

Alberto Lema

«Non son alleo á normalización cultural,
son contrario» páx. 12



20
INVERNO 13

Letras de anos
violentos,
por Xiana Arias
páx. 2-3

Os teatros
de Díaz
Pardo, por Roi
Vidal Ponte
páx. 9

Volver á praza
despois do
15M, por
Aurelio Castro
páx. 11

Entrevista a
Alberto Lema
páx. 12-15

Os Premios
Rosalía do
Pen Clube,
por Galabra
páx. 16-17

Entrevista a
Samuel Solleiro,
por Óscar Iglesias
páx. 18-19

Camilo Nogueira
e o rescate
da historia,
por Suso de Toro
páx. 20

‘Os feitos
teimudos’,
por Manuel
Darriba
páx. 23

Alberto Lema

«Sigo o mandato de retratar poder no cotián e relación entre clases»

Hai nos textos que asina Alberto Lema (Bamiro, Vimianzo, 1975) representación de diferentes estados de precariedade, algúns escollidos para a subversión. Fala da posibilidade de aceptarmos a etiqueta “narrativa pornograficamente política”, da consciencia verbo de canto pode a ficción. Cavila nas liñas que seguen, atravesadas pola súa terceira novela, *Da Máquina* (Galaxia, 2011), feitas e fontes dunha escrita que se quere forma de acceso ao real contemporáneo. Lukács, Pato, Brecht ou Huxley acompañano na idea de moverlle os marcos ao horizonte do posible. // **Ana Salgado // Fotos: Tamara de la Fuente**

Pregunta: A escrita ten que ver coa propiedade? Era unha ensinanza que lle agradecía María do Cebreiro no prólogo ao seu libro de poemas, *Plan de fuga*.

Resposta: Por facer unha interpretación, supoño que se refire á frase de Benjamin que di que todo documento de cultura é tamén unha proba de barbarie. Tamén ao poema de Brecht sobre a muralla chinesa e as pirámides exipcias, sobre toda a xente que morreu para que existise a arte. Esta ata hai pouco era un luxo patrimonio das clases acomodadas e dalgunha maneira foi extraída dos iletrados, das clases populares. Nese sentido concordo con que a escrita ten que ver coa propiedade.

P: Coa situación editorial que temos esta é unha pregunta sistémica: pensa na posibilidade de volver publicar poesía?

R: Sí, teño un libro preparado. Sairá en Corsarias, en xaneiro ou febreiro. Nunca se deixa de escribir poesía, normalmente máis poemas ca libros de poemas. Estámolos reunindo e mirando se gardan as relacións de parentesco necesarias para ser dunha familia libresca. Aínda que supoño que son coñecido por novelista e non por poeta, é inevitable.

P: Tamén influirá que fose o primeiro libro de Estaleiro, penso que leva tempo esgotado. Como se titula o novo?

R: *Crónica do chan*. Saíra na revista de [Antón] Lopo, na *Revista das Letras*, que foi o que posibilitou que despois me chamase [Constantino] Bértolo, da editorial Caballo de Troya. Agora imos publicalo en formato convencional.

P: Que sentido lle da ás conexións que hai entre os seus libros, a máis evidente o feito de que algúns personaxes anden duns para outros?

R: Establecería un parentesco grande entre *Unha puta percorre Europa* e *Da Máquina*, na intención xenérica da ficción política. *Sidecar* contén un *bildungsroman*, “A fame fatal”, e, na segunda parte unha novela de xénero, erótico ou pornográfico. Empregando unha expresión ostentosa, serían unha radiografía do presente, cunha escritu-

ra como forma de acceso á realidade de hoxe. As novelas comparten unha vontade de entender o que sucede, se non de representalo si de presentalo. Non hai tanto unha toma de partido como unha panorámica. Na primeira e na terceira obedécese ao mandato lukacsiano de retratar as relacións entre as clases e a maneira en que está presente o poder nas nosas vidas naquilo que pode parecer menos relevante, cotián.

P: De onde parte a súa escolla pola escrita de xénero, a novela negra?

R: Entendo o xénero como unha ferramenta, non para cumprir coas regras senón máis ben como apoiatura, como posibilidade de combinar elementos entre o fio narrativo e a digresión. Esa tensión entre o todo e a parte é o que me presta o esquema narrativo das novelas de xénero, da policial neste caso.

