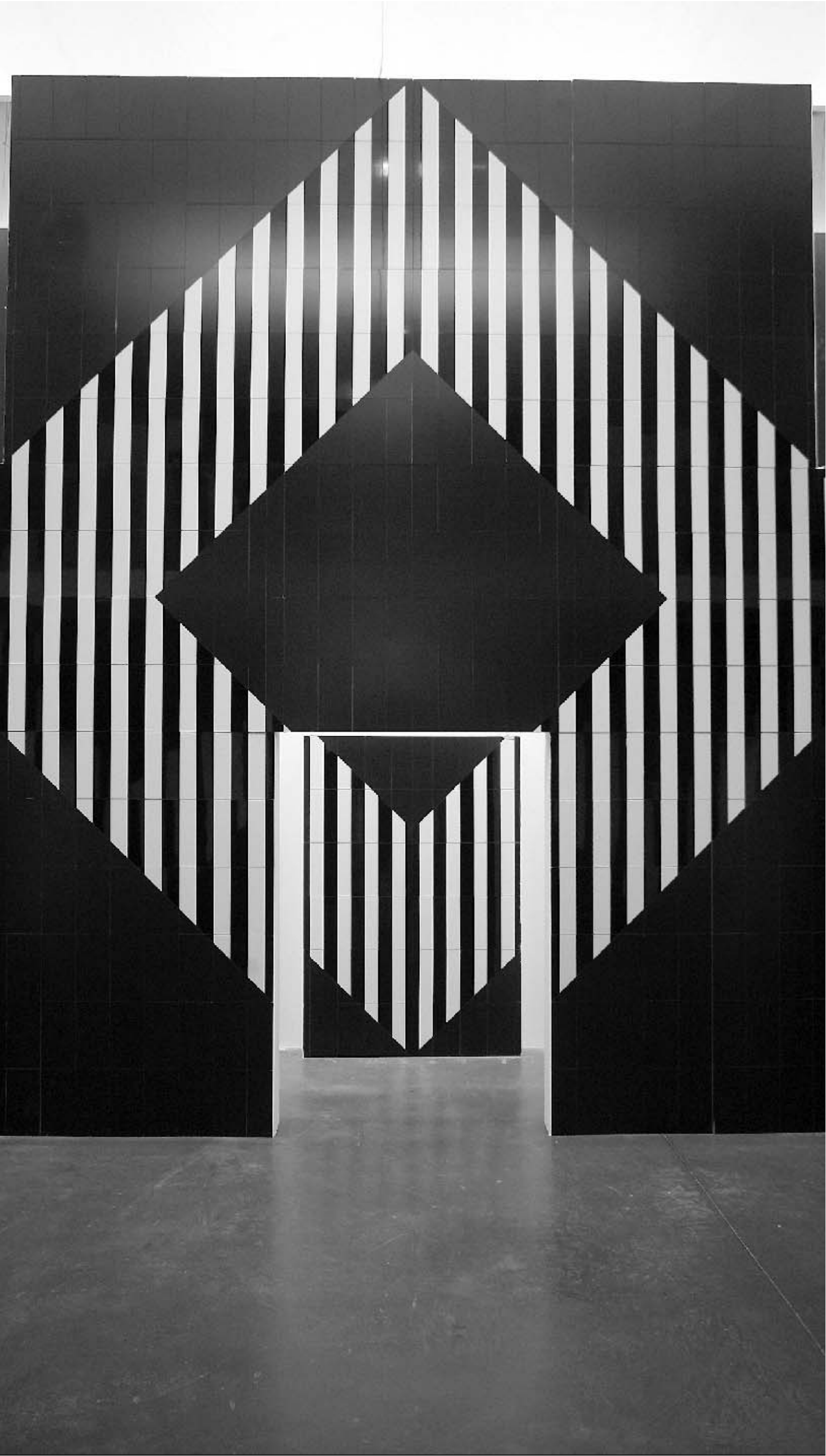
Desde hai anos, Daniel Buren explora a economía dos medios artísticos, cun traballo encadrado exclusivamente –desde mediados dos anos sesenta– en dúas bandas de cor. Con estas bandas, nunha especie de ferramenta visual, Buren explorou o potencial como signo dun motivo que se repite de xeito obsesivo. A partir dos anos setenta, as bandas comezaron a estenderse polos máis variados soportes: trens, portas, escaleiras, garitos de gardas nos museos... O proceso non só ampliou a súa obra en concepto e cromatismo, senón que tamén a foi afastando progresivamente de calquera viso de decorativismo. O Guggenheim de Nova York ou Centro Pompidou de París son algúns dos espazos nos que este creador francés

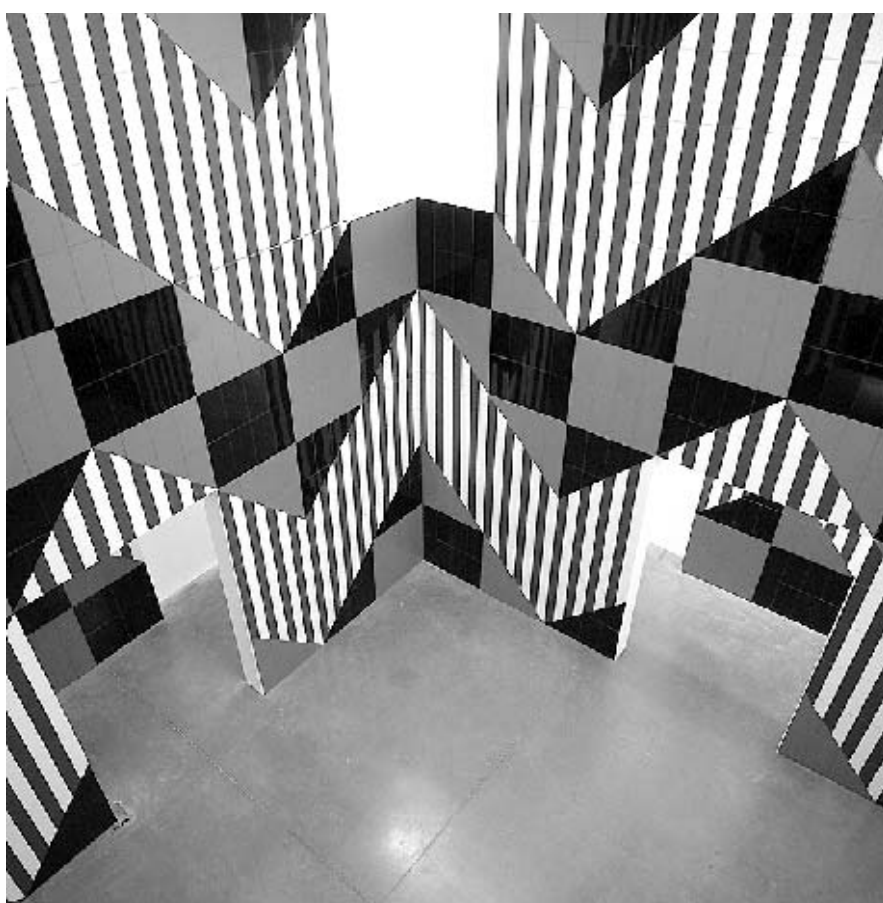
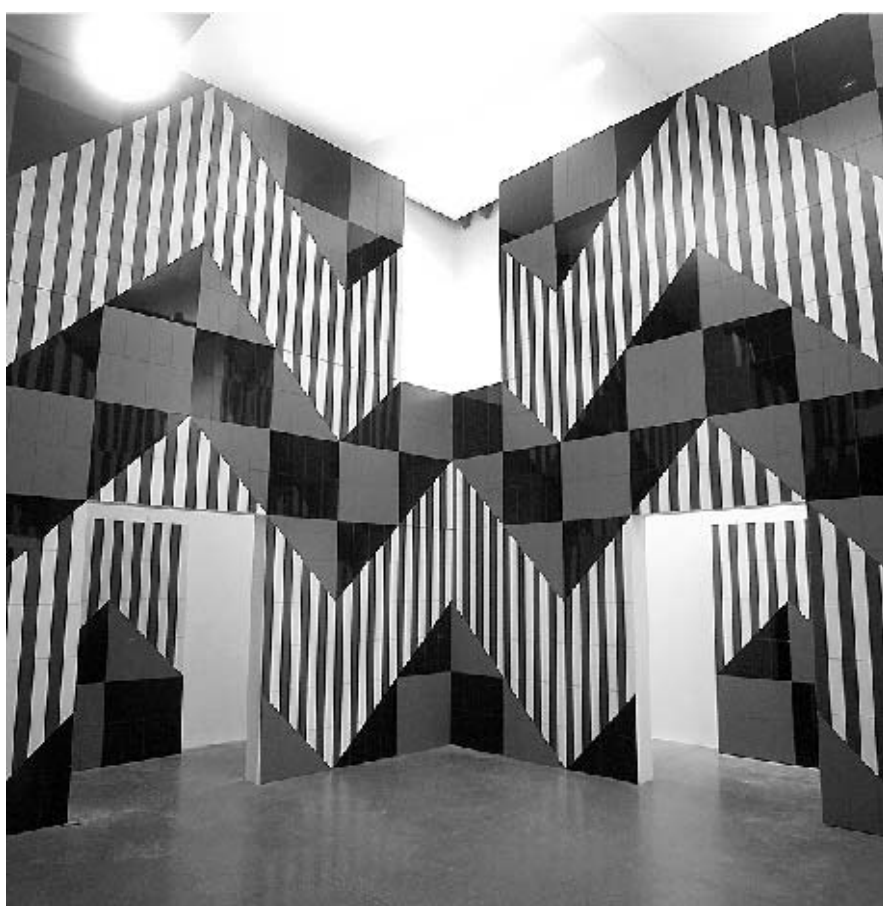
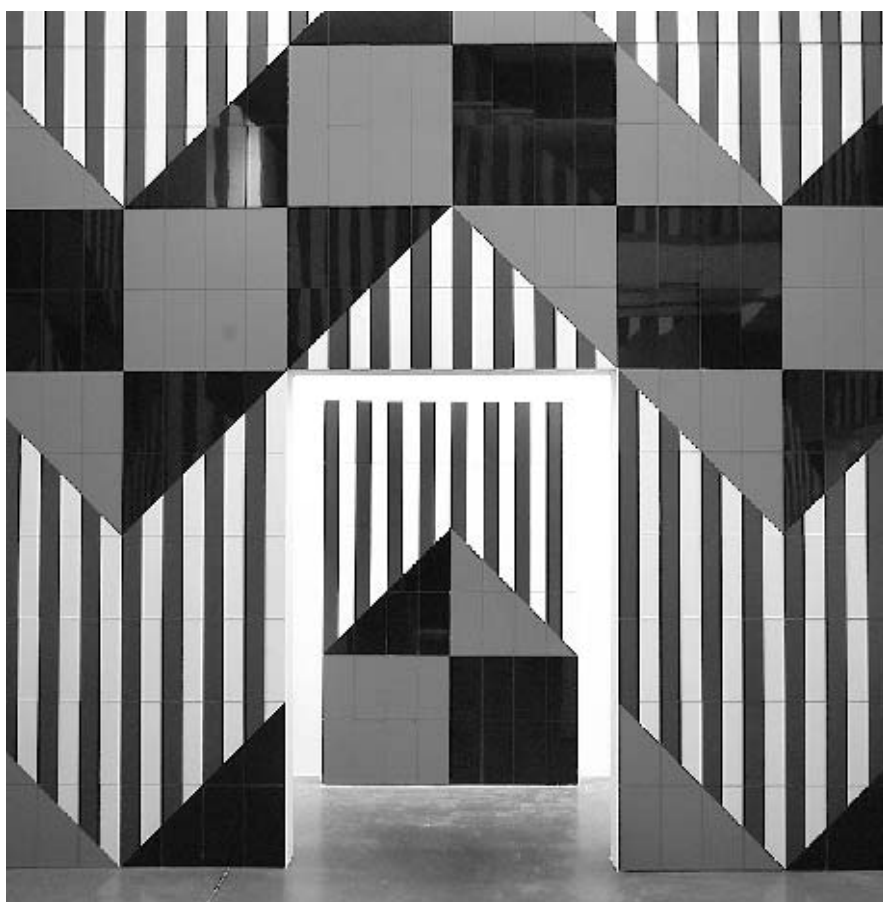
Daniel Buren

O mundo

nunha cabana

depositou a súa impronta nas últimas décadas, deixando sempre atrás del o ronsel da polémica e, mesmo, de triunfo, como o Premio da Bienal de Venecia en 1986. A súa evolución levouno a outorgarlle un papel principal aos nexos entre a arquitectura e a arte, até desenvolver unha idea máis próxima ao eixe modulador do espazo que ao propio obxecto. Agora, Buren presenta por vez primeira na península as súas ‘cabanes éclatées’, un proxecto ideado para o Espai d’Art Contemporani de Castelló invitado polo teórico e crítico galego Juan de Nieves, director dese centro valenciano. Revista das Letras recolle neste monográfico a reflexión do propio De Nieves sobre a experiencia co artista, así como fragmentos dalgunhas das reflexións de Daniel Buren sobre a arte, os museos e a súa obra.





Les Cabanyes de ceràmica i espill, Treball in situ é un proxecto do artista francés Daniel Buren concibido especificamente para o Espai d'art Contemporani de Castelló, pon o acento nunha reflexión sobre o museo como estrutura ideolóxica, social e arquitectónica.

Ó longo de máis de catro décadas de traballo, a obra de Buren transformouse de maneira significativa en diferentes ocasións. En 1984 o artista crea a primeira dos seus *cabans éclatés* na galería Konrad Fischer en Düsseldorf.

