

01 FEBREIRO DO 2007 - NÚMERO 654

rdl

REVISTA
DAS
LETRAS



De Galicia para Cuba

Damián Rabilero del Castillo/Olalla Cociña/José Ovis Jiménez

A relación de Damián Rabilero del Castillo e Olalla Cociña xorde do impacto que a obra do creador cubano causou na poeta galega, coa bailarina Branca Novoneyra como intermediaria. O proxecto que hoxe presentamos neste monográfico de Revista das Letras é froito dos intercambios que cada ano reúne a artistas de Santiago de Cuba e de Santiago de Compostela, nunha dinámica que pretende achegar latitudes e inquedanzas para colectivos con numerosas interseccións. Á parella de Rabilero e Cociña, encargada de verter ao galego

versos do poeta cubano, uniuse o fotógrafo José Ovis Jiménez Amarales, que lle presta a estas páxinas as imaxes de Santiago de Cuba, a cidade na que tanto el como Rabilero viven e na que desenvolven un intenso activismo cultural. O resultado é un conxunto compacto que serve de ponte entre Cuba e Galicia, precisamente en vésperas de que unha delegación galega se traslade á illa caribeña para participar na Feira do Libro da Habana, unha das máis importantes das organizadas en Hispanoamérica.

De *Todas as despedidas do mundo*

Vin a un home camiñar leguas e leguas
cunha libélula prendida a modo de zafiro no seu ollo esquerdo.
Aos flamencos de Fuente de Piedra planear
sobre os elefantes no delta do Okavango.
Dromedarios cruzar como naves o deserto
levando nos seus cántaros néctar para
os atrevidos nenúfares que florecen nas faldras de Sagarmatha.
Vin o solpor en Maracaibo
no medio dunha tormenta de metralla e de berros de virxes
Un alce evaporarse no carmesí dun cruce de camiños.
Amonites azulados emerxendo do mar
Coas súas cristas avermelladas polas algas do Bósforo.
Ao gato copular coa marta.

Vin a caluga de Luis XVI estremecerse.
A Palinuro no momento de ser vencido polo Soño.
A John Etherington lucir un estraño sombreiro
nun Londres soleado e finisecular.
Construín xunto a Catón un barquillo de xuncos.
Coñezo o nome do que viaxa na máquina do tempo.
Contemplei a Pablo de Tarso predicando o perdón.
Camiñei no oitavo círculo
entre ladróns e fraudulentos conselleiros.
Vin ao César dar ao César
e ao mendigo ser César e non dar ao mendigo.

Vin unha prisión por dentro.
Os tremores producidos polas almas
ao ser rescatadas no purgatorio.
A un condenado a morte saír espido
e chorar como un neno de xeonllos no patio de sol.
Aos exércitos entoar epinicios logo da batalla.
Coñecín ao carballo e a verbena
Desexei poder “afundirme na morte”
sen poder “afundirme na morte.”
Vin á semente cambiar en primavera.

Nunca contemplei o amencer.
Esperei por este amencer
todos os milenios non rexistrados pola historia do home.
Chegou. Unha vez máis é hora de morrer.

A voz do asasino

Avoz do asasino é coma un ceo ensanguentado.
Un mar descoñecido e cálido esa voz
que te acaricia suave e te perfuma
no instante xusto no que debes escoitala.
Coma unha gran serpe achégaseche e bordéate
e mentres contorsionas aparecen as ganas
de dilatar o corpo e xa espido húmido
amosarte manso e descansar nela.
Pode ser un rumor o tremor dun felgo no estío
pode ser unha estatua un inmenso anaco de mármore
que navega feliz nun río revoltado
e vai rachando ondas da mesma maneira
en que quita o alento débil paxaro a manciña dun neno
pode ser a túa propia voz que se adianta.
Nomeala tratar de definila
rexistrala nalgún aparello creado pola man do home
é inútil un erro de aprendiz
mellor ir a bailar entre as canellas
ou á praza de touros onde con moita sorte
pódese esquecer por unhas horas
se é que non te sorprende no momento
agochada no murmurio dos que logo poderán testemuñar
en que intentas comprar unha máscara de día de defuntos.

A voz do asasino é sempre unha pregunta sen resposta
aparece debaixo da mesa ou no cuarto de baño
ou nas túas mans que non saben se anhelan se non queren
se desexan se non asila forte
arrecunchala entre o peito e as costas e aí deixala
aínda que poalle e os teus ósos se creben de humidade.
Esa voz que non te atreves a imitar
en ti nútrese e cégate no seu esplendor
de nocturna orxía e traizóate nos xestos
na mirada de animal pacífico que lanzas na tarde
desde o balcón que sempre mantiña un cartel
que rezaba que non entraran aqueles
que non leran o libro dos mortos.
A voz do asasino é unha cerimonia que adoras
pero que non se explica
nin podes descifrala na auga ou no vento
ou queimando pirámides de xofre.
A voz do asasino non é metal nin lume
Nin é reconfortante música ou brillante seda
non son esas palabras que durmido berras
que caen sobre a túa fronte coma gotas de viño
e se mesturan co teu lívido alento.
Podes axeonllarte e secar os teus beizos no sol
borrar calquera imaxe do pasado
amencer ben abertas as pernas na beira da ponte
gastarte no alcohol ou agardar por algún samaritano
que che dite as precisas palabras que podes entender.
De nada serviría este ou outro ritual.
A voz do asasino non se sabe.

Minuto final dun condenado

(I)

Caravanas de luz caen no meu rostro
na ventá xoga o pole
do traizoeiro iris. Descompoñen
o meu corpo os espellos. Son outro.

Repaso as miñas máscaras. Vermellas pegadas
Cobren a miña pel con infantil présa.
Ávidos ollos mentres a miña figura
busca saídas que a luz lle sela.

Allea a dor, o desagravio,
a sede que verte agradábel calma
no meu rostro simple, sobre a miña alma.

Hoxe non son máis que vísceras e chagas
un augurio fatal, sombra que vaga
cun gran de sal entre os beizos.

(II)

Aquí estou aos tantos séculos
figura contrafeita camiño do patíbulo
a miña última ventá daba ao sol.
O verdugo apurou a súa copa de augamel
esperan somnolentos os emisarios e a plebe
e non descubro aínda unha razón.
A miña última ventá daba ao sol
e as pequenas aves divertíanse a gusto.
A quen ditar todo este remuíño
mentres a reixa ensancha e convida ao paseo.
A miña última ventá daba ao sol
o lique rexeitaba crecer nos seus barrotes.
Teñan fe os outros os vostedes
hoxe non son máis que vísceras e chagas
mosca que pasta nauseabunda o tempo.
A sobremesa agarda o prato principal
xa se enxerga grata a solución do labirinto
e non son tanto o que imaxinaban.
A miña última ventá daba ao sol.

De *Memorias do cárcere*

(IV)

Canso. Moi canso
entre a suor e as voces e este sabor a sangue
que me nace oxidado debaixo da lingua.
Refrego trevo nos ollos
e sei que non é trevo nin o sangue oxidado
nin eu mesmo nin a pel rasurada o que esgota.
Cae a auga e é sucia como sucia é a miña patria
e a loucura de sesenta homes que non pensan.
A miña barriga recoñece a calma
satisfeita amósase de vermes e pedras
hai varices cambras
que provocan estraños rezos e murmurios
que non distingo ben
nos meus oídos que derraman esperma.

Xogan. Dan palmadiñas os curiosos
en axexo do primeiro que chegue
tras os soños que por momentos se deixan escoitar na solera.
Escorro o cansazo
dou un pequeno corte á miña tetiña
e escapa un líquido do cal nada coñezo
baña o meu estómago e alimenta ao embigo
doume a probalo e nada oio
nin remota árbore nin dentes de leite
nin anaquiños de alcanfor ou dentífrico.

Ando en nubes e néboa en medio do cansazo
enxaboo a miña superficie e cada unha das fendas
sinálame unha idade unha utopía.
Todo exercicio me adormece e faime caer en malos modos.
Todo é cansazo aquí.

Na véspera das pascuas

Para Alina

Na véspera das Pascuas haberá festa. Guiareite pola cidade e amansarei o teu ventre. Haberá labirintos para perderse e labirintos para encontrarse. Terá a festa as súas daifas e os seus alacrás. Unha treboada. “Virá a morte e non terá os teus ollos”. Virá en paz como adoita ocorrer na véspera das Pascuas. Os acróbatas guiarán as damas e as malabaristas aos cabaleiros. Haberá un recuncho especialmente dedicado aos neófitos onde se lles aclare como deben comportarse na véspera das Pascuas. Non haberá personaxes importantes nin descoñecidos. Sorprendereite a cada paso, en cada esquina. Serviranse todas as drogas coñecidas. Para a ocasión non se requirirá un vestiario específico ou preferencia determinada por color algún. Na véspera das Pascuas mirareite directamente aos ollos e gardarei unha cadeira que se axeite a cada movemento das túas pernas para que poidas contemplar comodamente os desfiles. Non se enviarán invitacións, cada cal virá ao seu libre albedrío. Non se admitirán cans. Teremos pesadelos e alucinacións. Esta disposición anula a outra, poden vir os cans. Na véspera das Pascuas esta será a festa. Aproveitemos a véspera porque pode ocorrer que non haxa Pascuas



Demian Rabilero del Castillo. *Realizador Audiovisual e poeta.* 1972, Santiago de Cuba. Lic. en Dereito pola Universidade de Oriente. Publicou *Todas las despedidas del Mundo* (2004). Aparece en *La Patria de la Luz*, Silvio: *te debo esta canción*, *Para Cantarle a una Ciudad*. Colabora con *Ámbito*, *Perfil de Santiago*, *El Caimán Barbudo*, *Ideas, Sic*, *El Mar y la Montaña*, *Claras Luces*, *Auriga* e *Alibi*.

Olalla Cociña. *Xornalista e poeta.* 1978, Viveiro. II Premio Rosalía de Castro de Cornellá (2004) con *Aquí Pechada*. Publicou *As Cervicais da Memoria* (2005), VIII Premio Avelina Valladares e *Aquí (Intemperies)* (2006).

José Ovis Jimenez Amarales. *Fotógrafo.* 1984, Santiago de Cuba. Integrante do grupo *Acuerdos*. Premio del Consejo de las Artes Plásticas y del Salón de la Ciudad de Santiago de Cuba (2006).

Coordinación: A.R. López, S. Noia, Montse Dopico. Deseño: Signum. Foto de portada: José Ovis Jiménez



08 F E B R E I R O D O 2 0 0 7 - N Ú M E R O 6 5 5

rdl

REVISTA
DAS
LETRAS



BIORRITMOS

Lupe Gómez



Lupe Gómez **Biorritmos**

“O amor é o tema por excelencia”, asegura Lupe Gómez ao inicio deste traballo que Revista das Letras lle pediu



en vésperas de san Valentín. Probablemente, Lupe non se equivoca: o amor arrinca nos alicerces da Literatura Galega por medio das cantigas de amigo para converterse no cofre dos máis prezados tesouros da nosa creación artística, ás veces fundido co que é o seu

outro elemento fundacional: a identidade. Convertida, desde hai algún tempo, na poeta por excelencia do amor en galego, Lupe Gómez desenvolve a



través destes textos unha intensa análise emocional onde a vida e a literatura se mesturan e redescobren no que é, probablemente, o máis portertoso discurso da escritora de ‘Fisteus’. Escóitanse tambores no corazón da actriz...