P: E que o separa do proxecto de planificación cultural que vén dos 80 e que entendeu a narrativa de xénero, entre outras cousas, como unha necesidade de encher baleiros?

R: A miña conciencia da xénese da constitución do campo literario galego vai aumentando co tempo, cando empecei a escribir non era consciente dese proxecto para tocar todos os paus. Agora vexo que se busca unha homologación cunha cultura normalizada. Non diría que son alleo a ese proxecto, máis ben son contrario. Parte de que o noso campo literario ten que imitar un normal, americano, inglés ou español. Entendo que somos un país anormal, colonizado, deformado, e que ese proxecto de homologación é un falseamento, unha mentira que nos contamos a nós mesmos. Simula unha normalidade que recorda a aquela idea famosa sobre o bilingüismo harmónico. Na realidade galega hai un conflito cultural e iso ten que producir unha literatura eivada. Interésame iso e non a necesidade de facer que aquí non pasa nada.

P: Por que pensa que *Sidecar* é, das súas novelas, a que conta con máis recoñecemento?

R: *Sidecar* encaixa nun xénero, o da novela de formación con elementos supostamente autobiográficos, xeracionais. É a novela dun adolescente ou premaduro. Encaixa con esa onda de moda, a egonáutica, que talvez sexa o gran xénero da posmodernidade. Aparecen escenas sexuais ou escatolóxicas moi veristas pero non é unha novela sospeitosa de incorrer nun delito. Ese ton máis amable pode explicar que sexa unha novela máis aceptada. Pero tampouco son moi consciente de como é recibida.

P: Tiro a idea dalgunha reflexión do protagonista de *Sidecar* sobre o cambio social. A que pensa que se debe que levemos tantos anos arredor da palabra “autodio” e se fale tan pouco de “desclasamento”?

R: O século XX en Galicia produciu a mutación dunha maneira de vivir milenaria e formamos parte dunha xeración que asistiu a iso. Os problemas de pertenza, o conflito entre rural e urbano, que comporta moito máis ca cambios na paisaxe. O protagonista é consciente de que co seu avó está sendo testemuña, igual que moitos de nós o fomos, non do final dunha vida senón do final dun mundo. Esa desaparición non lle produce pena exactamente, el é un pouco máis fatalista co chamado progreso.

P: Dixo nunha entrevista que a *Máquina* da novela podería ser o comité central. Que referentes pesaron para configurala?

R: A *Máquina* da novela entra no que [Francisco] Sampedro chamou xénero terrorístico. Non me decatei ata que mo dixo el, tampouco era consciente de que existise. A diferenza entre un escritor comunista de hoxe e un de hai 50 anos é a desaparición do partido e iso supón grandes mudanzas á hora de encarar a literatura. Pensemos naquela novela do protagonista colectivo, que facía propaganda da organización. Agora non hai aquela confianza no partido comunista para cambiar as cousas e tampouco hai bloque comunista. Isto produce ficcións, penso en cousas como *Matrix* ou *V de Vingenda*, onde o protagonista non se sitúa a si mesmo dentro dun proceso de loita máis grande ca el, senón que es-



O PERSOAL É POLÍTICO

ALBERTO LEMA (Vimianzo, 1975) escribe páxinas nas que cabalga unha crítica descarnada á composición do mundo que se nos presenta como evidentemente incuestionable. Mais el non ten claro que a orde dos elementos sexa a correcta e relata este desencuentro existencial cun humor –diría que– perplexo e cunha dimensión política que resulta irrenunciable, cando non é directamente o punto de partida.

É dicir, preséntasenos a clase media adestrada para comportarse como pequena burguesía, mais sen que os enunciados prometidos coincidan coa realidade coa que ten que lidar para que os corpos sobrevivan. Esta clase media contén, entre outras cousas, ao macho branco heterosexual *bourgeois* mais desclasado, apartado do status anunciado para el. Para algúns deles atoparse neste compartimento desaxustado é razón suficiente para entender que o xogo non é como llelo contaron e é razón suficiente para posicionarse, así, onde cómpre: preto dos demais excluídos, empezando polas compañeiras...