A diferenza das máis recentes, onde fai uso dos máis variados materiais como espello, plexiglás ou cerámica –material este último co que reviste os seus cabans en Castellón– as primeiras cabanas partían dunha estrutura moi simple e habitualmente cuberta por unha tea raiada azul e branca. Como denominador común, todas elas constitúen unha forma arquitectónica aberta que incita ó espectador a penetrar no seu dominio particular. E en relación ó lugar onde son situadas –museo, galería, espazo público– a súa aspiración última sería, en palabras do propio Buren, a de perturbar o espazo.

Daniel Buren nace en Boulogne-Billancourt, París, en 1938. Comeza a pintar a principios dos anos sesenta, e despois dun curto pero prolífico período de experimentación con este medio, o artista descobre o material raiado que vai utilizar incesantemente ata hoxe. Arredor de 1965 comezou a facer cadros con bandas previamente impresas, alternando tamén con outras bandas bicolores que encontrou por casualidade no mercado téxtil de Saint Pierre, en Montmartre, París. Así, reducindo as súas pinturas a simples elementos visuais e físicos e pondo de relevo aspectos subxectivos, Buren estaba a cuestionar as expectativas en canto á forma tradicional, a pesar de que a miúdo aplicaba pintura acrílica a estes téxtiles impresos con bandas, co obxectivo de diferenciar a tea do obxecto encontrado.

En 1968 o artista comeza a pegar pósters impresos con bandas bicolores verticais en valos publicitarios e outros espazos da paisaxe urbana. Este tipo de traballos, chamados 'Pegadas salvaxes' desafiaban o sistema artístico tradicional, xa que os realizaba sen invitación ningunha por parte das galerías de arte ou museos. Estes traballos ofrecíanse así a diversas audiencias e puñan o



dedo na chaga sobre o papel do museo e os centros de arte, pero tamén e sobre a noción de autonomía da propia obra de arte dentro do contexto global.

A partir dese momento, Buren inseriu estes signos –recreados con distintos materiais, desde tea, papel, cinta adhesiva, pintura a un gran repertorio de soportes– en e sobre unha gran variedade de lugares exteriores e interiores como tendas, valos publicitarios, rúas, trens, parques, prazas, mercados, teatros, pontes, galerías, pero tamén museos, ó longo de todo o mundo.

Desde o momento en que estas bandas bicolores comezan a ser un elemento recoñecible da súa obra, substantivo na súa caracterización artística, o traballo de Buren transfórmase nas últimas dúas décadas en algo máis escultórico e arquitectónico, tanto en escala como en forma.

Os materiais asociados coa pintura

tradicional, incluídos os marcos de madeira e os lenzos, convértense agora para Buren en muros autoportables, corredores e cuartos. Adoptando estes elementos arquitectónicos dentro do seu propio vocabulario, o artista francés comeza a facer un traballo que reflicte á vez que imita a arquitectura. A través destas estruturas que a miúdo alteran a arquitectura preexistente,

Buren crea “lugares dentro de lugares, espazos dentro de espazos”, e ofrece á vez unha perspectiva diferente sobre o que podería ser un ambiente doméstico. En definitiva, transforma a arquitectura para brindar ó espectador unha nova experiencia espacial.

Juan de Nieves

‘Au sujet de...’

6 | **r d l**
Galicia Hoxe 01/06/06



Arriba, intervención de Buren no Guggenheim de Nova York. No centro, o seu traballo para Telemar Square. Abaixo, as súas columnas no Parque da Cigalière, en Béziers.

1.-O contexto

Ó interesarme polo contexto, é normal considerar en primeiro plano a arquitectura. A arquitectura é complexa, sabemos que non é algo anónimo e sen significado. A arquitectura fórxase cunha función xeralmente precisa e que preexiste á construción. “Tocar” a arquitectura dun lugar é tocar a súa sentida, a súa historia... É indicar moitas cousas do espírito do lugar que non están unicamente relacionadas co formal. O espírito do lugar implica o lado vivo, as persoas que o habitan, que o fan funcionar, e este aspecto temporal e humano non o é sen consecuencias. Aínda se a arquitectura dun lugar transmite formalmente o que nel se presenta, sobre todo se non se está atento, non é porén a fin exclusiva da miña actuación.

A arquitectura e os elementos arquitectónicos son puntos de ancoraxe formais entre outros. O mobiliario, a cor, as obras da colección, se se dan, son outros tantos elementos visuais tan indicativos como a propia arquitectura. Unha multitude de indicacións que me permitirán saber como poderei usar ese lugar.

Nunca chego cunha idea preconcebida ó lugar onde me convidaron a expor. Nin sequera o fixen cando desenvolvín esta experiencia particular nos Estados Unidos, onde me fixara como regra do xogo o reutilizar, para varios lugares diferentes que non coñecía, as diversas formas que empregara para o primeiro espazo que vira inicialmente. Aínda neste caso límite experimental, onde se usaron integralmente os elementos en cada ocasión, que tomaban, como nun xogo do Mecano, diferentes configuracións segundo os lugares de acollida, non había ningunha preconcepción das posibilidades.

As informacións que entrega a arquitectura desbórdanse por todo un mundo. A arquitectura non é senón a primeira etapa, a máis evidente. Pero iso non se reduce ás súas características físicas ou estéticas.

Se non sei a priori cal será o elemento motor que inducirá o traballo que me dispoño a realizar, algúns elementos obxectivos sérvenme de varanda e me permitiranme iniciar o meu enfoque. Isto pode darse a partir dunha discusión co organizador da exposición, cos habitantes do lugar ou a súa historia, a política da cidade ou do país onde sucede... As fontes poden ser do máis diverso.

As opcións de reflexión poden ser diferentes, aínda cando sexan sempre contextuais. Isto pode ser unha resposta á exposición de grupo á que estou convidado, sen máis relación coa arquitectura; a arquitectura pode chegar en primeiro lugar; unha decisión política pode igualmente servir de guía e xogar coa arquitectura; noutra ocasión, será o tema da exposición o que me arrastará nunha dirección ou noutra. O meu traballo non é nin programático nin sistemático.

2. In situ

¿Por que tería que necesitar un artista á forza un taller? ¿De onde provén esa obriga? A cuestión do taller é fundamental, mesmo se se acepta finalmente ter un. Dispor dun taller é un costume cultural en Occidente. É unha comodidade que pode converterse nun fastío. Esta é a razón pola que, ó serme imposible ter un taller por falta de medios financeiros, decidín prescindir del, e ver que supuña para o meu traballo, en vez de morrer de aburrimiento esperando días mellores e de sufrir as consecuencias, comezando pola de deixar de traballar.

Privándome do taller voluntariamente, eu

encontrábame na obriga de me preguntar sobre o que pode facerse cando non se ten un lugar de refuxio onde exercer ¿O taller era un costume que podía cuestionarse? Sobre este tema, escribín o texto Fonctions de l'atelier («Funcións do taller») en 1971. Un dos seus maiores inconvenientes é o de producir «obras de taller», é dicir, un produto concibido para un lugar ideal, distinto ó taller, ó cal irán parar; o de fabricar obras nun taller que xeralmente non conservará nunca o que nel se creou, obras que un día rematarán noutros lugares que o artista non coñece a priori. Ó ser sempre eses lugares espazos de exposicións específicas, un pode preguntarse se estas obras concibidas para un lugar descoñecido, e xa que logo utópico, ou para un espazo calquera, non son de feito unha limitación draconiana que remata por «apromar» a obra que se fabrica. De onde xorde o seguinte paradoxo: a liberdade total de se poder adaptar a un lugar é a Primeira restrición á obra. Os elementos característicos que crean a especificidade dun lugar non poden imaxinarse antes de se ter coñecido. Así, traballar por adiantado para un sitio que non se coñece, implica ineludiblemente unha dimensión ideal. Trátase neste caso dun traballo sobre un espazo xenérico, un estereotipo. De aquí nace a sorprendente semellanza que encontramos entre unha galería e outra, entre un museo e outro. Todo isto forma unha cadea extremadamente lóxica. Rexeitar o taller sería romper de raíz esta cadea. Tal ruptura física ten fondas consecuencias, e foi indispensable para min. É tamén unha cuestión de coherencia. Traballar in situ, como eu o interpreto, implica a perda do taller, ou viceversa. Traballar in situ cando a ocasión se presenta, e sen dúbida hoxe porque está de moda, e producir o resto do tempo obras no taller, é un exercicio de estilo como calquera outro. As implicacións dunha conduta así son totalmente nulas, sen ningunha consecuencia determinante. Non ter taller non significa porén a vontade de ter unha estrutura máis lixeira, pero cuestiona a forma de produción que induce o taller, que é a do 99% dos artistas. Tanto se falamos de pintores, de escultores, de fabricantes ou de manipuladores de obxectos, a presenza do taller séntese no seu traballo dunha maneira ou outra. Iso non significa, non obstante, que se trate de algo negativo ou que haxa que desterrar completamente do vocabulario. A vantaxe de non ter taller fíxome descubrir unha serie de cousas, especialmente sobre os funcionamentos da creación do que poderíamos chamar unha obra de arte.

Producir obras nun taller pon sempre sobre o tapete a cuestión do destino, a menos que o artista traballe ben como un arquitecto, sobre planos, con obxecto de construír para un lugar concreto, ben por encargo, no sentido máis estrito. Nese caso estamos aínda no marco dunha produción ben definida ¿Pero que pasa cando este non está definido? ¿Cal é este lugar ideal? ¡As obras non se elaboran para quedar atrapadas permanentemente no taller! Raros son os que, como Gustave Moreau, viron como o seu taller se transformaba en museo. Aínda máis raros os que, como Brancusi, obrigaron o Estado, que desexaba adquirir as súas obras, a adquirir tamén o taller conforme estaba e a conservalo tal cal.

A Fórmula consagrada “vive e traballa en...”, usada por todas as biografías, sostén que o taller do artista está situado na cidade mencionada, e que xa que logo non traballa nunca en ningún lugar que non sexa esa cidade. A fórmula que eu uso paréceme máis xusta na miña situación. Eu vivo in situ, como todo o mundo. Pero dicir que traballo in situ é declarar que o meu traballo non se fai máis que estando no propio lugar e que eses lugares son de antemán indefinidos e múltiples.

3.As Cabanas

As Cabanas non inverten a cuestión do in situ; complícana, fana máis complexa. En vez de ser realizada en función dun lugar e de quedar ligada de maneira definitiva ou efémera, cada unha destas obras pode, permanecendo idéntica nos seus elementos constituíntes, ser cada vez diferente dun lugar a outro na súa aparencia. O cal reforza de forma considerable a presenza moi incisiva de lugares diferentes nos que se tenta a experiencia coa mesma Cabana. Noutras palabras, estas Cabanas explosionadas, como o seu título indica, estoupan ata os límites extremos da envoltura na que están instaladas. E ó estoupar, fan aparecer un baleiro entre a Cabana e os elementos proxectados que diferirá segundo o lugar. Por outro lado, a altura, a cor, a calidade dos seus muros, sobre os que

estes elementos estouparán, producirán tales diferenzas. As Cabanas explosionadas representan a produción dun obxecto completamente específico, que ten como calidade transformarse e ser transformado polos seus lugares de acollida. O problema do lugar ou do in situ, pois, abórdase sempre, pero de forma diferente. E como indicaba o título dunha das maiores Cabanas, realizada para a Bienal de París en 1985, tratábase dun lugar dentro dun lugar: O reencontro das situacións.

As Cabanas perturban moito máis o espazo do que se insiren nel. A diferenza doutros traballos que se funden no lugar e deixan peneirarse unha ambigüidade sobre a súa calidade de obxecto, non poden pasar esta vez dun elemento do mobiliario ou da decoración. Coa Cabana, estamos de maneira máis tradicional directamente confrontados a un obxecto. A súa maneira de estoupar propia en cada lugar deixa claro o espazo no que se encontra. Segundo o lugar, aparecerá diferente como obxecto e o espazo aparecerá de maneira incisiva en relación ó espazo onde se presentara precedentemente. Se non houbese explosión, as Cabanas serían cubos ou paralelepípedos nun lugar. A explosión induce a que pase algo no dereito e no revés, sobre o decorado e sobre o decorado, sobre a arquitectura e sobre o obxecto arquitecturado, sobre a escultura e sobre a pintura. A explosión permite igualmente trincar, destripar o paralelepípedo, e xa que logo permite entrar nel. Podemos dar voltas ó seu arredor, pero ademais podemos penetrar nel. A maior abundamento, é un traballo que non implica un punto de vista único, senón diversos puntos de vista diferentes. Aínda permanecendo no mesmo lugar, un pode encontrarse sucesivamente no interior e no exterior, e mesmo atrapado como un sándwich. A miúdo comparei a distancia entre a Cabana central e os muros sobre os que se proxectan os elementos explosionados como a distancia que percorre un pulmón dentro da caixa torácica entre a inspiración e a expiración. Dun lugar a outro, esta «respiración» faise aínda máis evidente.

4.- A cor

Para min, a cor é pura ocorrencia, e por conseguinte totalmente indicible. Tan abstracto como unha fórmula matemática ou un concepto filosófico. Hai poucas cousas máis na arte que sexan totalmente indicibles, se non é o resultado plástico da combinación de sensacións, da comprensión e do xogo co espazo. Se a obra plástica (que pode ser unha pintura, unha escultura ou un obxecto aínda non definido) ten unha soa razón de ser, é a de pór en evidencia o máis claramente, o máis intelixentemente, o máis sensualmente posible, os seus caracteres indicibles e, se é posible, facelos compartir.

No dominio da cor, obxectivamente, pódese constatar que poucos artistas chegan realmente a facer algo. A cor é un problema vasto; paréceme difícil aplicarlle regras. ¿Hainas? En cada intre, a cor debe inventarse. Non existen barreiras. En cambio, para facer unha harmonía que funcione, calquera deseñador, modisto ou asesor de iluminación se apaña moi ben. Abonda cun pouco de gusto. Se o gusto é unha cousa que se educa, iso non ten nada que ver coa cor no campo artístico, onde se trata de pura ocorrencia.