AMOR TOTAL

Creo que o amor é o tema por excelencia. É o asunto máis importante do planeta. Máis que a morte, máis que o desamor. Eu estou namorada do meu carteiro. Tráeme cartas, ou non, pero sempre está feliz, ou triste, e dime: “Ola, bos días!”. Sinto que amar e ser amada alimenta, como a empanada. É amor “en corpo e alma”. O corpo é a ánfora sensible dos sentimentos. O amor é un abrigo, que nos fai sentir calor e frío. Cando o amor é desamor, e nos fai chorar, temos que chorar. Porque así sentímonos vivos, vivas. O desamor é bon “para as medras”, porque nos fai aprender e medrar. Despois dunha separación, dun divorcio, debería quedar sempre a amizade. Porque a amizade é unha ánfora que nos afianza, que nos mantén firmes na terra e libres no mar. Os amigos e amigas son pedras preciosas. O amor é o motor, que fai que as cousas funcionen. Empeza o amor por querernos a nós mesmos. O escritor Alfonso Pexegueiro dixo unha vez: “a poesía pode axudar a pensar, a combater a mentira do mundo. Tamén debería axudar a quererse a un mesmo”. Sinto amor pola conversa poética con outras persoas, sexan homes ou mulleres, artistas ou non. Con moita ilusión, estou escribindo un libro de mails coa poeta Emma Pedreira. Admíroa moito, a súa forma de ser e escribir no faro, e na admiración nace o namoramento. Que é o fermento que fai que a conversa sexa interesante. Emma e eu somos moi distintas, pero contaxiámonos tanto! Estou namoradísima do escritor e crítico de arte John Berger. Pásanme cousas na vida diaria e no amor que sinto que só el as podería entender, que só a el llas podería contar. E non son cousas raras, nin complicadas; son cousas sinxelas, miúdas, pero moi especiais. Con Berger teño un entendemento, unha unión cósmica; algo que é difícil de explicar, que vai máis alá das palabras, que me fai moi feliz. O amor é un bolso elegante, que nos fai femininas ás mulleres, e que nos pesa. Escoiteille dicir unha vez á escritora Marica Campo que “afastouse moito a poesía da xente ao esquecer que era unha linguaxe do corpo”. Temos que rirnos do amor, porque rir é san, é moi bo para o sistema cardiovascular. Porque o amor é unha trangallada. Amar é absurdo e complicado, e pode ser doloroso. O amor dura dous anos. Ou menos. Ou máis. Dure o que dure, eso non importa, non hai que medir o amor. O amor é algo líquido, é aire, é terra, son ondas do mar en liberdade. Tamén é odio, desconfianza, violencia, medo; neste mundo tan inseguro, tan fráxil. Creo que o amor é total, e é a esperanza. Na entrevista que un día lle fixen ao intelectual Isaac Díaz Pardo, el, cos seus ollos mozos, díxome: ‘non temos máis remedio que crer no amor porque é unha cousa química’. O carteiro todos os días aparece, e desaparece, no meu barrio e na miña vida’



FLORES BRANCAS

Querida Emma:

Veño a este encontro contigo, nun bar, moi ilusionada. Traio flores brancas, como un amencer. Gústanme máis as mañáns que as noites. Aínda que a escuridade tamén é un mundo, unha danza. Pregúntome se ti vas traer flores nas túas mans, nos teus brazos. A ti como che gustan os bares? A min gústame que teñan as mesas grandes, para estenderme co meu corpo, cos meus papeis, os meus cadernos. Gústame que sexan silenciosos, pero, ás veces, hai moito ruído e tamén me sinto ben. Imos escribir un libro de mails. Ás veces síntome soa. Ti tamén precisas do jazz do diálogo? De abrir as ventás? Eu antes odiaba as flores. Non as entendía. Agora gústanme. Poño flores nun xerro na miña cociña luminosa, poño música e cociño, e síntome alegre como unha fada. Ti tamén cociñas con música? A min gústame facer puré de verduras. Ás veces soño que teño dentro de min un avión, que podo voar. Somos damas antigas, e modernas. Somos actrices dun teatro imaxinario. Sempre saímos ao escenario sentindo moita timidez e berramos moito. Todo é urxente, a vida é unha urxencia, por iso gústame a rapidez dos mails. É unha comunicación pornográfica e tamén misteriosa, discreta. Escíbeme mails e cóntame o que queiras. Podemos falar e dicir cousas como nenas pequenas. Podemos poñer tacóns como mulleres. Cóntame como é o teu faro. Dime se bailas polas rúas. Se pintas o pelo. Se choras. Agárdote, moi ilusionada, coas miñas flores de luz e néboa. A voz do asasino é coma un ceo ensanguentado.



O MEU CARTEIRO

O meu carteiro
é transparente
como a lúa.

Camiña todos os días
moi contento co carro de cartas,
co seu uniforme e co seu chubasqueiro.

Sinto emoción cara ó carteiro.
El sábeo.

El sabe que é unha persoa
importante, unha personalidade.

Do carteiro depende
que estea triste ou
contenta.

É guapo, eficaz, delicado,
tímido, traballador.

É un carteiro único
no mundo.
Sinxelo
como unha mazá, alegre
como as bailarinas.

Sempre camiña polos Basquiños
con orgullo de ser carteiro.
Con indiferencia cara ó mundo.

El é carteiro e xa está.
Que o mundo arranxe contas
co mundo. Él ten un traballo,
un oficio marabilloso.

Soño con el polas noites.
Todas as mañáns busco
a súa presenza.

O carteiro quéreme
tanto que sempre me trae
cartas bonitas. Se non me trae
nada tamén sabe consolarme.

Explícame que
a xente está ocupada, que
non ten tempo para escribir,
que non todos son
escritores coma min.

Teño orgullo
de ser quen son.
Teño un oficio.
Son artesá das palabras.
Tamén ando cun carro
de palabras pola rúa.

Cando vexo moitos carteiros
na cidade póñome moi alegre.

Ás veces a cidade énchese
de bailarinas. Ás veces a cidade
énchese de carteiros.

iHai tantas guerras no mundo!
Pero ao carteiro non lle importa.
El representa o nacer da vida.

AS CARTAS, que
como anduriñas.
veñen e van. Como ondas
do mar. AS CARTAS DOS
AMIGOS. As cartas dos
bancos e de Telefónica.

As cartas aburridas
e as cartas apaixonantes.

O carteiro chama ao timbre
e a xente amanece a unha vida
nova. O carteiro baila un tango
en cada porta. O carteiro é
feliz.

O carteiro entra
no bar máis luminoso
do barrio, e toma
unha coca-cola,
e se lle poñen unha tapa
de callos tamén a come,
coa mesma devoción coa que
reparte cartas. Le o xornal
e está enterado de
todas as noticias.

As noticias non lle importan.
Asubía cando camiña polos
Basquiños porque é unha
persoa afortunada.

Sabe de memoria o meu nome
e os meus apelidos.

Ás veces son pesada
porque sempre estou preguntando
“TEÑO CARTA?”.

Como se a miña vida dependese
de ter carta ou non.

Os días son dunha cor ou doutra
se teño carta ou non.

O carteiro sabe que persoas
me escriben. Ás veces él tamén
me escribe cartas de amor.

O meu carteiro vive
nunha burbulla. Sempre parece
que vai para o colexio. Que vai aprender
 cousas. Parece que el xa o sabe todo.
Todo o que hai que saber.

Acoso o carteiro.
Persigo o carteiro.

El di que son guapa.

Ao carteiro non lle importa
O AMOR.

É tan feliz e tan afortunado
que todo lle dá igual.

Se espero con forza
unha carta él tamén fai
malabarismos.

Se chove moito e vai frío
abrigase moito, pon un uniforme
moi bonito, e métese nun chubasqueiro
marabilloso. El nunca se preocupa
 polo tempo.

Cando me entrevistan
na radio ou
na televisión digo
marabillas do meu
carteiro.

TEÑO SORTE

**DE TER UN CARTEIRO ASÍ!
TAN RARO E TAN FELIZ!**

Tan solitario coma min,
pero parece que nunca
está só. Porque sempre ri
e come callos. Pide unha
coca-cola coma un neno.

É un carteiro naïf.
Como os poemas
que escribo
nos cristais dos coches.

Os coches pasan e pasan
polos Basquiños
e nunca deixan de pasar.

O carteiro e eu, entre os coches,
xogamos ao escondite. El aparece
e desaparece, fai performances.

Ama o silencio, como John Cage.

Entro en internet,
miro se teño mail, pero
é máis divertido ter carta.

O CARTEIRO É REAL.

Amo a realidade, porque todo
está cheo de flores, avións
e carteiros.

Ao carteiro non lle
importa Internet.
O seu oficio é
moito máis importante
que a estupidez do
cibermundo.

Mentres hai carteiros
hai ESPERANZA.

Correos é a mellor
empresa que existe.

“As vacas dan leite e xa está.”
Fago poemas e xa está.
O carteiro reparte cartas
e xa está.

O carteiro baila rap.

O carteiro ama a vida.

O POETA INGLÉS

Dear John:

Coñecinte no CGAC, que é un museo moi bonito da miña cidade. Ao que vou moito, porque me namora. Ten unha cafetería silenciosa, tranquila para estar e ler e sentir e falar. Ten unha librería fermosa con libros de arte. Alí estaban os teus libros, chamando por min, pola miña atención. Con 'Modos de ver' ou 'Mirar' aprendín a mirar as cousas coa intelixencia suficiente para poder velas de verdade. Aprendín a mirar co corazón. Cos relatos de 'Porca terra' voei a 'Fisteus', á miña aldea de bosta fermosa de vacas e mulleres con flores nos ollos. Atravesaches tanto a miña sensibilidade que me sentín transformada. Descubrin o valor das cousas mínimas, esa poesía escondida nas cousas máis pequenas, nas alegres e nas dolorosas. Namoreime tanto de ti! Busquei como tola o teu enderezo. Quería falarlle ao poeta inglés, tomar con él té de mazá. Seguí léndote e mercando todos os teus libros, como borracha de café e palabras. A xente preguntábame ¿que che ocorre? ¿porqué che brillan tanto os ollos? Unha mañá de sol grande chegoume unha carta túa, e puxenme a saltar. É unha carta do poeta inglés, que a levo dentro de min, igual que levo a morte do meu pai ou o nacemento dos meus sobriños. Leo as cousas tan bonitas que dis nas entrevistas, e estremézome. Porque parece imposible que haxa alguén no mundo que sente como eu sinto. A mesma desilusión, o mesmo grito ante a inxustiza, e sobre todo, o mesmo amor, a mesma esperanza. Mándoche un feixe de cartas nas que sempre che poño palabras en inglés como FLY, BIRDS, OU PAINT. Tamén che escribo a miña palabra favorita, que é VOAR. Envíoche agasallos. Discos de música galega de agora, discos nos que canto eu. O meu carteiro di que estarás moi ocupado, que por iso non me contestas. Pero eu non perdo a forza da miña fe en ti. O poeta inglés algún día ten que vir ao meu barrio, tomar té comigo. Podo levar o poeta inglés aos meus bares preferidos. El sentirase ben comigo, eu estaría con el en silencio, e ao mesmo tempo, dicindo todo o que desexo dicirlle. Sería como coller todos os planetas coas miñas mans...

ROUBAR ABRIGOS

É inverno.

Vou pola rúa desexando

roubar abrigos. Os abrigos que leva a xente. Son tan bonitos! Son tan alegres!

Teño dous abrigos. Un é alaranxado. O outro é marrón.

Cando vou pola rua levo a alegría nunha man e a tristeza na outra man.

Parezo unha balanza. O equilibrio é imposible Crúzome cunha moza moderna.

Ela non me coñece de nada. Pero eu sei que o seu abrigo é diferente, divertido.

Poucos homes levan abrigo. Lévano os ricos, os banqueiros, os médicos.

Os pobres non teñen abrigos para esconder a pobreza.

Os abrigos dos nenos fanme rir. Parece que os nenos non caben dentro deles.

As nenas son máis presumidas e coloristas. Queren ser princesas.

Encántanme os abrigos das escritoras! Son tamén literatura! Quero roubarlles

ás poetas os abrigos tan fermosos que elas comproun en Londres. Eu nunca

vou a Londres. Os militares e os fascistas levan uns abrigos que me dan medo.

Cando poño abrigo son máis guapa. Parezo unha muller.

Rompeume o botón do abrigo alaranxado e ando sen botón. Sempre me rompen

os botóns e danme ganas de chorar porque non sei coser. Non sei coller a agulla.

