



**SCRITA** CONTEMPORÁNEA



ASOCIACIÓN DE ESCRITORES EN LINGUA GALEGA

# XXVII GALEUSCA 2010

CONGRESO DAS LITERATURAS CATALÁ, GALEGA E VASCA



**Literatura en  
galego, éuscaro e  
catalán: unha viaxe  
con futuro**



*Galeusca*

Consello Directivo da AELG	Presidencia <b>Cesáreo Sánchez</b> Vicepresidencia <b>Antía Otero</b> Secretaría Xeral <b>Mercedes Queixas</b> Tesouraría <b>Marta Dacosta</b> Vicetesouraría <b>Eduardo Estévez</b> Vogalía de Lugo <b>Isidro Novo</b> Vogalía de Pontevedra <b>Elvira Riveiro</b> Vogalía de Vigo <b>Francisco Castro</b> Vogalía de Santiago de Compostela <b>Carlos Negro</b> Vogalía de Ourense <b>Xerardo Méndez</b> Vogalía de Relacións coa Lusofonía <b>Carlos Quiroga</b> Vogalía de Relacións Internacionais <b>Xavier Queipo</b> Vogalía de Literatura de Tradición Oral <b>Antonio Reigosa</b>
Secretaría Económica e Técnica	<b>Ana M. Carril Vázquez e Ernesto E. Calo</b>
Apéndice fotográfico	<b>Héctor Fernández e Eduardo Castro Bal</b> (Olo de vidro) - <b>A. C. Alexandre Bóveda</b>
Edita	Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega (AELG) <a href="http://www.aelg.org">www.aelg.org</a> / <a href="mailto:oficina@aelg.org">oficina@aelg.org</a> <a href="http://galeusca2010.aelg.org">http://galeusca2010.aelg.org</a>
Diseño da capa	<b>Imago Mundi Deseño</b>
Imprime	<b>Gráficas Mera</b>
D. L.	<b>VG-1293-2005</b>
ISSN	<b>1989-7340</b>

© Dos respectivos autores/as

© Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega (AELG)

# *XXVII Galeusca*

Literatura en galego, catalán e éuscaro:  
unha viaxe con futuro

ENCONTRO DE ESCRITORES/AS DE EUSKADI, CATALUÑA E GALIZA  
Federación Galeusca

A CORUÑA, OUTUBRO-NOVEMBRO 2010

Traducións éuscaro – galego: Isaac Xubín

Traducións éuscaro – catalán: Daniel Luján

Traducións catalán – galego: Lluïsa Soaz

Traducións catalán – éuscaro:

-Textos de creación: Antton Olano Irurtia

-Relatorios: Nekane González Gerriko

Traducións galego – catalán: Maria Fullana

Traducións galego – éuscaro: José Luis Padrón

Revisión lingüística: Ernesto E. Calo

# Índice

Unha viaxe con futuro, Cesáreo Sánchez Iglesias, Presidente da AELG		7		
		Galego	Catalán	Éuscaro
A literatura como fornecedora de contidos da industria cultural: a literatura e o audiovisual	<i>Héctor Carré</i>	13	109	205
Literatura industria kulturalaren hornitzaile: literatura eta ikus-entzunezkoak	<i>Harkaitz Cano</i>	19	115	211
La literatura com a proveïdora de continguts de la indústria cultural: la literatura i l'audiovisual	<i>Manel Bonany</i>	25	121	217
As viaxes na literatura	<i>Anxo Angueira</i>	35	131	227
Bidaiak literaturan	<i>Urtzi Urrutikoetxea</i>	43	139	235
Els viatges en la literatura	<i>Ignasi Riera</i>	51	147	243
A literatura como fornecedor de contidos da industria cultural: a literatura como modelo de convivencia de vellos e novos soportes	<i>Marcos S. Calveiro</i>	59	155	253
Literatura kultur industriaren edukien hornitzaile: literatura, euskarri zahar eta berrien bizikidetzaren ereduak	<i>Nikolas Zimarro</i>	65	161	259
La literatura com a proveïdora de continguts de la indústria cultural: vells i nous suports	<i>Guillem-Jordi Graells</i>	69	165	263
Textos de creación Sorkuntzazko testuak Creació	<i>Olalla Cociña</i>	77	173	273
	<i>Dores Tembrás</i>	83	179	279
	<i>Nikolas Zimarro</i>	89	185	285
	<i>Miquel Bezares</i>	99	195	295
Apéndice fotográfico Argazki eranskina Apéndice fotogràfic		303		





# Prólogo

Bos días, amigos e amigas:

Dámosvos a benvida a este vinte e sete encontro da agora Federación Galeusca, desexándovos un traballo frutífero nestas xornadas nas que, ao longo destes anos, fomos tecendo unha sólida relación de afectos e de coñecemento entre os nosos escritores e as nosas literaturas.

Asumimos como AELG que estas relacións non só non esmorezan senón que sexan cada vez máis sólidas. Aínda que os formatos de celebración destes encontros vaian mudando co tempo, ao incorporarmos novas funcións.

Aínda que vivimos as tres nacións distintos procesos normalizadores, con distintos ritmos históricos e distintos sistemas literarios, temos puntos en común: sobre algúns deles reflexionaremos estes días. Asumimos así a responsabilidade de lle deixar ás novas xeracións un maior coñecemento das nosas realidades nacionais e en concreto das nosas literaturas.

Cos temas que trataremos neste encontro non só nos coñeceremos máis entre nós -e mesmo poderemos recoñecermonos- senón que, tamén, transmitiremos á sociedade e aos gobernos que correspondan que non podemos ser levados como as follas que o vento outonal leva este días, polos ventos da crise, senón que somos parte da solución da mesma. E que a nosa existencia é a que posibilita que ás nosas nacións e aos nosos idiomas non os leve esoutro vento ou trebón da globalización.

Neste tempo de desaparición de referentes éticos na nosa sociedade, a crise non pode ser a coartada para minorizar o papel do escritor e destruír o construído nos últimos trinta anos por varias xeracións de creadores e creadoras, e por todas e cada unha das nosas sociedades no seu conxunto. Estase a desfacer programáticamente o tecido industrial nas nosas culturas e a necesaria profesionalización nas mesmas e faise desaparecer de facto a promoción da cultura de base que é a saíba nutricia dos nosos tecidos cultural, onde o escritor achega a súa palabra iluminadora.

A maior globalización e recentralización, proposta polos partidos de ámbito estatal (españóis), maior necesidade de promocionar a nosa cultura. A maior recentralización cultural maior necesidade de elaboración de contidos propios das nosas culturas para as diversas industrias culturais. E por parte delas, é imprescindible o necesario recoñecemento e posta en valor do escritor e do seu traballo.

O lema fala das viaxes e non só: tamén fala do moito camiño por andar, do moito futuro na viaxe en común, das nosas literaturas nacionais e, en concreto, tamén das nosas asociacións.

*Cesáreo Sánchez Iglesias*, Presidente da AELG



Anxo Aqueira



Miquel Bezares



Guillem-Jordi Graells



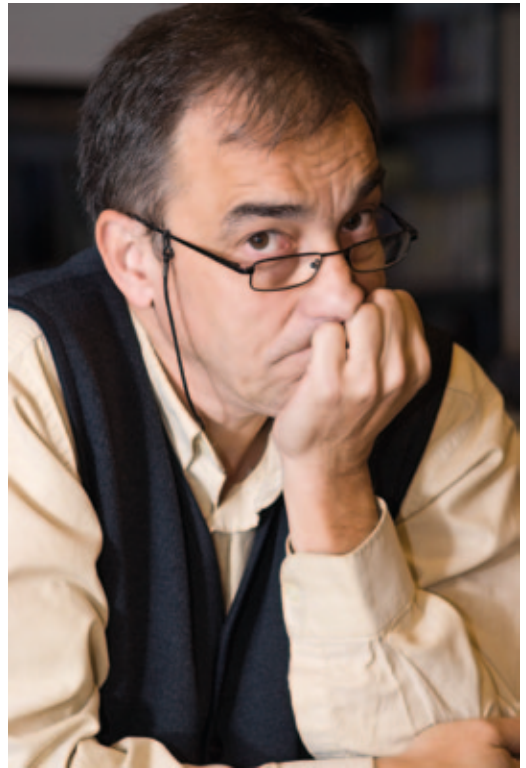
Ignasi Riera



Dores Tembrás



Urtzi Urrutikoetxea



Héctor Carré



Nikolas Zimarro



Harkaitz Cano



Marcos Calveiro



Manel Bonany



Olalla Cociña



**A literatura como fornecedora  
de contidos da industria cultural:  
a literatura e o audiovisual**

*Hector Carré*  
*Harkaitz Cano*  
*Manel Bonany*



## Héctor Carré

Vemos unha paisaxe cargada de desolación. As ruínas dunha vella cidade son devoradas lentamente pola vexetación, que trepa polos muros, que roe nos cimentos. A choiva cae, imperturbable, como sempre caeu por esas latitudes. Sobre unha lomba destacan os restos duns enormes edificios de formas caprichosas e estrañas. Entre os muros caídos, sobre as pedras espalladas pola man do destino, dúas cabras brincan na procura de sustento. Xa non hai rastro da humanidade, pero as cabras, que sempre comeron de todo, puideron sobrevivir. Unha delas, a máis decidida, levanta a cabeza. A auga escórrelle insistentemente pola fronte cando descobre unha fenda entre os muros. Sen dubidalo un instante, entra no edificio, seguida pola súa compañeira. Baixo o teito milagrosamente conservado as dúas están nun espazo amplo que debeu albergar algunha clase de almacén. Quizais formou parte dunha cidade das artes. O lugar é unha verdadeira mina para os famentos animais, que levan horas sen probar bocado. Saltan sobre as moreas de lixo na procura de algo comestible. Bótanlle o dente ao que poden. O chan está repleto de trebellos inútiles, de roupa vella, de latas cheas de películas cinematográficas. A primeira cabra comeza a mastigar nun abrigo de la. Pola súa expresión pode concluírse que a prenda lle agrada. A outra proba un ventilador, pero aquilo non ten xeito. Déixao decontado e morde nunha lata aberta da que colgan, como se fosen fíos de pasta, as interminables fitas dunha bobina cinematográfica. Na tapa da lata, tirada xunto a un moble escangallado, pode lerse, medio esvaído, o título da película: *Os miserables*. A cabra mastiga os fotogramas con indiferenza. A outra obsérvaa chea de curiosidade.

–Que tal está iso? –pregúntalle.

–Bah, gustoume moito máis a novela –contesta a cabra con aceno resignado.

Esta é unha anécdota coñecida que reflicte unha opinión bastante xeneralizada, tanto entre a poboación común como entre os especialistas. Antes de dar por certa esa opinión cabería preguntarse se debemos confiar cegamente no gusto das cabras para establecer relacións transversais de supremacía entre as diversas manifestacións artísticas. Pero hai que recordar que a temeridade humana vén de lonxe, porque postos a confiar no xuízo

das bestas, para decidir se unha obra ten ou non ten calidade, xa nos deixamos guiar polo gusto dos críticos.

Como se sabe, a cabra tira ao monte, polo que os seus xuízos deberían ollarse con precaución, pero teño que confesar que a cabra que lles fala non sabe para onde tirar. Séntese igualmente atraída por unha butaca, situada diante dunha gran pantalla luminosa dentro dun espazo escuro, como por unha cama cómoda e unha boa almofada, enfrontada a unha novela de tapa branda, impresa con boa letra. Os dous recipientes parécenme igualmente atractivos. Como en calquera comida, o principal non é o prato, senón o que nel se serve.

O que non ten dúbida é que non se cociña igual para facer un caldo que para fritir patacas. Cada comida ten o seu tempo de cocción e a súa temperatura. Seguramente unha das razóns que levaron a xeneralizar a idea de que dunha boa novela non sae unha boa película, teña que ver precisamente cos tempos de cocción. *Os miserables* de Víctor Hugo ten, na edición que eu traguei con moito gusto, mil trescentas corenta e sete páxinas, mentres que un guión cinematográfico varía entre as oitenta e as cento vinte. Non hai que ser un grande especialista para comprender que aquel que intente facer unha longametraxe baseándose n'*Os Miserables* terá que eliminar da súa narración o noventa por cento do que o autor considerou necesario para contar a historia. A empresa semella ben complexa, por non dicir temeraria.

O exemplo pretende levar ao extremo unha característica bastante estendida entre as consideradas grandes novelas do século dezanove. Pensemos en *Guerra e paz*, *O vermello e o negro*, *Historia de dúas cidades*, etcétera. Todas elas son grandes en varios sentidos, entre eles o da súa extensión. Pero esta característica respecto á duración do texto non cambiou moito coa chegada do século vinte. *A montaña máxica*, *Contrapunto*, *A sangue frío*, *León o africano*, *A festa do chibo*, e moitas outras, seguen sendo novelas que como mínimo cuadriplifican en extensión un guión cinematográfico común. A gran novela seguiu sendo longa, mentres a narración cinematográfica se consolidaba e establecía as súas características, entre elas a duración.

As longametraxes adoitan durar entre noventa e cento cincuenta minutos. Dende os anos dourados do cine negro, onde as películas encontraron o seu lugar nos costumes do público e por tanto na industria cultural mundial, houbo, na miña opinión, unha lixeira tendencia a aumentar a súa duración, pero sen pasar certo límite, que non é imposto polas modas, senón por motivos máis ben obxectivos e que as afastan da extensión dunha gran novela. Esta diferenciación procede máis da forma de tragar a historia que da forma de cociñala. Aínda que a escritura dun guión cinematográfico prescinde de moitas descrições que a imaxe e o son farán innecesarias, adelgazando por tanto a duración do texto respecto á dun homólogo literario, a diferenza fundamental entre un texto e outro residirá nas veces que os comensais sentan para consumilo. Efectivamente, o guión cinematográfico, unha vez convertido en imaxes audiovisuais por unha longa alquimia, que agora non vén ao caso, está fabricado para ser consumido dunha vez. Sentamos, vemos a película e marchamos, como se estivésemos en calquera restaurante. Non obstante, a maioría da xente que coñezo precisa sentarse a ler unha morea de veces antes de conseguir rematar unha novela.

Todas estas evidencias levan a supoñer que a discrepancia entre novelas e longametraxes procede en gran parte da súa duración. Efectivamente, unha gran novela, unha novela longa, debería ser convertida nunha serie de televisión e non nunha longametraxe. Nese caso non habería discrepancias pola natureza serial do proceso de consumo de ambas. Tanto a novela como a serie están fabricadas para que o cliente sente varias veces antes de poder consumilas completamente, estendendo no tempo o pracer de tragar nelas. Pero aínda así, o problema volve xurdir en relación coa duración do produto. Unha



novela, por longa que sexa, adoita ser finita, mentres que unha serie de televisión, se ten audiencia, tende a repetirse indefinidamente en paquetes de trece episodios, e non porque as xentes da televisión sufran algunha paranoia supersticiosa, senón porque un trimestre, a unidade na que se estruturan as grellas das cadeas, inclúe máis ou menos ese número de martes ou de domingos.

Cando nunha argumentación aparecen os números case sempre conectan o mundo das ideas con outro mundo máis empírico, máis aristotélico quizais, o mundo no que o diñeiro tende a ponte de prata para conectar a imaxinación do creador coa imaxinación do consumidor. Efectivamente, volvendo ao exemplo anterior, un pode ir convidado a un restaurante, pero alguén terá que pagar a conta. Os camareiros cobran, os cociñeiros tamén. A alquimia da que falamos antes converte a materia en alimento pero o proceso literario e audiovisual diverxen moito. Aínda que ata chegar ás librarías unha novela pasa por moitas mans mediadoras, un escritor fabrica o seu artefacto facendo uso dun código máis ou menos universal dentro dunha comunidade lingüística e o lector non ten máis que reproducir o texto na súa imaxinación para reconstruílo. O creador audiovisual, en cambio, precisa de procesos de fabricación que implican a participación de moito máis persoal. A cociña é inmensa, a cocción dura meses. Na maioría dos casos a propia creación mestúrase entre tantas cabezas que resulta complexo determinar quen é o autor do artefacto. A insistencia en presentar os traballos cinematográficos como 'unha película de' non é máis que unha consecuencia indirecta desta multiplicidade e da necesidade de producir baixo o paraugas dunha marca. En definitiva o diñeiro é un factor fundamental na fabricación dun produto audiovisual, mentres que na fabricación literaria resulta máis ben irrelevante. Chegados ao momento da distribución as diferenzas entre os dous xéneros son menores. Hoxe en día tanto no audiovisual como no mundo literario a industria tende a vender marcas. Pero para poder distribuír primeiro hai que fabricar e a tradución dunha novela en película pode atopar cun problema que a sabedoría popular expresou nun dito: o falar non ten cancelas.

Efectivamente a un escritor cústalle o mesmo escribir parella que multitude, bicicleta tanto como portaavións. Non ten ningún problema en utilizar a súa imaxinación para entrar ou saír, para ver desde lonxe ou para penetrar nos poros da pel dos seus protagonistas. A guerra nunha novela só produce bágoas nos ollos do lector, pero nunha película gasta litros de suor dos traballadores durante a rodaxe, e xa antes, provoca suores frías nas fronteiras dos produtores.

Cal é a consecuencia desta diferenza entre novelas e produtos audiovisuais? Ás veces a imposibilidade de reproducir mecanicamente no espazo o que a novela describe provoca unha transformación do mundo descrito. Tal transformación pode non obrar en contra da historia, pero isto só ocorre no mellor dos casos. Noutros, as situacións nas que se encontran os personaxes varían, de modo que a súa evolución ou a súa maneira de enfrontarse a elas perde lóxica, e o lector previo da obra literaria séntese defraudado. E non se pode esquecer o feito de que, ás veces, a elección dunha novela como base argumental para fabricar un produto audiovisual busca basicamente a translación de clientela. Polo tanto, a idea de defraudar os lectores será un problema de cara á propagación da popularidade do produto, e hoxe en día pouca xente proba unha comida a cegas. Sempre nos chega algo antes de nos sentar a comer.

Pero non todas as dificultades para transformar unha novela en produto audiovisual xorden por motivos económicos ou temporais. Hai outras discrepancias que están baseadas nas súas propias esencia. Como falamos antes, a literatura baséase nunha alquimia na que o lector reproduce o texto na súa imaxinación. O autor só achega as ideas, e como explicou hai moito tempo Platón, a idea dunha mesa inclúe todas as mesas, da mesma

forma, a idea dunha muller fermosa serve para que a imaxinación de cada cliente debuxa unha muller diferente seguindo as súas preferencias. O produto audiovisual, como o seu antepasado o teatro, converte parte dese traballo alquímico en traballo mecánico, asociando as ideas a obxectos físicos. Como é sabido, a mecánica é inimiga da poesía. Un pode imaxinar a Jean Valjean e poñerlle o rostro do seu pai, un pode imaxinar a Cosette cos trazos máis atractivos, sen necesidade de que teñan unha forma concreta. Aínda así seguirán sendo, na imaxinación do lector, unha idea que representa a perfección. Pero no momento en que o personaxe toma forma, sendo interpretado por un actor ou actriz concretos, a imaxinación queda limitada e parte da poesía desaparece para converterse en materia. Se un actor ou actriz non representa adecuadamente o personaxe na miña opinión, sentireime defraudado, e neste terreo volvemos quedar encadeados aos gustos. Cada cabra ten as súas propias manías e non é tan doado contentalas todas de vez, cando se pasa das palabras aos feitos.

Como consecuencia destas diferenzas de natureza entre a sucesión de conceptos dun texto e a sucesión de imaxes audiovisuais dunha película, e dado que os dous xéneros intentan contar a historia duns personaxes, destaca a facilidade que a novela ten para incluír discursos teóricos na historia e para internarse no pensamento dos personaxes. Iso permítelle ao escritor mergullar na psicoloxía do seu personaxe, recuperar records, describir os seus desexos máis profundos, sen deteriorar o ritmo narrativo. Na narración audiovisual, en cambio, e necesario caracterizar os personaxes principalmente polos seus actos, máis que por monólogos psicolóxicos.

Ata aquí as discrepancias, pero se deixamos a academia e entramos no liceo descubrimos unha boa noticia. Aristóteles, que foi o primeiro en estudar sistematicamente as estruturas narrativas das que se nutre a literatura, non fai diferenzas entre Homero e Eurípides. Tanto lle ten falar na súa poética da *Odisea* como de *Edipo Rei* para ilustrar conceptos como argumento, catarse, peripecia, ou recoñecemento. Se cadra, Aristóteles fai máis distincións entre comedias e traxedias que entre poética literaria e poética dramática. Que consecuencia podemos sacar deste feito? Evidentemente que a materia da que están formadas as novelas e os textos dramáticos é única.

Se volvemos á industria cultural, que no fondo non deixa de ser unha enorme besta, e como calquera outro animal precisa forraxe, comprendemos que hai que sustentala dalgunha maneira. Desta breve argumentación dedúcese que o bicho pode comer literatura, faltaría máis, pero tamén se deduce que a súa inxestión, sen estar contraindicada, podería producir nalgúns casos dixestións pesadas.

Canto á opinión desta humilde cabra, penso que a mellor maneira de sustentar a industria cultural é dándolle un penso adecuado. Mal fariamos os escritores se escribimos as nosas novelas pensando na súa posible adaptación, porque un guión audiovisual está escrito pensando na cociña que levará antes de ser servido ao público e a novela ten que estar rematada en si mesma, soamente á espera do milagre que se produce durante a lectura na mente do comensal. Pero igualmente fariamos mal os directores e os produtores se pretendemos converter en audiovisual un texto soamente porque achega o valor engadido da súa clientela literaria, sen preocuparnos da súa idoneidade para a adaptación.