Hai motivos para desconfiar das «falcatruadas» da cor, comezando polos efectos retinianos sobre os que Duchamp nos advertía xa.

No dominio arquitectónico, todos os grandes arquitectos reconsideráanse en cada nova xeración esta cuestión da cor. Pero non podemos comparar este dominio co da pintura ou o da escultura. A arquitectura concíbese cunha finalidade funcional precisa e, cando se utiliza a cor, este é igualmente funcional. Na publicidade ou no cine, a cor ten tamén as súas propias razóns de ser.

Usar a cor nun ou outro deses campos implica cada vez puntos de vista diferentes. Aínda que na pintura debe inventarse, na arquitectura, a publicidade ou o cine a cor debe responder a criterios precisos estraños ó dominio pictórico. A igual calidade, non pode mesturarse ou compararse unha excelente organización da cor que permite mellorar as condicións de repouso e coidados nun hospital coa utilización da cor nunha obra de Matisse ou de Newman.

Hai tantas diferenzas entre estas formas de usar e de concibir a cor como pode habelas, a pesar do uso das mesmas palabras, mesmo dos mesmos pigmentos, entre a actividade de Robert Ryman como pintor e a dun pintor de brocha gorda.



08 XUÑO DO 2006 - NÚMERO 621

rdl

**REVISTA
DAS
LETRAS**



inmigrantes

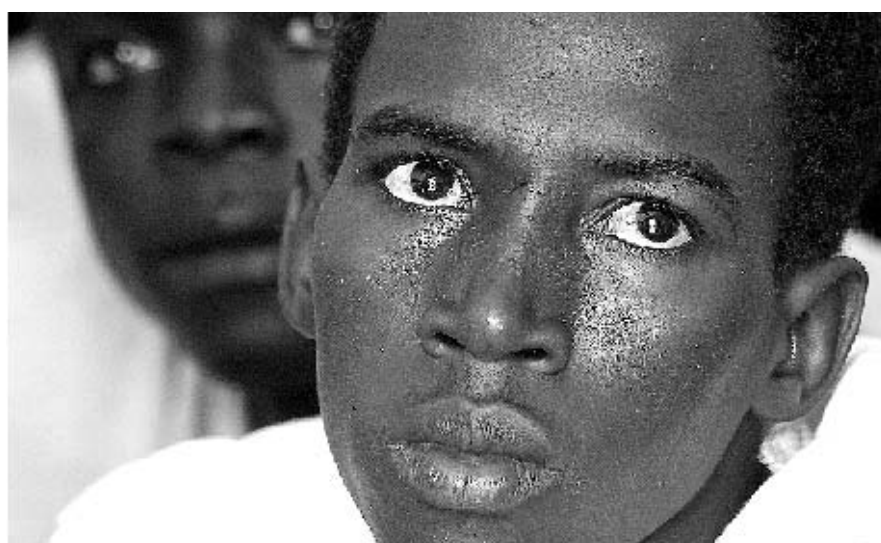
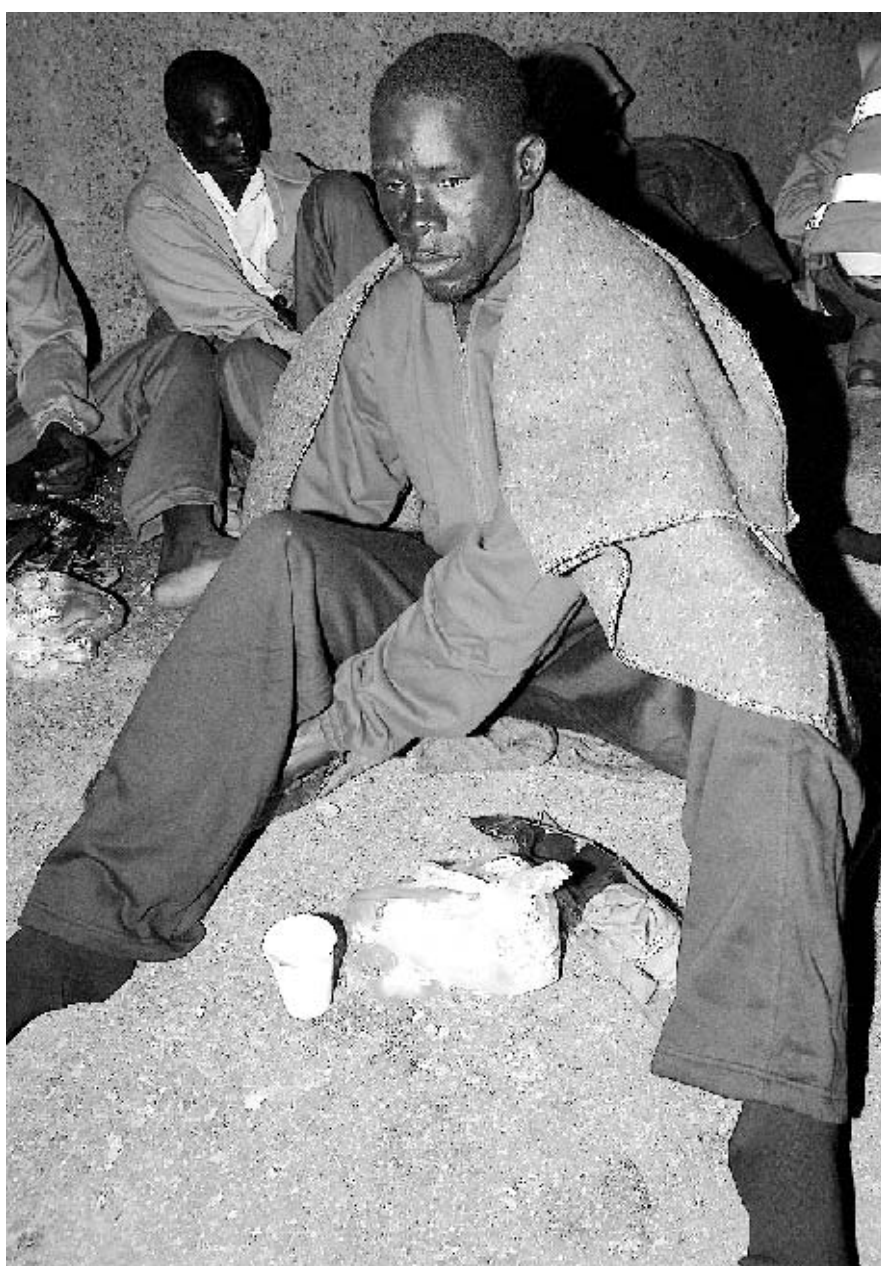
Son miles e miles de persoas que foxen da pobreza e da guerra desde o profundo sur do planeta. Desde a África esquilhada, sucesivamente, pola ocupación colonial, a explotación das grandes multinacionais, a corrupción política e os enfrontamentos relixiosos. Caras mancadas pola dor e a esperanza que son utilizadas polos tratantes ilegais -convertidos nos “negreiros” do século XXI– como un dos máis beneficiosos negocios da sociedade globalizada, xunto co tráfico de armas ou de drogas e a deslocalización industrial. Algúns mesmo deixan os aforros de toda unha vida para chegar ao paraíso do norte, onde os espera unha sociedade cada vez máis desconfiada e xenófoba, e uns postos de traballo de máximo rendemento empresarial e mínimo estipendio, nunha especie

Inmigrantes, o comercio da nova
escravitude para os negreiros do século XXI

Nun horizonte inmediato

de nova escravitude. O quencemento do clima deixounos a boa parte deles sen gando e sen terras que arar, vítimas dunha agricultura sen recursos. Outros quedaron sen os peixes que lles servían de sustento, nunha consecuencia máis da sobreexplotación dos mares. Hainos que, simplemente, queren saír do inferno no que viven, incapaz o continente de soportar por máis tempo o horizonte de enfermidade e morte que debuxan a sida, a seca e os conflitos civís. Chegan en caiucos, en pateras, en barcos fretados irregularmente. Chegan exhaustos e miran as cámaras co branco esplendoroso do seu medo, do seu destino, da nosa conciencia. Para algúns científicos, este é só o principio do futuro que se bota enriba: A globalización tamén pode ter o seu holocausto e nel, todos seremos os seus protagonistas.





Arriba, inmigrantes irregulares retidos no barco 'Miss' onte en Cádiz. No centro, un dos inmigrantes que chegou onte en ciauco a Canarias. Abaixo, a mirada dun inmigrante subsahariano retido en Fuerteventura o pasado mes de maio.

Este martes chegaba remolcado ao porto de Cádiz un barco con 226 persoas, nunha das entradas máis masivas de inmigrantes nos últimos anos en España. Se eles se unen os case dous mil inmigrantes que, en só un mes, arribaron ás costas das illas Canarias en cayucos, o panorama en vísperas do verán non pode ser máis estremecedor. Cun índice cada vez maior de rexeitamento por parte da poboación cara aos inmigrantes, España estase convertendo nunha zona candente dentro de Europa e anuncian o horizonte dramático do que será, sen dúbida, o movemento humano máis numeroso da historia da humanidade.

As circunstancias do buque chegado a Cádiz resultan peculiares respecto dos cayucos de Canarias. Ao contrario do que ocorrera hai uns anos en Italia, onde enormes barcos ategados de inmigrantes irrompían constantemente nas súas augas territoriais, este tipo de buques son pouco frecuentes en España. Trátase de homes que manifestaron que serían paquistanís, de India e de Caxemira, aínda que a súa nacionalidade aínda non se precisou oficialmente. En total son 216 homes, entre eles dous menores, con condicións hixiénico-sanitarias. Só dous foron hospitalizados con febre e algúns foron tratados con pomadas para a sarna.

Na nave descubríronse bandeiras de cortesía de Grecia e Italia, o que induce a pensar que o barco, que saíra do Golfo de Guinea-Conakry, tiña a intención de chegar a algún destes dous países. O barco é



un arrastreiro de 30 metros de eslora. Aínda que aparece coa denominación de Annat TG99, foi identificado realmente co nome Miss e era seguido desde maio polos servizos policiais internacionais, tras sospeitar que se dedicaba ó tráfico de seres humanos. A súa situación é ben distinta aos 165 inmigrantes que chegaron o pasado agosto ao porto de Alxeciras a bordo do Menavaa, rescatados nunhas pésimas condicións sanitarias.

Os pasaxeiros teñen a condición de rescatados, posto que viaxaban nun barco non abandeirado por ningún país, dunha compañía ilegal e sen documentación, polo que foron trasladados a un Centro de Estanda de Estranxeiros e non serán sometidos a ningún procedemento administrativo sancionador. É un tratamento diferente ó dos inmigrantes clandestinos, que son trasladados a un Centro de Estanda Temporal para a súa posterior repatriación.

No que vai de ano, foron doce as redes de inmigración ilegal desarticuladas, un problema complexo que non só trae de cabeza ás autoridades españolas senón tamén ás dos Estados Unidos. Ademais da entrada por mar, España rexistra tamén unha importante entrada de inmigrantes irregulares dos países do leste de Europa a través da fronteira con Francia, onde os controis son esporádicos baixo o cumprimento do acordo de Schengen, que supón desaparición das fronteiras interiores dos 16 países adheridos ao acordo. A situación neste paso fronteirizo volveuse especialmente polémica cando, nas pasadas semanas, comezaron a rexistrarse continuos asaltos á propiedade en distintas áreas de Cataluña. Tras as primeiras investigacións, descubriuse que os asaltos eran perpetrados por bandas dos países do leste, na súa maioría inmigrantes.

Nesta páxina, tres escenas da inmigración en España. Arriba, no campo de acollida de Melilla; abaixo, agrupados no peirao da Gomera, en Canarias



Arriba, un inmigrante túmbase exausto ao chegar a unha praia de Fuerteventura. No centro, un cayuco entra no porto da Luz, en Gran Canaria. Abaixo, inmigrantes detidos en Tenerife tenden a man para coller unha botella de auga.

Unha augación que sacode o mundo

rdL | 7
Galicia Hoxe 08/06/06

O sistema económico desenvolvido tanto polo capitalismo en Europa e Estados Unidos como no socialismo - denominado "real" - nos países da órbita soviética ao longo do século XX está amosando agora a verdadeira dimensión da súa traxedia. Herdeiros da explotación colonial que Europa mantivo durante séculos en América, Asia ou África, e froito da depredación industrial que agromou desde finais do XVIII, o sistema abeirou o planeta ao bordo da súa extinción, apuntoado pola explotación irracional e o consumismo ávido. A vaga de inmigrantes que, desde o empobrecido sur, chega a Europa ou a Estados Unidos non é máis que o resultado da voracidade economicista e unha estratexia política cómplice. E por se faltase pouco, a volución dos parámetros da globalización está a darlle o golpe de graza a unha situación que, probablemente, se volverá insostible nos próximos anos.