Quixera roubar o abrigo verde da muller cantante.

Se ela canta eu podo cantar tamén. Danme ganas de cometer roubos mentres paseo

tranquilamente. Co meu abrigo marrón parezo elegante como un cura.

O home que me comprende leva o abrigo do seu pai morto como se levase un trofeo.

O trofeo pesa. Enche a alma. Fai chorar. O home que me comprende dorme moito

porque a min non é fácil comprenderme. El dorme porque tampouco se comprende

a si mesmo. Teño peixes laranxas e verdes no meu abrigo.

Tomo tilas para durmir. De noite gardo o abrigo no armario. Cólgoo nunha percha.

Todos necesitamos levar abrigo cando camiñamos pola cidade.

Cando vai frío e estamos tristes. O máis bonito do inverno son os abrigos.

A cidade échese de abrigos. Os abrigos bailan. Eu vou para o cárcere por

roubar tanto. Pero non me importa porque no cárcere cazo moscas.

Saio do cárcere e un abrigo agárdame na porta. O abrigo da infancia.

Sigo roubando.....

O FINAL DO AMOR

*Ao final do amor
hai unha escaleira.
O amor era un túnel
e era unha xanela.* Remata o amor, como rematan
as películas francesas, sen fin. Rematan as cousas bonitas
que me dixeches. Agora A ACTRIZ camiña solitaria polo barrio
e feliz porque vai estrear unha nova obra. A actriz é fermosa.
Xa non che mando mensaxes de móbil. Durou tanto o Amor
e eran tan grandes as miñas facturas de Movistar! Agora
vou aforrar. Ti vas descansar de tantas palabras. Vas durmir todo o día
e toda a noite. Síntome LIBRE como a actriz. Ela leva abrigos estupendos.
Eu levo tacóns de porcelana. Vou aos actos literarios, porque me gusta, porque
o paso ben. Vou a Coruña e cambio de aires. Alí ninguén me coñece.
Mariza canta un fado: 'QUERO VIVER SEN TI'.
Canta e xa non teño que cantar eu. A actriz vai ao supermercado, compra comida
e sorrí. É moi tímida a actriz. Pero no escenario vaise espir.
Conteiche tantas cousas de min! Entregueiche a miña vida.
Espinme contigo todos os días...

CREO EN TI. Creo na luz que ilumina a miña casa. Quero
sentirme libre nas rúas.Desatada, coa gorxa aberta....
Que o amor se enrede no meu corpo coma unha bufanda.
Non vou chorar porque prefiro rir.

No final do amor a cidade échese de homes, mulleres,
poetas, mendigos, vampiros.....

A actriz aparece no Teatro, escoita o aplauso da xente,
chora, séntese feliz.....

Escóitanse tambores no corazón da actriz....

LEVAR BOLSO

Sempre levo bolso.
Son elegante como María Antonieta.
Atravesar Versalles cun bolso grande.
Ou pequeno. Todas as mulleres
levan bolso. No bolso levan a vida, o cepillo dose dentes, as compresas.
Levo o móbil, os cadernos nos que pinto palabras, a música.....
Miña nai no bolso non leva nada. Ela non ten cousas.
Só ten coloretos na cara, e algúns cartos, algunhas receitas.
Os homes non levan bolso porque son aburridos.
Levo no bolso cartas de Amor. Levo unha barca.
Podes levar o bolso de forma moi fina, ou levalo con naturalidade.
Hai mulleres intocables. Tan presumidas, tan frías!
Gústame xogar co bolso. Rompelo. Tiralo ao chan.
Sei ser feminina. A feminidade está na alma,
non nos adornos. No bolso levamos o noso patrimonio, as nosas
feridas, os nosos compromisos, o noso traballo. O desamor.
Levo VACAS no bolso. Levo o futuro, as ansias, os medos.
Bandeiras de moitos países. Bragas de moitas cores.
Gústanme os homes con bolso. Parecen máis importantes.
Levan libros, xornais, fotografías. Desexos, recordos, sentimentos.
Levo unha barra de labios, pañuelos para os mocos, tigres, leóns, gatos.
Divírtome co bolso, porque é como ir á feira.
Cruzo moi feliz as grandes cidades.
Vou a Cuba e vou a Venecia. Vou a Praga.
Aprendo idiomas. Quédome solteira. Roubo pexegos.
No meu armario teño moitos bolsos. Diferentes tamaños, diferentes
cores, diferentes estacións do ano. Sempre vou á moda.
O meu bolso é o meu documento de identidade. Sempre o encho tanto
que acaba pesándome. Gústame baleiralalo, tirar cousas, sentirme lixeira
como as nubes. O tacto é a esencia das persoas.
O corpo, unha arquitectura branca. Ámote porque levas bolso.
Porque fasme chorar coas cousas bonitas que me dis.
Levo perfume no bolso. Levo camelias. Levo buguinas.
Os teus ollos. O teu sorriso. A canción triste do inverno.
O meu bolso é a miña casa.
O 'glamour' das princesas.

A Terra namorada... O BATER DAS ONDAS.

Coordinación: A.R. López, S. Noia, Montse Dopico. Deseño: Signum. Foto de portada: José Ovis Jiménez

BRANCO E NEGRO

Todo é branco e negro.

Branca son as miñas mans,
negro é o inverno.

Branco é o meu barrio, porque está no alto da cidade. Sempre amanece.
Branca é a luz da miña casa.... todos os días. Reinventar continuamente a vida.
Amar, por enriba de todas as cousas. Negra é a Catedral, coas suas torres místicas.
Dáme medo entrar, e non entro. Rosalía era unha poeta escura. María Mariño
era radical como as pombas. Vístome de negro porque me encanta. Hai fontes
grandes na miña aldea. É branca a arquitectura de Siza.
Es branco, e ás veces negro, e por iso te amo. Amo o teu corpo luminoso, pesimista.
Amo os ollos azuis do mar. O vestido de Emily Dickinson era branco, intacto.
As camelias brancas sofren moito. Poño saias diferentes, ensaio no teatro.
Compostela ten a profundidade da alma. Quero andar en cabalo.
Nick Cave canta. Ten a voz desgarrada. Parece que está morto.
A luz branca desconcerta. Fai sentir SEDE, e pasa o vento pola túa casa
e fálache en idiomas estranxeiros. A cor negra é a absorción de
TODAS AS CORES. Collo as acuarelas e rómpoas contra a parede.
Son nihilista, realista. Teño un discurso moi optimista, pero teño a
tristeza toda do mundo. Creo que EXISTE UN BALEIRO.
Cando atopamos un novo amor perdemos un amor vello.
Existen os cuadriláteros. Existen AS SOMBRAS.
Mánchome coa pintura.
“Non sei pintar”, dígolle a un amigo pintor.
El dime “non sei non existe ».
O pintor quere que eu pinte un corazón vermello.
Eu quero pintar VACAS BRANCAS.
Quero pintar un océano tan branco como a neve.
Se poño un vestido de flores e remendos é porque me
vou de viaxe. Negras son as aboas. Brancas son as nais.
Vivo nunha illa branca, un barrio feliz. Digo que SI e que NON
se me preguntan. Quero e non quero.

‘Songs of love and hate’

Que preto está vivir de morrer...

15 FEBREIRO DO 2007 - NÚMERO 656

r d l

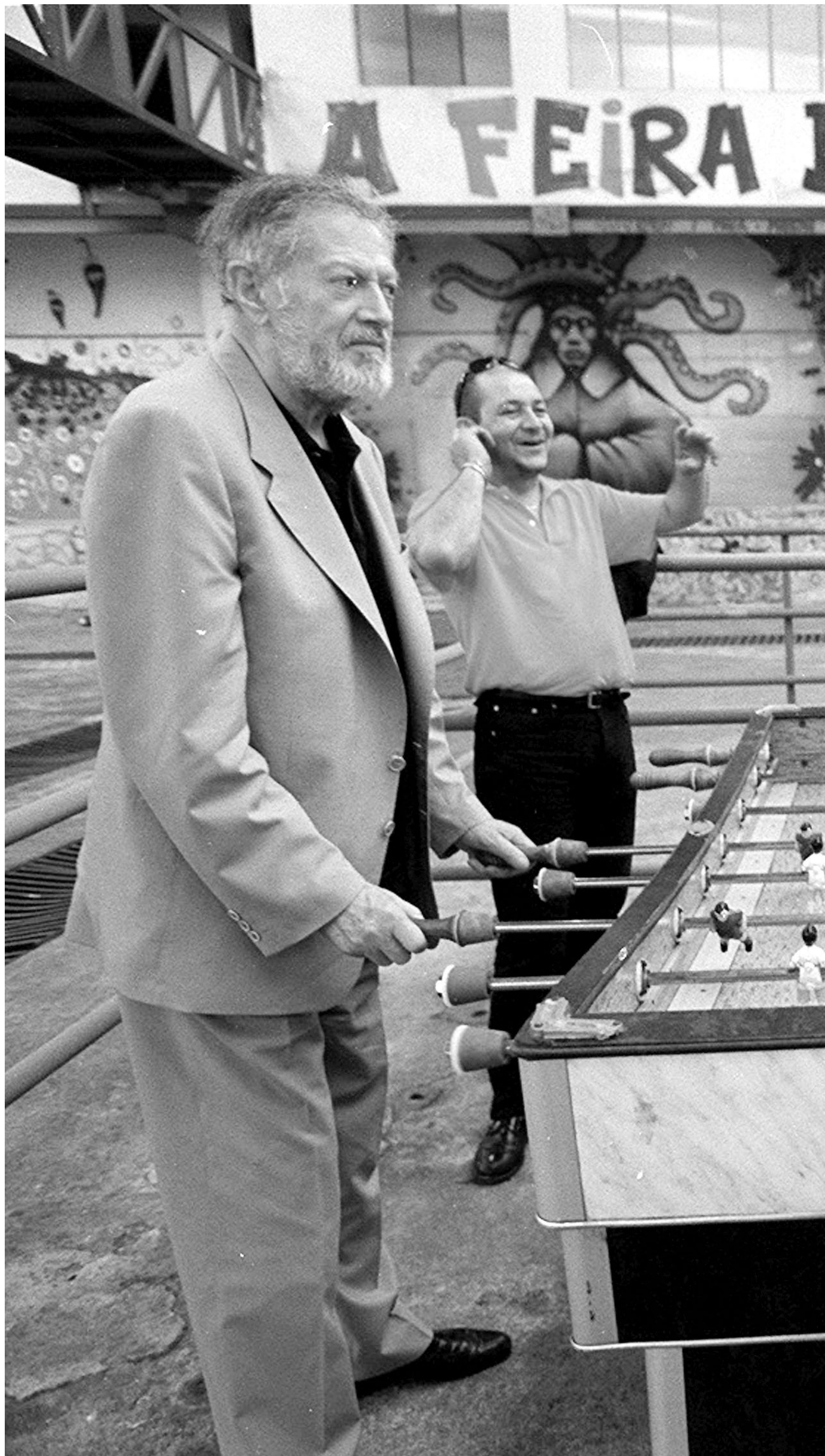
REVISTA
DAS
LETRAS



Alejandro Finisterre ou Alexandre de Fisterra ou Alejandro Campos Ramírez –o seu nome de bautizo– morreu a semana pasada en Zamora, a cidade na que residía desde hai anos como custodio testamenteiro de León Felipe, o poeta ao que lle entregou boa parte da súa vida. Inventor –do **futbolín** ou do pasafollas, entre outros–, editor de culto para o exilio español en México, aventureiro que percorreu o século XX –e América– ao abeiro da súa militancia republicana, “escritor de versos” como el mesmo se definía, autor de ballets e bailarín de claqué, articulista, periodista, combatente, albanel e activista cultural, Alejandro Finisterre naceu –como non podía ser doutro xeito– en Fisterra. A partir dese feito –era fillo do radiotelegrafista do faro–, a súa traxectoria é tan engaiolante como audaz, até converterse nunha

Alejandro Finisterre

das figuras lendarias da historia do país, unha terra que nunca esqueceu e á que lle dedicou unha antoloxía poética nos anos cincuenta ou dous poemarios que, ao parecer, escribiu en galego e actualmente están perdidos. Revista das Letras dedícalle a Alejandro Finisterre este monográfico reproducindo algunhas das entrevistas que deixou en distintos medios de comunicación e que debuxan perfectamente o perfil dun home imprevisible. Desde Albino Mallo a Valdemar Cruz, o monográfico é unha homenaxe ao home que tivo como contricante de futbolín a Octavio Paz ou que os Diplomáticos de Monte Alto elevaron á categoría de mito musical coa súa célebre canción do futbolín: “Ano 37 Guerra Civil / Alexandre de Fisterra inventa o futbolín”.