O que nos queda é a idea de que os cociñeiros son profesionais e poden facer diferentes pratos. Na miña opinión, se a industria prestase máis atención aos guiños, se os pagase mellor, os mellores cociñeiros estarían encantados de traballar para ela. Creo que non se trata unicamente de utilizar a literatura como forraxe, senón de considerar esa forraxe como algo precioso e fundamental á hora de producir un produto. Se o gando come penso cheo de excrementos e restos doutros animais, sabemos que corremos o perigo certo de envelenar a poboación con produtos tóxicos. Ademais esa poboación, que é a nosa, des-

confiará do produto propio e irá cear noutros restaurantes. En definitiva, creo que non só debemos considerar a literatura como fornecedora da industria audiovisual, senón os escritores e o proceso de escrita como pezas fundamentais na fabricación de calquera produto audiovisual.

Evidentemente non é o mesmo escribir unha novela que escribir un guión de cine ou televisión, pero tanto para facer unha cousa como para facer a outra hai que traballar cos mesmos elementos: trátase de estruturar información sobre persoas que viven certas peripecias e que as afrontan dunha determinada maneira en función das súas circunstancias persoais e da súa cultura.

Ademais, tanto a industria cultural en xeral como a literatura en particular, teñen un mesmo obxectivo: reflectir a vida da colectividade á que representan e da que se nutren.

Polo tanto, se traballan con elementos comúns e perseguen obxectivos comúns parece absurdo que as vías de relación profesional e vital dos individuos que forman estes colectivos non se establezan dun xeito fluído e multilateral, independentemente de quen dea forraxe a quen.



## *Harkaitz Cano*

Confeso que me producen desconfianza as comparacións entre a literatura e a industria cultural: non porque non crea neste binomio, senón porque non o cren no meu contorno: nin a sociedade vasca en xeral, nin os políticos. Na cabeza da xente a cultura non pode ser industria. Como o vai ser se non é máis que unha cousa subvencionada que non fai máis que zugar cartos? (todos sabemos que a banca e mais a industria automobilística non están subvencionadas...). En van explicarás, mesmo do xeito máis pedagóxico posíbel, os beneficios que supón nun país como Islandia (que non ten máis de 300.000 habitantes) abrir escolas de música até na vila máis pequena: un, o incremento da súa saúde mental e ganas de vivir dende o primeiro minuto en comezar a tocar un instrumento musical; dous, o florecemento da industria musical en poucos anos (Sigur Rós, Björk); tres, por medio da música, colocar no mapa aldeas que non visitaba ninguén e que supuxo o apoxeo do turismo. Nos EUA, o mesmo, malia que se lle deu sona ás armas e ao petróleo: a industria pornográfica, os videoxogos, o cinema e a publicidade (isto é, os coetáneos da produción de aforismos) produciron dende sempre tantos beneficios coma aqueles. Lembro que hai uns 10 anos topei un escritor en Nova York que se presentaba fachendoso de ser un «escritor farmacéutico». Eu pensei que era da CIA, de tan excéntrico que me parecera o seu oficio... Pero ben pensado, non é a industria farmacéutica, nos séculos XX e XXI, o lugar máis lóxico do mundo para un escritor? Quen inventou a palabra *viagra* se non un «escritor farmacéutico»? (*viagra* é o resultado literal das palabras *vigor* + *Niágara*: suxire no noso subconsciente unha forza da natureza, algo poderoso que nunca falla... Pura literatura!). Harley Davidson non sería nada sen *Easy rider*. Chevrolet non sería nada sen guionistas de Hollywood. Cómpre pensar que isto –nun prazo non moi longo– podería dar cartos. Cómpre pensar que canto máis «dotado» estea un obxecto de literatura, máis cartos fará o produtor. Cómprenos pensar que a cultura podería ser o motor dun territorio. Cómprenos pensar que, nestas terras nosas onde é cara a man de obra, a creatividade –a creatividade científica ou a da ficción– será ao cabo de poucos anos o único motor industrial posíbel.

En relación co anteriormente dito, é curiosa a sona de parasitos que nos atribúen á xente do mundo da cultura cando nos deberían pagar para desenvolver mestrados sobre

a capacidade de vivir con catro patacos (hai pouco, José Emilio Pachecho dixo dos escritores, con toda a razón, que somos «a clase mendicante»). Son moitos os movementos contrarios que están a abrollar no seo de grupos sociais supostamente progresistas respecto de institucións organizadas como a SGAE e CEDRO, creadas para xestionar unha explotación industrial ou profesional do noso traballo: eu non estou nada de acordo coa xestión da SGAE e de CEDRO, pero tamén chama a atención, se cadra máis, de que xeito se menospreza o valor de calquera cousa relacionada coa cultura. Moitas veces, asemade, non son precisos cabalos de Troia: é a mesma xente das editoriais que está en contra deste modelo organizado. Eu dígolle ás editoriais vascas: sendo escasos, recibín máis cartos estes dous anos de CEDRO e da SGAE que o que recibín sumando todos os vosos dereitos de autor... Polo tanto, de onde é que teño que solicitar a baixa voluntaria? Dos tan criticados equipos de xestión de dereitos de autor? Ou das editoriais que teñen un dubidoso punto de vista empresarial? A xente explica moi alegremente como baixan de balde películas e música, pero... Son realmente de balde? Non, é obvio que non: as empresas telefónicas enriquecéense. A clase *executante*, a clase mecánica, esa é a que se beneficia, e non quen ten a idea, agás excepcións. Unha vez aburado, si podo estar a favor da desaparición de organismos como SGAE e CEDRO, pero antes de conseguir isto, deberíamos eliminar a ‘SGAE’ de Chevrolet e de Harley Davidson: que cada vez que se compre unha moto non lle chegasen os seus *dereitos de autor* ao dono da patente que está deitado co bandullo ao aire nunha piscina de Los Ángeles! Pero está claro, cando mercamos un Chevrolet –ou o mesmo cunha neveira–, ninguén nos envía un correo electrónico facendo unha chamada para non pagar a patente.

Por outra banda, ao nomear á literatura *provedora*, levámola a un segundo nivel, poñéndoa baixo a necesidade daquel a quen vai prover e, chegados a este punto, faise imprescindible medir até onde chega a perda de liberdade do creador, e tamén até onde terá que sacrificar ou adaptar a súa vocación. Na década dos oitenta non estaba desenvolvida na nosa casa *industria cultural* ningunha: os que tiñan vocación de escritor, en querendo atopar un traballo de escribinte que tivese unha mínima semellanza coa súa vocación, non tiñan outra solución que a de dedicarse ao xornalismo, sempre, polo si ou polo non. A *industria do xornalismo* vai integrar os escritores da década dos oitenta. Na década dos noventa as cousas van trocar: nos xornais e nas radios non había postos de traballo abondos, seica estaban ‘ben provistos’, e daquela os escritores imos comezar a publicar as nosas primeiras obras, cando menos en teoría, traballando nunha *industria* –a letra cursiva é importante– en que podíamos acadar as tarefas que estaban máis preto da nosa vocación creativa: máis aló do compromiso coa redacción, dásenos a posibilidade de facelo dun xeito máis libre e máis literario, e asemade, tiñamos a sorte (?) de facer traballos doutra caste, como a de traballar como guionistas de televisión. Tamén cambiou outra cousa: como a imaxe gañaba peso nos medios de comunicación, o libro perdeu importancia, gañouna o escritor (de considerarmos que ambos, tanto *o libro* coma *o escritor*, son produtos). Por mor disto, os escritores aos que lles gusta *escribir* téñeno cada vez máis difícil, e aos que lles parece *ser escritor*, máis doado. O personaxe vai á alza, e o libro á baixa.

Neste contexto –eu chamaríao *eido da imaxe*– o escritor ten que mostrarse: con son, rodeado de música e de músicos (e se hai unha proxección multimedia, mellor); de feito –e neste caso pódese dicir que nos emparellamos cos músicos– moitas veces o escritor vive das súas propias actuacións en directo, dos seus *bolos*, das súas conferencias e das súas lecturas, da súa participación *performativa*, máis que dos libros. Este sería, se cadra, o papel máis pequeno ou máis básico ou máis fráxil que realiza este escritor en calidade de provedor dos telespectadores: o de actuacións cada vez máis sofisticadas que el mesmo produce para defender a súa obra en actuacións en directo.

Pero hai máis, están mencionados máis arriba: o papel de guionista é o que máis coñezo. Unha reunión de guionistas é a cousa máis semellante a un grupo de terapia, explícanse a vida mutuamente –en terceira persoa, lóxico... cómpre disimular– tirando da súa experiencia vital, da súa imaxinación e das súas lembranzas, afanándose en construír un personaxe e por levar adiante unha historia que enmeigue a audiencia. Velaquí o traballo dun creador posto ao servizo dun xigante industrial –a televisión–. Pero, e aquí está o miollo do asunto, na medida que é creador, até onde é o traballo de guionista unha pexa e até onde unha axuda para a súa vocación? É obvio que, economicamente, é un medio de subsistencia, pero artisticamente? De entrada, cómpreme confesar que entre os meus sistemas de traballo favoritos o traballo en equipo ocupa o segundo lugar. Raymond Chandler dixo que para escribir para o cinema usaba o seu «segundo mellor vestido» (unha cousa semellante poderíamos dicir sobre a televisión): afirmaba que «*o guionista sabio é o que usa o seu segundo mellor vestido, artisticamente falando, e non toma as cousas moi en serio, porque para un creador unha excesiva relación cos guiños é causa segura dunha úlcera [...] cómprelle ter un toque de cinismo, pero só unha pincelada. Quen é totalmente cínico é tan inútil para Hollywood como para si mesmo.*»

O segundo mellor vestido. É difícil dicilo mellor. Un guionista, cando ten unha idea brillante nunha daquelas terapias de grupo e non se fía dos compañeiros que ten ao redor, que fai a meirande parte das veces? Gárdaa para el mesmo, para facer algunha novela (ou a súa propia película). Porque non se fía do grupo. Porque non é tan xeneroso como para deixar en mans de ninguén a súa *criatura*. Porque sabe que a engrenaxe industrial, se cadra, rexeitaría esta idea que supostamente é tan brillante. Todo isto é lamentábel porque vai en prexuízo do resultado final da obra. Traballando en grupo apréndese a ser crítico co traballo propio, porque a diferenza entre un afeccionado e un profesional é esta precisamente: o afeccionado namórase de todo o que escribe: namentres que un profesional sabe que o 90% do que escribe é lixo. Na nosa industria cultural precisamos duns cantos personaxes concretos: necesitamos intermediarios sensíbeis que traballen xunto a creadores cos que haxa unha confianza mutua, grupos que traballen na mesma sintonía e que non garden cartas na manga. Isto é: precisamos alcaiotos.

Por isto mesmo o guionista tamén necesita un recoñecemento mínimo na estrutura creativa. Nos EUA, nestes intres, é impresionante o peso que teñen os mellores guionistas: ninguén lembra os nomes dos directores das series (un traballo ‘máis mecánico’), pero si o dos escritores. Quen escribe as películas é, actualmente, o amo e señor último do produto, seu é o dereito de contratar e despedir os directores (*hire & fire*). Aquí o status do guionista está tan lonxe disto... é abraiante a importancia que tiveron estas series americanas (*Six feet under, Queer as folk*) á hora de crebar os tabús (a homosexualidade, todo tipo de prácticas sexuais, maltrato infantil...): o feito de que os medios de comunicación se ocupasen máis destes temas e fixeran cambiar o punto de vista da sociedade foi, en boa medida, porque os viron representados na ficción televisiva e non ao revés. A principal vantaxe destas series televisivas ao carón do teatro, a novela e mesmo o cinema, é a súa longa continuidade. Por exemplo, Robert McKee, un gurú dos guionistas dos EUA, defendeu recentemente que o personaxe de Tony Soprano é moito máis complexo ca Hamlet. Segundo o parecer deste experto, Hamlet é un personaxe de catro dimensións, namentres que Tony Soprano é un poliedro de máis de doce caras. «*Se podo narrar historias moito máis complexas nunha teleserie, porque tería que teimar en facer cinema?*» A principal achega da época dourada das teleseries foi a de mostrar moitas realidades, complexas e simultáneas: non só mesturar alucinacións, soños e realidade, senón tamén saltos cara adiante (*flashforwards*) que poden ser relativos a futuros seguros ou futuros posibles (fendas que acenden e estimulan a curiosidade do espectador), mostrándoos todos ao mes-

mo tempo. O espectador é agora máis desconfiado e está preparado para asimilar historias moi complexas. As normas cambiaron: se noutrora o salto cara atrás (*flashback*) se empregaba para explicar un feito pasado, hoxe é posíbel que este salto, no canto de viaxar ao pasado, explique unha cousa que en realidade non aconteceu.

Como exemplo, velaí o criterio polo que se guía a cadea HBO, que se converteu en franquía de vangarda das teleseries americanas: as ideas escuras son as mellor valoradas. Deste xeito é habitual que HBO rexeite proxectos de teleserie porque estas non son escuras abondo (*not dark enough!*). HBO é unha empresa antifamiliar. Isto chama a atención porque na nosa casa acontece o contrario: procúranse cegamente produtos *para toda a familia*, malia que uns cantos estamos convencidos de que conseguir iso é imposíbel. David Simon, creador da teleserie de culto *The Wire* –que, curiosamente, traballou durante moitos anos a xeito de xornalista como ‘provedor’ de historias de rúa na cidade de Baltimore– expón claramente a súa filosofía: «Que se foda o lector medio.» Si, dixo *lector* e non *espectador* aínda que estivese a falar de teleseries... porque os seus modelos son literarios. Como nunha traxedia grega, os personaxes de *The Wire* están marcados arbitrariamente polo fado dos deuses, só que neste caso os que fan o papel de deuses arbitrarios son institucións (a policía, o goberno...). Isto é, probabelmente, o que teñen de literario estas series: o degoxo de ir a rebolos pola escuridade. As teleseries tamén nos cambiaron o xeito de escribir: Robert McKee, en relación ao final de series como *Lost*, pon en dúbida que o final destas teleseries teña que ser imprevisto ou contundente. Despois de tantos capítulos, o espectador coñece tan ben os protagonistas que sería facer trampa darlles un final imprevisto. Estas teleseries, segundo McKee, non rematan, esgótanse. Non hai clímax para acabar *The Sopranos*, porque non o podería haber. Este clímax querería dicir que explicamos algo novo ao espectador, e despois de tantos capítulos, isto non parece posíbel. Ficar sen gasolina, desaparecer pouco a pouco, isto tamén é un final fermoso. A chave do éxito dunha teleserie, en boa parte, é antropolóxica: consiste en acertar mostrando un ambiente, unha época e un mundo (unha profesión, unha xeografía) que non mostrou ningún máis. Isto facíao, noutra época, a literatura. Actualmente, sobre todo, as teleseries que nos veñen do mundo anglosaxón.

Pero na nosa casa, como se aplica esta teoría? Pódese aplicar? Hai preparadas teleseries escuras para crebar tabús? Hai na nosa industria cultural tentativas ou oportunidades literarias? Os nosos guionistas non teñen tanta relevancia. É máis: na meirande parte das ocasións son a última mona. E neste mundo cheo de intermediarios, o guionista non vai a ningures pola súa conta, malia que a súa idea sexa moi boa; adoita traballar por encargo, a súa obra pasa por mans diferentes (e o feito de que pase por moitas mans non significa que sexa un bo produto). É difícil atopar produtores de confianza, atopar equipos que teñan plena confianza entre os seus membros. As películas das décadas dos anos trinta ou dos corenta, os anos da década dourada de Hollywood, non sempre estaban baseadas en boas novelas. Había unha escola de guionistas que finalmente se converteu nunha factoría. Os guionistas eran como funcionarios que ían á oficina, producían beneficios, escribían proxectos que nunca serían realizados, que revisarían e modificarían guionistas de máis arriba, coma un sistema de traballo industrial que esvaecería o traballo individual e establecería un traballo en cadea. Con máis ou menos fortuna, foron moitos os escritores que se achegaron a Hollywood cativados polo son dos cartos. Raymond Chandler escribiu moito sobre o xeito de traballar destes guionistas. Cando lle preguntaron por que motivo habendo tantos bos guionistas en Hollywood se escribían tan poucos guiños sólidos, el deu, coa súa agudeza habitual, unha resposta esclarecedora; «*Facer unha boa película é tan difícil como para un encargado duns grandes almacéns pintar La Gioconda namentres o encargado da sección de lenzaría mestura as acuarelas.*» Velaquí as desvantaxes de prover as industrias culturais.



E isto, claro, sen falar dos escritores que atoparon grandes dificultades en adaptar as súas propias novelas. Nunha carta enviada a un amigo, o mesmo Chandler describía o desagradábel transo: «*Estou traballando nunha adaptación á pantalla d'A dama do lago para a Metro-Golden-Mayer. Estou totalmente aborrecido e enfastiado. É a derradeira vez que fago o guión dun libro que escribise eu mesmo. É coma envorcallarse sobre ósos secos.*»

O sistema de traballo desta época tamén tiña unha parte positiva: o guionista tiña un status que, sen chegar ao extremo do guionista de televisión americano, aceptaba a importancia do traballo feito por aquel. Directores tan coñecidos como era Billy Wilder traballaban tendo un guionista ao seu carón, en loita permanente con el e aínda que non fose máis que por estar a facer algunha cousa durante a sesión. Wilder aceptaba, antes de nada, que eles eran realizadores, e prefería escribir guiños coa axuda dun profesional. Entre os guionistas había, ademais, unha clasificación ou distribución de funcións: por unha banda os que creaban a historia, e pola outra os que puñan os complementos dialogados (por dicilo brevemente: sal e pementa). O proceso duraba moito, e ás veces era caótico; podía acontecer que, como consecuencia da interacción de tanta xente, o traballo complementario estragaba o que estaba ben, pero así, a miúdo, tamén se conseguían resultados incríbeis, nas ocasións en que «os responsábeis do departamento de lanzaría» non interviñan máis do que debían. Este proceso industrial é o mesmo que se aplica nas teleseries de hoxe en día malia que agora se fai dun xeito máis industrial e mecánico.

Hollywood non funcionou nunca con cartos públicos (ben, iso tamén se pode matizar: os tanques e avións que o exército dos EUA deixa de balde tamén son, en certa maneira, axuda pública, non si?). Sexa como for, a nosa fráxil industria audiovisual está en boa medida baixo o acubillo da televisión pública –por non dicir mellor absolutamente–, e por isto os produtores traballan para un só cliente (no caso das teleseries en éuscaro, Euskal Telebista). Isto coloca estas empresas baixo o amparo da subvención pública, e o peso do creador e a forma, o ton da historia que quere explicar cada un, están plenamente condicionados polo deseño –e a miúdo a desconfianza– do cliente. Porque non é preciso ter feito un *Master in Business Administration* para reparar en que as nosas produtoras non cumpren a primeira norma fundamental para calquera empresa: ter máis dun cliente. Na miña opinión tería a máxima importancia a colaboración con outras produtoras europeas de países de estrutura mediana (Galicia e Cataluña, obviamente, pero tamén Bélxica, Dinamarca, Gales, Escocia...), o intercambio de ideas e de clientes. E todo está por facer neste terreo. Ademais disto, unha parálise como a que estamos a vivir actualmente no País Vasco podería frear completamente a nosa modesta industria audiovisual (de feito, a falta de fe que dende hai tempo mostra a nova dirección de Euskal Telebista respecto da ficción en éuscaro está facendo tremar o ecosistema das produtoras vascas). Resumindo: mal as produtoras porque non procuraron nin alianzas fóra nin clientes, e mal Euskal Telebista porque pon ao bordo da barronca equipos de traballo consolidados e porque non pon os medios necesarios para manter a ficción en éuscaro. De feito, está impoñéndose un xeito de funcionar na nosa televisión pública absolutamente denunciábel e kafkiano: os capítulos piloto das series (malia ser un produto en éuscaro) teñen que ser traducidos sistematicamente ao español porque os que teñen que tomar as decisións non teñen o nivel de éuscaro que cómpre. En calquera televisión *normal* (empregando esta marabillosa palabra que tanto se repite ultimamente) do mundo, este xeito de funcionar sería un disparate lamentábel. Na nosa, non.

Polo tanto, de que falamos cando falamos de industria? Case sempre de estragar e derramar moitas ideas orixinais e fermosas. Conclusión, no eido do audiovisual, quen quere explicar con paixón unha historia persoal non ten máis remedio que comportarse coma un

guerrilleiro: facer cinema baixo o radar, curtametraxes, obras francotiradoras con presuposto mínimo. No que me atinxe, canto máis coñezo a televisión, máis me gusta a novela. Porque ao guionista, no noso *eido de imaxe*, acontécelle unha cousa moi semellante ao que adoita pasar aos arquitectos: ten que cumprir tantas normas e regras opresoras, que non lle deixan máis remedio que facer todas as casas iguais.

Por isto, con tantas normas e condicións, se puidese escoller, no canto de decidirme polos audiovisuais que son tan caros de producir, preferiría a artesanía dos que fan banda deseñada: porque a banda deseñada é o cinema perfecto. A diferenza do cinema, onde no encadre aparecen cousas de máis que non quere o director (hai tantos guións totalmente baixo circunstancias que non teñen nada que ver cos seus desexos e a súa vontade...), no caso dunha viñeta de cómic non aparece outra cousa que o acordado polo debuxante e mais o guionista. Se en países coma os nosos non é posíbel a capacidade de creamos unha industria cinematográfica e televisiva vangardista e transgresora, teremos que tentar ser vangardistas nalgunha outra industria máis sinxela, e o cómic pode ser unha destas. Impulsemos unha industria do cómic potente! É moito máis barato, e seguro que facendo unha ducia deles teríamos a sorte que algún fose adaptado ao cinema (se pode ser, por favor, en colaboración con algunha produtora islandesa). Aquí tamén podemos falar da tensión entre a palabra e a imaxe. Nos cómics americanos de superheroes (desculpen outra vez a miña proamericanidade), é significativa a evolución do proceso: o debuxante debuxa a historia deixando baleiros os globos seguindo as indicacións do guionista, e despois vólvelle de novo ao guionista o que debuxou para que este encha os baleiros. O guionista ten moito poder neste caso, porque pode mudar completamente o significado final da historia. É súa a última palabra.