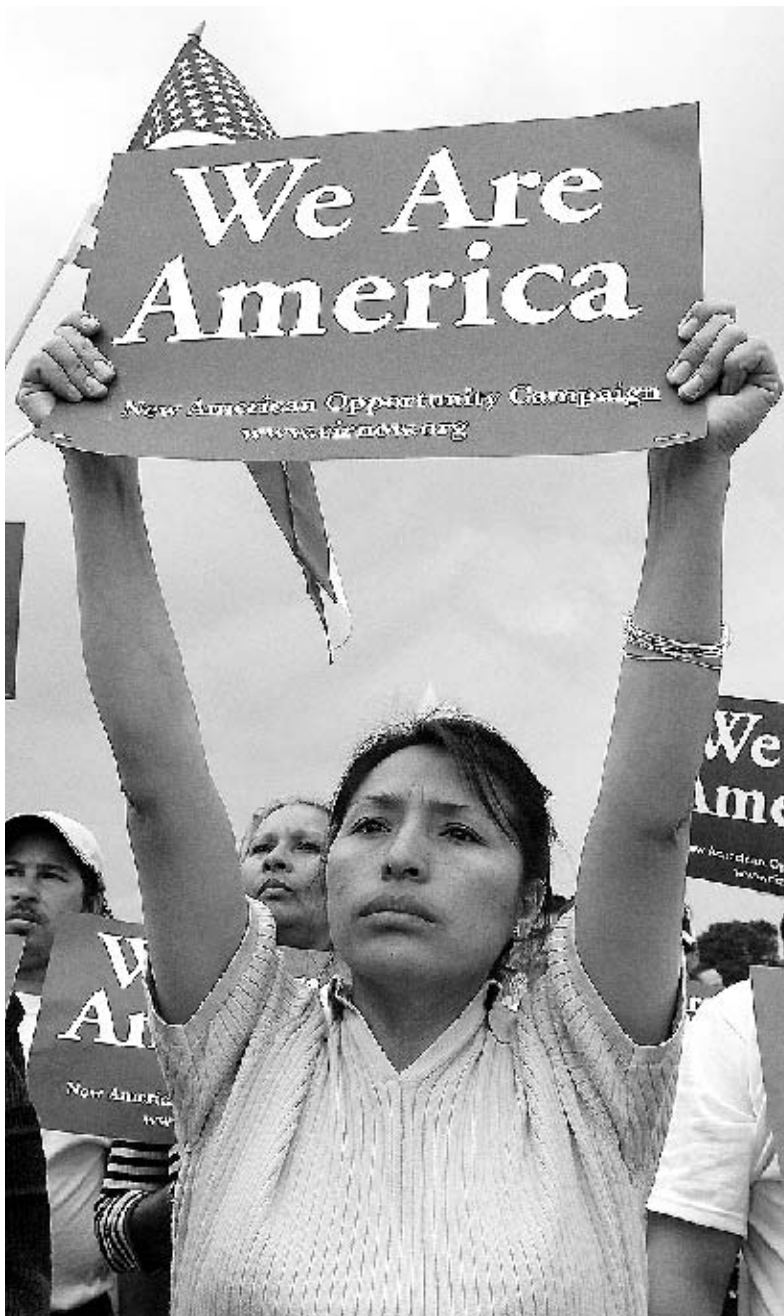
A situación máis dramática vívese en África, onde os réximes corruptos apoiados por occidente provocaron unha auténtica desfeita social. Malia a súa riqueza mineira, forestal ou pesqueira, o patrimonio natural de África non pasou verdadeiramente a mans dos africanos ao acabar o colonialismo nos anos sesenta. Máis aínda, as empresas estranxeiras seguiron sendo as explotadoras dos recursos e aseguráronse a continuidade sobornando políticos sen escrúpulos. Nin o uranio do Níxer, nin o petróleo de Nixeria, nin os diamantes do Congo, reportaron beneficio algún ás grandes masas de poboación dos seus países. Máis aínda, as guerras locais para apoderarse dos postos de intermediarios no control produtivo converteron o continente nun regueiro de sangue, con xenocidios terribles como o de Ruanda.

O cambio de clima provocado pola emisión de gases contaminantes cebouse de maneira especial en África. As chuvias deixaron de caer hai anos en boa parte do continente e a seca converteuse nun problema cabalgante que arruinou centos familias campesiñas e gandeiras. O Níxer, Quenia, Tanzania, Malí, o Sudán, o Chad, Somalia, Etiopía... A ristra de países afectados é enorme, con crises humanitarias de traxedia estremecedora, como é o caso concreto do Sudán, onde os enfrontamentos entre cristianos e musulmáns para dominar a explotación petrolífera de Dafur está debuxando un dos máis sobrecolledores buracos negros do planeta. En Senegal, punto de orixe de boa parte dos inmigrantes que chegan a Canarias en Cayucos, a orixe da pobreza é outra. Despois de ser un país florecente, cunha economía forte, os sucesivos enfrontamentos políticos e a dramática desaparición dos bancos de pesca provocaron unha crise social sen precedentes. Por unha situación aínda peor pasa Liberia, destruída por unha encarnizada contenda civil que minou a súa estrutura económica.

A Sida é o cuarto cabalo da apocalipse que cabalga sobre África. Con máis de 25 millóns de mortos des que se declarou a enfermidade, os científicos calculan que até o sesenta por cento da poboación en varios países subsaharianos contraeu o mortífero virus, por non falar das condicións hixiénico-sanitarias nas que viven a maioría dos africanos, faltos mesmo de auga ou bebendo auga contaminada.

Mentres, nos países receptores, a xenofobia e a ultradereita -que xa goberna en Dinamarca e gobernou en Austria- están a conquistar o subconsciente amedroñado dos europeos. As revoltas das barriadas de París son máis que o síntoma dun panorama desalentador sobre a integración multicultural, ao tempo que a progresiva radicalización dos grupos políticos islamistas os fai desconfiar aínda máis dunha posible convivencia tranquila na Unión Europea. Con Estados Unidos cada vez máis insomne polo discorrer da guerra en Iraq e as masas de inmigrantes que reclaman o seu espazo no soño da liberdade, occidente enteiro busca unha fórmula que reverta o desenlace inminente do terrible pesadelo.

S. Noia e A.R. López



Arriba, manifestación de inmigrantes hispanos en Estados Unidos. Abaixo, acto simbólico dos inmigrantes o pasado abril en Nova York

Coordinación: A.R. López e S. Noia. Deseño: Signum. Foto de portada: José Manuel Vidal



Tan radical coma nos anos sesenta, Jorge Herralde fai honra ó seu feliz idealismo e enarbora a loita pola independencia editorial en plena era da tecnocracia mercantil. "As grandes concentracións editoriais", asegura o editor, "cos grandes investimentos que significan, con estruturas moi custosas, esixen literalmente un tipo de produtos -estes libros se se lles pode chamar produtos de rapidísima rotación- para precisamente alimentar toda esta estrutura e os accionistas. Esta lóxica non ten nada que ver coa lóxica cultural. É unha situación que existe, en maior ou menor medida, pero máis en maior medida en todo o mundo, contra a cal hai un grupo de editores, en xeral independentes, que loitan contra ela. E loitan contra ela coa complicidade de determinados libretos, de determinados críticos e lectores que comparten esta idea de que se un se prega á lóxica do sistema, o resultado final é un menú cultural moi baixo en calorías"

(Melanie Jösch)

Herralde, primeiro pola esquerda, xunto a Esther Tusquets e, anicado, Óscar Tusquets (Praia de Aro, 1950). Abaixo, con Carlos Barral, Paco Fortuny, Comín, a representante de Enlace en Galicia, Romá Cuyás, Martínez-Alés, Beatriz de Moura, Esther Tusquets (Barcelona, 1972).

2 | **rdl**
Galicia Hoxe 12/06/03



Jorge Herralde, home **insubmiso**

F. Martínez Bouzas

Máis de trinta e dous anos traballando de xeito incansable e insubmiso no mundo da edición. Máis de trinta e dous anos na procura da “excelencia literaria”. Miles de libros na rúa. Todo isto é un aval para podermos considerar a Jorge Herralde o principal editor independente en lingua española. Sobre o pasado, presente e futuro da edición e mais de Anagrama, fala para Revista das Letras nunha entrevista realizada por Francisco Martínez Bouzas.

F. Martínez Bouzas: Para vostede, segundo escribiu Álvaro Pombo en decembro de 1988, todo existe para se converter en libro. Pero á vez retrátalo como un ser misterioso e complexo, acostumado a tomar grandes decisións editoriais. Entón e para empezar, ¿podería dicirnos en poucas palabras quen é o editor Jorge Herralde?

Jorge Herralde: Para efectos editoriais, o responsable do catálogo de Anagrama desde a súa fundación. Seguramente non é unha resposta adecuada, misteriosa e complexa, mais si diáfana.

F.M.B.: ¿E a "traizón" á súa carreira de enxeñeiro industrial a á tradición metalúrxica familiar a cambio dunha vocación "rectilínea" dedicada en corpo e alma á edición?

J.H.: En realidade non existiu ningunha traizón, sempre me considerei un enxeñeiro accidental. Tiven a sorte ou a desgracia de que, malia que sempre fun un apaixonado da literatura, as matemáticas non me resultaron territorio hostil, polo que puiden cursar a carreira, sen ningún entusiasmo. Lembro que no último ano de estudos tivei o meu primeiro proxecto editorial, frustrado ao final, como tantos outros naqueles tempos difíciles. Logo dunha época vexetando na empresa familiar e fantasiando con proxectos culturais, por fin decidín chimparme á area e puxen en marcha Anagrama.

F.M.B.: Cando vostede funda Anagrama, ¿cales son os modelos editoriais que ten na mente?

J.H.: Máis que modelos podería citar editoriais para min admirables. En lingua española estaban Seix-Barral en España, Losada en Arxentina, Siglo XXI en México. Ou Minuit e Maspero en Francia, Einaudi en Italia, ou Grove Press nos Estados Unidos.

A miña idea era mesturar a radicalidade política (de esquerdas, por suposto) coa vangarda cultural. Estabamos a finais dos 60 e certas editoriais como Feltrinelli, Wagenbach ou Christian Bourgois movéronse en direccións semellantes á de Anagrama nos anos 70.

F.M.B.: E aquela fascinación polos libros e polas películas daquel inqueda Jorge Herralde dos anos sen gravata, daqueles primeiros títulos (Detalles e L'ofici de viure) ou da colección 'Cuadernos Anagrama' que recollían a substancia da época, ¿mantense coa mesma vixencia?

J.H.: Cos libros, si. Afortunadamente ou por cousa dalgún xene teimudo ségueme apaixonando a lectura e sigo experimentando algo semellante a un shock cando descubro unha voz nova, por exemplo o ignoto Andrés Barba ou a miña lectura serodia mais febril de Ricardo Piglia, ou cando constato a imparable progresión dun escritor: un caso ben recente, Expiación de Ian McEwan.

Ao cine vou moito menos. A vida editorial e a lectura téñenme prazenteiramente secuestrado. Encántanme Tim Burton ou os irmáns Cohen, preferencias obvias, e repaso títulos antigos en televisión, como o estupendo cine negro norteamericano ou o gran Orson Welles.

F.M.B.: Os primeiros anos de Anagrama foron tempos dedicados ao ensaio e ao libro político ou teórico dun xeito especial. Non será ata despois da morte de Franco, cara a 1981 con Panoramas de narrativas e en 1983 con Narrativas hispánicas, cando se produce un achegamento á narrativa, a unha narrativa tanto hispánica como universal. ¿Que motivou esta ampliación do camiño e esta reorientación da Editorial?

J.H.: En efecto pareceume á vez prioritario e estimulante dedicarme preferentemente ao ensaio político e cultural, aínda que a literatura xa estivo presente desde o comezo, na Serie Informal, iniciada en 1970 con Ojos, círculos, búhos de Luís Goytisolo, o meu primeiro autor español, e onde apareceron textos tan diversos como Sonetos de amor de Shakespeare, libros de Kafka, Stendhal e Sade, ou os primeiros títulos de Tom Wolfe. Máis tarde en 1977 comezou Contraseñas, a colección de literatura marxinal, "out-law" e "off-off" con

Bukowski, Copi e os ases do Novo Xornalismo que conectou de contado co espírito libertario da época.

Máis tarde, tralo chamado "desencanto" e o contaxioso desinterese polo libro político, retornei aos meus primeiros amores (o meu proxecto inicial pre-Anagrama fora fundamentalmente literario). O primeiro paso foi Panorama de narrativas, en 1981, unha colección con vocación explicitamente panorámica, seguida en 1983 pola súa colección irmá Narrativas hispánicas. As dúas tiveron de contado unha acollida excelente.

F.M.B.: Na segunda metade dos anos 70 desapareceron case que todas as revistas políticas e tivo lugar o colapso da meirande parte das editoriais progresistas, ¿cal foi a estratexia de Anagrama para poder sobrevivir diante da precariedade deses anos?

J.H.: Anagrama salvouse polos pelos, gracias en parte a ser unha editorial non soamente de textos políticos. A colección Contraseñas axudou de maneira moi significativa a capear o temporal.

F.M.B.: Nestes primeiros anos tivo lugar non só a loita contra a censura empregando unha política de feitos consumados, que Anagrama practica de forma arriscada e que facilitou unha cadea de secuestros que Perich reflicte de forma maxistral, senón tamén o enfrontamento con outro tipo de censura, a practicada polos grupos nazis coa permissividade governamental. ¿Podería evocar para os lectores de hoxe o clima daqueles anos, feitos como o incendio na sede de Distribuciones Enlace en 1974?

J.H.: Anagrama tivo o discutible honor de ser unha das editoriais máis represaliadas pola censura franquista, pero foi capaz de sobrevivir, cousa que non lograron outros compañeiros de fatigas. Foi un período duro no que se descabezaron ou se mutilaron moitos proxectos editoriais, pero á vez moi estimulante: parafraseando unha frase de Manolo Vázquez Montalbán, "contra Franco pelexabamos mellor". Agora a loita é contra a teocracia do Mercado, contra os delirios megaempresariais e as súas visibles secuelas en axentes, autores, literatura menos esixente, etc.

F.M.B.: Con vostede traballan un conxunto de autores, tanto ensaístas como narradores, aos que alguén ten chamado "escritores de culto". Así mesmo ten gañado o apoio dun selecto grupo de lectores que son absolutamente fieis aos produtos de Anagrama. ¿Como explica este feito, que nunha época na que se está a impor a literatura de xénero, a literatura de consumo que nada arrisca, Anagrama siga vendendo produtos baseados na calidade do texto con independencia da súa comercialidade?

J.H.: Anagrama afortunadamente non é un fenómeno illado. En todos os países hai selos nos que confían os lectores "fortes" e convértense nos seus propagandistas.