Alejandro Finisterre, a historia máis grande xamais contada

Montse Dopico / A.R. López

O venres pasado falecía en Zamora, a cidade na que custodiaba o legado de León Felipe, Alejandro Finisterre ou Alexandre de Fisterra, nomes cos que era coñecido Alejandro Campos Ramírez, unha das figuras máis fascinantes do século XX. Nado en Fisterra en 1919 e inventor do fútbolín, Alejandro percorre coa súa peripecia vital o século XX por medio dalgúns dos seus acontecementos máis impactantes, desde a Guerra Civil española ao exilio, pasando pola represeión política de Guatemala e Panamá.

Inventor tamén do pasafoilas, a obra de Finisterre non se cingue só ás "patentes" –que lle permitiron, por exemplo, mercar a pasaxe que o levaría a Ecuador, primeira etapa da súa viaxe de trasterrado– senón que abrangue un amplo abano de actividades, especialmente a de editor, terreo no que se convertería nun dos nomes máis venerados do exilio en México a través da revista *Ecuador Oº O' O"*, unha das publicacións que, en por si, reflicten a intensa axitación da época.

Como editor non só publicou obras de Juan Rejano, Max Aub ou Pedro Garfias. Converteuse, ademais, no home de confianza de León Felipe, que ao cabo o faría testamenteiro da súa obra. A ese legado se dedicaría boa parte dos últimos anos da súa vida, establecido en Zamora, a cidade que adquiriu ese material e que lle pagaba, segundo as fontes municipais, 3.000 euros mensuais por custodialo.

Aínda que naceu en Fisterra, Alejandro trasladouse moi novo á Coruña e de alí –aos quince anos– a Madrid. Republicano convencido e activista cultural, Alejandro encontra en Madrid un caldo de cultivo intelectual que o acompañará ao longo da vida. A Guerra Civil, na que foi ferido, o exilio en París e, posteriormente, en distintos países americanos, apontoan a súa lenda, confluencia das circunstancias que viviron boa parte dos nosos trasterrados e da súa desbordante inte-

lixencia. En 1954, en Guatemala, durante un golpe militar, secuestrárono. Segundo lle contaba a un periodista do xornal *El País*, –que o entrevistou pouco despois da operación á que foi sometido no Hospital Juan Canalejo da Coruña– os secuestradores "eran axentes franquistas. Subíronme a un avión que ía a Panamá. Eu sabía que me ían a matar ou a levarme a Madrid, e intentei pensar algo. Tiña tempo, porque

os avións eran de hélice". O que pensou fíxoo pioneiro dos secuestros aéreos: "No cuarto de baño preparei o xabón co envoltorio de papel de prata coma se fose un explosivo, e saín gritando: 'íson un refuxiado español ó que secuestraron, e se é necesario, sei como evitar que este avión chegue ó seu destino!' Houbo unha situación un tanto nerviosa, pero en Panamá quedei libre".

Logo marchou a México, onde atopou amigos poetas e escritores, polo que permaneceu alí dedicándose ás artes gráficas e á edición. Fundou e presidiu a editorial chamada Editorial Finisterre Impresora desde a que editou a revista do centro galego de México. Ademais foi redactor do xornal *El Nacional* e editou un facsímil da revista 'Galeuska' e o primeiro libro de poemas de Ernesto Cardeal.

Volveu a España en 1975, no tempo da Transición. Residiu primeiro en Aranda de Duero, onde continuou escribindo mentres era membro correspondnete da Real Academia Galega.

Despois trasladouse a Zamora, a cidade na que morreu. Ademais de encargarse da edición de todas as obras de León Felipe, publicou numerosos libros da súa autoría, entre eles *Cantos Rodados* ou *Versos del maquis*. As súas cinsas descansan agora, para sempre, no fondo do río Doiro e nas augas atlánticas de Fisterra.



Arriba, Finisterre nunha conferencia en México. Na fotografía central, o inventor (no centro) con Antoniorrobes, Max Aub e Rodolfo Usigli. Abaixo, Finisterre (no centro) con Juan Rulfo, Carlos Solórzano, Benjamin Carrión, Pedro Guillén e Mejía Valera.

A aventura

A vida de Alejandro Finisterre é toda unha aventura desde que, tras trasladarse desde a súa vila natal, da que tomou o apelido literario e a Coruña para estudar bacharelato, ata o momento actual en que, superados os oitenta anos, segue mantendo a súa figura ergueita, a súa mente áxil e, sobre todo, o seu gran sentido do humor. Ós 15 anos foise a Madrid para seguir estudando, pero as necesidades familiares obrigárono a traballar de aprendiz cun albanel que tiña un fillo poeta, pero tras unha folga na construción quedou no paro e tivo que iniciar unha nova busca. ¿Como foi?

–Algo moi curioso. Deume por buscar a casa madrileña onde vivira Curros Enríquez e cando a atopei vin que á beira había unha imprenta que necesitaba un aprendiz. Tomáronme e á vez desenvolvín a miña vocación literaria e a miña militancia sindical. Nesa mesma empresa, pagando co meu traballo e 500 pesetas aforradas, Rafael Sánchez Ortega e eu editamos o primeiro numero de ‘Paso á mocidade’ que subtitulamos ‘Periódico iconoclasta cheo de rebeldía e de valores humanos’ que se converteu no órgano da Asociación de Idealistas Prácticos que tamén fundamos.

–¿Como o deron a coñecer?

Nós mesmos vendíámolo pola rúa e un día presentámonos no Hotel Florida para ofrecelo, así como a nosa asociación, a un grupo de intelectuais que alí se reunían, entre eles Pablo Neruda, Castelao, León Felipe, Arturo Souto e Lorenzo Varela.

–Foi ferido de guerra e fuxiu a Francia.

¿Xurdiu alí a posibilidade dun ballet?

–En efecto. Un día fun a falar coa bailarina Tamara Toumanova para entrevistala porque ía repoñer *El sombrero de tres picos* de Falla e presentoume á coreógrafa do ballet que era o de Montecarlo do marqués de Covas, Ana Ricarda, unha norteamericana filla de galegos. Expliqueille un argumento meu titulado *Del amor y de la muerte* e gustoulle ata o punto de que creou un ballet que se estreou en Mónaco e representouse por toda Europa.

–Despois de Ecuador, chegou a México

–Foi o país onde máis residín. Alí creei a “Editorial Finisterre” que publicou libros de León Felipe, Larrea, un facsímil da revista ‘Galeuska’, unha antoloxía de poetas galegos coa particularidade de que os seus versos eran tanto en galego como en castelán e o primeiro libro de poemas de Ernesto Cardeal, entre outros. Tamén fun redactor de *El Nacional* e axiliceí moitas asociacións galegas con actos culturais.

–¿Como xurdiu a Fundación León Felipe?

–Eramos moi amigos e deixoume moito material, pero tamén negocieí coa súa familia e cunha secretaria para recompilar o máximo. Tróuxeno a España e creei a Fundación que dá os premios á solidariedade, paz, e outras accións similares. Fai un ano doeí todo o Concello de Zamora para crear un museo dedicado ó poeta.

–¿E Juan Larrea?

–Morreu durante a ditadura arxentina na Córdoba daquel país. Fixen moitas xestións e viaxes para recuperar o seu patrimonio literario e persoal, incluídos gravados dedicados de Picasso, pois o incautou un fiscal. Por fin o puiden recuperar e traer a España. Agora son o seu depositario en espera de facer algo similar ó de León Felipe.

–¿E os seus escritos?

–Teño publicados varios libros de narrativa e poesía e, por suxestión de Nicolás Sánchez Albornoz, escribín as miñas memorias que ten Carmen Balcells para editar. Pero o que sempre me gustou foi a tipografía: facer un libro con toda a beleza do papel, a letra, as ilustracións e a portada. ■ **Albino Mallo**



“Eu nacín dúas veces”

Don Alejandro recibíume na súa casa do Escorial cunha vitalidade envexable en alguén de case oitenta anos, o corpo e as mans grandes, desas que sosteñen un apretón franco mentres a súa mirada de galego socarrón faiche pasar un primeiro exame minucioso. Xa faláramos por teléfono do meu interese, pero crín cortés repetírllo, mostrarlle que viaxara desde México só para poder estudar ese cartafol de inéditos [de León Felipe]. “México, si”, repetiu, cunha fantasía que parecía transportalo a moitos anos atrás, coma se se reencarnase nunha vida anterior, pero conservando o privilexio dunha memoria fresca: “¿Coñece vostede os talleres de Gráficas Menhir, na rúa Galicia? Alí nacín moitas veces, se hai que facerlle caso ós que comparan un libro cun parto”. Eu non coñecía a rúa Galicia, a imprenta si, tiven exemplares seus nas miñas mans: “Xa sabe vostede que no D.F. cabe o universo enteiro. En canto sales das dúas ou tres colonias polas que te moves, é imposible atopar unha rúa”. Non estaba de acordo: “Antes si, gustábanos pasear. Pero non lle ofrecín nada, desculpe”, dixo como volvendo a este tempo. Estabamos os dous aínda de pé, nese transo de superar a inevitable incomodidade que nos provoca un

descoñecido. “Non sei como chamalo. Lin que o seu apelido non é Finisterre senón Campos Ramírez, pero ninguén o coñece así”, contei para alixeirar ese momento. A el debeulle facer graza que, de todas as trivialidades posibles para iniciar unha conversación, eu elixise a do seu nome, que non nos levaba a ningún sitio. “Na miña casa, si que me coñecen”, dixo soltando unha desas gargalladas súas, amplas, de pulmón aberto, que encherían a biblioteca, a casa enteira, nos días seguintes a aquela primeira visita, e polas que habería de recordalo, xa o souben nese momento: “Chámeme Alejandro, a secas. Temos moito traballo xuntos para andarnos con melindres”.

Se algo me sorprendeu de Alejandro Finisterre, e non tiña motivos para que iso me estrañase, era o seu sentido da orde.

Seguramente a imaxe de xovialidade,

e ata de desenfado, que algúns dos seus compañeiros do exilio mexicano exhiben nas entrevistas e documentais, fíxome esperar que ese vitalismo explosivo fose incompatible cunha vida ordenada, prexuizos meus. A súa biblioteca tiña a pulcritude das caixas de seguridade dos bancos suízos, a harmonía dun coleccionista de miniaturas, a disciplina dun neno. [...]

“O de cambiar o meu nome a Finisterre é tan sinxelo como que nacín alí. Ata podería dicirlle que nacín dúas veces no mesmo sitio, se iso non fose xogar á literatura coa vida dun. Despois de perder a guerra obrigáronme a repetir a mili nun deses batallóns de castigo onde encerraban ós que se salvaron da pedrea das execucións. Eu pasara a guerra nun hospital de Barcelona, convaliente das feridas dun bombardeo en Madrid, así que de pouco podían acusarme, aínda que o fixeron. Mandáronme outra vez a Finisterre, ó cabo do mundo, o que, dadas as circunstancias, era como nacer de novo. Din que os nenos ó nacer recordan a súa vida intrauterina, que son capaces de nadar e respirar baixo a auga axudados por ese recordo que lles dura só algúns meses, porque deseguido a vida substitúelles esta habilidade por outras máis adaptadas á súa supervivencia. Eu pasei por iso, só que non deixei de recordar como era a vida sen aire, nin luz, nin espazo, e cos sons do exterior embozados pola trampa da nai que dicía protexernos, a nai patria. Claro que, como calquera recentemente nado, fixen uso do meu dereito a un novo nome, o do fin do mundo, xa ve que broma, xa que a vida me conseguiu esa prórroga, coma se dixésemos un aprazamento coa morte”. ■ **Manuel Ruíz Torres**

“Nunca escribín poesía, só versos”

–¿Vostede é fillo de futbolista?