E non dixemos nada sobre a linguaxe. Como poden ser dúas linguaxes tan diferentes (e ao mesmo tempo, contrarias): a do telespectador e a literaria. Chandler escribiu, a outro escritor moi relacionado coas películas de Hollywood, James Cain, unha carta sobre a dificultade de adaptar ao cinema tantos diálogos que funcionan no papel: *«tentamos que unha parella de actores representase unha escena dun libro. Este que tiña un precioso efecto de arredamento, que eu non podía entender. Despois decateime de que o efecto do diálogo que escribes non é máis que o son e o sentido. Todo o demais, é un efecto do debuxo que se crea sobre a páxina. Estas liñas de diálogo rápido producen no ollo un movemento explosivo: lense en bloques, non en réplicas individuais. Na pantalla, todo iso pérdese e a suavidade esencial das frases semella falta de forza. Dicimos que esta é a diferenza entre o diálogo fotográfico e o diálogo escrito. Para a pantalla todo debe ser agudo, afiado e, na medida do posíbel, elíptico.»*

Ademais Chandler tiña moi clara unha cousa, que a palabra é encanto: *«Encanto, no senso en que o podía ter dito Keats. Quen ten iso hoxe? O asunto non é escribir claro ou ben. A cuestión é ter esta maxia discreta, controlada e refinada, ese son que producen os cuartetos de corda.»*

Quedo con isto. Procuremos o feitizo. E tendo liberdade para escribir, non escribamos sempre a mesma cousa. Por iso cómpre cambiar tamén os medios e as normas. Porque isto tamén nos convertería nun «escritor farmacéutico».

## *Manel Bonany*

### **Provedor vixente**

Como exemplo, podemos citar as recentes adaptacións ao cine da triloxía de Stig Larsson e da saga de *Crepúsculo*, *O retrato de Dorian Gray*, *The road*, *Celda 211*, *Alicia no país das marabillas* en versión de Tim Burton... A Televisión de Catalunya fixo este ano a miniserie *Les veus del Pamano* (*As voces do río Pamano*) –a partir da novela de Jaume Cabré– que gañou o premio á mellor produción no Festival de Shanghai.

E a produtora de Ridley Scott (director de *Alien*, *Blade Runner*, *Gladiator*, etcétera) está a facer unha miniserie a partir da novela de Ken Follet *Els pilars de la terra* (*Os piares da terra*).

A literatura é un provedor da industria audiovisual vixente e vigoroso. Para os autores, a relación supón unha contraprestación económica polos dereitos de explotación, a promoción do seu nome e da súa obra, pero tamén o inusual contacto cunha industria que tanto fabrica soños como pesadelos.

### **A primeira cita**

Billy Wilder, célebre guionista e director, adquiriu os dereitos dunha obra que viu en Broadway, *A tentación vive arriba*, para producir unha película que as saias levantadas da Marilyn ían facer moi famosa. Tamén contratou o seu autor, George Axelrod, para que colaborase na adaptación. O home, feliz e afagado, presentouse na primeira reunión de traballo cun exemplar da súa obra baixo o brazo. Díxolle Wilder: «*Xenial. Irá moi ben para acuñar a porta.*»

As relacións entre a literatura e o audiovisual sempre estiveron cheas de friccións e a miúdo de incompreensión mutua, malia compartir moitos intereses comúns e atoparse en máis dun cruzamento.

Como escritor que escribe para ser lido, ou representado, ou gravado nun estudio ou filmado en imponentes escenarios naturais, vouvos falar dalgúns puntos de contacto e colisión propios deste cruzamento, e empezarei facendo memoria do que é unha feira.

### **No principio, nunha barraca**

Porque na barraca dunha feira, entre a xente máis sinxela e popular, é onde empezou o cine a captar o seu público. En *Drácula*, de Bram Stoker, que a máis de novela é unha película de Francis Ford Coppola que quere ser fiel ao orixinal literario, o conde vampiro é un máis dos espectadores daquelas imaxes primitivas proxectadas dentro dunha barraca, xusto a forma de expresión que fixo o personaxe coñecido en todo o mundo. Hoxe en día, o xénero vampírico no cine e na TV ten máis saúde ca nunca, grazas, seguro, ao sangue zogado á literatura, máis tamén por méritos de seu.

Da feira, o cinematógrafo pasou ao teatro, dando orixe ás salas de cine, á pantalla panorámica, ao *sensoround*, ao 3D... Polo camiño tivo que competir coa chegada da televisión, foi mingando despois até as multisalas... Hoxe estas pantallas diminuídas podémolas atopar en calquera lugar: no ordenador, no móbil, na porta dunha neveira, no respaldo dun asento de coche...

Hoxe a barraca de feira converteuse nunha emisora de TV que nos persegue onde se dean as condicións mínimas para a supervivencia tecnolóxica.

### **Investimentos e risco**

O público xa non acode á barraca. É a feira quen entra na súa casa a través da pantalla e así chega a un público que polo de agora é unha lexión.

Dende os contos ao carón da lareira o relato de ficción exerceu un poder grande de fascinación, e a eclosión dos mass-media confirmou a súa capacidade de chegar a un público masivo. Porén a produción de ficción audiovisual resulta tan cara que moitas cadeas europeas téñense limitado a tres eixos básicos: feitos históricos, temas de interese social e adaptacións literarias.

E iso é porque os tres presentan un elemento común: un coñecemento previo e masivo do que se quere explicar, aínda que ese coñecemento sexa moi superficial. Con todo xa é un primeiro eco do que pode partir, un impulso cara a procura dun público maioritario. Témolos visto en España nos últimos anos: producións sobre o 23-F, Suárez, Marisol, Lola Flores, agora o príncipe e Leticia, etcétera, ou as moitas producións sobre maltrato ás mulleres e outros temas de actualidade.

No caso das adaptacións literarias vaise escoller un clásico coñecido e recoñecido ou grande éxito de vendas, como *Alatriste* ou as novelas de Stig Larson, *O código da Vinci*, e tantas outras.

E de feito, que faríamos nós se estivésemos na pel dun directivo dunha cadea, dunha produtora, se tivésemos a responsabilidade de investir centos de miles de euros, ás veces millóns de euros, nun proxecto?

Baixo o risco de non recuperar o investimento e ir á ruína –como lle pasou a máis dunha empresa audiovisual–, apostaríamos por unha obra avalada por un éxito previo ou por outra que, malia a calidade literaria destacada polos críticos, non consegue interesar máis alá dun grupo de iniciados?

Hai casos de boas e nefastas decisións en ambos os sentidos. E resulta que o éxito e a calidade previas non son garantía nin do éxito nin da calidade da adaptación. E curiosa-

mente, tampouco a falta de calidade do material literario é garantía do fracaso artístico da adaptación.... Logo, quen pode garantir algo?

### **Calidade e prexuízos**

A calidade. Se será ou non unha boa adaptación. Se estará á altura do orixinal. É lóxico que iso preocupe aos autores.

Coñecemos algúns prexuízos, por exemplo, que se unha obra ten un éxito masivo non pode ser de calidade. Ou que o orixinal literario sempre é superior á súa adaptación. Pero a realidade é testana e resulta sempre moito máis incerta que os prexuízos.

Citando novamente a Billy Wilder: «*Durante anos traballar no cine foi considerado vergoñento. Até que inventaron a televisión.*»

As cousas, actualmente, mudaron un pouco e hoxe o prexuízo podería ser: «*Durante anos traballar na televisión foi considerado vergoñento. Até que inventaron a internet.*» Ou os videoxogos...

Porque nos últimos anos a televisión xerou series de altísima calidade, sobre todo a televisión norteamericana, pero tamén a europea. *The Sopranos, Mad men, Roma, The Wire, The West Wing, In treatment, Romanzo Criminale...* Pero iso non empezou onte: lembremos os casos, entre outros, de *Eu Claudio* ou *Os Gozos e as Sombras*, poñamos por caso. Ambas as dúas adaptacións de excelentes obras literarias.

Estas producións televisivas, ao revés do cine actual, maioritariamente secuestrado para o consumo adolescente, diríxense a un público numeroso pero adulto e sen renunciar á ambición artística; e grazas ao seu formato serializado, extenso, con tempo para penetrar nos hábitos contemporáneos e os resortes psicolóxicos que os acompañan, foron asumindo con máis profundidade ca nunca a exploración deste tema tradicionalmente tan literario: a condición humana.

E tal vez é porque o talento non ten denominación de orixe.

Tamén houbo un tempo, nos seus inicios, no que nin a novela nin o teatro tiñan prestixio. Como despois o cine. Como despois a televisión. Como agora a Rede. Aproveitamos para dirixir os nosos prexuízos, porque, se cadra, en pouco tempo xa non poderemos facelo.

Pero foi algunha vez diferente? Sobre Shakespeare destácase universalmente a súa calidade. Se, poñamos por caso, se organizasen unhas Olimpíadas Literarias, sería proclamado por moitos como o mellor escritor da Historia sen que ningunha das súas obras tivesen que facer o salto de lonxitude.

Ben, Shakespeare, a máis de escribir as súas obras, dirixilas e actuar nelas, tamén xestionaba o seu teatro e vivía dos beneficios que lle daba. É dicir: dependía da audiencia. Do equilibrio entre os ingresos e os gastos. Despois veñen as estatuas, as idealizacións e as sacralizacións, pero na orixe estes autores loitan para gañar a vida coa súa paixón por escribir e, coma calquera de nós, teñen que enlamarase no día a día para pagar un teito e un prato de comida.

### **Promiscuidade**

E así como Shakespeare partía de temas e obras preexistentes para facer obras que levasen público ás súas representacións, directores, produtores, guionistas, buscaron nas novelas, obras de teatro, cadros, noticias no xornal, historias persoais ou referidas... o

impulso, a inspiración ou a obra integramente adaptábel para facer obras audiovisuais de seu.

Tamén Lev Tolstoi fixo unha obra a partir d'A *sonata Kreutzer* de Beethoven. Ou Verdi unhas cantas óperas a partir de dramas de Shakespeare. Strauss compuxo un *Don Quixote* musical. Picasso pintou unhas *Meninas* en diálogo coas de Velázquez. A Biblia foi adaptada e despois fixéronse *remakes*!

E tamén pode pasar como na obra *O terceiro home*, novela que Graham Green escribiu a partir do guión da película. E o que sucede é que un mesmo autor pode describir un círculo enteiro, como confesa Arthur Miller respecto do seu guión *O Crisol*, onde adapta ao cine a súa obra de teatro *As bruxas de Salem*: «*E cando me puxen a pensar en todo aquilo como película, tiven que renderme á evidencia de que sempre vira a historia d'As bruxas de Salem como unha sucesión de imaxes que tiven que traducir á linguaxe teatral.*»

As mesmas imaxes que máis tarde recuperou e recreou na súa adaptación cinematográfica.

Práctica habitual, logo. Adaptación, transformación, relectura... E a miúdo tamén apropiación, traizón, dilapidación, devaluación.

Cando un autor recibe a proposta de ceder os dereitos para unha obra, seguramente vai valorar moitos aspectos. A cantidade económica, a traxectoria profesional das persoas que lle fan a proposta, as afinidades artísticas... En moitos casos, non lle vai ser unha decisión doada.

Escribe Fernando Trueba no seu *Diccionario de Cine*: «*Que é mellor, non vender a obra ou coller o cheque e botar a correr? Se a adaptación é ruín, malo; pero se é boa, peor. Que escritor vivo podería soportar que alguén poida dicir que a película mellora a súa obra? Iso, xa non sería vida.*»

Porén as novelas teñen que se comparar con outras novelas e as películas con outras películas... –se é que cómpre facer comparacións–, así como a literatura non é mellor que o cine, ou a pintura non é mellor que a música, nin ao revés.

Unha vez tomada a decisión e cedidos os dereitos, vén a adaptación que mergullará o autor –se non é que se desentende por completo– nun proceso digno dunha montaña rusa, que pode ser tan estimulante como desacougante.

## Linguaxes diferentes

E sucede que malia cruzarse a miúdo nun cruzamento de camiños, a literatura e o audiovisual falan linguaxes diferentes.

O escritor diríxese ao lector dun nun, para ser lido en silencio, en soidade, elaborando o relato desde o seu mundo interior e verténdoo no mundo do lector que imaxinará cada escena, cada detalle da narración, na intimidade da sala de proxeccións da súa mente.

O audiovisual, fillo do cine que naceu da barraca de feira, é un imperio dos sentidos, con visualidade e sonoridade de seu que se dirixe a un amplo conxunto de espectadores de xeito simultáneo, que permite e promove a experiencia en compañía, proxectando as súas imaxes cara ao mundo enteiro a través das pantallas conectadas.

Unha novela adoita precisar uns cantos días para ser lida. Un produto audiovisual pode ser consumido enteiro nunhas horas... Sobre todo cando se trata de películas. No caso das series, os puntos de contacto coa literatura aumentan: máis espazo e tempo para tramas máis complexas, detalles, personaxes secundarios...

E o estilo literario, pode adaptarse á pantalla? O autor forxa o estilo coas palabras e a maneira como as organiza; o audiovisual, polo seu mesmo ADN, precisa imaxes, accións, personaxes en movemento, e por iso ten que ir á procura dun estilo de seu, orgánico co código da súa linguaxe. Da obra literaria o que máis claramente sobrevivirá na adaptación serán a trama, as accións, o carácter dos personaxes, parte dos seus diálogos (outros mudarán: os diálogos no audiovisual son moi diferentes dos literarios),...

O audiovisual, pola súa banda, achega a poderosa presenza do físico: a carne, os xestos dun actor ou unha actriz concretos, a súa ollada, a súa humanidade expresando as emocións codificadas no texto; o achegamento ao seu rostro grazas aos primeiros planos, a luz matizada para encher de sentido o plano. E a sensorialidade da música e das emocións construídas a partir da montaxe, que é a sintaxe que nos vai facer entender os procesos dos personaxes, e que nos arrastra coma un río desde as accións cara ás súas consecuencias até ao final do relato.

As imaxes varreron as palabras? Non de todo. Perduran na boca dos personaxes, e son tan literatura como poidan ser os diálogos teatrais.

E tamén están detrás das imaxes: cada acción, cada situación, cada elemento na pantalla, xorde da palabra escrita no guión.

## O custo das palabras

A imaxinación é libre e gratuíta, e por sorte non está sometida a un plano de produción. Cando escribimos un libro, podemos escoller entre un adxectivo ou outro, decidírmolos polas esdrúxulas e polas perífrases. Nada diso encarecerá o libro.

Porén nun guión cada palabra ten un peso, un custo, e , polo tanto, é obxecto de análise e de preguntas.

Calquera palabra escrita nun guión aprobado, xa sexa *corpulento*, *ferida*, *coche*, *pazo*, *explosión*, etcétera... terá unhas consecuencias: a negociación cun actor para que inicie un proceso de musculación, a contratación dun especialista en explosivos, o pago dun aluguer ao propietario dun inmóbel... Facturas que se acumulan na columna de gastos.

As palabras do guión, todo o que pasa, remiten directamente a unha negociación coa realidade; claro que iso marca uns límites e poden parecer unha castración da creatividade artística. No audiovisual eses límites son o xeito de facer posíbeis versións fílmicas, televisivas dunha historia. Como senón poderíamos facelo?

Cómpre contratar moita xente, contar con espazos, material, tecnoloxía. Se un autor escribe unha novela, non corre un perigo inminente de arruinarse (aínda que se un se pon niso, todo é posíbel), porén no audiovisual unha produción que se che escapa das mans pode levar a máis dun dos seus produtores a perder o patrimonio.

A filmación ou gravación é un proceso complexo e laborioso que anda á procura de arrancar, a través dun extenso equipo humano, retrincos de realidade que despois se van montar e editar na postprodución. Estes retrincos son a materia última con que se forxará a obra audiovisual.

O guionista, cando está preto do proceso de produción, adquire unha consciencia grande do que se pode facer e do que non se pode facer, das oportunidades que lle ofrecen os medios técnicos e a mesma linguaxe audiovisual, e xa que logo pode escribir para que a obra sexa posíbel e sexa mellor. Pode facer o vestido a medida. Pode achegar solucións creativas a obstáculos que poden lastrar o resultado.



Porén, para facelo precisa tamén de ser escoitado e traballar en cooperación con outros profesionais tan esenciais no proceso coma el mesmo ou o autor do material literario. Malia que escribir o guionista pode facelo el só, élle preciso e beneficioso para todos e para o resultado que haxa un traballo en equipo.

## Colaboración

Seguramente este é un dos puntos onde hai máis diferenza entre o mundo literario, que é persoal, intransferíbel e individualista, e o mundo audiovisual, que é froito da colaboración de diferentes áreas: a escritura, a dirección, a produción, a interpretación, a música, o deseño artístico...

No audiovisual, é imprescindible cooperar, escoitar os outros e saber xestionar unha suma de talentos, cando se ten a sorte de telos.

No fondo, o proceso de adaptación toma unha obra xerada nun mundo persoal e transfórmaa na obra da colaboración de diferentes olladas, entre as cales pode estar tamén a do autor, pero non é preciso de todo.

Tanto se nos gusta coma se non, cómpre ir máis alá da obra literaria, deixala atrás, espila da cuncha que lle impide converterse nunha obra en imaxes autónoma, coherente coa linguaxe que lle é propia, poderosa polas súas calidades e non só por vir dunha liñaxe literaria.

Ás veces pasa que esta transformación é levada a cabo persoas cunha sensibilidade e unha visión do mundo radicalmente diferentes das do autor; ou que o proceso se torza por algún erro, ou que o material pase por moitas mans diferentes que o apalpen con criterios contraditorios ou sinxelamente estúpidos: daquela pode rematar sendo coma o bastón que diversos cans estiran e roen á vez para conseguilo. O resultado será con probabilidade un arrepío, e o autor sentirase traizoado, decepcionado, desconcertado. E terá todo o dereito de sentirse así. E pasa que cando xa está iniciado o proceso, ninguén ten garantía de nada.

En referencia á incerteza deste resultado, lembremos a carta que o autor, guionista e logo director, Preston Sturges enviou ao responsábel dunha obra súa:

*Benquerido Señor Laemmle:*

*Veño de ver a versión filmada de Estrictamente inmoral e quero dicirlle como quedei decepcionado dela. Eu coidaba que a película empezaría nunha mansión colonial con sesenta e catro columnas e un exército de lacaios (...) avanzaría con todo luxo entre baños romanos, gin-parties e mais baños romanos até un emocionante final cunha persecución de coches na cima dun monte (...).*

*Iso é o que eu esperaba. En lugar diso, o único que vin foi a miña obra. Confeso que feita de marabilla; confeso que o seu reparto era magnífico; confeso que amosou vostede gusto e discreción (...) pero a súa produción deixoume un pouco triste e desilusionado. Entrei na sala de proxección cun sentimento de superioridade e unha crítica en cada peto e agora síntome profundamente interesado e admirado pola miña propia obra. Coido que non pode haber nada máis baixo. Estou moi decepcionado.*

*Cordialmente seu, Preston Sturges.*



## O eu nos outros

Volvemos estar no cruzamento: a pantalla ofrécenos unha fiestra aberta ao mundo. Un balcón aberto á ágora. Pero as imaxes que amosan esta vida simulada, para manter engaiolado o espectador, teñen que nos explicar unha historia. E somos os autores quen as forxamos, quen imaxinamos mundos, personaxes, tramas, diálogos, pensamentos, accións... No traspaso destas historias ás pantallas os autores a miúdo nos sentiremos menosprezados ou imos menosprezar a obra audiovisual resultante. Estamos no reino do ego e en cada un deles manda un rei que ve a realidade dun xeito determinado e a miúdo excluínte.

Porén as relacións entre os pequenos reinos poden dar lugar a federacións nas que, como hoxe aquí, se falen diferentes linguaxes para forxar unha paisaxe común.

Para rematar, deamos unha ollada ao caso de Arthur Miller, que mostrou tanto talento na novela coma na dramaturxia; cando lle preguntaron por que renunciou ao control total do proceso creativo que permite unha novela e optou polo teatro, contestou isto: que lle gustaba ver o que o seu traballo evocaba nos outros. O resultado podía conter revelacións, sentimentos e ideas que el non sabía que estaban alí cando escribiu a obra.

E sucede que a obra dun autor muda a través das adaptacións que os outros fan dela, e crece e se expande e pode multiplicarse coma un virus benigno que, utilizando hóspedes inesperados, captura e engaiola máis alá do que o mesmo autor nunca antes proxectara.

As historias, os personaxes e os conflitos con capacidade de fascinar atoparán onde reverberar; e a través dos que se senten atraídos por eles, o que pode chegar a ser universal atopará os vieiros precisos, cruzará os camiños necesarios e usará as linguaxes máis axeitadas para seren de todos nós.

E, de camiño, a través da obra nova que outros fixeron partindo da nosa, poderemos descubrir nela o alcance sorprendente do noso propio traballo.