F.M.B.: Anagrama practica unha "política de autor". Nos seus catálogos figuran moitos autores con máis de dez títulos. Mais, á vez, outra constante da Editorial é a busca de novas voces –a aposta polos clásicos do futuro– ¿Como se poden compaxinar ambas as vías?

J.H.: No fondo son proxectos incompatibles entre si, xa que existe un numerus clausus bastante estricto de novidades ao ano. O segredo do sabor do cóctel consiste en intentar manter os mellores autores do fondo editorial e incorporar as novas voces máis prometedoras. Non resulta doado, tampouco é a cuadratura do círculo, pero si require unha constante atención ao bebedizo.

F.M.B.: O que ven en Anagrama a tribo dos seus lectores é un faro de referencia fronte ao best-seller e grandes consorcios editoriais. ¿Abonda cos 'excelencia literaria' para resistir ao imperio dos megagrupos? ¿O seu globo pode ser picado realmente, como vostede ten manifestado?

Jorge Herralde durante unha manifestación en Barcelona (1976).



J.H.: Os prognósticos son azarosos por definición. Pero situándonos no estricto presente, obsérvanse algunhas editoriais independentes que apostan de xeito inequívoco pola "excelencia literaria" que soportan mellor o momento actual, bastante difícil, que os grandes grupos cunhas fendas que aparecen vocalizadas polos seus propios portavoces: redución de novidades e despedimento de colaboradores, como síntomas inequívocos.

F.M.B.: Vostede ten experiencia de que non existen fidelidades con maiúsculas (caso de Javier Marías) ¿Poderíamos daquela chegar á conclusión de que o mercado "polucionou" e ameaza a literatura?

J.H.: Sería ilusorio pensar que existen fidelidades con maiúsculas (aínda que habelas hainas, como as esquivas meigas), mais si con versaletas. En Anagrama atopámonos razoablemente satisfeitos sobre este aspecto, e nalgúns casos ficamos moi descansados diante de certas "infidelidades".

F.M.B.: ¿Cal é a lóxica e cales son os perigos da concentración editorial sen precedentes que estamos observando nos últimos tempos? ¿É posible algún tipo de optimismo?

J.H.: Quizais de xeito esaxerado (aínda que non moito), diría que a "lóxica" consiste na "fuxida" cara a adiante, co perigo do abismo, nada infrecuente. Por outra banda pódese confiar na alternancia sístole-diástole e observar a boa saúde de varios proxectos independentes.

[A aventura dos solitarios]

F.M.B.: Parcelamos un pouco o diálogo. ¿Segue opinando que a novela británica (a do British Dream Team) é a mellor que se escribe actualmente no mundo?

J.H.: Non lembro que fixera unha afirmación tan rotunda, pero resulta obvio que nos anos 80 xurdiu unha xeración extraordinaria no Reino Unido, a de Martin Amis, Julian Barnes, Ian McEwan, Graham Swift, Kazuo Ishiguro, Hanif Kureishi, publicados por Anagrama, aos que cómpre engadir Salman Rushdie ou William Boyd.

Como fenómeno colectivo de impacto nos anos noventa foi moi celebrada a literatura angloindia co precursor Rushdie, seguido por Vikram Seth, Arundhati Roy, Amitav Gosh ou Ro-

hinson Mistry. E nos ultimísimos anos a narrativa francesa semella defenderse efizcamente das acusacións de catatonía e embiguismo, véxase Houellebecq, o exemplo máis impactante. De todas as formas a literatura está composta, como é sabido, polas obras de cada escritor "en solitario". Á fin, os grupos ou xeracións teñen escaso interese, agás o académico, na facilidade taxonómica.

F.M.B.: É a grande literatura hispanoamericana actual, ¿é aquela que pouco a pouco se afasta da "sombra do boom"?

J.H.: Tense comparado, precisamente, o estourido da literatura angloindia dos 90 co glorioso boom latinoamericano dos 60. Agora, logo de anos de refluxo, aparecen novas voces e consólidanse outras. No seu conxunto semella un período moi fértil, trala "morte do pai" ou a súa dixestión máis ou menos accidentada.

No caso de Anagrama publicamos nos últimos anos, ademais doutros moi valiosos, dous autores dunha categoría unanimemente recoñecida como excepcional: o arxentino Ricardo Piglia e o chileno Roberto Bolaño.

F.M.B.: Non hai moito manifestaba vostede que o segue motivando o mesmo espírito dos comezos: atopar un texto de calidade dun autor descoñecido. De feito vostede busca decote nas literaturas de todo o mundo. Así descubriu a Paul Auster, a Raymond Carver, a Pedro Juan Gutiérrez, Roberto Bolaño, Pedro Lemebel e a tantos outros. ¿Por que non dirixir a mirada cara ás literaturas periféricas españolas? O sistema literario galego, por exemplo, publica de cando en vez narrativa que se axusta enteiramente aos criterios que conforman as coleccións de Anagrama. A súa editora converteríase entón nese trampolín de prestixio para dar a coñecer as literaturas periféricas en versión española. ¿Podería ser unha idea válida dentro dos proxectos futuros de Anagrama?

J.H.: Dirixo a mirada, de forma moi preferente, ás literaturas que podo ler. E así Anagrama é a editora que máis autores cataláns leva traducidos ó castelán con diferenza. E por certo con resultados pouco entusiasmadores, agás no caso singular de Quim Monzó.

F.M.B.: Unha última pregunta. Os títulos que publique no futuro Anagrama, ¿continuarán sendo apostas persoais de Jorge Herralde?

J.H.: Sospeito que si, agás ausencia forzosa.



Herralde con Antonio Tabucchi e un amigo en Aix-en-Provence (2000).

Tres textos de Jorge Herralde

“Pasemos ás editoriais independentes: estas enfrontan a pelexa cos grandes grupos, con desvantaxes, mais tamén con certas vantaxes. A desvantaxe máis clara é non poder perder moito diñeiro impunemente na carreira dos anticipos, baixo o risco de desaparición inmediata, nin desfrutar das famosas sinerxías transacionais ou multimedia.

Pola contra, as súas vantaxes son a axilidade do francotirador, a continuidade dunha liña editorial, a relación cos autores, a capacidade de tomar decisións dun xeito rápido, ou a seguridade de que no outro lado do teléfono ou do fax se pode

atopar sempre a mesma persoa. O editor literario xoga con varios factores: o resultado da batalla diaria das novidades; a vitalidade do fondo editorial; a súa política de dereitos secundarios; a aura, é dicir, a marca como bandeira de enganche, non é o mesmo Armani que El Corte Inglés.

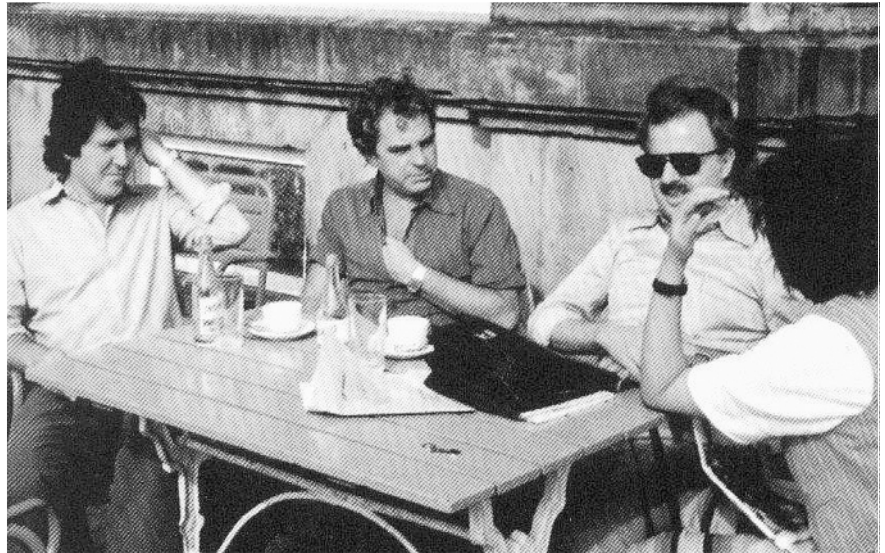
Nas librerías, como é sabido, depéndese cada vez máis das novidades, mentres que o fondo tende a desaparecer, agás cando se trata de libros de lectura escolar ou académica, ou das obras de moi contados autores”

Jorge Herralde, “El libro y la concentración editorial”, Universidade Menéndez Pelayo, Santander, xullo de 1996.

1

Herralde, Juan Marsé, Guarnier e Maruja Torres (Donosti, 1981). Abaixo, Guarnier, Kobal, Vargas Llosa, Cabrera Infante, Herralde, Muñoz Suay, Guerra Garrido e Marsé (Donosti)

6 | **rdl**
Galicia Hoxe 12/06/03



2

“A figura do editor, no sentido anglosaxón, é moi importante nos Estados Unidos e na Europa desenvolvida, mentres que en España practicamente non existe, por razóns que non son alleas, coido, ao subdesenvolvemento empresarial e cultural, ao seu “custo” considerado quizais pouco absorbible, tendo en conta as pequenas tiradas de libros no noso país.

Unha tarefa fundamental do editor é traballar co manuscrito do autor desde o intre no que decidiu editalo ata a súa publicación, e con frecuencia ocuparse así mesmo da promoción. Esta función en España acostuma efectuala o editor ou

publisher, o director literario ou algún colaborador, de xeito esporádico ou apresurado entre outros cincuenta mil traballos urxentes.

Como é obvio, o do editor é un traballo sumamente delicado tanto no tocante á preparación literaria como do virtuosismo psicolóxico: en definitiva, trátase de mellorar un orixinal, suxerir modificacións, salientar unhas partes, suprimir outras e todo isto implica que o orixinal non é perfecto, cousa que frecuentemente resulta inadmisíble para o autor”



Herralde, Liggensdorffer e Patricia Higginbotham (Donosti, 1983). Abaixo, Herralde xunto a Tom Wolfe.

rdl | 7
Galicia Hoxe 12/06/03



“Os editores debemos intentar levar unha política editorial con coleccións coherentes que atraian e consigan a fidelidade dos lectores, e intentar así mesmo a máxima visibilidade posible. Debemos intentar captar aquilo que os lectores desexan pero que aínda non saben que van desexar, segundo o famoso lema do editor alemán Samuel Fischer, co laborioso método do ensaio e do erro e sempre coa

fruta en riste, aínda que soe por casualidade. E debemos publicar libros que se lean, que gusten e poidan ser recomendados, é dicir, libros contagiosos. E alentar aquelas actuacións imaxinativas de promoción da lectura”

Jorge Herralde, “Opiniones mohicanas”, páxinas 306-307

3



15 X U Ñ O D O 2 0 0 6 - N Ú M E R O 6 2 2

rdl

**REVISTA
DAS
LETRAS**



ELVIRA RIVEIRO

Elvira Riveiro (Cerpozóns, 1971) revelouse nos últimos anos como unha das poetas que con máis habilidade saltaba por riba das convencións e os lugares comúns para crear unha poesía propia, singular e, ademais, intensa. Formada nas físgoas da experiencia e fornecida en internet a través de innumerables páxinas nas que foi deixando os seus poemas antes de vertelos nos libros, Elvira Riveiro é o expoñente máis significativo dunha nova fórmula para restablecer as canles de comunicación co afeccionado. Libros como ‘Arxilosa’ ou ‘Andar ao leu’ confirmaron a capacidade da escritora para

Elvira Riveiro

[14 poemas]

explorar nos planos da metapoesía –‘Arxilosa’– e saír triunfante nunha análise nada compracente, ou demerxerse nas confluencias do silencio e a palabra –‘Andar ao leu’– para crear novos espazos de reflexión. Con Elvira Riveiro, Revista das Letras abre os seus monográficos de verán e proponlles aos seus lectores catorce textos onde a autora renova os seus rexistros emocionais a través dunha esculca íntima que lle cingue a cintura de maxia inquisidora.