–Fillo de fabricante de calzado da Coruña.

–Xente ben.

–¡Hui! O meu pai crebou e eramos 10 irmáns. Eu estudaba nun colexio privado de Madrid e, ó non poder pagalo, o director púxome a corrixir os deberes dos párvulos. Escribín unha obra teatral –iun culebrón terrible!– coa fantasía de estreala. Traballei de peón de albanel e logo nunha imprenta. E coñecín a León Felipe, do que sería albacea.

–¿Como se lle ocorreu a idea do fútbolín?

–Por culpa dunha bomba nazi, das que lanzaron sobre Madrid. quedei sepultado entre cascotes, con feridas graves. Leváronme a Valencia e logo ó hospital da Colonia Puig de Montserrat. A maioría dos que estaban alí eran mutilados de guerra. Eu xogara ó fútbol –ata perdín un dente dunha patada–, pero me quedei coxo e envexaba ós que podían xogar. Tamén me gustaba o tenis de mesa. Así que pensei: “¿Por que non crear o fútbol de mesa?”. Pouco antes do Nadal de 1936 comprei en Barcelona unhas barras, e un carpinteiro vasco, Francisco Javier Altuna, tamén refuxiado, fíxome a mesa e torneou as figuriñas. O líder de CNT e FAI, Joan Busquets, un anarquista de Monistrol que tiña unha fábrica de gasosas, viuno e animoume a patentar o invento. Patenteino a principios de 1937, igual que o primeiro pasafollas de partituras movido co pé, que fixen para Núría, unha pianista guapísima da que me namorei locamente nas reunións sabatinas da colonia.

–Pero perdeu a patente...

–Tiven que fuxir a Francia, cruzando a pé os Pirineos. No macuto só levaba a patente, unha lata de sardiñas e dúas obras de teatro, *Helena* e *Do amor e da morte*. Choveu a cachón durante 10 días e os papeis convertéronse en argamasa.

–¡Que mágoa!

–Debería rebuscar nos Arquivos de Salamanca... En 1948, estando xa en Parides, decateime de que un compañeiro do hospital, Magí Muntaner, do POUM, patentara o fútbolín en Perpinyà. Ó parecer, escribume para comunicarmos, pero a carta perdeuse. Morreu no maquis. Mareei á compañía que os fabricaba e déronme o suficiente diñeiro como para ir a Ecuador, onde fundei a revista *Ecuador Oº, O’, O’’*.

–Composto e sen fútbolín.

–Na presentación da revista coñecín ó embaixador de Guatemala, que me animou a fabricalos no seu país. Facíanos mans indíxenas con caoba de Santa María, finísima, e incorporabámoslles barras periscópicas.

–Marcoulle uns goles ó Che.

–Si. Unha irmá miña fíxose amiga de Hilda Gadea, entón compañeira do Che. Viña ó Centro Republicano Español de Guatemala. Tiñamos estilos parecidos. A min foime ben co negocio do fútbolín, ata que o coronel Castelo Armas deu o golpe de estado e me secuestraron.

–¿Secuestrárono?

–Eu era amigo do embaixador da República española en Guatemala. Antes do golpe de estado, temendo o peor, el pediume que levase o correo diplomático a México. Quedou constancia dese favor e, cando Castelo Armas tomou o poder, secuestráronme e metéronme nun avión cara a Madrid. Pero ameacei ó piloto con estrelar o aparello, sendo o primeiro secuestrador aéreo da historia. Máis tarde, en México, dediqueime a editar.

–Debe de ser o mellor xogador do mundo.

–Son se xogo cos meus fútbolíns, que combinan a suavidade do buxo e o corcho aglomerado da pelota.

–Un xogo completo.

–Éo. E achegoume unhas cantas alegrías. No Porto, con motivo do Euro 2004, acábanme de homenaxear cunha estatuíña e un concerto para bombos e fútbolín.

–E nese turbillón político-recreativo, ¿podía escribir poesía?

–Nunca escribín poesía, só versos. Escriboos cando sinto a necesidade. Nada máis. ■ **Nuria Navarro**

Un editor para os exiliados en México

A mellor aproximación ó labor de Alejandro Finisterre é a recompilación de documentos, poemas e recortes xornalísticos engarzados por comentarios do autor que publica el mesmo en *Ecuador Oº, O’, O’’* (1977). O interese polas artes gráficas, as aventuras literarias xunto ó malogrado Rafael Sánchez Ortega –a publicación da revista *Paso a la Juventud*– e a amizade con León Felipe trazarán unha vocación cara á literatura que aínda se mantén. En París, toma contacto cos círculos da emigración, traballa na Radiodifusión francesa xunto a Salvador Bacarisse, colabora na revista *L’Espagne Republicaine*, ademais de publicar dous libros: un de poesía e un estudo sobre danza española. En 1952 funda en Quito *Ecuador Oº, O’, O’’* co obxectivo de difundir “o máis esquecido polos editores comerciais”, tanto en poesía como en teatro e ensaio literario; e aínda que o primeiro número se publica en Ecuador e o segundo en Guatemala, será en México, país ó que chega en 1956, onde se editarán os volumes da primeira e segunda época (1952-1968 e 1968-1977). A revista-colección iníciase con tres antoloxías de poesía en cuxas nóminas aparecen, xunto a escritores autóctonos, escritores



exiliados españois. Trátase de poesía “en” Ecuador, Guatemala e México, e non “de”, preposición que restrinxiría o número de antologados. A partir de 1959 o ritmo de publicacións de *Ecuador* faise máis intenso, ata chegar ós 201 títulos en 1968. Edítanse fundamentalmente libros de escritores hispanoamericanos contemporáneos e exiliados españois, aínda que non faltan títulos que parecen querer avalar o carácter universalista no tempo e no espazo da colección.

A *Ecuador* súmanselle outras coleccións que manteñen o mesmo obxectivo de dar a coñecer a literatura esquecida polos imperativos comerciais: *Relatos Extraordinarios*, a *Colección León Felipe* –unha recompilación da obra completa do poeta: poesía, ensaio, memorias, traducións. Para rematar, resaltar a importancia da colección *Perspectivas Españolas*, que agrupa ensaios sobre o exilio, a literatura ou a cultura española. A pesar de que Alejandro Finisterre realizou algunhas viaxes a España –en 1966 para realizar antoloxía de poesía galega e máis tarde, para colaborar con editoriais españolas–, séguense imprimendo os seus libros durante os anos 70 nos Talleres de Gráficas Menhir da rúa Galicia en México, mostra das dificultades do editor para acceder ó mercado español durante a década. ■ **Juan F. Graduada**

O pasafolhas

Há em Alejandro uma irreverência que parece escorrer-lhe dos poros. Apesar do ar tranquilo. Apesar da serenidade com que narra os acontecimentos mais extraordinários. Apresenta-se mais como uma vítima das circunstâncias, apanhado no turbilhão da história, do que propriamente como alguém que procurou o destino e o enfrentou. Tudo parece ter-lhe acontecido por acaso, como quando é apanhado nos bombardeamentos de Madrid pelas tropas franquistas, em Novembro de 1936. “Sofri graves feridas por ter ficado debaixo dos escombros muito tempo”, diz. Ferido, desorientado, o jovem Alejandro é transferido para Valência, onde os republicanos concentravam importantes meios de assistência médica. Saradas as feridas, subsistiam os problemas respiratórios. Levam-no para Montserrat, nos arredores de Barcelona, e fica instalado num hotel reconvertido em hospital, especializado em longas convalescenças. Sem o saber, o galego, empurrado para a Catalunha pelas vicissitudes de uma guerra fratricida, estava prestes a fazer germinar uma ideia que iria povoar o imaginário de sucessivas gerações um pouco por todo o Mundo.

Quando podia sentar-se à janela, o dorido Alejandro tinha como principal cenário um outro hotel, utilizado pelas autoridades locais para recolher os refugiados. “Os franquistas avançavam na frente Norte e, por isso, chegavam à Catalunha, via França, muitos homens, mulheres, crianças, velhos, quase todos bascos e muitos deles mutilados”, diz Alejandro. Ele próprio coxo, de movimentos limitados, seguia com particular curiosidade as correrias das crianças no terreno entre os dois hotéis. Os que podiam jogavam futebol, uma paixão de Finisterre. Os outros, presos a muletas, apenas olhavam. Tristes e desejosos de participar. Habitado a contornar os impossíveis, Alejandro concentra-se numa ideia tornada ponto de partida para o projecto que lhe alimentava os sonhos: “Se existe ténis de mesa, por que não há-de existir futebol de mesa?” A pergunta, vista a esta distância, é quase retórica na sua extrema simplicidade. A resposta parece evidente. Finisterre contacta um carpinteiro basco, também refugiado, e transmite-lhe o seu projecto. Em pouco tempo dão corpo e forma a uma nova diversão: a mesa de matraquilhos. O fascínio exercido pelos matraquilhos –futebolin, em castelhano– é imediato. Nasce, entre os mutilados e refugiados republicanos, uma autêntica paixão por aquele sucedâneo do futebol, que há-de estender-se pelo mundo. Os “matrecos” penetraram em todos os sectores da sociedade, sobretudo nos meios mais desfavorecidos, como bem o ilustra O Carteiro de Pablo Neruda, de Michael Radford.

Pela sedução nela contida, uma das cenas mais simbólicas do filme, situado no início dos anos cinquenta, é precisamente a da entrada do carteiro Mario Ruoppolo no pequeno e escuro bar onde a bela e sensual Beatrice Russo, sozinha, com a volúpia derramada no olhar, joga matraquilhos e faz de cada toque nas bolas uma irresistível provocação. Se aquele encontrou alterou a vida de Mario, o invento não transformou as finanças de Alejandro.

O início da II Grande Guerra corta-lhe em definitivo os já ténues laços com o seu país e isso destrói a possibilidade de manter os direitos de autor sobre os “matrecos”. Em França sucederá algo de parecido com outro invento –o “passa-folhas”– nascido das necessidades surgidas no hospital de Montserrat, onde, enamorado de uma das enfermeiras, com ela e um seu companheiro de quarto, dirigente do POUM, Partido Operário de Unificação Marxista (de tendência

trotsquista), organizavam uns saraus de poesia e música. A enfermeira tocava piano e Finisterre virava as folhas, até ao dia em que resolve dar à luz um processo mecânico para a execução da tarefa.

É em Paris, já em 1948, que se confronta de novo com o “passa-folhas”. Um dia, vê numa montra um aparelho igual ao que inventara. Apesar de registado como seu desde 1937, em Espanha, caíra no domínio público em França, porque, diz Alejandro, «o que se patenteia no estrangeiro tem de ser registado no prazo de um ano em França, sob pena de se perderem os direitos». Complexas e demoradas negociações, com o apoio de uma organização internacional de refugiados, resultam numa interessante indemnização a Alejandro Finisterre. Aquele novo fundo de maneio permite-lhe partir para uma etapa nova da sua vida, após uma fase parisiense também muito intensa, na rádio, na revista *L’Espagne Republicane* e na publicação de alguns livros, um de poesia e outro com um estudo sobre dança espanhola.

Parte para a América Latina e faz uma primeira escala em Quito, no Equador. Em 1952 funda a revista de poesia *Equador 0° 0’ 0”*, um título inspirado em Vicente Huidobro (1893-1948), poeta chileno considerado um dos pais da primeira vanguarda latino-americana e que Alejandro conhecera em Montserrat. Mais ou menos temático, cada um dos números da revista era dedicado à poesia feita num país por autores autóctones ou exilados espanhóis.