# **As viaxes na literatura**

*Anxo Angreira*

*Urtzi Urrutikoetxea*

*Ignasi Riera*



## *Anxo Angueira*

A literatura é unha arte que resulta fisicamente unha viaxe dado o carácter lineal e sucesivo, non simultáneo, da materia coa que traballa: a lingua. Unha viaxe para o escritor e tamén para o lector. Non sei se é a raíz diso que a metáfora da viaxe en literatura, as coordenadas temporais e espaciais, o cronotopo, tamén resulta unha metáfora digamos intrínseca que foi e é constantemente levada ó primeiro plano. Ó primeiro plano temático e argumental do texto, pero tamén ó primeiro plano da súa propia construción, da escritura, ó plano metaliterario. E en todos eses planos a viaxe mantén unha relación moi estreita coa descuberta, co coñecemento.

Atendendo ó perfil do tema que nos xunta hoxe, a min ocórreseme esta primeira reflexión: a viaxe ó interior da propia xeografía cobra un sentido moi especial, sobre todo, cando esta xeografía, este país, o propio, é un país negado. E falando concretamente de Galicia, a miña nación foi e é unha nación negada.

Nestes casos, no caso das nacións negadas e subalternas, especialmente o daquelas con lingua propia, a literatura soporta unha serie de responsabilidades que van máis alá, se iso é posible, -e claro que o é-, de facer *literatura literatura*. Comezando pola descuberta da propia lingua, tamén negada, a literatura galega foi descubríndonos a propia xeografía cultural e política, foi construindo a alegoría nacional galega e foi proporcionándonos un capital simbólico indispensable, que diría Bourdieu, no camiño de devolverlle a dignidade e a liberdade ó pobo galego. Dignidade, si, porque como toda nación colonizada e oprimida política e economicamente, a nación galega, non só era negada, tamén era desprezada e humillada. E érao por lingua e por cultura, pero tamén por xeografía física, por paisaxe, por terra.

Pois ben, desde o Padre Sarmiento, esa pedra basilar extraída da máis avanzada Ilustración e posta no edificio a fins do século XVIII, a literatura galega concedeulle á viaxe física pola propia xeografía, incluíndo todo o seu caudal de riqueza toponímica, un valor extraordinario. E desde o Padre Sarmiento aparece tamén o *outro*. Neste caso, fronte ó Reino de Galicia retratado no pobo que se axunta e dialoga na Chan de Parafita, Madrid, a metrópole.

Pero foi especialmente desde Rosalía de Castro que a xeografía física, a paisaxe, adquiriu un fondo carácter político a causa do proceso dignificador que foi e é o Rexurdimento. Era a lingua galega para España unha lingua bárbara, era o pobo galego un pobo estúpido e era Galicia, como terra, como paisaxe un inferno inhabitable. Léase neste sentido o célebre soneto de Góngora: “*Pálido sol en cielo encapotado*”. Rosalía pretende esvaecer os «errores que manchan e ofenden inxustamente á súa patria». Por iso, nese texto fundacional, fundamentador da independencia de Galicia que é o Prólogo de *Cantares gallegos*, se di con diáfana claridade:

*(...) todo esto me atrevín a cantar neste homilde libro pra desir unha vez siquiera i aunque sea torpemente, ós que sin razón nin conocimiento algún nos desprezan, que a nosa terra é dina de alabanzas, e que a nosa lingua non é aquela que bastardean e champurran torpemente nas máis ilustradísimas provincias cunha risa de mofa que, a desir verdade (por máis que ésta sea dura), demostra a ñorancia máis crasa i a máis imperdoable inxusticia que pode facer unha provincia a outra provincia irmán por probe que ésta sea. Mais he aquí que o máis triste nesta cuestión é a falsedade con que fóra de aquí pintan así ós fillos de Galicia como a Galicia mesma, a quen xeneralmente xuzgan o máis despreciable e feio de España, cando acaso sea o máis hermoso e dino de alabanza.*

É a terra, é a paisaxe, aínda máis importante no proceso de dignificación de Galicia que a fala e mailo pobo. Porque para entender este prólogo e todo o libro de *Cantares Gallegos* cómpre ter presente a tópica visión española sobre Galicia expresada de moi diferentes maneiras e nomeadamente tamén na súa literatura.

Foi Rosalía de Castro quen fundamentou a oposición Galicia / o outro, Galicia / España, a través da xeografía, a través da paisaxe:

*Galicia é sempre un xardín donde se respiran aromas puros, frescura e poesía... E a pesar desto chega a tanto a fatuidade dos ñorantes, a tanto a indina preocupación que contra a nosa terra existe, que inda os mesmos que poideron contemprar tanta hermosura (xa non falamos dos que se bulran de nós sin que xamais nos haian visto nin aínda de lonxe, que son os máis), inda os que penetraron en Galicia e gozaron das delicias que ofrece, atrevéronse a decir que Galicia era... ¡¡un cortello inmundo!!...*

Penetraron e gozaron de Galicia, velaí a colonización, o imperialismo.

É Rosalía de Castro quen ‘inventa’ para o imaxinario nacional galego a paisaxe que aínda hoxe temos e quen a utiliza politicamente contra Castela / España. No Prólogo e moi diafanamente tamén en “Castellanos de Castilla”. Esa Galicia fea, infernal, inhabitable da que se burla Góngora, pasa a ser un lugar ameno que Rosalía, por verde, húmida, fresca e variada, opón á seca, dura, deserta e monótona Castela, metonimia de España.

Fica así gravurada no imaxinario galaico unha antítese paisaxística de carácter político, a que edifica Rosalía e vai pervivir deica os nosos días: a Castela seca, árida, monótona, áspera... fronte a unha Galicia húmida, verde, irrigada por mil ríos e bañada en plácidas ribeiras e tempestuosos mares, unha Galicia diversa, doce, encantadora... O inferno agora é Castela.

E esta antítese paisaxística e política vaise retomar constantemente, como nos demostrou na súa tese María López Sánchez. Faino o nacionalismo europeísta da Xeración Nós, faino Otero Pedrayo na súa novelística do primeiro terzo do século XX, moi diafanamente en *Arredor de si*, e faino a esquerda nacionalista dos anos sesenta e setenta e mailo independentismo dos oitenta, faino Méndez Ferrín no seu ciclo narrativo arredor de Tagen Ata, ese espazo imaxinario sometido politicamente a Terra Ancha. Tagen Ata da Grande Fraga sometida á árida e poeirenta Terra Ancha.

Pero aínda hai algo máis en Rosalía de Castro e en *Cantares Gallegos*. Algo que xa había tamén nos *Ensaíos poéticos en dialecto berciano* de Fernández Morales dous anos antes. Rosalía é poeta da súa terra local. Das brañas de Laiño e das veigas de Lestrove, do río e das rúas de Padrón, do cemiterio da Adina, das tristes *campanas* de Herbón, da Ponte e de San Lois, das dornas e mecos de inchadas velas entre o millo correndo soas polo Ulla arriba cara Cesures ou revolteando entre as insuas cara as Torres de Oeste e cara a Arousa. Rosalía é poeta da súa Terra de Iria, metonimia de Galicia, inaugurando así todo un fío que continuaron moitísimos poetas e novelistas, como en descubertas interiores e luminosas.

Galicia é, como nos deixou dito Vicente Risco na páxina máis memorable que lle coñezo, un país pequeno en extensión pero inmenso cara dentro, coma unha espiral, inabarcable. Por iso, conservando unha intensa unidade cultural, en terra e en paisaxe non hai unha, hai miles de Galicias.

E claro, vai Pondal e edifica sobre a paisaxe da gándara bergantiñá un dos escenarios líricos máis grandiosos da nosa literatura, o escenario da liberdade. A paisaxe de Pondal non é doce nin suave, é brava e esgrevia. A de Pondal, ademais de afondar con extraordinaria intuición en certos valores da toponimia, non só é unha paisaxe física: Pondal, como Guimarães Rosa no seu *Sertão*, é creador dunha gándara de palabras, dunha paisaxe lingüística singular, dun territorio fónico senlleiro, bravo e esgrevio como a súa paisaxe física.

*Feros corvos de Xallas,  
Que vagantes andás;  
En salvaxe compañía,  
Sin hoxe nin mañán;  
¡Quen poidera ser voso compañeiro,  
Pol-a gándra longal!*

*Algo de vago e fero,  
Do meu ser no profundo  
Eu levo, com'as brétomas  
Dos curutos escuros;  
E unha ruda e salvaxe  
Incrinación dos seres vagamundos.*

*Algo do rudo vento  
Q' azouta o cabo Ougal;  
Do salvaxe miñado,  
Que leva o vento soán;  
E con nobre ufanía,  
O esquivo mato registrando vai!*

*Algo das vagas brétomas,  
Algo das uces altas,  
Algo dos libres corzos,  
E das feras bandadas  
Dos corvos vagamundos,  
Que s'espallan de Xállas pol-as gandras.*

E a paisaxe de Pondal tamén é política: ese escenario de liberdade poboado de castros e dolmens que o bardo asociaba á nación mítica celta ficou para sempre tamén tatuada, co arume arpado dos piñeiros, no noso imaxinario. El, de escuro lóstrego na testa. Porque a dialéctica directa e política de Rosalía entre Galicia – Castela/España convértese con Pondal tamén nunha tensión con toda a forza do mito liberador: paisaxe celta contra paisaxe ibérica, atlantismo contra mediterraneísmo.

Mais na dialéctica xeografía de Galicia / xeografía do *outro*, axiña intervén, xa no século XIX, outro *outro*. Identificado o colonizador e a súa xeografía na defensa da propia identidade, tamén cumpría identificar irmáns, xeografías físicas, culturais e políticas igualmente subalternas, negadas, emerxentes. A obra literaria capital, neste sentido, é a doutro extraordinario escritor do Rexurdimento: Curros Enríquez. O seu *O divino sainete*, de 1888, é unha viaxe por outras xeografías de capital importancia para o tema que nos xunta. Contrariamente ó que hoxe poidamos pensar, este outro *outro*, polo menos literariamente, non foi inicialmente nin Euskadi ni Cataluña: foi Italia, a Italia de Garibaldi e de Mazzini, a Italia que loitaba pola unidade contra os Estados Pontificios desde posicións liberais.

Acompañado de Añón, un poeta morto de fame e frío, enterrado en foxa común había uns anos en Madrid –como Dante se acompañara do inmortal Virxilio nos seus tercetos de hendecasilabos encadeados–, Curros viaxa desde Madrid a Roma en tríadas octosilábicas contrasublimas a bordo do tren dos sete pecados. Viaxa no interior do propio tren, de vagón en vagón, da preguiza á soberbia, satirizando política e literariamente os inimigos de Galicia e da Literatura Galega. Pero máis que unha viaxe a Roma, ó xubileu do Papa León XIII, *O Divino Sainete* é unha viaxe a Italia. Curros móstrase partidario do exitoso modelo de recuperación nacional dos liberais e republicanos do *Risorgimento* italiano:

*«-iSalve, de entusiasmo cheo  
escramei- patria sagrada  
do Dante e do Galileo!»*

*«iOu patria das patrias tempo,  
quen do teu mal adoeza  
cúrese co teu exemplo...!»*

*iSol de Italia, sol de amore...!*, dicía tamén Rosalía de Castro. Porque ese modelo de Mazzini, Garibaldi e os masóns carbonarios foi o que lle serviu de base a Manuel Murguía, ideólogo do galeguismo contemporáneo, para orientalo ideoloxicamente, desde a xénese, cara posicións transformadoras e non esencialistas.

Pero o modelo tamén é un espello, de aí a función inevitabelmente especular que teñen sempre as viaxes en literatura, foren a calquera tempo ou espazo, sexa este real ou fantástico. Na comparación de Galicia con Italia, da viaxe de Galicia e da viaxe de Italia, vese o duro camiño e o distante horizonte que lle falta á nosa vella nación, polo que é preciso o verso insurxente:



*Italia marcha dereita  
e Galicia trenqueleando  
como unha vella tolleita.  
Velliña que andas a gatas  
sin que teñas quen te axude,  
¿cando has tirar coas caxatas,  
i airada, valente, forte,  
porás o pé no pescozo  
dos que te firen de morte?*

Hoxe Italia, infelizmente, pouco modelo para Galicia e outros países pode ser.

E xa no século XIX, tamén e a raíz do diálogo no campo político, Cataluña e Euskadi pasaron a ser xeografía do *outro* coma nós, espellos nos que se mirou e mira e mirará a nosa política e, talvez en menor medida, a nosa literatura. Pero para iso se celebran os congresos Galeusca. Nacións irmás, nacións negadas polo Estado Español, nacións que continúan procurando, cada unha ó seu xeito e ó seu ritmo, o horizonte de dignidade e liberdade con que todos soñamos e camiñamos na común travesía.

Dentro da Península Ibérica, Galicia ten outro espello no que mirarse, un outro que é irmán de sangue, un outro *outro outro*: Portugal. A viaxe pola xeografía portuguesa, pola Galicia independizada hai mil anos, foi practicada desde as orixes da Literatura Contemporánea Galega. Viaxe física, cultural e política. Ás veces moito máis retórica que práctica, é esta tamén unha viaxe permanente, unha viaxe que ós galegos e galegas nos demostra que non estamos sós ou soas, nin no continente, no mundo. As viaxes especialmente ó Brasil, e dentro do Brasil, ás rexións non metropolitanas, abriron e abrirán aínda máis as portas, portelos e cancelas para que Galicia exista no mapa da política, da cultura e da literatura universais. O apoio e as posibilidades que nos brinda esta viaxe, aínda que hoxe mal aproveitados, poden resultar no futuro decisivos.

Mais continuando co máis salientábel das viaxes practicadas ó interior da propia xeografía en dialéctica coas feitas por outras xeografía, cómpre reparar en catro grandes pasos:

*Primeiro.* Xa no século XX, a Xeración Nós practicou unha detida e sistematizada viaxe ó fondo do país, da súa etnografía, da súa historia, da súa realidade cultural. Galicia coma unha nación por coñecer. Quizais o mellor paradigma da xeración nolo ofrezca Otero Pedrayo, co seu *Pelerinaxes*, camiño a pé pola Galicia interior de Ourense ó popular santuario de Santo André de Teixido, e a súa novelística, nomeadamente, de ambientación europea: *Fra Vernerio*, *A romeiría de Xelmírez* e *Arredor de si*. Desde o punto de vista estritamente político esta última, pero no seu conxunto todas, as viaxes das novelas de Otero, son viaxes por Europa. Galicia con Otero e a xeración de Castelao e Risco mírase no espello das nacións europeas e acha o máis prezado símbolo do seu europeísmo no camiño de Santiago. Ó mesmo tempo, un poeta vangardista extraordinario, Manoel Antonio, descubríano-lo mar, un novo mar, un mar nunca visto, un mar desde o propio mar, un alto mar sen ribeiras («*Vigo está tan lonxe que se desorientaron as cartas mariñas*»), un mar de vangarda e independencia, de soidade e monotonía, unha náutica nova, unha nova paisaxe literaria. De Galicia, do mundo e mais da vida. Porque, a pesar dunha recorrente identificación de Galicia co mundo agrario, Galicia tamén é mar. E só Bernardino Graña, moitos anos despois, puido redescubrinos esoutra paisaxe viva nas súas palabras. Cómpre aínda moito máis mar na nosa literatura, moitas máis descubertas. E iso que se fixeron bastantes desde Manoel Antonio e Bernardino. O que pasa é que Galicia é ben pequena

pero ten moito mar. Moito. Para coñecela, non só habería que andala dun cabo ó outro, de Norte a Sur e de Leste a Oeste, como dicía Risco, cómpre tamén navegala.

*Segundo.* Nomeadamente a partir de 1936, o escritor galego visitou outras paisaxes, outro *outro*: as paisaxes da emigración e as do exilio. Escritores como Luís Seoane, Delgado Gurriarán ou máis modernamente Avilés de Taramancos, por pormos só tres exemplos, acharon nas viaxes por outras xeografías espellos diversos de Galicia. O pobo traballador da ponte de Brooklyn, a Galicia infinda dos desertos mexicanos, unha *nova crónica das Indias*, unha nova crónica tamén do imperialismo e da opresión. Era o mesmo tempo en que Álvaro Cunqueiro, desde as súas estancias, viaxaba pola literatura universal de toda terra e tempo: pola narrativa artúrica e por Bretaña, pola lírica medieval galega e europea, por Carcassone, polos mitos gregos, polos mares de Simbad... realizando un dos diálogos máis frutíferos entre a propia xeografía cultural e outras xeografías, especialmente de prestixio.

*Terceiro.* Cando o nacionalismo galego se articulou nos anos sesenta arredor dos principios transformadores do marxismo, pouco despois de que Blanco Amor nos descubriese desde o exilio a Galicia proletaria nesa viaxe extraordinaria ós fondos ben fondos da nosa sociedade que é *A esmorga*, o outro *outro* atopou un novo nome: o internacionalismo.

*Anque as nosas palabras sexan distintas  
e ti negro e eu branco  
coma un irmao che falo*

dicía Celso Emilio Ferreiro. E un poeta que nos descubriu o Courel e que ligou o seu nome de Uxío Novoneyra para sempre a unha terra, foi tamén o que cantou Vietnam. E Manuel María, que fixo da Terra Cha unha paisaxe literaria recorrente, cantou despois o seu “Laio e cramor pola Bretaña”. Ou ó revés: Méndez Ferrín, que lanzara o seu “Sirventés pola destrución de Occitania”, descubriunos aínda hai pouco unha Galicia insospitada na súa viaxe de *Arraianos*.

*Cuarto.* Hoxe as viaxes na literatura galega, pola propia e por outras xeografías, impregnan páxinas e páxinas. Probabelmente ningún libro dos máis recentes que eu coñeza ilustre mellor que o de María do Cebreiro, moi significativamente titulado *Non son de aquí*, esta contemporánea pulsión da viaxe e do lugar elevado co seu nome ó título do poema, onde fica o espello do escritor ou escritora viaxeira, como tamén fixera nas nosas letras Xavier Rodríguez Baixeras, un espello global, de refracción calidoscópica: cultural, política, literaria... Ancares, Lisboa, A Coruña, Avenida Castela s/n, Guantánamo, Itxati, Alto o fogo (Gudari), Belvís, Postal dende Bos Aires, Bassel, Mostar, Lugo, Café de L’Ópera, Oda a Barcelona, Gaza, Bilbao, Coñeza Galicia en Castromil, Bizcaia, Amsterdam, etcétera.

E a viaxe continúa. E as descubertas. E aquela tensión primitiva entre o doce e o esgrevivo, permanece e ramifícase deica os nosos días en múltiples tensións: diminutivistas franciscanos e grandioso paganismo, poetas do mar e da montaña, desde logo paisaxe rural e urbana, labrega e obreira, da épica na mínima aldeíña incógnita ou do Vigo de Mar-

tín Códax industrioso, a Kreuzberg cruzado pola Deutsche Bahn de Lois Pereiro, nativos de terra nai e estranxeiros que non son de aquí nin de ningures, tampouco cosmopolitas, en todos hai un uso asiduo e por veces tamén moi político do lugar, da terra, da paisaxe, sexas cales foren, da viaxe.

E a viaxe tamén é un regreso e escribir tamén é unha viaxe. A meniña gaitreira que canta os *Cantares Gallegos* de Rosalía é consciente da súa chegada ó final volvendo ó principio e regalándonos unha alborada de alegría, a alegría de inaugurar un novo tempo de esperanza para Galicia. O Adrián Solovio de Otero Pedrayo en *Arredor de si* regresa da viaxe en parábola, convertido a un firme e orgulloso galeguismo. A poética do regreso no *Retorno a Tagen Ata* de Méndez Ferrín, ponnos a Rotbaf Luden avanzando en espiral iterativa cara a Resistencia que habita a Grande Fraga. Non hai regreso, o regreso é avanzar. Como non regresa á Bretaña da súa infancia e do seus soños o preso comunista e independentista Amaury en *Bretaña, Esmeraldina*, novela de cadea escrita por quen hoxe preside a Real Academia Galega, preso el tamén nos anos sesenta e setenta e oitenta.

E falando de viaxes, a literatura, como se poetiza nesta obra de Méndez Ferrín, claro que resulta unha viaxe, pero tamén é unha cadea, unha prisión na que vivimos fechados, fechados na linguaxe e na súa función poética, fechados na escritura e no libro durante toda a nosa vida. E aínda así, que valioso nos resulta o libro, que indispensábel nos é a escritura, que libres nos fai a literatura para seguirmos avanzando na viaxe das nosas vidas e na dura, na áspera, na esperanzada viaxe das nosas nacións negadas.



## *Urtzi Urrutikoetxea*

### **O ouro da casa**

En centos de entrevistas lemos «*As miñas afeccións son o cinema, a lectura, os deportes e viaxar*», como se a viaxe fose sempre imprescindible. Viaxar tornóusenos imprescindible, no xeito de vida occidental, xunto co traballo, a familia, o lecer e algunhas outras características comerciais que nos obrigan incesantemente a ser alguén.

Eu tamén necesito viaxar, é mellor confesalo de entrada. Hai uns anos, nas primeiras viaxes que fixen só, adoitábanme acontecer dúas cousas: o desexo da viaxe cando estaba na casa e a morriña cando estaba fóra. Agora canalicei outro xeito de moverme: ir coñecer sitios novos e, especialmente dende hai pouco, volver aos lugares de sempre. Coñecer de novo estes lugares de sempre cos amigos, atopar os recunchos agochados. Teño sempre na cabeza un lugar fermoso no Kurdistán, no Cáucaso e nos Balcáns; e tamén na nosa casa: os compañeiros de Baiona, os segredos do Val de Aiara, as sempre novas historias do mar de sempre de Lekeitio. O mundo é grande, a nosa casa ten mil deses recunchos e teño un impulso incesante por visitalos. Os xornalistas e escritores que ao fin e ao cabo precisan a curiosidade. E sempre, a gana de escribir como viven, como ven e como coñecen estes lugares e estas experiencias.