Precisamente, a voz que percorre a obra de Lema presenta ese seu humor desconcertado, entón, tamén no trato coas mulleres, mulleres políticas –no sentido real, lóxico ou etimolóxico do termo–. Vai a elas coma quen se achega ao monte dende a aldea: cóñécese, usufrútúase co debido respecto (ou medo?), intentando construír unha relación simbiótica con el, pero, coidado!, agocha factores imprevisibles que se contan dende unha case edípica mirada masculina que ri do esperpento do mundo e de si mesmo, como parte del.

Vai sofisticando o tapiz literario, esa voz, sen que desapareza a perplexa observación de quen sabe que non sabe o suficiente como para levar resoltas as situacións do espírito (colección de átomos) antes de vivilas. Unha voz que, independentemente do traxe que vista, narrativo-punk, narrativo-de-domingo ou lírico, nomea aos oprimidos dicindo “somos nós, somos todas/os”, e non deixa de recordarnos, a nós, os *desherdados*, que non ocuparemos a terra ata que loitemos por ela. E pode que mesmo nin así, o que non obstrúe a lexitimidade da loita, pois é xusta e necesaria. //

Rebeca Baceiredo

tablece un combate individualista, nihilista. Non é un proceso para o cambio senón coma aqueles do XIX, sen dirección, sen fin, non hai unha teleoloxía. O heroe contemporáneo da novela de esquerdas é máis ben solitario, non se sitúa a si mesmo nun proceso de liberación. Logo a cuestión da rede tamén crea un subpersonaxe de hoxe, un tipo que naceu agora e que me resulta moi atractivo: o *hacker*, o *kracker*, o *nerd*. Estamos asistindo a un proceso de loita entre a militancia virtual e real, pódense crear prestixios e popularidades só no mundo virtual.

P.: Por que lle interesou incluír na novela a irrupción perversa da ficción no discurso informativo?

R.: Sabemos como funciona, como se dá, por exemplo co 11S, as versións dos feitos, mellor dito, as invencións dos feitos. Sabemos do Ministerio de Interior en conexión cos monopolios mediáticos, da fabricación de armas de destrución masiva en Irak, ou da gripe aviaria. Como existe a posibilidade de facelo, faise, como hai

unha imbricación forte entre os tremendos oligopolios informativos que xeran este tipo de contidos, abonda con catro ou cinco empresas. Nesta novela aparece o interese do imperio para fabricar unha ficción que, como todas, ten que ter elementos de verdade para funcionar. Iso non a converte en absoluto en real senón nun relato que ten apoiaturas no que sucede pero que é usado para outros fins, para xustificar a represión é o máis evidente.

P.: Nunha das críticas que lín sobre *Da Máquina* faise un xuízo moral sobre a escolla de estratexia revolucionaria. Que pensa?

R.: Si, un xuízo político. Se queres facer unha novela sobre a revolución francesa ou sobre a guerra civil española haberá xuízos sumarios, guillotinas e moitas cousas que á doxa socialdemócrata lle poden arrear. A novela describe unha revolución e niso é coherente, estas adoitan ser violentas. Aí estase sinalando o perigo do con-taxio, o feito de que a novela, como artefacto ideolóxico que é, emite uns significados e é sus-

ceptible de resultar exemplarizante. Interésame nese xuízo que hai unha aceptación implícita de que unha novela é algo máis que unha novela. E paréceme moi ben que se sinale ese perigo porque se acepta que “semos peligrosos”, como dicía o Makinavaja [risos].

P.: Que supón ter a totalidade da obra narrativa tamén accesible no estado? Ve algún tipo de retroalimentación entre como é lido nun campo e no outro?

R.: A xénese da miña aventura en castelán é accidental, Constantino Bértolo, editor na corte, le en galego e publícame. Fun moi coidadoso coa regra de non autotraducirme para non entrar en equívocos sobre en que campo de fútbol está xogando cada un. A recepción é diferente e sería complexo analizar por que. A editorial que me publica en España ten un proxecto contracultural e iso sitúame neste círculo arredor de Caballo de Troya, de Belén Gopegui, etc. Dalgunha maneira recíbenme como un produto máis desa fábrica e iso ten consecuencias para a miña recepción en

Galicia. Unha delas entendo que é a de preguntarse por que exportan a este tipo se non lle demos nós o visto bo. Aí vou dicir que non é exactamente un contubernio fabricado desde as alturas para converterme nun escritor de referencia senón algo que se basea nunha comunión entre o que escribo e os gustos dun determinado editor español ou galego-español. Son avatares un pouco estraños. Galaxia non se distinguiu historicamente por promover literatura contracultural, o seu papel é o inverso. É a editorial, compartindo ese podio con Xerais, encargada de publicar autores centrais que cumpren as condicións para selo. Estas novelas teñen moitas cousas que non as fan canónicas, así que máis ben esta sería unha pregunta para Galaxia.