Ao longo da conversa, o inventor dos matraquilhos repetidas vezes faz questão de sublinhar que, apesar de tudo por quanto passou, e ao contrário do que possa pensar-se, nunca pertenceu a qualquer partido político. Isto apesar de ter sido “muito amigo dos republicanos e dos revolucionários”. Chegou mesmo a exercer tarefas ao serviço do Governo da República Espanhola no exílio, mas recusa classificar estas missões como actividade política, por se tratar apenas do trabalho “de alguém que estava consciente de que o Governo legal da sua pátria era o Governo da República”. Por fim, o percurso errante resultante das múltiplas coincidências da vida leva-o para o México, onde chega a ter o escritor e futuro Nobel Octávio Paz como adversário de memoráveis partidas de “matrecos”.

Alejandro Finisterre tem dedicado muito do seu tempo a glorificar a vida e obra do poeta espanhol León Felipe, de quem editou, no início da década de 70, o poema intitulado *Al glorioso general Francisco Franco después que firmo el fusilamento de Grimau*. No passado dia 6 de Maio, Alejandro completou 85 anos. Mantém a paixão pelos matraquilhos. Sabe da universalidade do seu invento. Não desconhece que, em Espanha, as partidas são seguidas com intensidade e fervor, ao ponto de, como aconteceu em Abril, as discussões geradas pela evolução do jogo terminarem em morte.

De nada disso Alejandro tem culpa. Pensou os matraquilhos apenas porque um dos ensinamentos da chamada escola moderna postulava o exercício físico e as actividades desportivas. Jogar “matrecos” era uma das soluções para este homem, que não esconde a emoção desencadeada pela memorável actuação dos Tocá Rufar. Alejandro sabe que aqueles bonecos, de madeira ou em metal, povoaram e povoam o imaginário de milhares de crianças. Até de adultos, que ali fazem transbordar o prazer do jogo, a paixão da bola. Emociona-se, mas considera que tudo o que fez não é muito, pela razão simples de não ter podido fazer nada do que desejava. “Gostava de ter sido arquitecto, e não sou. Gostava de ter feito uma obra editorial mais importante, e não consegui”. ■ **Valdemar Cruz**

Coordinación: A.R. López, S. Noia, Montse Dopico. Diseño: Signum.





PASCALE CASANOVA
e a república mundial das letras



Conversa de Manuel Outeiriño con Pascale Casanova sobre a república mundial das letras

Pascale Casanova converteuse nunha das máis recoñecidas críticas literarias de Francia coa publicación de 'A república mundial das letras', un libro no que practicaba físgoas de lucidez sobre o canon oficial e recuperaba a importancia de escritores e literaturas que habitualmente se esquecen polas súas liñaxes transgresoras. O escritor e xornalista Manuel Outeiriño volve sobre unha conversa que mantivo con Casanova e desenvolve para Revista das Letras unha entrevista apaixonante sobre algunhas das cuestións claves da crítica. Os universais literarios, as literaturas nacionais, a mundialización da cultura ou a propia noción de autor son algunhas das cuestións que abordan a teórica e o periodista nestas páxinas. "Hai filósofos que pensan que a literatura é un repertorio de citas. Deleuze, por exemplo", asegura Casanova, "era dado a escribir frases. Unha delas é que na literatura está a verdade. Eu coido que os escritores non escriben para dicir a verdade, non é o seu traballo. Ese é o traballo dos filósofos".

É difícil falar de literatura universal. Pascale Casanova contribuíu moito a esclarecer esa noción co libro *A república mundial das letras*. Abórdase nel a elaboración de “universais literarios” con prudencia e claridade, estudando a consagración de Ibsen e outros autores nórdicos no París do dezanove, o caso de Kafka ou a evolución literaria irlandesa a fins do dezanove e principios do vinte. Casanova é tamén autora dun libro excelente sobre Beckett, *l'abstracteur littéraire*.

A conversa comezou unha tardiña do ano 2003 por fronte da casa da Troia, se o lector nos permite a falacia referencial. Demos en matinar que a literatura non é coma a botánica, non ten categorías universais de clasificación.

Pascale Casanova escribiu n' *A república mundial das letras* que estamos diante dun dilema: o de “universalismo literario ou mundialización mercantil”. Cómpre contrastar, logo, a circulación universal de obras literarias e construción do universal literario e, doutra banda, a chamada “mundialización”, consistente na distribución de novelas rosas estadounidenses, obras de intriga de Stephen King ou Ken Follet e produtos seriais e xenéricos parecidos.

Á luz da primavera compostelá, evocamos París a principios do dezanove. Editábase alí *Le Globe*. Un dos artigos que Goethe enviou a esa revisa falaba da noción de *Weltliteratur* ou “literatura mundial”. A noción de *Weltliteratur* pode relacionarse co universalismo liberal. Goethe defendeuna de novo. De vello, nas entrevistas con Eckermann, xa non lle vía tanto sentido. Empezamos turrando dese fío.

–Pode recuperarse algo da noción de *Weltliteratur*, ou é só un residuo do idealismo liberal?

–A noción de *Weltliteratur* é unha noción extraordinaria, que Goethe inventou, pero non acabou de elaborar. O pouco que explicou do que quería dicir é o que fixo que *a posteriori* se lle atribúa a noción de *Weltliteratur*, pero na súa obra é marxinal. Fixo indicacións moi interesantes e eu atribúollo ó feito de que era un autor dominado. Era un autor moi, moi dominado. Cando era novo, formaba parte dunha nación que reivindicaba a súa independencia literaria a respecto da abraiante Francia. Os alemáns falaban francés e contribuíran moito a pór en circulación a noción de universalismo francés, que era un imperialismo. O universalismo francés foi un etnocentrismo. Por iso Goethe propuxo outra idea do universal. É difícil loitar contra o universal, por iso os alemáns desenvolveron extraordinarios instrumentos intelectuais para loitar contra o imperialismo do universal. Eses instrumentos foron a idea de nación e a idea do nacional: a idea de que cada pobo ten dereito a unha literatura particular, contra a idea aristocrática e xeneralista do universalismo francés. Foi Goethe o que fixo esa revolución extraordinaria no espazo literario. Para min, foi a revolución máis grande: esa idea da nación, do nacional. Despois, por conta de todo o que se xuntou á ideoloxía nacional, a teoría na nación e da literatura nacional foi collendo un matiz pexorativo, pero foi un instrumento intelectual xenial, un instrumento de loita. Un instrumento de loita específico. Goethe estaba nunha situación

complicada. Estaba dominado e soubo reflectilo no que escribía. Dixo que hai un planeta intelectual no que se debe dar o comercio entre nacións. El empregaba a expresión “comercio”. Non se trata de comerciar coas ideas, senón de que haxa intercambio. Había aí un embrión de análise económica. Era unha idea realista, non unha idea de poeta, etérea. Sinxelamente, cómpre dicir que a noción de *Weltliteratur* é unha grande idea, xenerosa. Hai nela moita intuición. Case anima a dicir que os dominados en literatura son máis lúcidos e máis realistas cós dominantes, á hora de falar dos dereitos de circulación da literatura.

–Vostede escribiu tamén que a noción de “universal” é unha das invencións máis demoníacas do centro. Por que?

–Interésame un crítico que se chama Richard Sennet. Fixo crítica do universal político. Di que un pode pensar nun universal que é unha categoría feble. Se un pensa na Coca-cola e na xenebra, é fácil telos por universais, porque son unha categoría feble. Non quero unirme ós aires relativistas que corren, a ese ton de relativismo absoluto que é o da crítica do universal, por exemplo, de Sloterdijk. Eu penso que hai unha oportunidade de constituír formas de loita contra ese falso universal mercantil, contra o falso universal que os mercaderes axitan coma se fose o verdadeiro universal, facendo ver que os *best-sellers* mundiais son o universal. A única oportunidade, a única maneira de loitar contra ese falso universal e loitar para promover o verdadeiramente universal.

–Jean Luc Nancy falou do dilema “mundialización ou creación do mundo”. Que condicións queremos na literatura para a “creación do mundo”, non para a mundialización?

–Vale. Eu decidín non escribir “mundialización” ou “globalización”, que é vocabulario económico. Coido que non se debe importar ó discurso sobre a cultura, sobre a literatura, a lóxica económica. Entón, cando se fala de “falsos universais” ou da circulación de produtos literarios con finalidade comercial, entendo que se fala de internacionalización, quere dicir, de relación entre ámbitos nacionais que teñen valores que non son comerciais. Hai aínda unha zona do campo mundial na que os valores comerciais non son propiamente valores, son os antivalores. Os libros de éxito comercial son, en xeral, libros ruíns, dende o punto de vista dos valores específicos do campo, do campo autónomo, de produción restinxida.

■ O Universal e o espírito santo

–Os espazos académicos e universitarios poden ser máis porosos có mercado á hora de promover e constituír o campo literario mundial?

–Penso que a academia é unha institución de consagración a moi longo prazo. A un conságrao a academia cando está morto, ou cando é moi vello. Coido que en Francia a academia non consagra os heréticos, os atrevidos nin os innovadores.

–Jean François Lyotard, no opúsculo *Meditacións paisanas* lembrou que a palabra *paysan* vén do latín *pagus*. Dicía alí tamén que o paisano, amais de ser pagán, estaba máis preto da historia, non da *historia res gestae*, senón da *historia rerum gestarum*, porque, segundo Lyotard, a historia ten algo de paisana. Pensa que se podería defender unha “literatura paisana” ou “pagá”, no sentido que lle daba á palabra o Lyotard?

–Si. Está ben. Tiven algunha discusión sobre o universo filosófico, porque é un universo no que se fan disertacións sobre as nocións de univeral que os filósofos tentan establecer coas súas propias definicións. Pero é unha visión que non me interesa moito. Eu procuro a particularidade da socioloxía, que é unha visión moi materialista, para o dicir ó rego da súa “meditación paisana”. Non quero, logo, meterme nunha discusión filosófica sobre o que sexan os universais ou o que sexa a verdade. Fixen un traballo sobre Ibsen para amosar un caso de difusión, para evitar as discusións abstractas, para amosar como fucionan as cousas, foi un estudo histórico, sociolóxico e literario.

–Na arte non hai, logo, categorías universais?

–Non. No estudo sobre Ibsen falei do espírito santo literario, que se funda en tres operacións: deshistorización, desnacionalización e universalización. A maioría da xente cre que os universais literarios aparecen coma o espírito santo. Eu quería demostrar que hai condicións históricas de aparición do universal. É un exemplo moi modesto de investigación histórica para indicar que o universal é cousa importante¹.

–Dixo que o universal literario se produce por unha caste de “espírito santo”. Os premios Nobel da caste de Naipaul deben algo a ese “espírito santo”? Non teñen relación cun campo literario internacional que é, quizais, menos autónomo do que algúns campos literarios nacionais?

–Sería moi complicado comezar coa cuestión da autonomía. Podemos comezar pola cuestión de Naipaul. En xeral, crese que os escritores son libres. Ora ben, eu tentei amosar, sen ser arrogante, que os escritores non son libres, os escritores están limitados por certas restricións. Só dentro desas restricións, ou constricións, poden exercer a liberdade. Case se podería facer unha lista de restricións ó xeito da gramática xenerativa, unha lista das restricións que se dan para entrar no espazo literario. Non é unha cuestión de autonomía ou carencia de autonomía, é cuestión de cómo cada escritor escolle, e de todas as contratas a partir das cales o escritor pode escoller. Naipaul, por razóns particulares, que teñen a ver coa súa historia persoal, e tamén coa historia de Trindade, non escolleu o espazo literario de Trindade, porque en Trindade non hai espazo literario. Alí non hai nada, nada. Non se pode falar de tradición, nin dunha maneira particular de escribir literatura en Trindade: non hai nada. O que fixo foi, logo, asimilarse, e decidir que é inglés. É máis inglés cós ingleses. Non sei se me preguntaba se Naipaul é un produto do imperialismo inglés. O feito é que el non só o acepta, senón que o reivindica. Reivindica o

feito de ser dependente da civilización inglesa e da literatura, da tradición inglesa. Eu o que lle reprocho desa posición de asimilado é que sexa unha posición conservadora: a forma, o contido político desa posición. Amais, para min as novelas de Naipaul non só son conservadoras nos contidos políticos, senón tamén na forma literaria. Para min, as novelas de Naipaul non son nada innovadoras.