Hai pouco, nunha mesa redonda, o viaxeiro e moderador Ander Izagirre fíxonos as seguintes preguntas:

*Por que viaxades? Con que obxectivo? Que procurades? Que interese teñen as viaxes nas vosas vidas: lecer, traballo, necesidade?*

*De onde sae o desexo de viaxar? Que vos acende a gana? Por que comezastes? Cales foron as primeiras viaxes? O que buscades daquela e agora, son a mesma cousa? Cambiou o xeito de viaxar?*

*Como preparades a viaxe? Segundo o obxectivo, que pensades cando saídes da casa? Sodes metódicos, improvisadores? Que organizades e que non?*

*Como vos gusta viaxar: só ou en grupo, buscando contactos, en que medio de transporte? En que aloxamento?...*

*Que vantaxes e inconvenientes ten ese xeito de viaxar?*

*Que relación tendes coa poboación local? Que anécdotas tendes, conflitos, sorpresas, e rexeitamento, convivencia, amizades, comprensións...*

*As viaxes benefician a poboación local? Prexudicana? Segundo que? Se é turismo masivo, se son viaxes organizadas, se os viaxeiros van pola súa conta?*

A seguir achego uns cantos pensamentos para reflexionar verbo de todo isto.

## **Viaxar**

Como estou entre escritores, non vos sorprendo se vos digo que dende ben neno fun un gran amante da lectura. Non son unha persoa especialmente solitaria pero cando non tiven ninguén ao meu carón souben gozar dos libros. Hai quen lembra cómo nos aniversarios dos meus compañeiros de ikastola, e tamén nos meus, eu ficaba na casa atrapado por algún libro interesante. Estou convencido de que isto, noutros ambientes sería unha extravagancia, vós saberédelo entender. Un amigo miroume con cara abraiada cando lle dixen que iso mesmo non só me acontecía cos libros senón tamén co atlas que tiña na casa. Si, si, era abrir o atlas e comezar a viaxe imaxinaria; había un libro de aventuras naquel libro de raias e cores. Miraba como faría a volta ao mundo e por onde. Chegar a Alaska polo estreito de Bering ou atopar algún veleiro contra o leste de Australia, a través da Melanesia e da Polinesia para chegar até a América do Sur. Despois estaba o Amazonas e a Rexión de Darién separando América Central da América do Sur, e do extremo do Brasil á punta occidental de África, imaxinaba a distancia até o Cabo Verde do Senegal. Pero faría o mesmo poñéndome diante e mirando os camiños dos arredores, imaxinando os nosos vales, aldeas e alfaias. Aquel que ten os mapas como instrumento para arribar á meta dificilmente pode entender a emoción de que o mapa sexa o punto de partida, a porta da imaxinación.

Dos seareiros das viaxes, dos que lles agrada a xeografía, atopei moitos. Pero existe unha figura que vai máis aló: quen dende neno devora os atlas, quen goza estudando os territorios, os que poñen atención nas liñas do mapa do mundo de antes da internet; as liñas rectas coloniais de África, e quen observa o val de Arán administrado por España pero fóra da península Ibérica; e o mesmo os nosos Zugarramurdi e Luzaide, que teñen ao fin e ao cabo a lingua de Lapurdi e da Baixa Navarra, máis aló dos Pireneos. O viaxeiro amará os territorios de Australia, o camiño que vai do Tíbet ao delta do Mekong e os sons das Antillas, pero se non coñece as alfaias que temos na ribeira do Nervión no camiño de Bilbao a Urduña, se non o enmeigan os mugalari<sup>1</sup> do Bidasoa, se non sente emoción cos

---

1. Persoa que axuda a pasar clandestinamente a fronteira.

mariñeiros de Bermeo e se non sabe nada do camiño de Mari<sup>2</sup> a Orhi polo Anboto, debería facerse unhas cantas preguntas antes de empezar. Hai tempo que puxen en práctica unha técnica para as guías de viaxes: antes de mercar a guía dun país, adoito comprobar na librería qué escribiron sobre nós. Se non lle dá valor ao teu, que che vai explicar sobre outro país calquera?

Dixen que viaxar se volveu imprescindible, unha parte imprescindible do lecer dos occidentais. Máis adiante volverei sobre isto; agora gustaríame pór atención nun par de consecuencias que isto implica. A sentenza «o nacionalismo cúrase viaxando» gústame pola súa carga provocativa. Para medir o teu só serve tomar distancia, pero aínda habendo distancia abonda, as medidas non son sempre doadas. Hoxe hai milleiros de mozos coa bolsa Erasmus vivindo os anos máis importantes que viviron até o momento. É unha experiencia interesante, pero tomémola na medida correcta: poucas veces estes mozos profundan na característica propia do territorio, adoitan moverse no ámbito da mocidade e aínda máis, no gueto dos estranxeiros. Isto si, a marca que a experiencia deixa nas súas vidas adoita permanecer durante moito tempo. E se non están afeitos a saír da casa, amais, adoita traer o desprezo da casa. Hai xa uns anos que vivín en Berlín, pero non podo esquecer que risa me deu a resposta dada por un de Guipúscoa a un compatriota que loaba e loaba a capital de Alemaña e a súa intensa vida cultural: «*Oes? Que coñeces o hip-hop en Berlín só quere dicir unha cousa: que non che interesou ren os grupos que facían hip-hop en Euskal Herria.*»

O segundo é o fenómeno contrario, e máis grave: cómpre ir fóra para decatarse do ben que se vive na casa. Millóns de turistas teñen abondo cunha semana de vacacións para saber que tan ben coma na casa non se vive en sitio ningún. O nacionalismo non só non se cura senón que se agranda. Podedes pensar nos alemáns que piden ver a Bundesliga na República Dominicana; eu escoitei en países pobres españois fachendeando coa actitude dos novos ricos. Criticando, só en español, claro, xa sexa en Turquía ou Exipto: «*Isto en España non acontece.*» Pero tamén vin desta guisa os nosos nacionalistas máis dunha vez: euscaldúns auténticos que non fan o esforzo de aprender a saudar en amazic ensinando éuscaro ao guía nas montañas do Atlas, a un neno do zoco marroquí, ao home da hospedaxe.

É difícil, na época en que se converteu en normal pasar as vacacións lonxe, xeneralizar sobre a viaxe e os viaxeiros. É que unha viaxe son ‘vacacións’? Iso si: se nas cousas que dixen até agora podedes ver un menosprezo dalgunhas maneiras ou actitudes do viaxar relacionadas co turismo, confesareivos cal é a actitude que me parece máis ridícula: a de quen, no seu snobismo, menospreza o turista e pensa: «*eu non son un turista, son un viaxeiro*». Hai pouco escoitei nun coñecido programa de radio sobre viaxes: «*Seis persoas pasaron un mes e medio en África occidental, con tendas de campaña, viaxando economicamente.*» Un grupo de seis persoas e negan que eran turistas!

Só direi que todas as maneiras de viaxar son a mesma. Sei que hai un monte de xente que se achega ao territorio con respecto, con interese. Pero isto non lles tira, non nos tira, a etiqueta de turista. E mesmo os que, cansados dos antigos sistemas de viaxe, proban unha aproximación diferente ao territorio, teñen que aceptar con naturalidade que, malia ir e vivir nunha cachoupa cunha tribo e axudar a construír o pozo de auga da aldea, continuarán sendo turistas. Non porque o diga eu, senón porque a mesma tribo o considerará así.

E confesareivos que eu non fun sempre un turista. Ao fin e ao cabo tiven que demostrar que si o era, moitas veces sen bos resultados, ás autoridades locais. Isto é proba de

---

2. Personaxe destacado na mitoloxía vasca, coñecido tamén como a Dama de Amboto.

que ser ou non turista non é elección nosa, depende do país receptor. No *checkpoint* de Grozni ou nas montañas de Hakkari, non é doado convencer á policía secreta, namentres se escoitan tiros, de que estás a facer turismo.

Eu preparei a viaxe dende o xornalismo, por medio de crónicas. Teño un libro escrito sobre África, que se situaría plenamente na literatura de viaxes; tamén unha guía turística e outras cousas. Pero un dos traballos máis importantes que fixen na ficción, unha presada de relatos titulado *Auzoak* sobre Bilbao, formuleino como unha viaxe, unha viaxe que facía na miña cidade dende a saída de sol até a seguinte saída de sol, 24 horas. Levei ao papel os xeitos de vivir de xente que, malia estar inventadas por min, poderían ter existido realmente. E non vos negarei que en crónicas sacadas da realidade hai ducias de personaxes creadas por min. Ás veces porque quería agochar o nome real, pero tamén sen que isto tivese unha motivación altruísta, porque lle acía ben á historia concreta, ou porque máis fermoso que pñelo en boca da Galipedia era que o dixese Mahmud.

A literatura de viaxes ten unhas características curiosas: por unha banda, aínda sendo moi persoal, a crónica dunha viaxe témola, en xeral, por un libro de consumo masivo e doado. A obra de creación, principalmente, é o contrario do resto de obras literarias onde o escritor vai creando a historia namentres escribe. Por outra banda, quen xa realizou a viaxe dispón do material básico e correspóndelle levalo ao papel.

E esta é a teoría: «*Transcribe as notas de viaxe e velaí un libro de viaxes interesante e fácil de ler, cheo de aventuras e de historias exóticas.*» É unha cousa que tivo o seu sentido en casos moi contados, en relación co xornalismo de guerra e coas accións extremas, pero son excepcións. Fóra disto, qué razón ten no século XXI transcribir un caderno de bitácora cando internet está cheo de aventuras de viaxes descoñecidas? É verdade que, de tanto en tanto, me escribe algún amigo para que lle lea o texto, para ter unha primeira opinión antes de ir ás editoriais. E adoito ser moi crítico. Hai editores atrapados polo feito lexíbel do xénero que adoitan recibilas con gusto. Pero estou convencido de que lles fago un favor aos amigos se lles digo que non as publicarán, e tamén aos outros de faceren observacións.

Moitos dos tópicos que rodean a viaxe son verdade: adoita ser unha experiencia máis intensa que outras, aínda que sexa de poucos días, en moitas ocasións deixan na casa un rastro máis longo, axudan a mirar o mundo doutro xeito... pero isto mesmo vira en tópico. Nestes tempos en que as viaxes van ligadas ás exhibicións de diapositivas ou vídeos da volta, na época en que se volveron un obxecto de consumo necesario, crédeme se vos digo que me sentín con vergoña, mesmo elitista se o preferides. Se cadra é a experiencia, pero son sabio: aquel que pensa que estou constantemente de viaxe, aquela persoa que non ten interese en situar o Cáucaso no mapa (e non sabe por que), pregúntame moi educadamente onde estiven, como foi e cousas así. Se cadra ten un aire elitista, pero teño moi interiorizado que o conflito de Nagorno Karabakh, as inquietudes dos poetas curdos e os circasiáns que queren volver á terra dos seus devanceiros despois de século e medio, non lle fan perder o sono a ninguén. Non falo disto senón cun grupo de amigos moi próximo.

Pero esta historia que pode ser aburrida para falala cun amigo corrente é, na miña opinión, un material extraordinario para a crónica de viaxes. Ao meu parecer e tamén ao dos xornais que me publicaron. Pero isto, tamén conta. É unha historia habitual dos que temos traballado como *freelance* explicar as nosas miserias: cando che pechan as portas, ou cando non consigues vender o que tanto che custou senón en agosto, na época en que non saben con que encher os xornais.

A distancia é imprescindíbel na literatura de viaxes, malia que esta frase parecerá xusto o contrario do que quero explicar. Na casa non hai literatura de viaxes? Si, claro,



é máis, é aquí precisamente onde o escritor ten que mostrar o seu talento como veremos máis adiante. Quero explicar o concepto de distancia entendido dun xeito amplo, o escritor ten de aproximarse ao que é sinxelo, transformar o que é normal en interesante, ou máis, nunha obra de arte. Dá o mesmo se o escribiu en Australia como en Otxarkoaga.

Lin nalgures: Venecia é unha cidade máxica pero ninguén que vaia pode dicir que é a primeira vez que ve as canles. Quen non coñece a estatua da Liberdade, a torre Eiffel ou a muralla chinesa? Dito doutro xeito, é posíbel facer libros de viaxes no século XXI sobre París, Nova York, sen caer no tópico dos rañaceos? Esencialmente, o viaxeiro do mundo dedicouse a iso durante séculos: a velo e explicalo aos seus concidadáns que non sabían nada daquel lugar. Hoxe, en cambio, que sentido ten todo iso? Á xente que cada día ten novas de todo o mundo, qué lles pode ofrecer unha obra de creación que se limita aos escritos dunha persoa? Pero malia todo isto, o libro de viaxes emociona. E aquí ten a súa función a literatura de viaxes. Isto mesmo fixo a *Odisea*, e Iehudà ha-Leví, de Tuterá, e Marco Polo, que nos trouxeron mundos estraños. E até certo punto, non é isto mesmo o que fan Paul Theroux, Bill Bryson, tamén Stevenson e Steinbeck? E Bruce Chatwin e Colin Thubron? E Kapuściński? Si e non. Quen traballa dende o mundo anglosaxón sabe a que comunidade escribe: vai dende Londres até Sídney. E os outros non o saben. Pero esencialmente houbo até agora na literatura de viaxes a sensación de traer algo estraño, o raro, o curioso, estoutros mundos que hai na nosa casa, na nosa comunidade. Esta é a diferenza hoxe en día. Escribes para a túa comunidade pero esta comunidade é cada día máis ampla, o eurocentrismo é un escuro punto de vista do século XX. Quen escribe sobre o exotismo de China debería saber que fala sobre o que é normal para un de cada cinco habitantes do mundo e estes tamén poderían ser receptores da súa mensaxe.

A meirande parte dos escritores que acabo de nomear estableceron aquí a diferenza; decátaste de que, ao carón de moitos outros que tamén escribiron sobre Australia, a Patagonia, Oriente Próximo, con todo o seu eurocentrismo, teñen unha habilidade para narrar que non podes imaxinar en que se concreta. E ao mesmo tempo lévante á infancia de Polonia, introdúcente antes ca Kerouac en longos camiños de América ou preséntanche os recunchos de Inglaterra.

Máis que o lugar, ten importancia a proximidade. Deixádeme achegarvos este artigo publicado por Karmele Jaio:

*Gústache viaxar. Moito. Dis que te enriquece. Que sempre volves diferente dunha viaxe, como renovado. (...) creo que este cambio que se produce en ti non é porque vexas tantas cousas novas e lugares novos. Non é porque coñezas tantas persoas ou polo son e polo arrecendo novo e exótico que sentiches no territorio novo. O que cambia cando coñeces un lugar novo é a túa actitude e iso é o que te renova. Cando estás nun novo sitio estás atento, atento a todo o que está ao teu carón e este é o principal cambio. Pos atención na xente que vai pola rúa, e observas o seu xeito de vestir, e a súa maneira de falar; e ficas mirando os edificios, e os parques, e os escaparates, os vendedores ambulantes, tamén os taxis, ou os que van no metro medio adurmiñados; probas a comida de novos lugares con curiosidade e estás disposto a levar á boca viandas que nunca probaras... a túa actitude é a que cambia cando cambias de lugar. O feito de estares atento é o que te fai viaxeiro, e a gana de coñecer que mostras. Un día deberías facer unha nova viaxe, a xeito de experimento. Nesta viaxe especial non deberías facer quilómetros. Camiña polo teu*

*arredor pero coa mesma capacidade de estar atento que mostras cando estás fóra. Mira a un lado e ao outro, non só o camiño que fas cada día. Mira con curiosidade as ruelas e recunchos da túa vila coma se foses un turista que acaba de chegar. Seguro que descubres algunha cousa nova. Seguro que retornas a casa un pouco renovado. Ou máis.*

Até agora falei, e agardo que me fixese entender: gústame ir á volta da esquina como ir fóra. E isto é todo un reto para min, tendo como moitos escritores un carácter tímido. Esta actitude que formula Jaio é moi habitual: temos facilidade para ir lonxe da casa e aínda máis se imos co chip do xornalismo. Pero para facer isto na casa necesitamos outra aproximación. De entrada na viaxe mesma. E despois na narración desta sobre o papel.

Di Ander Izagirre en entrevistas feitas con motivo do seu último libro: *«O que máis me agrada, e no caso dos subterráneos do mundo esta era a vantaxe, de ir a sitios baixos no canto de ir a sitios altos, é que nos sitios baixos vive xente, no Himalaia, non. No Himalaia asinas unha grande proeza deportiva, pero nos lugares baixos tes xeitos de vida sorprendentes. Certamente, interésame explicar as vidas alleas, a esencia aborixe australiana e cousas así porque para nós é moi exótico, e porque na nosa cidade hai vidas e maneiras de vivir diferentes. Para iso serve o xornalismo e a literatura, para mirar ao redor, saír da burbulla e sorprenderse co que fan os outros. Adoito dicir que son reportaxes camiñadas, escritas coas botas.»* E continúa así *«unha paisaxe, un val, unha aldea... estes lugares son fermosos, pero no canto de describilos, pensei que era mellor explicar as vidas e as maneiras de vivir da xente que había nestes sitios»*. Farei unha excursión ás incríbeis paisaxes das Terras Altas de Escocia, pero á noite lévame ao pub, por favor, necesito estar con xente se quero ter algo que contar.

Ander Izagirre, ademais de andar ben de éuscaro –participou tamén nos inicios de *Lubaki Banda*– publicou principalmente en español. Ao volver de andar polo mundo publicou *Cuidadores de mundos*, que demostra as maneiras de vivir de persoas que viven en diferentes recunchos de Euskal Herría: *«Pareceume que eran historias admirábeis. (...) explicaban as súas angueiras moi amabelmente, con gran paixón, pero, xeralmente, son moi humildes: non lle dan moita importancia ao que fan.»* E engade despois: *«É curioso, publicárono nunha colección de viaxes, e os outros libros ocúpanse da China, Myanmar, España. E con todo, estou certo de que ese é o seu lugar. (...) Xente desta caste non a hai en todas partes, cómpre sabela buscar, e valorar o mérito do que fan. Este impulso é universal, cando menos nunha cantidade de persoas.»*

Publiquei recentemente a crónica dunha viaxe á costa de Croacia, non é nin moito menos un traballo excelente, igual que a implicación. Pero escribir sobre o Kurdistán méteme respecto porque aló teño moitos amigos. E lembro, confésoo de entrada, que cando me preguntaron por Euskal Herría empecei por Enkarterría. Preguntáronme por Urdaibai, díxenlle que xa habería tempo. Enkarterría é o noso lugar máis exótico; en primeiro lugar coñezoo ben e aprovéitome desta vantaxe: isto é, por unha banda que o coñezo, despois o coñecemento xeral –en Euskal Herría son poucos os que se achegan até os límites occidentais– e ademais o feito de que neste occidente haxa poucos vasco parlantes rebaixa a presión. Que vos vou dicir, en troques, sobre as loanzas que dedicamos diariamente a Urdaibai nos medios de comunicación, en ducias de relatos, despois de que nola explicase en mil historias o escritor Edorta Jimenez? Non esquezamos ademais que grande parte da literatura de viaxes se escribe por encargo, que ten tamén un amplo espazo dentro do xornalismo.

Os recunchos coñecidos da casa, ou os arredados. Dixen que escribir sobre os rañaceos de Nova York daba vertixe. E Harkaitz Cano tróuxonos de aló unha crónica pulcra despois de ter pasado alí un ano. Para facer isto hai moitas claves: escribir dende o interior dun mesmo, sinxela e persoalmente, pero sen caer no desleixo. Unha cousa é namorar das canles de Venecia e dos rañaceos de Nova York, algo normal, pero publicar o teu namoramento cru, sen pulir, non é senón sinal das túas limitacións. O importante é reconducir este sentimento que todos podemos sentir e expresalo como cómpre, crear unha historia que non se levou ao cinema, desfigurar a imaxe e darlle outra.

O cambio, hoxe, está aquí, a nosa comunidade é máis ampla ca nunca. Quen queira escribir crónicas sobre o Cáucaso, en primeiro lugar, ten que ter o interese do exotismo, de acordo. Pero tamén ten que apreixar o cotián dos autóctonos, a historia persoal debería mostrar a realidade xeral ou cando menos non agochala. E o escritor debería conseguir mostrar a quen non sabe, mostrar ao que sabe, observar a quen sabe e facer gozar a quen se fixo notar.

Escribe sobre o teu país, sobre a túa terra, de xeito que parezas forasteiro, de maneira que o teu barrio se arreda, e de modo que faga sorrir os teus pais e amigos; porás como exemplo de todos o ouro que gardaba todo o que parecía ordinario, e aprendendo a arredarte da casa, aprenderás a tomar a medida e o atractivo de fóra.