Foto: Arximiro Fernández

dedicatoria

para alén do finximento da poesía
a verdade da poesía,
para trenzar as tripas cun algo de doce de
ameixas claudias balorecido
mais aínda poderoso
para dicirme inflacionada de belísimas letras
subida á escada do visíbel
(a que coroa o sambenito das herexes
a súa cruz vermella que tanto agravía)
abrapalabra!
abrapalabra! e faise verbo
a carne lustrada no gume da navalla
cada puta que son
cada mísero animal

para ti,
que te aconchegas aos pés de
versos gangrenados
onde florecen gaiolas para a
morte

[]

nunca afeita á fugacidade de certas estrelas
nin ao latrocinio de cereixas
que o tempo despintou na pel gastada

co punto de soberbia
que permite profanar
as leis do desconsolo

non afeita á lepra da friaxe
na ollada do intruso
pero acrobática
como adiando unha saída abominábel

pero acrobática
e escura
enriba das silveiras

[]

morrín o día que miña nai abriu as pernas
e pariu este corpo desalmado

despois de dous ou tres despropósitos de
emenda
optei por dedicarme á antropofaxia
(os subsidios frustrados déixoos para a
sobremesa)

[]

o avó loitara na guerra de África
só falaba de mortos
non dicía como é que chegara aló
se era primavera
se se estiñan as nubes naquel ceo
ou cal era o xantar baixo a trincheira
eu quería saber cal o arrecendo do deserto
se había praias coma as nosas
que brincadeiras tiñan as crianzas
se era mouro a súa pel e reluciente
pero o avó só falaba de mortos
e máis mortos
e ollaba tan lonxe que non podía seguir o paso
das súas meniñas anubradas
nunca soubo dicirme como eran de fermosas
as mulleres saharianas

[]

porque eu era unha nena

e chorei tanto
coma o día que asfaltaron o camiño
e xa non se podían enterrar as catiuscas no
xabre lamacento
e cubriron con piche a casa do grilo que
cantaba sempre á tarde
para escarnio de toda a caste principesca dos
ortópteros

e foi un ano que houbo
superávit de serradela e desconsolo

21 de marzo

atroz o cometido do espello
a ollada escrutadora
teimoso o zoom impertinente

espelliño asasino máxico
quen non mente?
espelliño olláparo asegura
que se me abren sucos de versos en ruínas
pola cara
sinais do seu silencio no fondo da garganta

é o día mundial da poesía
e eu cos poemas
rebetándome as tripas

[]

un día decidín dedicarme á maxia

gardar unha presa de sementes de loureiro no
medio dun paniño con area humedecida
sementalas unha a unha polo xaneiro
e agardar a primavera.

agora teño unha sebe de loureiros
contornándome a cintura
nas pólas máis tenras aniñan as palabras que
non dei pronunciado a tempo
descólganse de noite en restras voandeiras

a maxia sáeme entón inquisidora
convérteas en cinza

nutrición

do corpo exposto agardando o cataclismo
do catecismo tóxico das horas
das amoras da necrose
amor
da podremia das amoras
ou da inclemencia calendaria
só deglutir a casca co compango
dun viño morno de chuvia polos peitos
do prebe nutricio da carne transparente
do vexetal bocado do desexo

mesmo pairando sobre o gozo
un futuro preñado de osamentas

crustáceo

Tan horríbel o abrigo da cuncha.
Tan extenso. Esta casa enriba que
gorece pero non deixa saír fóra. Non
deixa saír fóra, amor, non deixa.
Ás veces téntoo, acredita, boto os
ollos fóra das órbitas, saco peito,
inflo o ventre, estiro mans e pés, o
meu número variábel de apéndices,
mais segue a ser imposíbel saír do
tobo. Lobo fico cosida ao acubillo,
babexando o meu apetito nocivo.
Sei que o tentaches nalgunhas
ocasións, descascarme, espirme da
miña morada, sacarme de dentro
de min. Sei. En balde. Era tanto o
sangue a agromar que escorregabas
sobre a miña cuncha dorida. O teu
arfar era entón sólido. Batíame nos
dentes péndulo feroz. Craquelaba
a costra pero o corpo insistía na
perennidade da codia. Todos os
esforzos levábante a unha fochanca
de restrollos e pétalos mancados,
aos meus gritos contraditorios de
desexo e frustración. Sentía como
inchaba cada órgano, o esnaquizar
das branquias. Brancaflor blindada
que non pode sentir a chuvia furar o
seu sexo. A miña carcasa calcificada
é agora un mosaico supurante. Polas
gretas cóanse os líquidos quentes
do meu amor sucio e enclaustrado.
É todo o que podo darche: os
zumes emporcados que destila a
carne embutida en armadura, esta
boca acoirazada, estes membros
enfundados en grillóns. A líquida
ferruxe do meu corpo suplicando
poder ser excarcerado.

nocturno

foise a hora dos recolledores de lixo
un estrondo frío
un ronsel de pestilencia
bolboretas mortas
a deshora
como a comitiva fúnebre do amor

unha cadela vagabunda ouvéalle ao baleiro
que deixa o lixo nas canellas
devora os corazóns arrincados
que escorregan do camiión
dorme e soña cos amantes mortos
que lle serven de alimento cada noite
co camiión dos recolledores de lixo
coa comitiva fúnebre do amor

poesía e fornicio

a poesía é un acto de amor
pronuncio para ti un único desexo
unha cifra enésima de poemas
que te fodan

Fahrenheit 451

quen ha de lirme agora que vago na
foresta
suicida dos que esquecen?
quen virá matar a sede no meu peito
mostrarme que aínda existen maneiras
diferentes de vadear todo regato
que aínda existen
nalgures
páxinas abertas a calquera descuberta
que aínda é posíbel a primavera nesta
inanición
de /f/ /O/ /n/ /e/ /m/ /a/ /s/ ?

balada do peep-show

se botas outra moeda danzareí de
novo para ti
non haberá máis condena que o
vidro ennegrecido
(poderás seguir matando gatos
nas piscinas)
e o bamboleo da que non se sabe se dentro
dun camión de machorras para a feira
ou a star dunha marcha triunfante-
alucinóxena

e se sorrío poderás lirme nos
dentes o destino que te espera
(canto mellor será se a túa moeda
é grande
e o teu amor)

pero mentres ollas e non afundo
neste asedio de lodo e de
indixencia
en canto xira o meu podio
fascinante
se botas outra moeda
danzarei de novo para ti

[]

imperiosa manía
de descoser con punzón as cicatrices
e facer un compendio aciago
de irrisorias piruetas

despois de todo
a perfidia non é pór no escaparate as úlceras
o seu sangue
é vestir con elas a santa mártir
que sae en procesión na festa patronal
do desconsolo

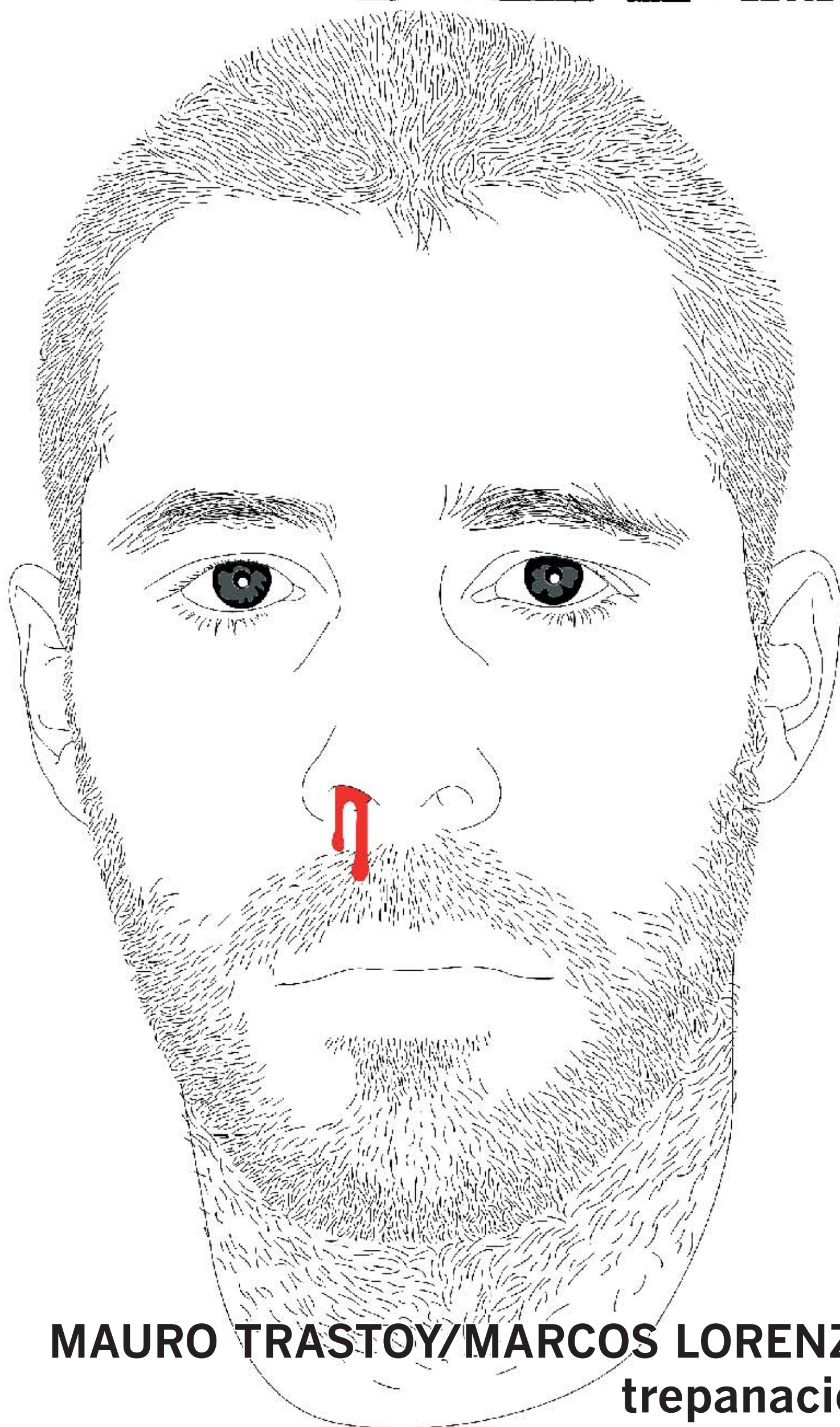
Coordinación: A.R. López e S. Noia. Deseño: Signum. Foto de portada: José Manuel Vidal. Fotografía de portada: Manolo Martínez



22 XUÑO DO 2006 - NÚMERO 623

rdl

REVISTA
DAS
LETRAS



MAURO TRASTOY/MARCOS LORENZO
trepanación

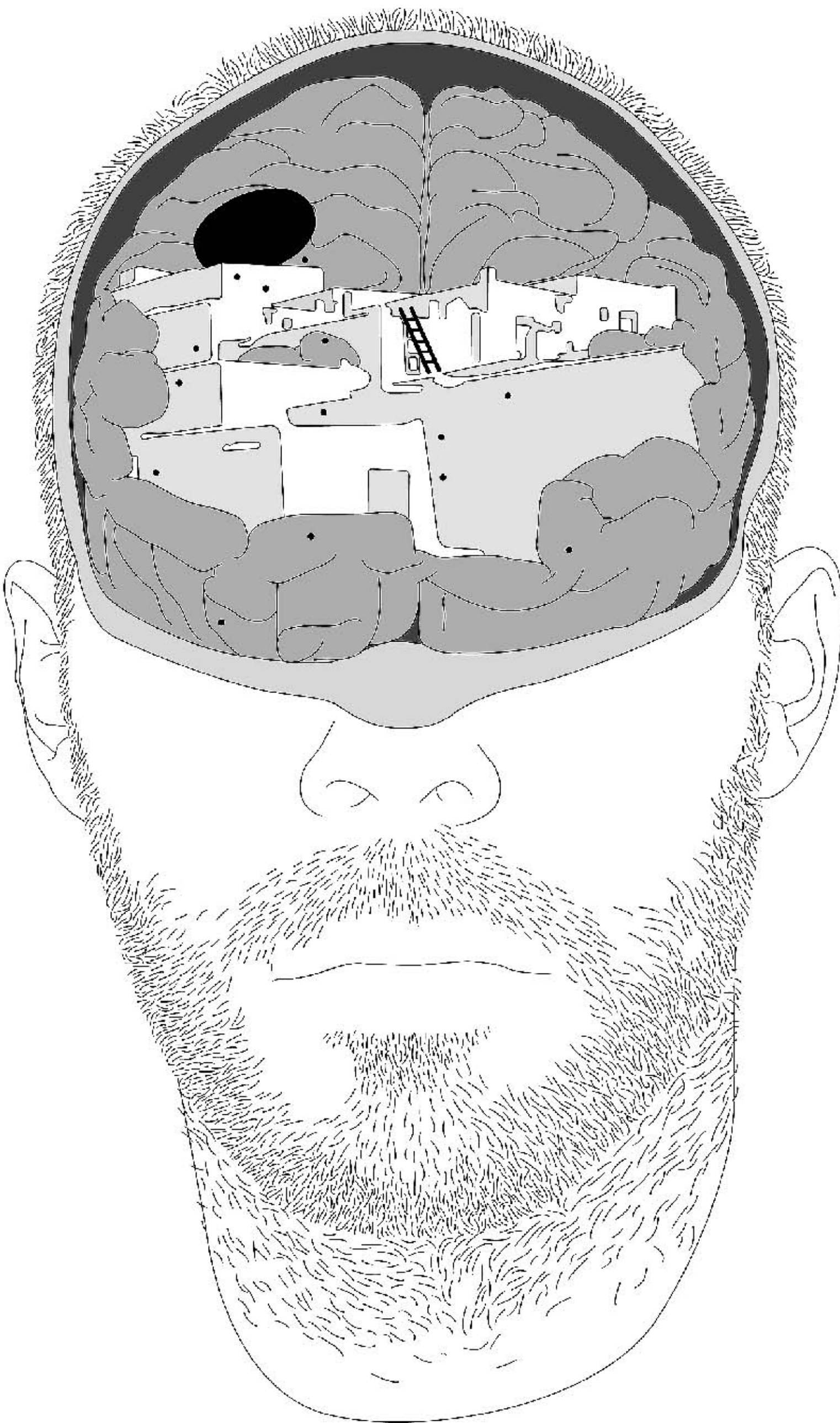
Hai algo na obra de Mauro Trastoy (Vilalba, 1971) que resulta perverso e non é só a presenza do sangue, os membros amputados, a violencia que salpica o seu mundo de seres deformes e desmesurados: é, máis que nada, a ironía que proxecta, a plenitude na que engasta os seus personaxes. Home testo e home con “collóns de ouro”, home saxado e home escravizado, a galería de Trastoy desprega un obsesivo exhibicionismo, máis intenso canto máis sacode o

[trepanación]