P.: Aparecen como únicas palabras súas na contracapa do libro: “a apocalipse xa pasou”. Por que?

R.: O [Slajov] Žižek ten estudado o xénero apocalíptico, nas ficcións onde hai cataclismos nucleares, ataques de extraterrestres e cousas así,



Independence Day por exemplo. Di que son ficcións conservadoras porque a apocalipse é algo que chega de fóra, alleo á nosa responsabilidade. Xérase unha pasividade, no sentido de que nós nos somos responsables do noso futuro, cando o que sucede é o contrario, a apocalipse estámola provocando nós, polo menos a ecolóxica. A novela máis ben quere ser unha apocalipse para os malos pero un libro do xénero para os bos.

P.: E na contra da tradución lemos: “Perfil dos destinatarios: Precarios e cabreados sen vida interior”. Que ve aí, á parte de sentido do humor? E tamén habendo tanta vida interior na novela.

R.: Entendo que a frase de Constantino é irónica e non se refire tanto a un rexeitamento do xénero da autoanálise, como a que esta non é unha novela con esa ficción psicoloxista en que os protagonistas son almas sensibles, flotantes nun sitio quente, que evocan nostálgicamente unha infancia perdida ou un amor de xuventude. Non se fala de seres etéreos cunha vida interior desligada das condicións materiais, de como son alimentados os seus corpos, de onde viven ou que tipo de traballos teñen. Creo que isto é o que conforma a nosa vida interior, máis alá de inevitables dramas familiares, edipos e castracións, estas cousas universais.

P.: Acepta entón precarios e cabreados como destinatarios da novela?

R.: [Zygmunt] Bauman fala dun amorfismo social do cal formaría parte o precariado. Para min non deixa de ser unha maneira de chamarlle ao proletariado, que tal vez sexa un nome máis axeitado, á vella loita de clases. A novela tivo un proceso de escrita longo durante o cal sucederon o 15M e WikiLeaks. O 15M mostrou que a condición primeira da conciencia política existe e é o cabreo. É interesante que a pesar de inter-

net a política séguese facendo na rúa. Sucedeu esa especie de proceso revolucionario en marcha, no sentido de que había ocupacións na rúa e había cabreos, as condicións imprescindibles. Entón si que había veciñanza con eses precarios que se organizaban na rúa nese momento. E tamén sucedía o de WikiLeaks, que amosou unha vez máis como funciona o simulacro. Logo da expectativa de grandes revelacións, o descubrimento fatal é que non sucede case nada. Na novela, así e todo, cando a Máquina se dedica a destapar os seus *leaks*, os seus expedientes secretos, si consegue armar un suxeito político.

P.: Dixo nunha entrevista que a Máquina é existencialista. Como explica o vencello que hai na novela entre sentimento e acción?

R.: O existencialismo como corrente filosófica nace despois da segunda guerra mundial, Sartre, Beauvoir, Camus. Despois dunha experiencia traumática esta xeración empeza a preguntarse por cuestións como o absurdo, a liberdade, etc. É interesante da solución práctica do existencialismo que todos pasaron a militar no Partido Comunista Francés. O que importa da experiencia traumática é que exista unha conciencia colectiva de que sucede, un sentimento común de desaloxo que é o que facilita a acción política. Fálase do resentimento como motor da historia, pero é algo máis, a conciencia compartida da inxustiza ou da exclusión. Vese en acontecementos que están ocorrendo agora. As cúpulas sindicais visualizan a folga como unha ferramenta para apremar o goberno pero, na xente que realmente fai a folga, o que vexo é un aumento da rabia. Xa non é que esteamos loitando polos dereitos que conquistaron os nosos pais e avós, senón polos que tiñamos hai cinco días. E entendo que aí se xera iso denominado ambiente revolucionario.