*Ignasi Riera*

## A viaxe das letras (retornadas?)

O tópico, soportábel neste caso, lévanos a dicir que a literatura case sempre é unha especie de guía da Grande Viaxe. Grande ou pequena, que iso nunca se sabe! Ou que a Grande Viaxe marca as pautas, o estilo e mais os capítulos de todo tipo de proposta literaria. Tanto se escollemos unha interpretación metafórica da Viaxe –que nos vai levar do nacemento á morte e quen sabe se da morte ao Esquecemento total ou ao Caos– como se estamos a referirmos aos grandes relatos épicos que nos converteron, sempre e en todas partes, en lectores activos ou pasivos diso que chamamos literatura: desde O Éxodo do Pobo Escollido (nunca souben ben por que nin para que), que narra a *Biblia* no Vello Testamento, como ao problemático, e tan pouco eficaz, retorno do «fértil en recursos Ulises» a Ítaca, patria dos pretendentes lacazáns e dos cargos de *confianza* ou de *libre designación* (co obxectivo homérico de ter entretida Penélope). Ímolo deixar claro: sempre imos indo: os seres humanos somos, ao cabo e como máximo, *fuxidos* (e non só de Facenda), neste tan invocado ‘Val de bágoas’. Como nos decatamos que somos insoportábeis, fuximos de nós mesmos, da familia, do traballo, da Patria que xa nos convertera con anterioridade en carne de Himno e nos sacerdotes escuros dunha tribo de derrotados... e mais *saudosos*. En resumo: todo é unha viaxe cara á tolemia, en nome do siso; ou cara a degradación, en nome do progreso.

A literatura pon letra e música na viaxe: na viaxe individual, que por decoro non teríamos que espallar, pero que os *falsos poetas* (oxímoro?) converten en lixo lírico que cheira, pero tamén na viaxe colectiva. Nalgún caso, en circunstancias grises, máis ou menos benignas. A maioría das veces, «coa présa dos naufragos» (R. Comas), mesturados e anónimos, nun poboado onde todo o mundo foxe porque o Inimigo prendeu lume aos barracóns onde, até entón, intentáramos sobrevivir.

O século XX, un dos máis bestiais da historia da humanidade –o século de dúas guerras mundiais, cunha morea de guerras e de éxodos subseguintes; o século da ciencia e da técnica aplicadas á destrución de persoas...– ten sido o século dos desprazamentos colectivos forzados e/ou dos exilios sociais e políticos, de quen ten que fuxir das Ditaduras das armas, do fanatismo ou da fame. (Estiven relendo catro libros antes de redactar

esta escrita. Porén non os volverei a citar : *Quanta, quanta guerra*, de Mercè Rodoreda; *K.L.Reich*, de J. Amat-Piniella; *Els catalans als camps nazis*, de Montserrat Roig; *El café dels homes tristos*, de Víctor Mora).

Se cadra podería ter estruturado estas propostas sobre outro aspecto da viaxe na nosa literatura, con referencias a Aurora Bertrana, muller ousada que visitaba pola súa conta o Marrocos Sensual ou os paraísos oceánicos. Ou de poetas viaxeiros como J. M. de Sagarra. Ou Ramon Moix que se convertía en Terenci del Nil. Ou Pep Piera, que é quen de levarnos polas illas gregas, Nápoles, os desertos do Magreb ou Sicilia, até que alguén che di: «Aquí remata todo.» Ou Margarida Aritzeta que nos deu a coñecer tanto a Cuba de hai moitos anos como a Sardeña chea de secretos –os de *La maleta sarda*– dos nosos días. Ou os relatos do grande escritor e xornalista Bru Rovira, que é quen de facermos peregrinar polas terras do conflito bélico permanente. Escollín, con todo, fixarme noutros textos, escritos en catalán, porque foron escritos en catalán ou porque se fixeron lluliáns –o noso patrón Ramon Llull si que foi un escritor viaxeiro!– grazas a traducións memorábeis. Unha arbitrariedade máis: síntoo moito!

Como a nosa é unha xuntanza de escritores, é dicir, de lectores «*que tanto escribir non nos faga esquecer ler*», como nos lembra Marta Pessarrodona, que tamén foi poeta de cidades coma Berlín–, citarei dous autores rusos. O primeiro deles Lev Tolstoi porque este ano é o centenario da súa morte, e porque este verán lin a modiño as 877 páxinas da versión catalá de Andreu Nin (reeditada pola editorial Proa) de *Anna Karénina* (1877). E se ao longo do ano lera a versión castelá completa (Editorial Debate) de *Guerra i pau* (1869), onde o tema da viaxe é case o fío argumental desta novela xigante e non me deixo levar polo ditirambo, é na Anna Karenina onde sentín máis pretiño as moitas historias pequenas da viaxe de menor alcance –agora teríamos o AVE entre Moscova e San Petersburgo, ida e volta, ou servizos estilo ‘Alsina Graells’ (para vós autocares Piñeiro Castro) entre Moscova e as fincas rurais da aristocracia estragadiña de Moscova– e o feito de que Tolstoi ‘aproveite’ as viaxes, en tren ou en carruaxes de todo tipo, para provocar saltos significativos na acción, tan ben encadeada e sempre *in crescendo*, malia as disgresións aparentes. Non podemos esquecer que Ana, a esposa legal de Karenin, máis pesado ca unha pedra, grande e fascinante adúltera, namórase de Vronski nunha viaxe en tren, amosa unha coraxe sen medida, vólvese tola con método, paseniño, con zigzags, e suicídase baixo as vías doutro tren. Aínda podo dicir máis: a creación de niveis de linguaxe, diversos e autónomos –se teño que confiar nas traducións– danse no contraste entre a maneira de expresarse da nobreza rusa e a dos muxics, choferes, cocíñeiros, serventas que ben poderían merecer, cadaquén deles, Óscar aos mellores actores secundarios.

O outro escritor ruso que converte a viaxe nunha proposta permanente, riquísima, de literatura no significado bo da palabra, é o médico, e malia todo excelente dramaturgo e narrador, Anton Chekhov (1860-1904) que morreu tuberculoso –e tan novo!– no balneario alemán de Badenwiler. Aconséllvos un texto, que coido que cómpre ler, coa serenidade tranquila de quen quere percibir con deleite unha comida literaria, exquisita: “L’Estepa”, a narración que da título ao libro *L’Estepa i altres narracions*, Edicions 62 i La Caixa, MOLU, 1982, edición a cargo de Elena Vidal, en versión de Maria Antònia Oliver e Ricardo Sanvicente. Escribe Elena Vidal:

*Os homes e as mulleres de Chekhov están cheos de debilidades, ruíns, egoístas, covardes, superficiais, ou tolos e neuróticos. Só os nenos e as rapazas moi novas son puros, mais a vida ocúpase cedo de pór lixo por riba deles. Porén todos eles desexan ser felices e este devezo redímeos.*

Unha das leccións, para profesionais da escritura, de “L’Estepa” é o descubrimento dos segredos fascinantes dunha paisaxe que estaríamos inclinados a cualificar de vulgar. E Chekhov faino sen aquela chafalleira tendencia misticoides dos casteláns da Xeración do 98 cando querían sublimar paisaxes e paraxes dunha Castela... que desde hai máis de sete anos, teño a sorte de redescubrir. Atopo unha veciñanza literaria entre Chekhov e Marià Villangómez, á hora de entender as marabillas dunha paisaxe aparentemente arisca. Cun valor engadido no caso de Chekhov: aquilo que converte a paisaxe en materia narrativa, en verdadeira masa básica de todo tipo de lambetadas literarias, é a viaxe. Non en van a narración comeza con estas verbas:

*Unha mañá de xullo, unha berlina escanastrada e sen resortes saíu facendo moito balbordo da cidade de N, provincia de Z, e colleu camiño; era unha daquelas tartanas do ano de María Castaña que agora, en Rusia, son usadas só para as viaxes dos axentes comerciais, os gandeiros e os curas pobres.*

Toda viaxe multiplica os personaxes dunha narración. Os principais nesta son Iegóruixka, de nove anos, sobriño de Ivònitx Kuzmitxov, un vendedor de peles, a quen queren meter nun internado (para que chegue a ser unha persoa con estudos). Seu pai, Khistófor Siriski tamén ocasional vendedor de peles, como o seu tío, está de acordo. Condúceos o novísimo cocheiro Deniska. Todos eles vivirán a paisaxe da estepa, de día e mais de noite, as propostas sonoras esteparias, os aromas, os contrastes frío-calor, ar quente-lóstregos/e/trebóns, as historias dos mercadores ricos espoliados (e mesmo asasinados) polos hostaleiros que en teoría teñen que acollelos, todo tipo de propostas alimentarias... e unha riqueza de expresións coloquiais que te atordoan a medida que as vas inhalando. No momento do balance e despois de tantas conversas saberemos que:

*... o pasado de todos eles era bo e o presente non o era. Falaban con entusiasmo da vida de antes e case que con menosprezo da de agora. O ruso é amigo de lembrar, porén non de vivir.*

A modo de aperitivo, para quen queira degustar a lectura desta novela curta sobre unha viaxe esteparia, este parágrafo (p. 449):

*Hai olor de feno, de herba seca e de flores tardías; o aroma é intenso, abafante e delicado. Todas as cousas se ven a medias na escuridade pero é difícil deslindar as súas cores e os seus perfís. Nada parece ser o que é (...)*

*(...) De vagariño lembran vellas historias, as cantilenas das avoas esteparias e todo canto coñeceron sobre estas paraxes. No zunido dos insectos, nas sospeitosas figuras dos outeiros, no seu azul, no luar, no voo do paxaro nocturno e en todo canto o home ve e oe adivíñase o triunfo da vellez, da xuventude, da culminación da forza e un devezo inextinguíbel de vivir. A alma fai eco á patria, austera e bela; e querría poder voar sobre a estepa coma os paxaros da noite...*

Recomendación ousada para quen poida dicir que non ten materia narrativa que levar ao lume: que viaxe nun tren de arredores. Se é do noso principado, non verá a paisaxe porque o himno di que Cataluña «é a terra máis oufana baixo a capa do ceo». Os que non vivimos nela, quen sabe se tal vez imos descubrir, ouh herexía!, terras máis oufanas en lugares onde nin tan só poidan saber quen foi Jacint Verdaguer, Pilar Rahola ou Carmen Amaya!

.....

O exilio deu literatura de moito nivel nas terras de fala catalá. Non é porque si que *Nabí* ou as *Elegies de Bierville*, de Josep Carner e de Carles Riba respectivamente, sexan dous fitos da poesía catalá de todos os tempos e sexan dúas obras de *exilio*.

Persoalmente, estou namorado dun texto de Antoni Rovira i Virgili, *Els darrers dies de la Catalunya republicana*, ben pouco heroico, crónica directa dun político ilustre (e ilustrado) que sufriu aqueles derradeiros días tan duros e, a cachos, tan agónicos, así como tan reveladores dos comportamentos dos patriotas culturais ‘de cinco estrelas’ e que, máis dunha vez, causaron desengano nos seus admiradores.

Rovira i Virgili, tarraconense, estudoso das nacionalidades e nacións era un home positivo, didáctico, que aproveitaba todas as ocasións para dicir, en voz ben alta, o que pensaba e que resumía en xuízos tan ben observados coma este:

Os republicanos –e cos republicanos, os obreiros– perderon a guerra civil que os militares provocaron.(...) Os dirixentes da república española, e así mesmo os do proletariado, conduciron mal a guerra. E tal e como a conduciron tínase que perder por forza...

Desta obra *Els darrers dies de la Catalunya republicana* conmociónanme moito as descrições que o autor vai facendo das paisaxes que el cre –e non ía errado– que nunca máis volverá ver. Quero destacar, con todo, as reflexións de Rovira i Virgili, nos momentos nos que a marcha cara á fronteira francesa se para –coa anguria no cocote de quen sabe que as tropas de Franco xa ocuparon Barcelona–, para falar da función do libro no quimérico rexurdimento dunha patria emporcallada polo noxento invasor:

*O orgullo de ser catalán culmina, para un escritor, no orgullo de escribir en catalán. A medida que escribo o meu primeiro libro de exilio, vexo na fileira das palabras catalás a proba de que fracasaron os tolos opresores de Cataluña (...)*

*(...) un libro catalán que se publica no estranxeiro mentres que os libros cataláns son perseguidos e esnaquizados na nosa patria, significa que a guerra non rematou, que a guerra continúa, que a guerra non parará até que Cataluña recupere toda a súa liberdade nacional: a do réxime político, a da lingua e a do espírito.*

Se o exilio de Rovira i Virgili o levou a Francia, até a súa morte –á Francia onde se atopaba con Pau Casals e Pompeu Fabra–, foron moitos os escritores cataláns que viviron



exilios máis duros. Disto ten falado, con achega de datos sólidos, Marta Pessarrodona, *França 1939*, que recomendo e ao que remito a quen estea interesado neste tema. A viaxe de personaxes como Xavier Benguerel, Anna Muriá, Agustí Bartra, Vicenç Riera Llorca, Mercè Rodoreda, ‘Tísner’, Montserrat Abelló, C. A. Jordana, Joan Sales, Domènec Guansé ou Joan Oliver, entre tantos outros, dá luz sobre a importancia literaria do exilio e mais sobre o sentido que ten o reflexo da viaxe en tantas obras da literatura catalá contemporánea.

Na última Semana da Cultura Catalá que tivo lugar en Madrid, na sede da Casa de América, falei dun autor, Pere Calders, e dunha das súas novelas de exilio: *L'ombra de l'atzavara*, (*A sombra do áloe*) premio Sant Jordi no ano 1965, que Calders xa escribiu en Barcelona cando viña de chegar a Cataluña despois de vinte e tres anos de exilio. A estudosa da obra de Pere Calders, Amanda Bath, define así esta obra:

*Una novela realista convencional onde están descritos os intentos dos exiliados cataláns de adaptarse ás novas circunstancias, xa en México, e onde aparecen os enfrontamentos e friccións que se producen na interacción das dúas culturas.*

No proemio dun libro de contos de temática mexicana, *Aquí descansa Nevares*, Calders explica que sobre México escribiu cinco contos e unha novela... e que, naqueles momentos, xa pasara a metade da súa vida en Catalunya e a outra metade en México. Trata de amosar cales son os conflitos permanentes entre o que Calders cualifica de razas autóctonas americanas e o que bautiza como o home ibérico... que sería o punto de vista respectivo sobre a obriga de traballar.

No 1979, Calders escribe:

*Cando alguén ten que marchar da súa terra por calquera causa e atopa outra que lle parece máis conveniente para vivir nela, só ten dúas opcións razoábeis: ficar alí de todo, en corpo e na alma, ou irse de alí coa súa saudade pegada ao colo, volver para casa, se é que a nova lle resulta incómoda para o espírito. Quererse converter nun activista permanente da saudade é un mal negocio que leva a balances desoladores.*

O texto paréceme altamente significativo e explica a actitude de quen viaxa... sen pretender chegar nunca á ‘paisaxe humana’ que o azar ou a derrota lle impuxeran. Quedo coa expresión: «activista permanente da saudade». Porque sendo certo que a saudade é lexítima, coido que tamén é deformadora porque a nostalxia tende á mitificación... atopámola en autores tan pretendidamente realistas como Josep Pla, de quen nunca cheguei a saber se o seu ‘Empordanet’ existe realmente ou só é planián.

En todo caso, a paixón pola viaxe na nova literatura catalá dos anos 70, con representantes coma Montserrat Roig ou Terenci Moix, ten pouco que ver co exilio forzado e moito máis coa avidez de viaxar para «segar cadeas» nun país onde todos eran, éramos «fillos forzados do franquismo», para dicilo cunha expresión da autora de *Digues que m'estimes encara que siguí mentida* (*Dime que me queres aínda que sexa mentira*). Ouso dicir como a amiga Montserrat Roig, curiosa como o fora Maria Aurèlia Capmany, que hai menciñas para non enfermar de lembranzas ancoradas en tempos e espazos pasados:

*Cómpre lembrar, cómpre evocar, non hai arte máis temporal cá literatura. Podemos enfermar de lembranza, pero, se cadra, ao final do longo e lento proceso da escritura, imos descubrir que hai algunha cousa, que hai alguén, na outra banda, que aínda latexa, que aínda existe.*

Unha consideración final sobre o tema da viaxe na literatura infantil. Coido que a maioría de nós fomos nalgún momento da nosa vida, lectores de Jules Verne e dunha morea de narracións ou contos infantís –e ás veces non tan infantís– que tiñan a *viaxe* como eixo temático, como guía e como fío condutor. Como nos últimos anos teño dedicado moitas horas a explicar contos na radio –en moitos casos, contos tradicionais adaptados ou lixeiramente modificados–, aprendín que a imaxinación nos permite voar, cruzar fragas, escalar montes, sucar océanos, inspeccionar covas misteriosas, agochar tesouros en covas de fume, nos cantís dos vellos piratas –uns bérberes e os outros viquingos– na Illa de Formentera, ou en calquera outro lugar do mundo, pouco coñecido ou descoñecido de todo. Aínda vou dicir máis: cando éramos alumnos do colexio relixioso viñan visitarnos misioneiros que nos levaban coa imaxinación a terras de persoas pouco vestidas, convertidas á fe do misioneiro grazas ás boas xestións del, ao seu esforzo persoal... e á esmola que o tal misioneiro obtiña cando visitaba os alumnos incautos de tal ou cal colexio. Máis tarde, a SF, ou ciencia ficción, de relatos escritos ou de *pelis*, convencíannos de que había sistemas pouco habituais –de conxuros, menciñas, pedras preciosas, fadas ou bruxas, ananos ou seres sobrenaturais– que che permitían pasar por riba, ou por debaixo, das leis naturais. E iso facía posíbel viaxes estilo Peter Pan, un vello compañeiro que a min me puña moi nervioso, se ter que consultar axencias de viaxe nin ter que baleirar a VISA para vivir en paraísos remotos. Pois ben: aínda hoxe hai moitos contos infantís que engaden consideracións prosaicas de todo con aventuras que nos salvaban, grazas a unha heroína ou a un heroe, valentes, oportunos para conxurar os maleficios da internacional da maldade.

Como pensei que moitas persoas lectoras aínda non o coñecen, e o autor, que foi mestre toda a súa vida, a máis de escritor dos que practican as artes da sedución, Ton Creus i Virgili morreu ao principio do 2010, recomendo a lectura de *Dura, on els gats eren blancs* (*Dura, onde os gatos eran brancos*), con ilustracións de Laura Blanco e Pol Blanco, que saíu do prelo da editorial de Vilanova i La Geltrú El Cep i la Nansa. Por que, máis alá das razóns de amizade, o considero un texto recomendábel de todo? Porque o texto esvara sen tropezos. E os personaxes, tanto os bos coma os malos, resultan próximos a nós, no xeito de expresarse, nas expresións coloquiais, nas dúbidas, nas trasnadas. Ah! E porque é un conto pedagóxico sen ser pegañento, pesadamente didáctico –se me perdoades a expresión perversa–, cun personaxe colectivo de fondo –os habitantes da vila de Dura– que se atopan con que, de súpeto, alguén lles roubou a auga... que lles permitía alimentarse de verdura fresca todos os días, grazas á choiva de todas as noites.

**A literatura como fornecedora  
de conteúdos da indústria cultural:  
a literatura como modelo de convivência  
de vellos e novos soportes**

*Marcos S. Calveiro*

*Nikolas Zimarro*

*Guillem-Jordi Graells*



## *Marcos S. Calveiro*

No longo partido que estabamos a xogar dende hai máis de cinco séculos, exactamente dende que Gutemberg creou a imprenta de tipos móbiles alá polo ano 1440, mudaron de súpeto as regras e todos ficamos coa boca aberta no medio do campo sen saber moi ben que facer coa pelota. Mais como digo, pasounos a todos: aos xogadores/creadores, aos adestradores/mediadores, aos árbitros/críticos, aos seareiros/lectores. Estamos no comezo dun novo xogo no que durante un tempo se manterán as vellas regras, pero no que devagar, ou quizabes non –aí está o cerne da discusión e da polémica–, serán substituídas por unhas novas. Incluso xogaremos con dúas pelotas á vez, mais ninguén se atreve a agoirar durante canto tempo, e calquera vaticinio resulta ben aventurado. Eu son dos que pensan que serán os seareiros/lectores os que ao cabo terán a derradeira palabra no asunto e nin os mediadores nin os autores nin os críticos seremos quen de ir contra a súa decisión. O lector é soberano.

Mais comecemos polo principio, polo mesmo título que encabeza esta mesa redonda: *‘A literatura como fornecedora de contidos da industria cultural’*. Abofé que semella o lema dunha convención de fornecedores da industria cárnica ou sanitaria, por escoller algunha outra ao chou. Eu son escritor e fago literatura, mellor ou peor, mais é o que fago. Eu non me sinto fornecedor de industria ningunha. Eu comercio, si, mais fágoo coas palabras, coas historias, cos personaxes. E diríxome en primeiro lugar a min mesmo –todo creador é un monstro egoísta–, eu son o meu primeiro receptor. Logo, diríxome a todos os demais, a eses lectores soberanos, e sométome ao seu criterio. Eu non escribo baixo o guiión marcado polos mediadores, tanto me teñen os señores empresarios desa industria cultural.

Daniel Pennac afirma no comezo do seu ensaio *Como unha novela*:

*«O verbo ler non soporta o imperativo. Aversión que comparte con algúns outros: o verbo amar... o verbo soñar»*

Pois ben o verbo ‘escribir’ tampouco soporta o imperativo. Tentar reducir o papel do escritor ao de fornecedor dunha industria, por moi cultural que esta sexa, é negar a esencia mesma da escrita. Un só pode escribir libre e dende liberdade.

Eu non produzo bens de ningún tipo, e no caso da literatura infanto-xuvenil á que me dedico de xeito especial, nin sequera escribo libros, escribo «*feitos de lectura significativos*», como os denomina a editora Elsa Aguiar. É dicir, pretendo que o lector novo saiba de min, que me queira ler, que non poida deixar de facelo e que saia desa experiencia lectora transformado, en maior ou menor medida, e que logo comparta tal experiencia transformadora cos seus compañeiros. Eis o poder da literatura. Eu non coñezo ninguén ao que o consumo doutro produto, dunha sopa de sobre a un xel de baño, o transformase como o pode facer un libro.