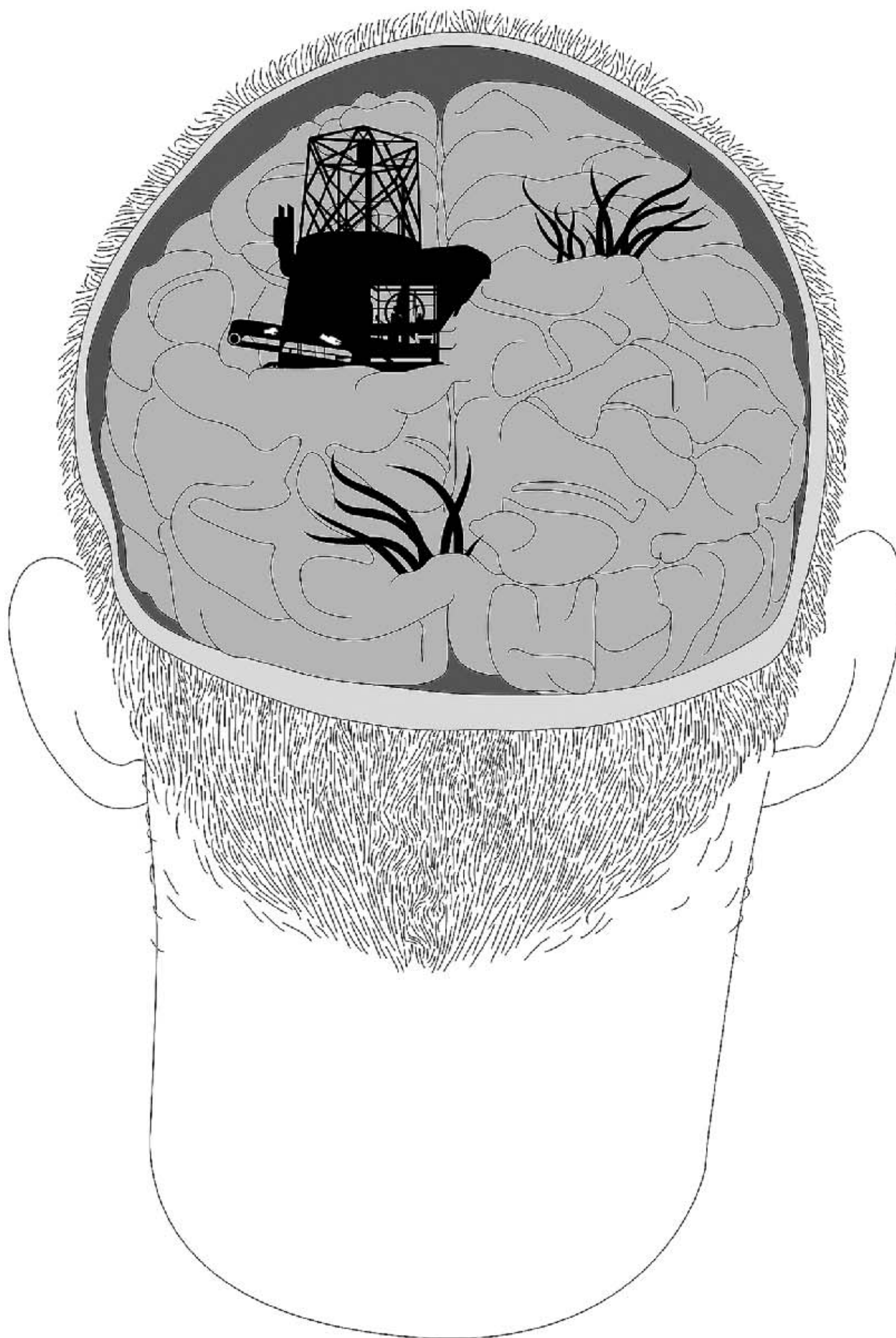


M. Trastoy/M. Lorenzo

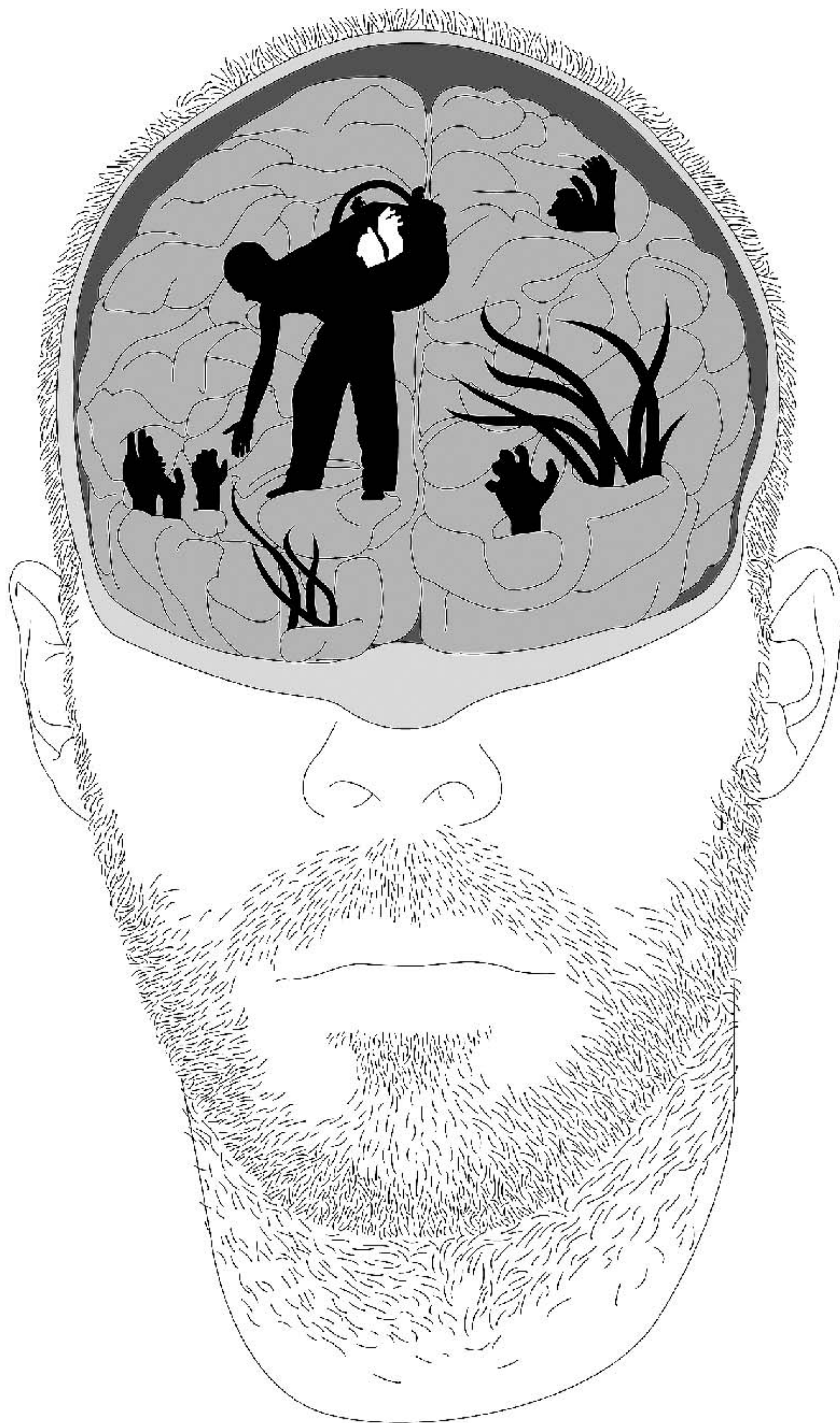
espectador a aparente inocencia da súa morbosidade. Revista das Letras publica hoxe un traballo realizado especialmente para o suplemento acompañado por Marcos Lorenzo, un escritor co que colabora habitualmente en publicacións como o fanzine 300. Lorenzo (A Coruña, 1970) é economista e antropólogo, militante do movemento alternativo e ex director da Sociedade Patafísica do Atlántico. Xuntos compoñen este novo xogo de escravitudes que é ‘Trepanación’.

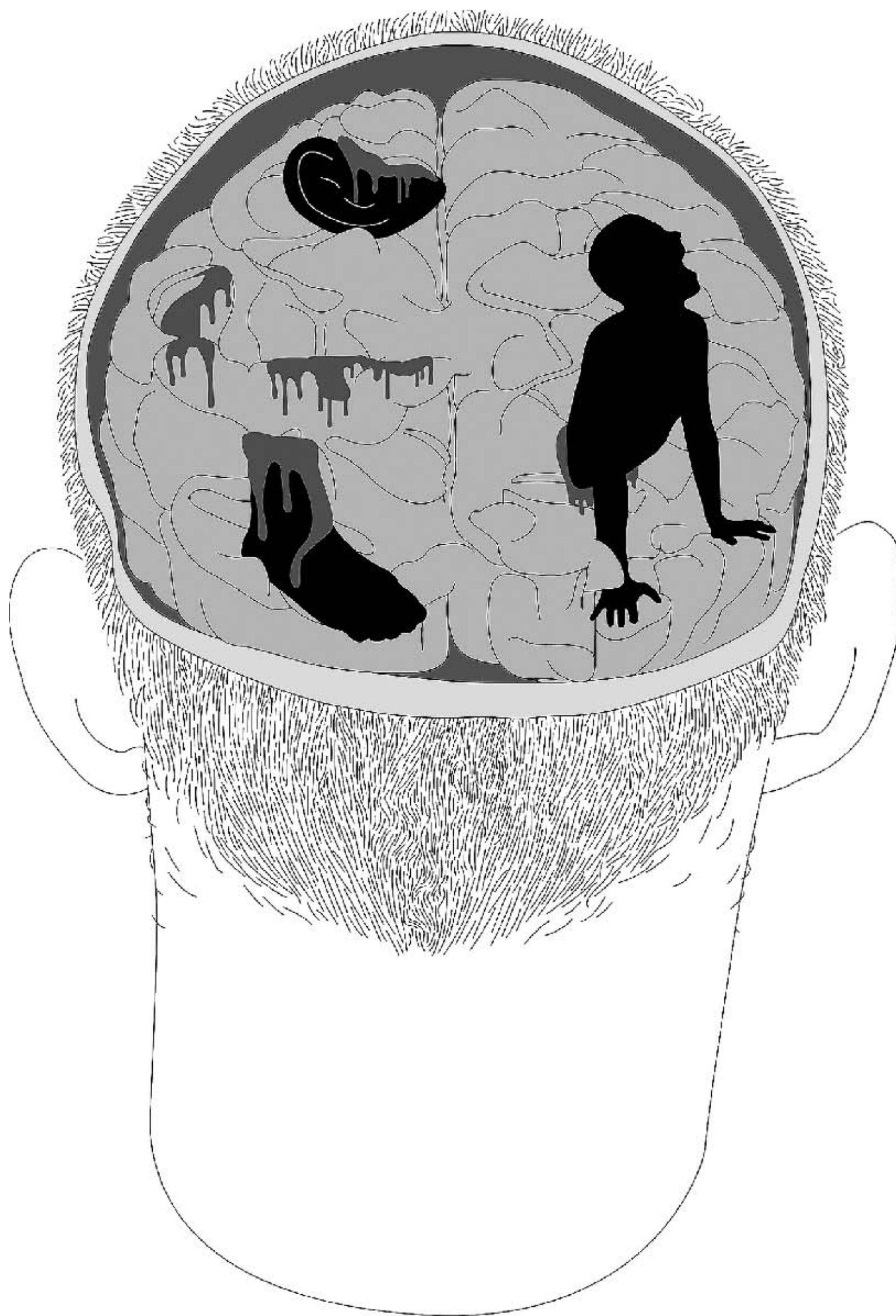


E agora descansa, meu amor, / esqueceo. / Nunca serás un escravo perfecto.

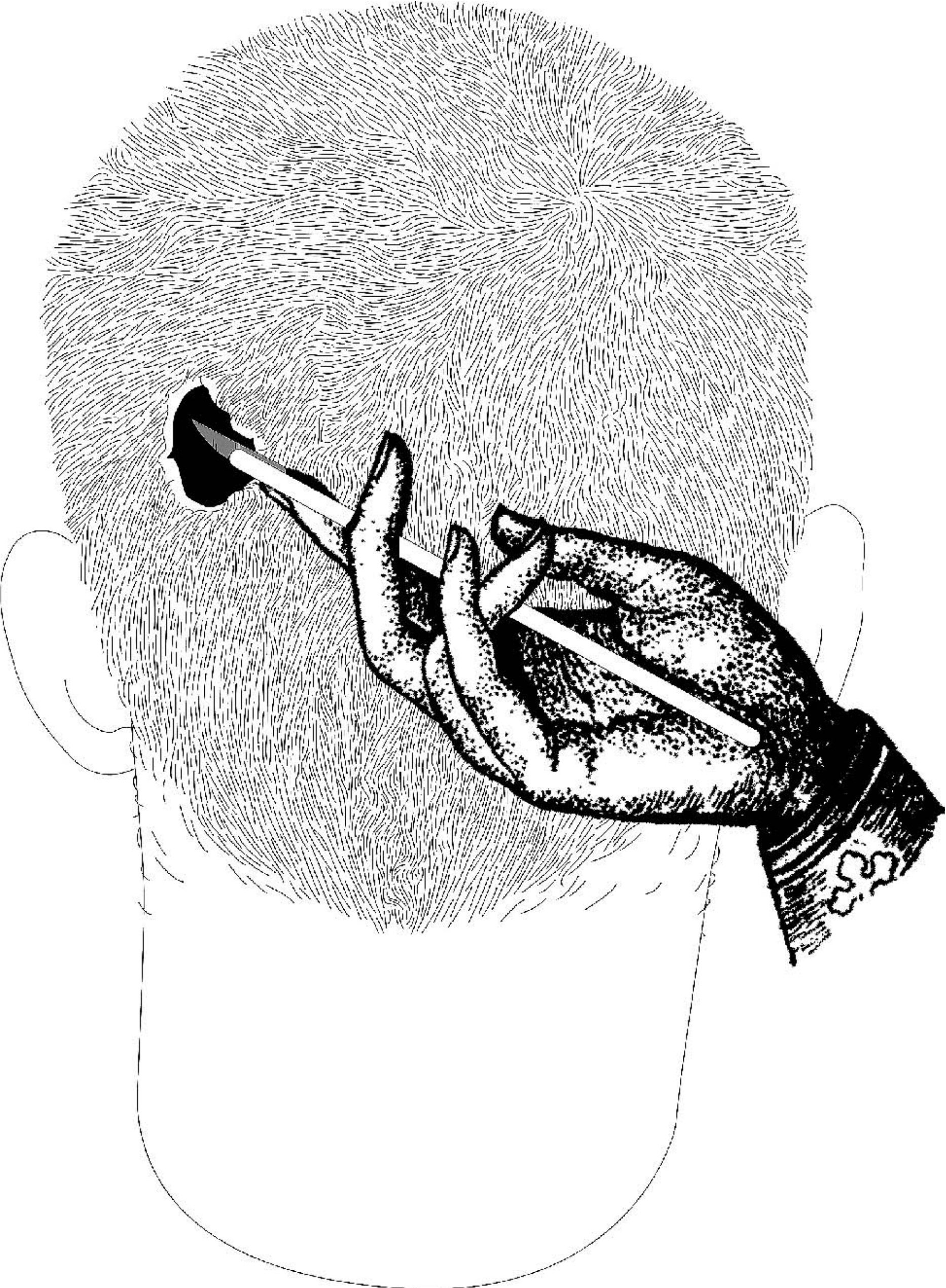


OBSCENARIO. Seino ben, cariño, non eras ti. / Foron elas, suavemente, que te arrincaron os ollos. / Foron elas as que furaron en brando, / quebrando o nervio, / cauterizando a mucosa, / facéndote malo, ruín, suxo. / Ben o sei, parrulo. Descansa en paz.