P.: O desvelamento de mecanismos de poder que reñen as nosas vidas está presente en toda a súa escrita. De onde parte a pertinencia nun traballo deste tipo?

R.: Iso é programático, aínda que sexa unha frase estúpida, iso si que é programático, o resto non [risos]. Indo ao modelo clásico da literatura deste estilo, que pode ser Bertol Brecht, vemos n’*O evitable ascenso de Arturo Ui* a explicación de como Hitler chega ao poder, a súa alianza coa gran burguesía alemá. Trataríase de explicar isto así e non en termos de “su personalidad carismática que le facilitó...”. Comparto este programa, parece-me magnífico. A literatura para ser política ten que cumprir a condición de aumentar nos lectores a conciencia sobre o que sucede. Aquí córrese o risco gravísimo da pedagogía e non teño claro como evitalo. Pero seguindo a liña brechtiana de explicarse o que sucede vemos evidente que é unha aspiración maquiavélica e ao mesmo tempo inxenua. Cando remato unha novela sempre penso que quedei curto, que a maquinaria do poder e os seus sotos son moito máis brutais, que só podo simular que a describo.

P.: Ademais da de Brecht desa maneira programática, que escritas ve próximas?

R.: É complicado para min ver unha ficción non política. *Ricardo III* de Shakespeare non deixa de ser unha maneira de lexitimar aos Tudor no poder. Pasando da fase de que toda literatura é política e indo á parte da que pretende ser conscientemente política, hai algo semellante á diferenza entre o erotismo e a pornografía: no erotismo pódese describir o escote, os labios, e na pornografía hai que describir os xenitais. Se aceptamos esa diferenza, se estas novelas son pornograficamente políticas, sinto proximidade por exemplo con *Contrapunto* de Huxley, que describe as condicións do ascenso da extre-

ma dereita no ambiente posvitoriano inglés de principios de século. En *Da Máquina* apóiome en Huxley, e a novela débelle moito, non só na pintura do poder senón tamén en cuestións de técnica narrativa, de uso do contrapunto e de saltos temporais. Como casos máis achegados a nós tamén é inevitable a referencia a Ferrín, *No ventre do silencio*, unha novela que fai unhas pinturas semellantes deste tipo de cuestións. Cito dúas novelas referenciais para a escritura destes libros.

P.: E entre os seus compañeiros de xeración, con que xente pensa que pode compartir proxecto?

R.: Máis que dicir que me sinta parte dun proxecto común, para o que terían que darse condicións determinadas que clasicamente delimitan unha xeración, falaría de autores que me interesan moito ou que sigo: Cabido, *Grupo Abeliano*, ou *Unha historia que non vou contar*. É o novelista que fai cousas distintas, que hai que ler porque pon en hora a nosa literatura, non cun suposto horario mundial que haxa que acadar senón cun proceso de evolución interna. Tamén leo con gusto todo o que escribe Borrazás. E dentro da miña xeración por idade, interésame moito o que escribe Solleiro, creo que aí hai tamén un proxecto programático de escritura desobediante con certos mandatos da corrección política. Tamén sigo o que escribe Manuel Darriba, linlle *Branco* e outros tres ou catro libros. De Ameixiras tamén me sinto cerca nalgunhas cousas, domina o xénero á perfección, mallado, paréceme tecnicamente impecable. E como mestre, non coetáneo meu, hai que ler a Bieito Iglesias, cunha das prosas onde máis se pode aprender. Ademais ten afinidades que compartimos, o neorrealismo italiano, e entra nun proxecto narrativo, a vida dos infelices, dos apartados, que me interesa moito.

P.: No final de *Da Máquina* comparece a tortura pero tamén o despertar dunha conciencia nova. Intentaba que volvésemos situar o horizonte do posible?

R.: Desde o foguete frustrado que se botou no 68 non volvemos ter experiencias revolucionarias, nin tan sequera o 68 nos encheu o papo ben, tivo máis consecuencias teóricas ca prácticas. O mapa desta novela inclúe a posibilidade dunha revolución dentro do leviatán, da máquina do imperio. Esa é unha visión moi esperanzada pero o que aí se di ao final é que todo o sólido se esfarea no aire, que existe a posibilidade de remover isto. Estaríamos no *wishful thinking*, o pensamento volitivo, aquel que consiste en pensar o que che gustaría que sucedese.