–Eu diría que son decimonónicas.

–Exactamente. É un tanto estraño que lle concederan o premio Nobel, porque hai máis ben unha tradición progresista no Nobel. En Naipaul hai unha marca de sumisión cando fala dos que o dominan, cando fala doutra civilización que é a que o domina. En fin. El escribe así, tal como é.

■ A autonomía do campo literario internacional

–Pódese comparar o que sexa o “campo literario internacional” que van construíndo premios coma o Nobel, máis ben alentadores e, por outra banda, o campo mercantil internacional que se satirizou en *O diario de Bridget Jones*. Hai un capítulo da *República mundial das letras* no que se fala do cambio que levou da universalización literaria á “mundialización mercantil”. Non pode ser que no “campo internacional” teña máis forza a mundialización mercantil do que nalgúns “campos nacionais”?

–O campo literario internacional implica dúas cousas diferentes. Por unha banda, o espazo autónomo, o que eu chamo espazo autónomo, non comercial, preservado, non nacional, internacionalista, que xurdiu despois dunha loita de catro séculos en Europa e que se estendeu progresivamente polo mundo adiante despois deses catro séculos, determinado tamén polas características xerais do proceso de colonización. Efectivamente, unha das obxeccións que se me fan, e que me parece xustificada, é a de que eu non lle dou importancia dabondo á economía no meu modelo de campo. A isto eu respondería que, en xeral, no campo literario non hai polo económico. Pense por exemplo no polo económico do “campo social” galego. Ese polo existe: é resultado das loitas políticas, das reclamacións autonomistas, pero non por iso hai máis lectores nin máis *best-sellers*, porque a economía do campo literario é unha economía artificial. Cando eu falo de campo literario, non me ocupo tanto da economía porque, moi decote, teño poucas observacións que facer sobre os espazos económicos, que tamén son espazos de dominados. Por exemplo, cando falo dos que escriben en Kikuyu ou Kiswahili, como fai dende hai uns anos Ngugi Tiong’O, falo de xente que está no polo dominado da economía. É certo que, para estruturar o campo literario mundial, hai que falar un pouco máis de economía. Ora ben, entendo que o dominio non ten que ver necesariamente co económico ou só co económico. Non obstante, entendo que o polo heterónimo do campo literario mundial é un polo político, un polo dependente de

instancias políticas, de loitas políticas, de loitas nacionais. Nese espazo internacional dominante, hai tamén outro polo que é o económico. O polo económico é a forma de remprazamento da disputa política a xeito de “política regrada”, “política somesa a regras”. Sobre o que non insistín dabondo é sobre o cosmopolitismo. Entendo que o polo cosmopolita é o polo autónomo. É o polo de xente que non é nacionalista, é políglota, que ten unha serie de categorías autónomas e que xulgan atendendo a valores literarios. Non obstante, hai tamén outros cosmopolitas, que son os cosmopolitas do outro polo, os cosmopolitas económicos. Umberto Eco, por exemplo, ou Mlorad Pavic. Imitan o o cosmopolitismo, pero de feito fan novelas comerciais.

–Serían unha caste de *literary overclass*?

–*Exactly*. É moi complicado diferenciar por exemplo, en Iugoslavia, a Danilo Kis e Pedrag Matvejevic, dunha banda, e Mlorad Pavic por outra banda, que escribiu o *Diccionario Xázaro*, ‘best-seller’ mundial. Non está mal o *Diccionario Xázaro*. Pero se beneficia de condicións parecidas ás de Umberto Eco, que foi presidente da Asociación Internacional de Semiótica. Non sei se a concesión do premio Nobel a Camilo José Cela foi eiquí un escándalo...

–Cela escribiu novelas interesantes, pero o grande escritor de prosa española do século vinte é Max Aub. Escribiu moito máis, moitos xéneros máis, pero era republicano e pasou por varios campos de concentración. É ben mellor ca Cela, pero era republicano e case non aparecía nos manuais de literatura. Cela deu mostras de defender a autonomía do campo literario na revista *Papeles de son Armandáns*, pero foi sempre un autor moi pegado ó capital e ó poder fascista, como amosou Julio Rodríguez Puértolas. Dábase ás transgresións que non eran subversivas, dicindo procacidades, pero tamén facía anuncios da empresa petroleira nacional. Era académico, e agora ten varios momentos. Non sei se o caso de Cela é o dunha verdadeira esencialización nacional, máis do que internacional.

–Non digo que todo o que acontece no campo internacional sexa boa cousa. O que digo é que está ben que Cela chegue a ser premio Nobel. Penso que o xurado do Nobel indica tamén que existe o “campo mundial”. Unifícao, fai que toda a xente dirixa a súa vista cara a ese campo. Na biblioteca central de Seul hai a foto de todo os premios Nobel e un cadro en branco para o Nobel coreano. Non lles deron o premio Nobel de literatura, pero un coreano recibiu o Nobel da paz, que no dicir dalgúns coreanos foi cousa importante. Para os países pequenos, coma Corea, o Nobel é importante. Eu penso que o feito de que exista o xurado do Nobel é un indicio, unha proba material, de que hoxe hai certa unificación do campo mundial. É un indicio do recoñecemento, da necesidade dun valor literario común, de que toda a xente se recoñeza no mesmo valor, mesmo se hai dificultades para se axustar a ese valor. Por iso, para min, a historia do premio Nobel é a historia do universal literario. Non quere iso

dicir que sexa magnífico en todos os aspectos, que sempre todo estea ben en todos os aspectos. O premio Nobel a Saramago tamén deu lugar a polémicas.

–Para min é mellor có de Cela.

–Non sei. Pero coido que o premio Nobel a Gao Xing lan foi un grande acerto. O que non sei é se foi unha decisión política. Hai toda unha historia do Nobel: Beckett, Faulkner, Claude Simon, Soyinka... é complicado, pero indica que hai unha historia do universal literario, non nacional. Hai elaboración duns criterios para dicir: isto é o universal. Grazas a iso hai moitos lectores e constituíron pouco e pouco á idea do que chamo “os clásicos da modernidade”

–Giuseppe Ungaretti, que escribiu en francés e italiano, traduciu de varias linguas, foi meniño en Exipto e viviu en varios continentes, sería tamén un clásico da modernidade?

–Ungaretti, si. A definición da modernidade é unha definición selectiva. O caso do Nobel é interesante, porque os xurados están obrigados a xustificar o premio e o mundo enteiro xulga a decisión que toman. É difícil, pero coido que é extraordinario. Tomán decisións políticas, pero non estritamente políticas. A decisión de lle dar o premio Nobel a Gao Xing lan non foi unha decisión contra China. Foi unha decisión que pode favorecer o coñecemento do teatro extraordinario de Gao Xing lan e da súa novela extraordinaria: ‘A montaña da alma’.

■ Sobre Literaturas e esencias nacionais

–Vostede escribiu que os autores se “esencializan” no campo nacional. Non poderíamos dicir que Malraux é un pouco español por *L’Espoir* e outro tanto chinés por *La condition humaine*? Non sei se Malraux, que en libros como *O museo imaxinario* ou *A estatuaria* desenvolveu un proxecto que tentaba abranguer a arte de distintos momentos e grupos da “humanidade”, proxecto fragmentario e sintomático, moi moderno, pode “esencializarse” nun campo nacional. Cre que Malraux está moi “esencializado” en Francia?

–Vale. Tamén poderíamos dicir que Proust é un autor inglés. Moi inglés. Os ingleses adoptárono e a min paréceme moi inglés. Por iso é que París xoga un papel moi particular. O espazo francés, París antes de nada, é un espazo que, na loita literaria, se constituíu na loita contra Italia e contra o latín, hai moito tempo. O espazo literario francés constituíuse contra a idea de que era a antigüidade o que producía a autonomía. Foi hai moito tempo, foi un espazo autónomo. Resúltame difícil dicilo, porque son francesa, pero entendo que a autonomía non é máis cá desnacionalización, quere dicir, a emancipación total. Entendo que cada quen ten o seu nacionalismo. Non sei quen non é nacionalista, claro, pero hai unha idea particularmente non nacional da literatura e penso que é en París onde se defendeu ese valor, porque a literatura non se detén na relación que garda cos valores nacionais.

Non se detén nas fronteiras nacionais. Hai necesidade de facer traducións, porque na literatura, precisamente, o universal tenta medrar contra as divisións nacionais, as divisións lingüísticas e as culturas nacionais. O universal tenta superar as definicións nacionais e nacionalistas. Obviamente, iso ten consecuencias. Unha das consecuencias é que a consagración mundial da literatura non é só a consagración que leva a efecto París. Francia, quere dicir, o espazo ou campo francés, produciu no sistema escolar manuais sobre a súa propia literatura. É certo. É un cadro moi particular, porque ten máis tempo, máis historia.

–Orvar Löfgren escribiu que á fin do século vinte Francia era un país máis homoxéneo do que hai cen ou douscentos anos. A xente comparte máis cousas de Bretaña a Marsella ou de Alsacia a Córsega, pero o que xa non comparte a xente é a cultura nacional, a cultura do “pequeno manual patriótico”. O homoxéneo son os hábitos indumentarios, alimenticios ou de ocio. Non obstante, compártese menos o coñecemento histórico ou literario. Coida que hoxe en Francia se comparte menos a “cultura de manual patriótico”?

–Penso que o feito de que hoxe en Francia se comparta menos a cultura de “manual patriótico” é produto da historia.

–A vostede preocúpalle que os autores se “esencializan” no campo nacional. Eu preguntome se entender os en candanseu “campo literario” nacional non dificulta, precisamente, a esencialización, na medida en que nos axuda a comprender mellor as condicións sociais e materiais nas que traballou cada escritor. Amais, non sei se unha das funcións da literatura non será contribuír á vida nacional, como propuxo Gramsci nun texto dos anos vinte. Os termos de Gramsci non son exactamente os dos románticos. Tampouco sei se os termos de Gramsci se poden recuperar comodamente hoxe. O mundo deu algunhas voltas nos últimos oitenta anos...

–Hai moita xente que reflexionou verbo das relacións entre literatura e vida nacional. Benedict Anderson, por exemplo, escribiu un libro moi influente en todos os países anglófonos que é *Imagined Communities*. Cítano por todas partes moi apaixonadamente. A min non me parece tan interesante.

■ Lecturas alleas, lecturas ilusas

–O que algúns chaman a “mundialización da cultura” é, no meu ver, nomeadamente “mundialización da *kulturindustrie*”, máis do que difusión internacional da literatura ou difusión universal do coñecemento científico. Non atopei no seu libro cita ningunha de Adorno nin da noción de *Kulturindustrie*. Esa noción paréceme esclarecedora e sintética para aborda-lo que vostede chama “mundialización comercial”. Non lle interesa Adorno?

–Para estudar a mundialización da cultura,

penso que é máis útil a noción de economía-mundo de Braudel. Se me permite a metáfora da “caixa de ferramentas”, entendo que a noción de *Kulturindustrie* está ben, pero non é tan útil. Para reflexionar sobre o valor literario, penso que paga máis a pena partir de Durkheim. Cando un traballa cos instrumentos elaborados por Bourdieu, outros instrumentos parecen arcaicos, non tan útiles, non parecen ferramentas eficaces. Por exemplo, poderíamos falar da noción de “*habitus nacional*”. Cando és galega, ou cando es francesa, tes un *habitus* diferente de tradicións, de sistema escolar. Houbo unha discusión complicada entre Norbert Elias e Bourdieu para saber quen dera coa noción de *habitus*. Non penso que a formulara claramente Elias, senón que a recuperou grazas ó traballo de Bourdieu. Non din o mesmo Elias e Bourdieu, pero penso que paga a pena falar de *habitus nacional*.