Tal circunstancia, acadar «*un feito de lectura de significativo*», non está relacionado nin coas vendas nin, ás veces, coa calidade intrínseca da obra. «*Precísanse tamén libros mediocres para a formación literaria e lectora dos nenos*», escoiteille dicir o outro día nunha conferencia á profesora e investigadora Teresa Colomer. E leva moita razón: conformamos o noso gusto lector por comparación, lendo obras mellores, outras peores e algunhas noxentas; con esa variedade de lecturas imos construíndo o noso criterio como lectores. E en moitas ocasións é un obra mediocre a que marca un punto de inflexión nesa formación lectora e literaria.

E que ten que ver isto co partido do que falaba ao comezo da exposición? Pois todo e nada. Ese intre de incerteza no que estamos, esa revolución que se achega ás alancadas e que nos colleu co paso cambiado, supón un fito substantivo na nosa historia polo que as cousas xa non volveran ser como eran. As regras mudaron, si, mais o que non mudou é o esencial: seguiremos a ler. Dun xeito distinto, quizabes, pero seguirá a ser lectura. Trocaremos de soporte, do papel á pantalla, pero iso xa aconteceu en moitas ocasións ao longo da historia, ou xa non vos lembrades das táboas da arxila, dos rolos de pergameo, dos pesados códices de coiro ou dos libros de peto do impresor veneciano Aldo Manuzio? Non temos porque temer este novo cambio, nin loitar contra el. Temos que asumilo e dar un paso máis cara a adiante. Pero hai que facelo amodo, temos dereito a solicitar un tempo morto no partido e redefinir as nosas estratexias e tácticas. O xogo, na súa esencia, é o mesmo, pero temos que adaptarnos a esas novas regras das que falaba.

Este troco de paradigma, de Gutemberg á Rede, do papel á pantalla, afecta de moi distinto xeito a todos os participantes do xogo: creadores, mediadores (editores e libeiros) e lectores. Nesta breve exposición voume ocupar do que me corresponde como creador e dos meus destinatarios, os lectores. Tentarei facelo respondendo a dúas preguntas aparentemente sinxelas:

### *1. Van ampliar ou modificar as ferramentas dixitais as formas de creación literaria?*

Botemos de novo a vista a atrás. Escribía do mesmo xeito o escriba babilónico nas táboas de arxila que o escritor de folletíns decimonónico ou que o monxe no *scriptorium* do mosteiro? Abofé que non. A abismal diferenza entre estes soportes da escrita –a arxila, o papel dun xornal e o pergameo dun códice– determinou en moitos casos as formas de creación literaria, sexa dun xeito consciente ou inconsciente. O creador sabía da canle de recepción pola que o lector ía chegar a súa obra e tíña en conta.

Escribían do mesmo xeito Henry James, cando publicou nunha revista as doce entregas da súa *The turn of screw*, que o escriba que gravou nun feixe de táboas cun cálamo o *Gilgamesh*, ou que o Beato de Liébena cando comentaba o *Apocalipse de San Xoán*? Non, por suposto. A creación literaria, o contido, adaptábase ás especificidades do soporte concreto, o continente. Iso leva pasando hai moito tempo, estes exemplos testemuñano, polo que os creadores non nos atopamos agora ante unha situación nova. O que acontece é que este novo soporte dixital é multiforme e ten un abano tan amplo de posibilidades creativas que ao comezo asusta un chisco e durante unha tempada, ata que nos afagamos, será desaproveitado.

Fálase de que esta «nova literacidade electrónica» baseada no hipertexto dá lugar, perante unha pantalla, a unha lectura fragmentaria e non lineal, como si o era a lectura tradicional en papel. Os expertos chegan a distinguir entre unha lectura *intensiva* e outra *extensiva*, profunda unha, máis superficial a outra. Aplicando a primeira á lectura en papel e a segunda á lectura en pantalla. Todo iso son estúpidos prexuízos fronte á novidade, fronte ao que non se chega a comprender de todo. Que se trate dunha lectura intensiva ou extensiva depende máis do lector e non do soporte no que estea a ler. Levamos toda a vida facendo unha lectura extensiva dos xornais e malia todo mantivémonos informados. Ese xeito de ler os xornais, de xeito non lineal, saltando dunha nova á seguinte, de diante cara a atrás, lendo só titulares e pés de fotos e examinando as infografías, lembra moito esa lectura en pantalla, esa lectura á que moitos, no seu medo atávico ao descoñecido, acusan de minguar a comprensión lectora, fomentar a dispersión e non incentivar o pensamento crítico. Parvadas. Estamos ante unha nova fronteira na que os hábitos de lectura tradicionais han mudar, non para peor, sinxelamente serán distintos.

É máis, pensemos por uns intres no tempo que hoxe en día lle dedicamos á lectura: estou seguro de que calquera de nós pasa xa máis tempo lendo nunha pantalla, sexa dun móbil, dun ordenador ou dunha *tablet*, que sobre papel. Incluso me atrevería a afirmar que estas ferramentas dixitais supuxeron un descenso moi importante na nosa comunicación oral e un aumento directamente proporcional da escrita. Escribimos un feixe de sms e e-mails ao longo do día. Comentamos por escrito nas redes sociais, nos foros, nos blogs...

Como dicíamos, esta nova «literacidade electrónica», construída con bits e píxeles e non con papel e tinta, está a provocar a aparición de novos formatos narrativos que aproveitan ao máximo as enormes posibilidades do soporte: a pantalla, sexa dun ordenador, dun móbil ou de calquera outro dispositivo dixital. Porque esta é outra das súas vantaxes: a ubicuidade das pantallas na nosa vida. Estamos arrodeados e en moitos casos o acceso a elas é máis inmediato, amplo e extenso, que aos libros en papel, aínda que pareza mentira.

Fagamos unha breve relación que non pretende ser extensiva, senón ilustrativa, destes novos formatos. Como estamos aínda dando os primeiros pasos nesta nova andaina, hai moitos deles que son híbridos e non separan moito do esquema gutemberiano e só incorporan algunhas das posibilidades que o dixital ofrece:

- a) E-book: o que todos coñecemos como tal, non supón máis que reproducir nunha pantalla dun lector dixital o formato estándar gutemberiano, sen máis nada, ou quizabes con algunha nota ou ligazón que se abre. Neste proceso de imitación, chega con comentar que se fala por exemplo de tinta electrónica e o que máis ansía a industria tecnolóxica é acadar un reprodutor o máis semellante posible ao acolledor libro de toda a vida.

Aquí incluíamos esas edicións hipertextuais dos grandes clásicos, que non deixan de ser edicións hiperanotadas de obras como *Moby Dick*<sup>1</sup> ou *Finnegans Wake*<sup>2</sup>, por exemplo. E tamén edicións dixitais ampliadas de grandes bestsellers que se acompañan dun feixe de extras: vídeos, audios e contidos gráficos

- b) *Hiperlibros e dixinovelas*<sup>3</sup>: ambos en formato papel, incorporando *flashcodes* ou códigos para acceder a contido multimedia na rede. Non hai integración senón complementariedade entre os dous formatos. É dicir precisamos do libro nunha man e do *smartphone* na outra.
- c) *Vook*<sup>4</sup>: denominado así pola unión dos termos vídeo+book, e nel, nun formato plenamente dixital, mestúranse textos, vídeos e ligazóns na rede.
- d) Teríamos logo todas esas novelas que ven a luz a través de plataformas dixitais xa existentes, en especial as redes sociais, *twitter*<sup>5</sup> ou *facebook*, ou os *blogs*<sup>6</sup>. E tamén engadiríamos as chamadas *wikinovelas*<sup>7</sup> que son unha obra colectiva na que o lector pode mudar en autor se lle peta.
- e) *Narración transmedia*<sup>8</sup> : Abofé que xa estamos ante un xeito de narración que nace no mundo dixital e que xa non ten débeda ningunha co papel. Nel, o relato artículase a través de diversas plataformas de medios. Máis próximo a un ARG (Xogo de Realidade Alternativa), ten un guión aberto e combina diversas aplicacións para móbil, como AR (Realidade Aumentada), textos, así como webs con vídeos e audios, e incluso encontros en vivo.

A historia relata a aventura de Nadirah, unha mestra de Zambia que desaparece a mans dunha poderosa organización cando descubre uns plans para destruír a súa escola e construír un oleoduto. O reto para o lector/participante é atopar a Nadirah e loitar contra malvada multinacional.

E ante toda esta marea de novidades, que están a facer os nosos autores? Polo de agora pouco, pois aínda non incorporaron ao seu repertorio todos estes novos xeitos de narrar, de crear. En grande medida débese a que o noso mercado editorial aínda non acadou a madurez precisa, os nosos e-books non deixan de ser unha mera copia dixital do formato gutemberiano, case sen ningún engadido ou extra. Asemade, tampouco os lectores se incorporaron masivamente ao mundo da lectura dixital. Mais todo se andará. Volvo repetir que está nas mans deles, dos lectores, que este troco sexa máis rápido ou máis vagaroso, da súa demanda vai depender.

---

1. <http://www.powermobydick.com>

2. <http://www.finwake.com/1024chapter1/1024finn1.htm>

3. <http://www.level26.com>

4. <http://vook.com/what-is-a-vook.html>

5. <http://twitter.com/thefrenchrev>

6. <http://carinamourela.blogspot.com>

7. [http://www.calibreocho.com/Wikinovela\\_CALIBRE\\_OCHO/menu.html](http://www.calibreocho.com/Wikinovela_CALIBRE_OCHO/menu.html)

8. <http://www.conspiracyforgood.com>



Eu non teño ningunha dúbida de que a nosa forma de contar e os xeitos da creación literaria van mudar. Cando? Non o sei, esa é a pregunta do millón.

## 2. *E que pasa cos lectores? Van ampliar ou modificar as ferramentas dixitais os seus hábitos?*

Abofé que si, xa o están a facer. Tras nosa xa vén unha xeración de nativos dixitais, para os que ler en pantalla é a cousa máis natural do mundo, que están afeitos a xogar durante horas nas súas consolas portátiles. Só hai que ver como se manexa cun rato un neno diante dunha pantalla e o dominio que teñen sobre o medio dixital, para decatarse de que o cambio está a acontecer diante dos nosos focios.

An Mangen, unha estudosa do comportamento lector que leva reflexionado moito sobre estes asuntos, polo de agora conclúe que non se pode a afirmar que a lectura en papel sexa mellor que en pantalla, ela só é quen de dicir que son diferentes. Amais xa levamos anos coas TICs introducidas no sistema educativo e iso non supuxo unha baixada dos índices lectores infantís.

Pero non só hai un troco nos hábitos lectores ante estes novos soportes dixitais. A súa propia posición como lectores en relación co autor, que permanecera case inmutable dende a noite dos tempos, mudou de xeito substancial: pasamos dun lector pasivo a un lector activo. Agora o lector opina, esixe e interactúa co seu autor preferido. Daquelas lecturas e conferencias públicas de Dickens perante centos de seareiros no que só lles quedaba bater palmas ao remate, pasamos aos clubs de fans dixitais con millóns de asociados. A rede abriu unha canle de comunicación directa, inmediata e global entre os lectores e os seus autores, sexa a través das redes sociais, das webs persoais dos escritores ou das propias novelas. A escrita, antes unha tarefa solitaria, mudou para moitos, sobre todo para os grandes supervendas internacionais, nun auténtico balbordo de lectores expectantes que suxiren e esixen e que poden chegar a mediatizar o proceso creativo dunha obra. Isto non é novo: lembremos que Conan Doyle, despois de matar a Sherlock Holmes a mans do profesor Moriarty na ferverza de Reichenbach, tivo que resucitalo polas protestas dos seus lectores, que chegaron a levar crespóns negros en sinal de loito.

Hai pouco máis dun mes cando a escritora Cornelia Funke fixo a presentación mundial da súa última novela *Reckless* a través de rede dende Nova York; non a fixo na súa web persoal, nin na da súa editorial, fíxoa na do seus club de fans...

Remato xa para xustificar o título deste relatorio. Dende a noite dos tempos a nosa civilización viviu instalada na oralidade, das historias que os máis vellos do clan contaban nas covas a carón do lume ás cantigas dos xograres, dos romances que os cegos cantaban polos camiños ás historias que os rapaces rapean no Harlem.

Mesmo cando naceron os primeiros alfabetos, aqueles que os escribas gravaron sobre a arxila cun cálamo 2.000 anos a.C., vivíase na oralidade e os que lían facíanlo en voz alta, incluso cando estaban sós. Non foi ata o século IV cando San Ambrosio –ese milagre só podía ser cousa dun santo– leu por vez primeira en absoluto silencio. Foi Santo Agostiño quen nos contou o asombro que lle causou tal feito nas súas *Confesiões*. Pois ben, non fagamos como Santo Agostiño, non nos asombremos e sigamos a ler, quédannos por diante centos de lecturas maravillosas, en pantalla ou en papel, en silencio ou en voz alta.



*Nikolas Zimarro*

## A literatura e a vida, a mesma realidade

Neste relatorio que leva por título ‘Literatura, novos contidos, novos soportes’, propoño falar do innegábel modelo de convivencia de vellos e novos soportes literarios.

A literatura é un xeito de achegarse á realidade, entre outras: cando menos, á ciencia positiva, á filosofía e á mesma experiencia.

Ao longo da historia son sinalábeis os resultados obtidos no eido do coñecemento por cada medio: as ciencias, profundando na busca da realidade física e psíquica e creando tecnoloxía; a filosofía, desenvolvendo teorías sobre o sentido da realidade; a experiencia xeral, proporcionando recursos para entender a certa realidade de cada día; e a literatura, expresando a realidade con símbolos, facendo obras que facilitan a comprensión dos acontecementos desta realidade e captan a beleza e a vida en palabras impresas.

Teríamos o latexo da esencia da literatura, os seus significados no intre preciso de sístole e diástole: o lecer, a arte, o reflexo da sociedade, o propagador de costumes e de valores, a realidade das cousas, o espello da verdade e, tamén, o eido da vida.

Con todo, para moitos a auténtica praxe literaria consiste en reflectir nunha obra a relación entre realidade e verdade, a harmonía entre as cousas reais e a súa esencia. Segundo estes, aproximándonos á caducidade da literatura da man das musas da arte podemos chegar á esencia das cousas e, polo tanto, acadar a verdade dos textos, substanciar *os existentes* da súa esencia enxebre. A isto chámase *pór a verdade nunha obra*. E este podería ser o obxectivo da literatura: en concreto, reproducir a esencia universal das cousas ou a verdade dos *existentes*.

Daquela, na medida en que a tarefa principal da literatura é a construción da realidade que actúa sobre os obxectos e os fenómenos, a literatura garante a convivencia dos soportes vellos e novos en nome da *verdade*, sen máis, sendo esta verdade a corda forte e intemporal que liga os soportes.

Pero isto implicaría reducir a literatura á súa capacidade mínima, á súa pura función representativa.

É evidente que a realidade é moito máis ca a totalidade das cousas e o feito de que estas acontezan. Ademais, a literatura vai máis aló que os nomes con que designamos as cousas e a totalidade das proposicións que explican a aparición dos fenómenos. Se a realidade só puidese falar e retratar actos, os escritores non poderíamos escribir moito. Se só ten significado o canto que presenta a realidade distribuída en accións, que podemos cantar os aprendices de reiseñor? Ben... case nada. A escrita sería un borracho e o canto, loxicamente, un rechouchío escurecido, a linguaxe non latexaría e tampouco as palabras non terían vida.

Por sorte, o significado da linguaxe supera as fronteiras da realidade obxectiva e a literatura ten entón a posibilidade de fuxir da figuración do mundo real. Grazas a isto, os escritores podemos seguir os vieiros que xorden nos límites do mundo das cousas.

Estes camiños non están feitos, cada un ten que procurar dentro de si e percorrelos por si mesmo, só. Esta sería outra dimensión da literatura: a da procura dos carreiros e das congostras que atravesan o labirinto dos sentimentos; isto é, ser o eido que todo ser vivo necesita para atopar o seu sentido.

O descubrimento prodúcese fóra do mundo das sensacións, nunha galaxia descoñecida: no espazo ilimitado do corazón. Viaxa de corazón a corazón, da intuición do escritor á do lector. Por iso, cada obra literaria cómpre que sexa a crónica dunha etapa da viaxe interior que fai o escritor á súa profundidade, a narración dunha xornada escrita no caderno de bitácora do viaxeiro perdido na galaxia do corazón.

Daquela, porque se pode producir o fenómeno da creación literaria, os escritores temos que verter sobre o papel unha eclosión cósmica de tinta en argumentos, porque estes enfián as palabras que darán un sentido ao seu espazo baleiro de universo non creado. Entón, as palabras encadéanse en liñas e deveñen en esencia e claridade do cosmos renacido na imaxinación do lector. Velaquí a literatura transformada en vida.

Da vida, si, temos que falar da vida: temos que falar da realidade sen espazo e sen tempo, do que non se pode dicir. Temos que falar da cantiga de berce que dorme ao infante do amor, do lume do beixo prendido aos beizos, do calafrío dun adeus imprevisto, do silencio da praia que queda na agarda da onda que marchou para sempre e do resto de cousas.

Non teñamos dúbida ningunha, a literatura é coma o choro dun neno que nace, coma o regato que abrolla de debaixo da terra, inacabábel..., renovador...

Do mesmo xeito que o pranto se transforma en alento de vida, igual que a auga se converte en río e flúe até o mar, a literatura necesita apropiarse do vertido da vida plasmándoo nun mar grandioso e fértil que recolle os latexos de todos os seres vivos.

Nesta tarefa, a piques de ser mar, na necesidade de saír aos catro ventos da vida, sempre igual e sempre diferente, a literatura é o punto de encontro dos soportes de onte, de hoxe e de sempre: porque a vida continúa sen parar e porque a literatura é o escenario (en cada lugar, en cada época) de todas as manifestacións da vida.

Servíndome dunha acepción pouco usual do nome *euskarri*, a que expresa significado coa acepción de 'latexo', superemos as fronteiras dos contrarios *inmobilidade* e *variabilidade*, *vello* e *novo*, poñendo a vida no eixe do universo do pensamento e, do mesmo xeito, presentando a literatura como a expresión auténtica desta vida.

En efecto, a vida e a literatura forman unha unidade indestrutíbel, unha realidade feminina, isto é, unha realidade que pode conseguir arreporse á forza dun amante que busca un amante con necesidade, ao vigor dunha formiga traballadora e á firmeza do apoloxista da liberdade.

Unha realidade que se refuxia coa pel, cos sentidos e coa cor, se estamos prestos a seguir o rastro dos sentimentos no po dos camiños, para enfrontarse aos ataques de xeo que entran polo tellado esfolado da existencia, porque non nos mollarán as bátegas da desesperación que comportan a dor e o mal, polas pingueiras dos medos e por aceptar sen problemas a posibilidade de fracasar no intento...

Unha realidade rara e inexplicábel que escoitamos no rechouchío do reiseñor, que probamos nun regato de auga fresca, que tocamos nas pétalas dunha flor, que arrecendemos en leiras e patios, que respiramos no olor do arume e nas fragancias da brisa do mar, que absorbemos no orballo que cobre a herba, que bebemos nas nosas bágoas, que sentimos na punzada das agullas da chuvia e no intenso grolo das copas, que sufrimos nos estigmas incurábeis e que, ao contemplar o bater das ás dunha bolboreta multicolor, atravesamos nas nosas retinas...

Unha realidade que completa a esencia das cousas, que cingue o visíbel e o invisíbel, que agocha as perlas que serían dignas de encadear á mostra de coral máis fermosa e a máis bela das filigranas dentro do amplo mar, que alivia a aflición da alma espida, que está na punta dos dedos cegos que reconstrúen co tacto os obxectos que enchen o espazo e que reflicten nas meniñas dos nenos ledos que miran o microcosmos recreado por eles mesmos...

Unha realidade que, cando chega, é unha tempestade da alma, un impulso oculto de loucura, un lampexo á noite, un torrente de humor e linfa que corre polos canais subterráneos da carne, o tremor do corzo que se acubilla nos valados do pensamento e foxe dun cazador agochado, a vibración do nacemento de mil estrelas na imaxinación, a convulsión da ruptura da onda nun mar de paixóns desfeitas e unha saída de sol nun paraíso de soños...

A angueira dos escritores consiste en modelar nos textos os sucesos da realidade literaria e vital. Podémonos valer de calquera material. Abonda a literatura vital sobre o encarreiramento da paixón da percepción humana, malia que o obxectivo sexa un tópico. Para acadar este obxectivo é imprescindíbel que nos liberemos das cadeas da resignación e da destrución e que desterremos do corazón a debilidade, as feblezas do cansazo, a soidade da transmisión en liñas apócrifas e a acritude do viño avinagrado da mala sorte.

Polo tanto, os escritores temos que levar a cabo, concretamente, unha busca da vida intelixente e clara, a vida que concreta a imposibilidade do non posíbel equilibrio entre a bondade e a simulación, a vida que se reflexa por medio da dialéctica quimérica entre o consciente e o inconsciente, a vida que aparece, un pouco, como a crónica da procura da verdade que se incrusta nun universo caótico de sentimentos.

Neste exercicio de paroxismo, aos escritores cómprenos empregar o calidoscopio das emocións cos vidros limpos polo bafo da vida. Neste alento teríamos un catalizador de contradicións, dúbidas, frustracións e certezas que sería coma un elixir de vida eterna. Apócemas, desexos, ledicias e sufrimentos que, transformada a tinta en grafías, serán vertidos no papel ou na pantalla do ordenador.