P.: Chámame a atención que non se teñan empregado para o que escribe dúas etiquetas: realismo e literatura de pensamento.

R.: Para min o realismo é unha vontade de investigación sobre o presente. E á hora de representalo, unha consciencia sobre as formas de realismo que non podemos repetir, sobre o realismo obxectivista, documental, ou outras formas que xa están extinguidas. Hai un realismo que segue vixente e trato tamén de contestar á pregunta da representación ou da presentación do real. Logo sobre a narrativa de pensamento, a novela, como xénero máis ou menos canónico, detesta aqueles elementos que non son funcionalmente narrativos como o poden ser os personaxes e a relación entre eles. O pensamento pode ser un intruso. E tamén correremos o risco de facer aquela novela dezaotesca das mentes parlantes nun salón ilustrado. Os personaxes das miñas novelas, como outras moitas, teñen inxerencias analíticas para explicarse o que sucede e teño a esperanza de que isto non sexa unha intrusión senón unha consecuencia coherente.

P.: Dixo, non sei con que porcentaxe de provocación, que mellor nos tería ido co neorealismo ca coa nouvelle vague. Quería volver pensar o lugar da vangarda no noso campo cultural?



R.: Podemos citar a Blanco Amor como un mestre do realismo pero aquí nunca foi a escola dominante, tivo escasos fillos, *A esmorga* e pouco máis. Entendo que a patente comunista que tiña o neorealismo italiano facía que

non fose ben aceptado no contexto histórico galego, onde había unha ditadura. Se queremos que se expresen as clases populares habería que incluír un subproletariado urbano que agora fala español e ver como é ese espa-

ñol en Vigo. Non podemos ser alleos á análise de [Antón] Figueroa, que tan ben sinala os problemas coa representación directa da realidade e como contaminacións e loitas no campo literario afectan á recepción. Unha ficción realista en Galicia, se asumimos o canon da novela monolingüe, tería que inventar como fala a alta burguesía. En *Da Máquina* hai unha cea con señores moi ricos e inténtase imitar como falan os *pijos* galegos, vaíse facendo. Trábalase con esa conciencia de país que intenta constituír un campo literario autónomo e iso supón certas limitacións á hora de representar a realidade fotograficamente.

P.: Iso implica unha relación conflictiva co que temos etiquetado como vangarda?

R.: Entendo que o momento histórico en que estamos non é para nada o de Manuel Antonio, que foi acusado de alleista porque o seu modernismo hillozoísta estaba lonxe do enxebriismo. Hoxe se do proxecto de Chus Pato extraemos as consecuencias teóricas pertinentes, este amosa a posibilidade outra vez dunha posta en hora da nosa produción literaria. E incluso no caso de Chus Pato cunha dobre subversión, porque ao mellor como periférica non lle correspondía ese tipo de audacia en relación co que se entende por poesía de vangarda noutros sitios. E faino ademais rebentando desde dentro certos preceptos da posmodernidade, a inclusión da autora, doutras voces. A cuestión estaría en asumir Chus Pato e iso supón que aquí estamos ás veces por diante. Non digo repetir Chus Pato, a súa escrita, senón asumir o que finalmente é o xesto. Ao cabo a vangarda sempre é unha opción de liberdade. Interésame máis iso que unha vangarda na literatura que estea por inventar. Digo na literatura porque estes días vin *Fóra*, o documental de [Pablo] Cayuela e Xan Viñas e ao mellor ese cine está por diante da nosa produción narrativa en libro. Agora mesmo creo que a literatura non é exactamente a arte máis vangardista, talvez no cine, no documentalismo, haxa máis atrevemento.