–Cómpre sempre historizar e contextualizar as obras, como facía Valéry Larbaud cando presentaba mesmo pequenas mostras literarias?

–Si, mais en xeral non se fai. A idea de que cómpre universalizar a literatura para entendela é unha idea moi rebulideira para o mundo literario en xeral. A xente cre que le a Beckett e o comprende. A xente cre que colle un libro de Dostoievski e o entende. A xente le a Kafka e di: é coma min! É increíble que haxa esa ilusión de comprensión inmediata, como se as intencións do escritor se parecesen ás do primeiro lector que cae por onde os seus libros. Contra esa ilusión de comprensión inmediata da literatura, eu quero amosar que Kafka era un home máis complicado do que se cre.

–Vostede criticou n’ *A república mundial das letras* a noción de literatura menor que Deleuze e Guattari desenvolveron por conta de Kafka. Suxería tamén que Kafka tivo algunha relación con nacionalismo checo?

–Si, é a miña hipótese. Non directamente co nacionalismo checo, mais co nacionalismo xudeo. Nomeadamente, cunha forma moi precisa de nacionalismo xudeo, que nos obrigaría a entrar nunha discusión moi complicada. Foi o derradeiro nacionalismo europeo. No nacionalismo xudeo estaban, por unha banda, os sionistas e, por outra, os *bundistas* (ou federalistas). Os sionistas querían marchar a Palestina e os bundistas querían atopar unha solución nacional para un pobo sen territorio. A miña hipótese é que Kafka era bundista (ou federalista) e que, contra o sionismo que quería que se falase o hebreo, o bundismo quería que se falase o yiddish, que era a verdadeira lingua popular. Pois o hebreo era unha reconstrución artificial a partir da lingua sagrada, pero o *bundismo* (ou federalismo) quería que fose práctica popular falar a lingua popular, o yiddish. A miña hipótese é que Kafka quería escribir en yiddish, que el coñecía esa tradición popular, asimilara os seus valores e loitou á súa maneira para promover unha tradición hebrea, en alemán. Non estaba ligado directamente ó nacionalismo bundista, tiña metida na cabeza unha loita nacionalista, concebida dende un punto de vista socialista, moi á esquerda, por iso xera formas literarias tan particulares. Non digo máis,

porque aínda teño que traballar máis sobre a cuestión.

–Outro autor de lectura difícil, pero interesante é Beckett. En galego, editouse o *Beckett* de Badiou. Que lle parece ese libro? É deshistorizador?

–Penso que é un libro que quere abordar o Beckett filósofo. Beckett é un autor para filósofos. Pero os filósofos cren que hai que ler Beckett cos instrumentos e as categorías dos filósofos. Eu rexeito iso, porque esquecen que len a un escritor e non precisamente un filósofo. Penso que Badiou fai como todos os outros filósofos. Non historiza, non se interesa pola literatura na medida en que é unha forma. Non explica nada. É intelixente. Vale. Con todo, penso que cómpre reconseguir os estudos literarios, que están colonizados ou dominados polos filósofos. Hai coma unha caste de xerarquía entre a filosofía e a literatura. A literatura parece dominada polos filósofos, entón os literatos aceptan todo o que din os filósofos sobre a literatura, pero coido que cómpre rexeitar iso e que os literatos digan que o filósofo non entende nada de Beckett. Teñen que reconquistar Beckett e dicir que o entenden mellor eles porque saben o que é unha forma literaria, que é a estética. En Francia, o gran problema, amais de Beckett, é Blanchot. Case non hai quen non faga interpretacións de Blanchot que non se relacionen coa filosofía de Heidegger. Badiou continúa e tradición francesa da lectura filosófica da obra literaria. Penso que fai unha homenaxe a Beckett. Deleuze facía tamén iso.

–Pensa, logo, que moitos filósofos teñen aínda unha concepción ancilar da literatura?

–Hai filósofos que pensan que a literatura é un repertorio de citas. Deleuze, por exemplo, era dado a escribir frases. Unha delas é que na literatura está a verdade. Eu coido que os escritores non escriben para dicir a verdade, non é o seu traballo. Ese é o traballo dos filósofos.

–Deleuze ten cousas memorables, por exemplo en *Critique et clinique*, cando escribiu que Heidegger está todo, todo, no *Ubu Rei* de Jarry.

–Pois é. Gústame moito. Pero non trata precisamente de literatura.

■ Sobre a noción de autor

–Antoine Compagnon no libro *Le Démon de la Théorie*, fala da noción de “morte do autor” debida a Foucault e Barthes, pero indica tamén que se podería remontar ós escritores clásicos, que dalgún xeito xa se tratara da chamada “morte do autor” no pensamento grecolatino: en Platón, Cicerón e Quintiliano. O seu libro trata esa noción de “morte do autor”, por mor de falar de toda unha estratexia de mediación, de toda a actividade de mediadores que elaboran o universal literario. Pensa que a noción de “morte do autor” segue a ser útil para a análise literaria?

–Penso que a noción de “morte do autor” é unha catástrofe. Levaríanos a unha discusión teórica longa, pero eu penso que o importante é que na historia cultural, por exemplo na historia da edición, como a que escribe Roger Chartier, na

historia do libro e na historia da lectura, teñen necesidade desa noción de “morte do autor” para xustificar o feito de que non lles interesan os autores. Ese é o caso da historia do libro ou da lectura. Ora ben, eu penso que é imposible, verdadeiramente imposible, falar de literatura sen autor. Por iso quero rehabilitar unha noción antiga que é a de intención do autor, ou *intentio auctoris*. Algúns entenden que é vella, ou arcaica, pero o traballo da crítica é saber, aínda que non estea de moda, que quixo dicir un autor.

–Pode ser máis útil a noción de “modo de produción literaria” de Pierre Macherey, que me parece moi influente en Terry Eagleton, aínda que o de Oxford o achante un pouco a fonte?

–Si. A cuestión da intención do autor era un punto de desacordo que eu tiña con Bourdieu. Bourdieu non se interesaba pola intención do autor, interesábase polo *modus operandi*. Esa era a súa maneira de ler Flaubert, que era un pouco coma a maneria de interpretar a arquitectura gótica de Panofsky. Por iso Bourdieu empregaba a noción de *habitus*, para determinar que é iso que un autor non sabe que fai, iso que está no aire dos tempos. O traballo do historiador é facer agromar esa categoría, sexa nunha novela de Flaubert ou nunha catedral gótica, dicindo que o autor non sabe o que fai; entón, a consciencia social, o *modus operandi*, xorde nese traballo de investigación. Non obstante, eu preguntolles ós historiadores: Vale, xa que vostedes fan o seu traballo sempre despois do autor, saben o que quería facer o autor? A hipótese de que un autor non saiba todo o que fai é interesante. O que digo é que non pode ser que o autor se exclúa totalmente e dese xeito algún tipo de crítica di: o autor non existe, eu, o crítico, son o novo autor. É increíble.

–Claude Simon sabía o que facía cando escribiu *L’acacia*?

–Seguro. Non digo que un autor saiba todo o que fai, nomeadamente non ten por que saber todo do *modus operandi* do campo literario. Non se trata diso, pero constrúe a súa obra. Paul Valéry dicía que o primeiro traballo da crítica literaria era preguntarse que problema se propón cada autor. Un autor é sempre alguén que se propón un problema. Para min, o *minimum* da crítica literaria sería o de saber que problema se quere abordar cando se escribe o que se escribe. Por exemplo, Kafka. Pode dicirse que delira. Iso é o que escribirían algúns autores dedicados ó “*ego criticism*”, pero me parece increíble. Prescinden da historia, da socioloxía. Defenden só a liberdade do crítico.

■ Internacionalismo e cabezas de ponte

–O antropólogo sueco Ulf Hannerz, á hora de facer consideracións verbo da circulación de bens simbólicos, preguntábase se as culturas metropolitanas non poden ser ocasionalmente boas cabezas de ponte para que as culturas

Coordinación: A.R. López, S. Noia, Montse Dopico. Deseño: Signum.

dominadas circulen. O jazz era música de bordeis ou de *ghettos* en Estados Unidos de América. Para o jazz foi crucial o recoñecemento de Ethel Waters no París dos vinte. Waters era unha gran soprano, pero en Estados Unidos tería un gran problema, o de ser negra. É posible que unha “república mundial das letras” permita que haxa cabezas de ponte para a circulación de literaturas que non sexan metropolitanas?

-É moi difícil, cando unha é francesa, explicar cal é a función de París. Se fose inglesa ou madrileña podería dicir que París é unha capital moi particular pero, como son francesa, algúns dirán que teño aires de ser nacionalista. Non obstante, non son nacionalista se digo que París é unha capital literaria moi particular, que xoga un papel moi particular na mediación e distribución. París xoga un papel moi especial nos procesos de consagración. París, por razóns históricas complicadas, é un lugar de consagración de moitas cousas e en particular, leva razón, das artes menores. Na xerarquía artística, o jazz ocupaba un lugar moi baixo. Penso que en París había presentadores, ou mediadores, que tiñan un plus de capital e que fixeron que se chegase a recoñecer a importancia do jazz e que se convertese nunha clave da vida dos americanos. París valorou o jazz e fixo que tornase ós Estados Unidos á maneira de arte maior. Hai, logo, unha caste de alquimia: unha música de bordel sofre un proceso de transformación. É, precisamente, un proceso de transmutación de capital. A potencia de París é a potencia de transformar o lixo en ouro, como dicía Baudelaire. Iso é a consagración. Hai poucas capitais, no mundo, que dean feito iso. Velaí por que é interesante a socioloxía da xente que dá feito iso. En Francia, aínda que pareza raro, un proceso parecido ó do jazz foi o da banda deseñada. A banda deseñada é unha forma de arte que se podería chamar menor, pero hai loita para lle dar prestixio. De se facela socioloxía dos intermediarios que procuran a nova avaliación desa arte menor, veríamos que son xente dominada nos seus universos, que entre os defensores da banda deseñada non hai críticos de arte contemporánea moi prestixiosos, nin nobres que loiten nese universo. Do mesmo xeito, os que consagraron o Jazz non foron directores de orquestra sinfónica, senón pequenos críticos.

-Algo parecido pasou coa noción de *film noir*. Foi unha categoría parisina que re-avaliou algunhas producións fílmicas estadounidenses, formalmente boas e feitas con poucos cartos. Esa noción de *film noir* empregouse despois nos Estados Unidos e hoxe é case unha categoría nos departamentos de estudos cinematográficos. -Completamente de acordo. Pero, para rematar con París, non digo que París sexa xenial e que todo o que se fai sexa formidable.

-En todo caso, esa dinámica urbana, metropolitana, non é máis aberta cá mercadotecnia das corporacións?

-É, hai unha sorte de autonomía. Hai xente que emprega categorías, subconscientes, para loitar contra o mercado e para reavaliar cousas ás que non se dan valor. O problema é o valor. En París, constitúese o valor. Felizmente, podemos loitar para que París permaneza. Porque ese París do que falamos está moi ameazado. París é a capital dos pequenos. Non é a capital dos grandes. É a capital dos dominados. É un campo, unha oportunidade para os dominados de toda caste (da música, da banda deseñada, da literatura). De todo iso hai en París. Nova York é a capital do comercio e Londres traduce moi pouco. Ó falar de París, non diría que é moi nacionalista, senón internacionalista.

Manuel Outeiriño

(Footnotes)

¹ Casanova refírese o estudo “La production de l’universel littéraire: le “grand tour” d’Ibsen en Europe” en E. Pinto (comp.) Penser l’art et la culture avec les sciences sociales.

Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.