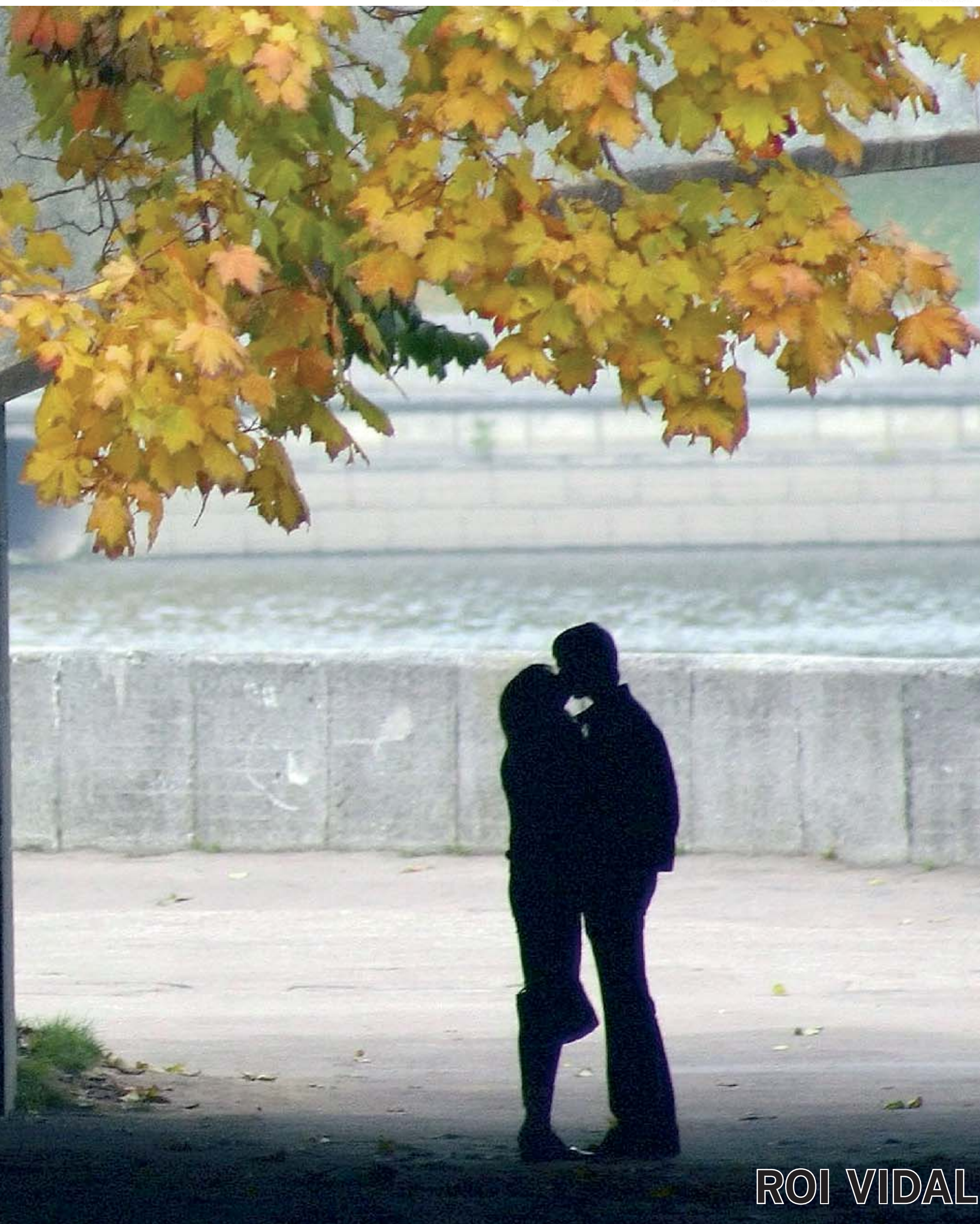
UN INFIERNO DE COBARDES. Hoy, al fin y por siempre, he decidido ser valiente. / Renuncio pues a toda forma de certeza, / abandono el territorio lánguido y templado del creyente, / ese inválido, / y me abrigo en la única de las sombras honestas, / la sombra de la duda perenne.



29 XUÑO DO 2006 - NÚMERO 624

rdl

**REVISTA
DAS
LETRAS**



ROI VIDAL

Roi Vidal (Santiago de Compostela, 1982) deuse a coñecer como poeta en ‘Revista das Letras’ e é tamén neste espazo onde presenta agora o seu primeiro poemario, oito composicións marcadas polo poderoso alento de quen se afixo a loitar corpo a corpo cos ritmos da ironía e da paixón. ‘Amort’ é o título desta primeira achega dun creador que, malia a súa xuventude, esculcou xa todos os xéneros literarios, especialmente

[amort]

Roi Vidal

o teatro, unha expresión que bebeu desde neno como quen bebe unha beberaxe de inmortalidade na boca de Laura Ponte e Roberto Vidal Bolaño. Membro do grupo ‘Ataque escape’ –no que toca a darbuka ou tambor árabe– e activista cultural de misións posibles, Roi Vidal asegura que a poesía –”a poesía que a min me gusta e a poesía que escribo”– é a que “xoga coa linguaxe, non coas palabras, a que explora e se retorce até conseguir algo fermoso”.



CARPINTARÍA DAS CURVAS

Coa voracidade do neno que descobre as dedas
ignorantes no baile e enchoupado no abismo
náufrago nas bonecas

carne sen contaquilómetros
ti, semáforo de óvulos
velocidade do esperma

nisto estou dacordo con Platón
nisto,con Robinson Crusoe
nisto
con Neptuno

quen?forma do cabalo
unha pingueira de cóbados
e mañá corte de tránsito

nó centrífugo dos corpos
parafusándonos noite

a dúbida
reciprocamentándonos
histeria

DONA DO CORPO DELGADO, (QUE GORDA TE NOS PUXECHES)

Xa quitei os teus cabelos da mesiña de noite
agora só tes que dicirme se queres que os coma
e estenda o prado verde polo teito
ou fagamos aquilo do parafuso e o sangue

Superman está morto
morto de zoom preciso e de calzón inerte

porén
a min que me difuminen
pois xa quitei teus cabalos da mesiña de noite
e Supergirl
estás morta morta de seme de vate
e ril alegre

E si, agora que todo estoura
confesar hei que razón tiñas
que o mundo é máis ben pequeno
que colle na túa mirada cando estamos fodendo

desculpen a sinceridade:eu
e acotío, mastúrbome metendo o dedo
pero teño as mans tan baleiras de eternidade
como cheas de silencio

É dicir: que foi ela a que matou ao asasino
que a súa beleza engana máis que os dicionarios
que non sabía nadar e por iso voaba sobre as
augas
pero convinceunos a todos
e non digo convinceunos en primeira persoa do
singular senón en terceira do plural
de que era de certo unha fenda
o que portaba na fronte con sutil aceno de aguia
e ocultaba por veces coa perruca de ferros pero
iso non importa

importa que empreñou cabalos de cabelo e lume
importa que empreñou cabelos de cabalo e auga

ANÓNIMO

Quixera agora contar unha historia con
minúsculas
ti eras o vento e sabíaste núa
aínda así fuches e entretivécheste cos beizos
eu non lía daquela a monografía que escribiras
sobre a arrecife de coral máis grande do
mundo -ignoraba polo tanto que se atopaba na
costa de Queensland, Australia- nin che prometera
aínda moreas de estratexia e interpretacións
curiosas sobre a teoría dos vasos comunicantes

Postdata: perdoa por che ter esnaquizado os
beizos tan pouco poeticamente;
a próxima vez prometo ter no puño un lapis
para tatuarte
coa marca da casa
coma se foses vaca, coma se foses vaca

Tristeza não tem fim, felicidade sim

RUÍDO

Y además, te quiero, y hace tiempo y frío
J.Cortázar

Non é que faga frío nin que falte música
sucede porén que adormecemos na roupa

cravámonos olladas
percorrémonos curvas
tirámonos dos pelos
amámonos con gumes
querémonos intactos

pasámonos co sal
lembramos esta noite
arde a respiración
afogamos no óxido
existe a intransixencia
esiximos pel
esnaquizamos

pelexamos pulmón
ven onde te agochas
recoñecémonos na cinza
roubada luz da boca
vén, onde te agochas?

Non é que fixese frío nin que faltase música
a luz era de estrofas
e de intentos
e de números

e facía tempo e ruído
e a calor

ÁS AMANTES DE PABLO RUÍZ PICASSO (OU DORA MAAR EN BRAGAS)

Que a area da praia nudista nos confirme a beleza
primeiros planos = privilexio

admiraba os seus contornos sobre todas as
 cousas:

o pequeno composto non de uñas mais triángulos
o úmero rectángulo estirado até o xeonllo
a pube redonda e elevada coma o globo de
Betanzos
o ventre inexistente, de hexágonos morto
os brazos saíndose pola tanxente
o pescozo diagonal
un arriba e outro abaixo os ollos

qué brutais pezóns os teus beizos
qué gorentosa teta a túa cara
as túas pernas tan ángulo recto
o teu corpo tan arquipélago

nudez
forma mollada
os teus cabelos curta saia

demostración de amor:
se soubeses
que eu sei
que ti non sabes nada
non practicaría con tanto entusiasmo o
multiculturalismo
e baleiraría en ti
todo o que eu teño de universo

pero o que máis admirou foi sempre a súa cona
cadrada

DOCE PONTE DE TE AMAR OU VICEVERSA

Máis que coma corrernos, coma esbirrar xuntos

porque esbirrar proporciona un pracer mil veces
maior ao do orgasmo
vintemil veces maior ao de rascarse
e trescentasmil veces menor ao da morte por
asfixia

(sei do tacto do gurgullo do sabor da bágoa túa
sei)

nunca máis se murmurou se a choiva
e ti, tan silenciosa co mar entre as coxas
segues vindo cada tarde
con penedo e pelo e cóbado e asubío intermitente

-para min esa bágoa que agochas envexándome o
clítoris
dicías ti calada con linguaxe de pinga (piticlín)

se eu soubese que morrendo
tu me havías de chorar
por uma lágrima túa
me deixaría matar

doce ponte de te amar
ponte doce para matarte

CONCERTO PARA PIANO Nº21 EN DO MENOR, DE MOZART

I. Allegro maestoso

Velaí as pinguiñas de brume: luxo de vals e
espellos
cara o cuarto das bonecas de trapo

Que delicia de saltóns. E ver aos mordomos reter
a rebelión
das cores do xardín, cristal e bolboretas

Poderíamos comernos un ao outro, Valmont,
- falou Merteuil co diapasón dos beizos-
e rematar con isto dunha vez, antes de que te
volvas completamente insípido
Cristal e bolboretas, coma no salón da festa

Tal maioría de vermes non se virá nin na do
cuarenta e seis,
cando a dos cóbados como búmerangs;
sibarita coma tantos e chambón de tempos
o mordomo, foi e entretívose na herba

Após de todo, hoxe había de ser un día especial
para Leopoldo Frégoli (1867-1936), actor italiano,
creador do transformismo teatral, famoso pola
rapidez coa que acadaba a se mudar de roupa e
aparecer na escena transformado, habilidade que
lle permitía interpretar el só unha representación
enteira

Son un porco -dixo Valmont-
Quero comer a túa merda

II. Andante

Melancolía de campos / a paixón da louza
lentitude do barco sen batuta
corazón trousado contra o vidro
Don Denis falou con Novoneyra

esplendor do amarelo / ballet clásico:
quizais, mañá tormenta

Houbo quen pensou sempre no millo, o millo, o
millo, millo, millo
No século de Orestes e Electra que se aveciña,
Edipo será unha comedia
Aquí o minuto catro con dezasete segundos, aquí
o minuto catro con dezasete segundos

quizais mañá, tormenta
quizais, mañá tormenta

III. Allegro assai

Ía rematar así, mais pareceulle simple:
para que che guste este poema cómpre que non o
escoites
velaí os valor dos viceversas

a min contáranme que non, e que tamén, e que
nunca
que non me preguntaras, parasempre, ou, se
cadra, da tormenta

Se che preguntan di eu que sei:
a namorada do vento suicidou-se nas paredes do
universo
as ás cheas de brume e entretívose

Ía rematar así, mais pareceulle simple:
Está o salón moi triste e eu espido
o vermello caendo e ti non fuches

se che preguntan minte como cando houbo prosa

que hai un minuto e corenta e sete segundos que
non che como os beizos
e xa está posta a mesa
e hoxe quero morrer pronto.

Coordinación: A.R. López e S. Noia. Deseño: Signum. Foto de portada: Andrei Liankevich