Palabra é metal Narrativa Diversas voces

conforman un suxeito para a rebelión

Da *Máquina*: thriller político, ciencia-ficción, policíaca, distopía... a etiquetaxe como deporte, os paratextos literarios códigos de barras, vontade de marcar o horizonte de expectativas dos consumidores, perdón, lectores, que apenas hai. Ao final, embrutecido o discurso, queda a boa e mala literatura. Camiños para unha e outra hai moitos mais, ao cabo, as historias chegan ou non. Esta parte da toma de conciencia dunha intelixencia artificial que, a xeito de Comité Central 3.0, lidera unha rebelión contra a orde das cousas porque, sinxelamente, ve prescindíbel a inxustiza. Acción e reacción, co frenesí das estruturas de poder que detectan movemento, coa violencia dimanante do traballo e dos días, cos actantes dunha banda e outra amosando os distintos cristais cos que vemos o mundo, son os motores desta novela trepidante.

O camiño escollido por Lema ecoa na tradición que parte da narrativa galega de posguerra. Faló de Blanco Amor e do mellor da Nova narrativa. O de Ourense arrincou o seu realismo social desde a novela histórica, pero o tempo na escrita sempre é un presente flexible. A escrita con pouso, a que pesa, fíltrase desde calquera tempo para interpretar o presente, é máis, para superalo: se o interrogatorio que sufría Cibrán ante o xuíz diseccionaba as relacións de poder, as estruturas sociais que identifi-

cabamos co franquismo, agora ben valería por unha Audiencia Nacional e as leis antiterroristas. Nese presente flexible instálase a *Máquina*, e tamén interrogatorios e maltrato policial hai no libro. Pero dicía Blanco Amor porque escribiu sobre os ata daquela invisíbeis: proletariado, lumpen e demais receptores da moita violencia acumulada nas marxes. Ese mesmo é o suxeito político da novela, un grupo de derrotados —perigosos para o sistema por non teren máis que perder— que se organiza arredor da *Máquina*. Sucede que este comando de precarias e explotados fai tremelicar o equilibrio da inxustiza, daquela artéllase o contraataque local e global.

Nesta galería de personaxes brilla a escrita de Lema, non sei se mellor na elección dos protagonistas ou na sucesión dos diálogos. Ao cabo, o lector reconstrúe a historia desde a súas accións concretas e as palabras arboladas. Así e todo non estamos ante unha novela coral, cada voz ten peso de seu e non é nunca inocente. A estrutura fragmentaria confórmana esta multitude de voces e rexistros (informes policiais, interrogatorios, chats, conversas de parella e do traballo...) xunto coas rupturas temporais que, lonxe de atrancar a lectura, proporcionan ao libro un ritmo de vertixe. As ferramentas que anosaran Mourullo, Ferrín ou Gonsar son oportunamente utilizadas. Outro tanto ocorre coas múltiples localizacións da trama, tampouco gratuítas: entre a Casa Blanca e un bar de tapas de Compostela, almacéns dunha gran superficie comercial e ágapes de círculos empresariais, o Vigo burgués e o maldito dos habitantes *after hour*... Un *travelling* que nos vén mostrar a omnipresencia das estruturas do poder. Quen lea *Da Máquina* recoñecerá comportamentos individuais e dinámicas colectivas co pano de fondo

dunha revolución en marcha, e non ha parar de ler nela conforme se identifique coas súas ilusións e derrotas.

Penso que Alberto Lema está xa, con tres pezas narrativas e un poemario publicados, na liña dos escritores non asimilados. A súa obra non se abriga cos criterios que o mercado impón no campo literario para se acubillar ao quentiño; tampouco non se baña nas augas calmas dunha presunta estética nacional, porque acostuman esas augas, pracentes á vista, seren sempre estáticas, estaren chocas, e pódese podrecer nelas e non chegar, nunca, a ningures. Lema escolleu o camiño e mais o frío, elementos ambos os dous que agudizan e endurecen a palabra para facela, ás veces, metálica. O seu compromiso como escritor é o da liberdade, pero non o termo en abstracto que serve para delimitar o correcto, o establecido, fronte ao prohibido, esa falsa liberdade que asoballa en nome de maiorías silenciosas, de papeletas como salvoconductos. A rebeldía de Lema non parte dunha posición política ou ética persoal, parte do coñecemento da existencia dunha guerra e da elección dun bando, o daqueles escritores e escritoras que traballan na construción dun espazo literario propio, aquel que fabrica a diferenza que nos fai avanzar, avanzar se cadra un pouco máis libres. // Iago Castro Buerger

Da Máquina ·
Alberto Lema ·
Galaxia, 2012 ·
216 páx · 14,80 euros ·