Os escritores temos que indagar e dar noticia da eternidade da serpe e da omnisciencia do unicornio. Investigar nos seus segredos quere dicir, por unha banda, arrepoñerse á orde dos sentimentos que nos obriga a vivir a vida; e pola outra, comprender a esencia desta vida e o sentido da existencia humana.

A vida é un principio existencial que aparece en diversos detalles ou realidades vitais individuais: o latexar do corazón da Terra Nai que bombea os seres vivos, o presentimento eterno da serpe que é o fío da lúa para trenzar as fantasías...

Este latexar e este presentimento non os concretamos nunca de xeito unívoco e tampouco non os racionalizamos por medio de conceptos por máis que os nomeemos,

no desexo de concretar a aparición, ‘animal’, ‘insecto’, ‘planta’ ou ‘árbore’, malia que os clasifiquemos en especies, subespecies e xéneros e os designemos ‘magnolia’, ‘bidueira’, ‘cabalo’, ‘humano’, etcétera.

Isto sabémolo moi ben os escritores, e aínda máis os poetas. De feito, aceptamos con humildade que a vida se exprese coa natureza e que non pode presentarse por outro medio que non sexa o das metáforas. Por isto, cantamos a realidade que se propaga por medio de leis que son imprescindíbeis e temíbeis, coa nudez e a miudeza dun aprendiz de reiseñor: isto é, a realidade infinita que se transmite no ciclo inmutábel da vida e da morte.

Os escritores seguimos o camiño que dá sentido á existencia; procurando o cáliz da vida na profundidade dos ollos do tempo antigo que se garda nas fendas do espírito, tecemos de dentro a fóra a tea de araña da sabedoría, separándonos das samesugas da incerteza e dos tabáns da destrución, apropiándonos das visións dos unicornios. Tentamos chegar ao cumio da montaña onde está situada a nora da inmortalidade.

E como o camiño é abrupto, os amantes da aventura da vida, amais de sentir a miúdo a urxencia de ensuciarnos, vivimos unha sensación de morte habitual. Mais isto último é necesario, porque para rexurdir coa alma das formas da vida é imprescindíbel estar preparados para morrer nas barroncas da morte e comezar a morrer no útero da Terra Nai. Reside nesta sabedoría do unicornio que permanece nas palabras dos escritores que deixan os xenes do milagre nos aires das melodías da natureza, na pregaría das cigarras, nos rechouchíos dos poetas e no ovario da Terra Nai.

Ben, convídivos a beber en mans limpas auga do regato da vida, a camiñar descalzos pola herba, a ser plenamente humanos. Pero todo isto, amigos oidores que vos teño por confidentes, non tería sentido se non se encamiña cara a vós, se non é o eco que abrolla dos vosos corazóns. Estou certo de que será así. Sexa como for, recibide unha aperta do meu corazón espido.

*Guillem-Jordi Graells*

## Os dereitos de autor no mundo dixital

Ao longo dos séculos os escritores déronnos a coñecer as súas creacións a través de soportes moi diversos. De feito, no inicio mesmo é pouco axeitado chamarlles *escritores* xa que, con toda probabilidade, a súa tarefa se exercía oralmente, sen un soporte escrito. En calquera caso, a produción literaria foi transmitida a través de soportes moi variados, e con todo algúns deles xeraron ou acabaron de configurar formatos literarios moi vinculados a estes soportes divulgativos.

Agora estamos diante dun destes cambios de soporte que, xa empezamos a adiviñar ou mesmo xa temos a evidencia, está xerando formatos novos. Estou a referirme, obviamente, ao soporte dixital e as súas múltiples manifestacións, canles ou vías de transmisión. O máis evidente o do libro electrónico, e-book, libro dixital ou como queiramos dicilo. Porén, se cadra, non é esta a gran novidade, nin moito menos, nin aquilo que nos formula máis retos e incógnitas de futuro. Á fin e ao cabo o chamado libro electrónico non é máis que unha adaptación tecnolóxica ao formato tradicional xerado pola invención da imprenta, a posibilidade de multiplicar e difundir a un prezo asumíbel copias duns contidos –cun salto cualitativo e cuantitativo evidente respecto ao estadio anterior, o dos manuscritos e os copistas–pero que, en si, e ata agora, podería non xerar outros cambios máis substantivos naquilo que escribimos.

De feito, a existencia do libro electrónico, a súa (probábel?) difusión nos meses e anos futuros formula moitas incógnitas pero basicamente de tipo tecnolóxico, industrial e, sobre todo, de xestión de dereitos de autor. Mais aínda está en cueiros respecto aos cambios de contidos, de mestura de linguaxes e formas creativas, ata agora practicamente reducidas a determinados subsectores libresco: libro de texto, infantil, de divulgación, etcétera. En realidade, alá onde máis evolucionou o concepto creativo ligado á escritura foi, polo de agora, nas plataformas diversas da rede, onde podemos atopar múltiples experimentacións literarias que non consisten simplemente en aproveitar un tipo de difusión diferente, ao alcance –gratuíto ou non, este non é agora o tema– de masas aínda máis amplas e ilimitadas do que posibilitaba a edición tradicional. A máis de novas fórmulas, interactivas, de ler e ata compoñer a poesía ou a narrativa, os guións compartidos ou a

creación colectiva, apareceron xéneros novos como o dos blogs, que non son exactamente xornalismo, nin crítica, nin memorias, etcétera, pero poden ser todo iso e, ademais, nun formato novo, diferente, que non require para crear nin para ser difundido outra infraestrutura que dispoñer dun ordenador –ou nin iso: tamén podemos acceder a el nun cibercafé!– e ter ganas de comunicar algunha cousa.

Todos estes cambios e, moi especialmente, a velocidade con que as novidades se pisan os talóns unhas ás outras, estannos a esixir unha enorme axilidade nos aspectos máis diversos. Os dous fundamentais son os derivados da propiedade intelectual e, en consecuencia, a xestión de dereitos e, por outro lado, as novas posibilidades creativas que se abren diante de nós. No primeiro aspecto, aínda non están resoltos todos os retos tecnolóxicos, de compatibilidade, sistema, encriptación e lectura que formula o chamado libro electrónico e xa hai quen lle dá o certificado de defunción, afirmando que estes enxeños que buliron a crear algunhas industrias exclusivamente para a lectura, pronto serán inútiles ante a irrupción e evolución dos enxeños máis completos, multifuncionais, que permiten telefonar, navegar e mesmo ler, en liña ou por descarga. Ou sexa que, cando apenas estamos a tratar de instruírnos sobre o sistema do tan anunciado e aínda non universalizado e-book (desde o lector de documentos en pdf, é dicir, propiamente un dispositivo que reproduce un escaneado ou ben do libro de papel ou doutro sistema compositivo *inalterábel* para o lector, até os dispositivos que xa permiten a inclusión, ademais do texto, de partes gráficas, ligazóns de navegación, xogos, etcétera), cando estamos, digo, a facer o inventario dos sistemas, dos aparatos lectores no mercado e das posibilidades de implantación de cada un deles, da súa compatibilidade mutua, etcétera, xa nos din que isto foi un paso en falso, innecesario, diante da oferta de dispositivos moito máis versátiles que xa se está a producir e que vai evolucionar enormemente nos próximos meses e anos en razón da feroz competencia tecnolóxica e industrial que hai detrás de todas estas novidades.

Todo iso pódenos sumir na perplexidade ou na impotencia, pola dificultade de reaccionar a nivel colectivo diante de tantos cambios e, sobre todo, respecto á protección dos dereitos de autor, moi ameazados con estas novas fórmulas, ben sexa pola pretensión dos editores –cada vez menos ‘investidores’ ou ‘industriais’ e máis ‘xestores de contidos’– de minimizar o papel autoral ou subordinalo ás súas propias ‘creacións editoriais’, ou ben polo fenómeno da pirataría ou, se se quere, do libre acceso aos contidos en rede, cando crece a sensación universal de que todo o que hai é gratuítu e de que non ten que percibir remuneración ningunha quen o creou (hai que supoñer que xa se obteñen ingresos por outro lado, que ninguén se molesta en investigar se se producen). Diante de tanta ameaza, e os conseguíntes intentos de neutralizalas, parece que nos quede pouco tempo para andar á procura das novas fórmulas creativas que permite o contorno dixital, ou polo menos indo pouco máis alá dos blogs e algunha outra novidade, como colgar en pdf nas páxinas persoais os libros descatalogados ou algunha outra medida, a miúdo patética, para non quedar marxinado na revolución que se está a producir.

Durante este ano, todos os temas apuntados estiveron presentes en innumerábeis xornadas, congresos, simposios e encontros diversos que se producen en todas partes. A continuación, presento un resumo de dous deles, pola súa significación, malia que unha rápida consulta googleana pódemos permitir atopar moitos máis. O primeiro ten importancia polo seu ámbito europeo, vinculado ao Parlamento da UE, coas recomendacións que poden acabar influíndo na política da Comisión ou na lexislación parlamentaria. O outro, organizado pola AELC e ACEC, intentou establecer un estado da cuestión, que con seguridade cinco meses despois xa debeu quedar obsoleto nalgún aspecto.

A sesión ‘Os dereitos de autor no mundo dixital’ tivo lugar o 15 de abril en Bruxelas, invitados por Helga Trüpel, Vicepresidenta do Comité de Cultura e Educación do Par-



lamento Europeo, quen afirmou que era preciso pagar polos contidos culturais e mais clarificar a expresión *free access*, que este acceso libre non é un acceso gratuito. Por conseguinte propuxo un borrador de recomendacións que foron postas a debate e emendadas ao longo da conferencia. Vladimir Zucha, Director Xeral de Educación e Cultura da Comisión Europea, insistiu en que a cultura ten relación co contido, pero tamén co valor económico, e que todos os elos da cadea teñen que quedar integrados e obter beneficios.

Na mesa ‘Novas nocións de propiedade intelectual, copyright e dereitos de autor’, Lucie Guibault, da Universidade de Amsterdam, empezou co exemplo de Shanda, que ten na China 800.000 autores, catro millóns de lectores e 400 millóns de páxinas lidas cada día na web, móbiles ou *readers*. Son autores emerxentes, con sistemas de recomendación dos lectores e obteñen o 50% dos beneficios das vendas, un 10% do prezo do formato papel. Remarcou os cambios substanciais que teñen relación coa dixitalización masiva, os novos formatos (xogos, vídeos, DVDs, etcétera) e as novas canles de distribución (internet, *readers*, iPods, iPads, etcétera). O autor ten que facer valer os seus dereitos, con royalties xustos e pactados, e a posibilidade de recuperalos se non hai unha explotación da obra, e evitar cesións universais de dereitos en diferentes formatos e linguas. É preciso adaptar a lei de copyright aos cambios, dar licenzas onde os modelos de negocio se poidan construír sobre outra base que non sexa o pago de royalties. Alain Absire, da Société des Gens de Lettres, insistiu na dixitalización masiva da sabedoría que se está a producir, sen garantías de calidade, mutilando e descabezando as obras. Haberá dous tipos de libros dixitais: os libros lidos e esquecidos, que se ofrecen de balde, e os libros de calidade, co prezo xusto, ligazóns, materiais hipermedia ao servizo do enriquecemento persoal e o gozo cultural. Oliver Money-Kyrle, Secretario da Federación Europea de Xornalistas, vaticinou que os próximos anos serán críticos en materia de dereitos. Falou das novas oportunidades, pero tamén dos perigos e os retos: os valores éticos e profesionais do xornalismo nun momento no que todo o mundo, vía Twitter, blogs, Facebook ou outras redes sociais, colga informacións, fotografías ou gravacións que chegan do lugar da noticia en tempo real, pero coa problemática da fiabilidade, da credibilidade, dos rumores, do anonimato e da impunidade que orixina.

A segunda mesa, ‘O acceso ao libro incorpóreo (*disembodied book*), retos e oportunidades para os autores’, tratou sobre o futuro dos libros cando xa non sexan corpos físicos, senón textos flotando na inmensidade da rede. Rainer Just, do WGWOrt de Alemaña, falou sobre as sociedades de xestión de dereitos (*collecting societies*) de autores e editores á vez, a opción máis neutra. No futuro a herdanza cultural vai ser accesíbel dende as bibliotecas; con todo será preciso asegurar o pago de dereitos para que sexa unha actividade proveitosa para todo o mundo. Lidia Joanna Geringer de Oedenberg, parlamentaria polaca, advertiu que a ausencia dunha política común podería comportar o mesmo fracaso da industria musical; ademais o principio de territorialidade xa non é o do século XIX, internet non coñece fronteiras nacionais e esta é unha situación ideal para o copyright na era dixital. Outras intervencións foron menos relevantes.

Entre as recomendacións ao Parlamento Europeo que foron aprobadas, destacan:

*Copyright europeo.* É preciso crear un contorno favorábel ao mundo dixital para os creadores e os titulares de dereitos, a través da garantía dunha remuneración axeitada polos seus traballos creativos. Non se cre necesaria unha Lei Europea de Copyright; con todo, se se elabora ten que basearse no *droit d’auteur*, incluíndo os dereitos morais. Non é aceptábel o concepto angloamericano de *copyright*.

*Dereitos contractuais.* Ten que haber un equilibrio axeitado entre os dereitos dos autores e os dos editores como partes contratantes. A negociación colectiva tería que estar exenta ou libre da lei de competencia.

*Sociedades de xestión.* Son a salvagarda da remuneración aos autores, facilitan a cesión de dereitos e tarefas sociais para os autores, supervisadas por autoridades estatais para asegurar a transparencia. O sistema ten que ser apoiado e mellorado. As licenzas dixitais multiterritoriais teñen que ser xestionadas con acordos recíprocos entre as sociedades nacionais para garantir a diversidade cultural.

*EUROPEANA.* Cómpre atopar medios para a dixitalización e a dispoñibilidade de libros (e imaxes e outros contidos) protexidos respectando os dereitos e a remuneración dos autores, en particular para as obras esgotadas e orfas.

*O dereito ao préstamo público (PRL) e a remuneración dixital en bibliotecas.* Os titulares dos dereitos teñen que recibir unha remuneración polo préstamo das súas obras ás bibliotecas. No mes de setembro do 2008, a Comisión suspendeu a supervisión da implementación do PRL aos estados membros, que aínda está atrasada ou non foi introducida nalgúns. Exhortamos a Comisión a reconsiderar a decisión. Ademais cremos que facer accesíbeis as obras en contextos dixitais en bibliotecas tamén ten que ser remunerado de maneira xusta.

*Google.* Na nova versión do convenio, moitos libros europeos aínda están incluídos nel. Solicitamos que as autoridades protexan os dereitos dos seus autores.

*Pirataría. Protexer a propiedade intelectual.* Segundo o informe Gallo, é preciso combater a pirataría en liña e protexer a propiedade intelectual na internet. Os autores non poden loitar sós contra a pirataría. A sociedade da información ten que defender o copyright dos contidos creativos. Pedimos aos provedores da internet unha responsabilidade máis grande para retirar os contidos ilegais.

*Dereitos de lectores/usuarios e de autores.* Pedimos campañas de concienciación sobre o copyright, especialmente entre os usuarios novos, coa finalidade de fomentar a noção de creación e a conciencia de que os creadores teñen que poder gañar a vida coas súas obras. A liberdade de información significa un acceso ilimitado á información, pero non de balde cando se trata de contidos protexidos.

*Política da UE pola diversidade para o acceso aos recursos culturais dixitais.* A dixitalización pode axudar a facer visíbeis as linguas e as comunidades pequenas. Ademais, cómpre dar apoio á tradución de todas as linguas europeas a todas as outras linguas europeas.

*A ‘tarifa plana cultural’.* Rexeitamos a idea dunha cota online ou tarifa plana cultural, que privaría os autores e creadores do dereito de determinar o uso das súas obras e obstruiría os novos modelos dixitais comerciais, xa que os usuarios terían o dereito de usar todos os contidos, mesmo os ilegais.

*Ningún contido creativo sen autores.* O futuro da creatividade depende do status dos autores, que precisan uns ingresos xustos e uns dereitos garantidos no mundo dixital. Exhortamos as autoridades europeas a protexer o futuro da creatividade e o contido de creación a través da protección dos dereitos dos autores.

As xornadas *Literatura e ámbito dixital. Dereitos e creatividade*, organizadas pola AELC e pola ACEC, celebráronse os días 9 e 10 de xuño con diversas mesas redondas. Na primeira, ‘Novos formatos, novos negocios’, Xavier Badosa fixo un repaso aos formatos e dispositivos do libro dixital, dende o Pockett ePub (de 1998 e que aínda se utiliza), ata os dispositivos iPad ou Kindle, pasando polo estándar OEB (Open EBook) ou o *mobipocket*. A tendencia é cara á homoxeneización dos programas co obxectivo de que se poidan ler libros dixitais con dispositivos diversos (excepto os sistemas pechados de Apple, especialmente), e cara a dúas vertentes no libro dixital: o máis literario ou de ensaio –de texto longo, en definitiva– que quedará cun texto máis fixo e clásico, case monopolizado

polos programas da empresa Adobe, e un tipo de libro máis dixital, máis interactivo, que poida incorporar o vídeo, o son, o audio ou a realidade aumentada, dirixido a produtos como libro infantil, guías de viaxe, de cociña, etcétera. Nesta segunda corrente entrarían proxectos en fase de desenvolvemento coma o Blio. Enric Faura relatou un panorama da edición dixital, confusa e con moitos campos abertos diante dun cambio de paradigma cos novos produtos editoriais –grazas á tinta electrónica, que permite unha lectura semellante á do papel. Os editores teñen que enfrontarse a este desafío porque o negocio empeza a ter visibilidade: nos EUA a edición dixital supón un 8-9% do total. Tamén fixo preguntas que aínda non teñen resposta: que modelo de negocio serán os libros dixitais? De feito, poderemos falar de negocio? E o autor, que papel vai ter aí? A relación entre autor e lector por forza cambiará. Porque o certo é que a xente le máis ca nunca, en todo tipo de formato, e a cuestión é adaptarse ao novo paradigma e establecer mecanismos para que o autor e mais o editor poidan continuar vivindo do seu traballo. No debate xurdiu o problema da pirataría, qué actitude é a máis intelixente para facerlle fronte, ou que modelos de negocio se poden aplicar, como o pago por descarga. Tamén se falou de como van ser retribuídos os autores, xa que o dereito de copia co libro dixital case non existe, do valor que dá ou non dá a xente nova á creación que consomen con formatos dixitais, e de se o negocio para o autor ten que ir de cara a unha relación directa co lector, sen intermediarios.

Na segunda mesa redonda, ‘Dereitos dixitais’, Raquel Xalabarder resumiu os diversos tipos de dereitos dixitais e as licenzas, e como os autores poden acceder a eles, xa que a esperanza son as licenzas de obra, e esta é a tendencia para que os autores poidan vivir do seu traballo. O camiño é crear licenzas e repartir o pastel da creación e acceso á obra dixital, porque coa vía da prohibición tense demostrado que non se consegue nada. Mario Sepúlveda falou da convulsa situación dos dereitos de autor co novo paradigma dixital e sobre todo dos contratos de edición. As editoriais acaparan o máximo de dereitos para poder cedelos a terceiros nun futuro. Formulou temas candentes como o da duración e expiración dos contratos –cos libros dixitais o concepto cambia de todo–, a distribución e a comunicación pública, ou o perigo para a integridade da obra. En todo caso, os acordos aos que poidan chegar os editores e as asociacións de escritores teñen que ser vinculantes nos contratos de edición.

Na mesa redonda ‘Alternativas ao copyright’, Ignasi Labastida explicou en que consisten as licenzas e cesións de dereitos, centrándose nas *Creative Commons* e no *Copyflet*, outro xeito de exercer os dereitos por parte do autor. Co copyright todos os dereitos están reservados, e en troques con estas licenzas o autor decide que dereitos reserva para el. Pódese partir dunha licenza aberta, onde o único que se esixe é o recoñecemento, é dicir, a cita da autoría, e a partir de aquí pódense aplicar diversas restricións, como o uso comercial, a reprodución, a comunicación pública, etcétera. Ernest Abadal completou con casos prácticos ónde o uso das licenzas *Creative Commons* tiveron eco e éxito, e citou o caso do autor experto en novas tecnoloxías Enrique Dans, que co libro *Todo va a cambiar* conseguiu vender moitos exemplares malia ofrecelo tamén de balde en descarga pola internet. Tamén falou da experiencia nunha revista científica, que tamén se publica con *Creative Commons*, e afirmou que un 10% do total de revistas científicas de todo o mundo xa se publican con este tipo de licenzas, que permiten unha gran difusión da obra e chegar ao máximo de público. Llorenç Valverde defendeu dende a súa vertente académica que o coñecemento ten que estar ao alcance de todo o mundo, pero sen deixar de lado o autor e a súa remuneración. Explicou brevemente como xurdiu o copyright e os dereitos de autor e distinguiu o copyright –intereses da industria– dos dereitos de autor, uns autores que a miúdo quedan desamparados. Tamén fixo distinción entre o autor profesional, que quere vivir do que escribe, e aquel a quen lle interesa máis que a súa obra teña a

máxima difusión e pon en segundo termo a retribución pola obra. No debate sobre de que xeito é preciso retribuír os autores no novo paradigma dixital concluíuse que o tema non está nada definido, e que se teñen que buscar solucións imaxinativas, que con seguridade non terán nada que ver coas fórmulas que se utilizaron ata agora.

Na mesa ‘Novas perspectivas na creación e a innovación da escritura’, Laura Borrás analizou a nova literatura dixital e como as tecnoloxías dixitais transforman a maneira de achegarse ao feito creativo. O novo paradigma non ten que provocar medo ningún no autor, sino que este ten que ver a oportunidade de entrar nun novo modo de creación. En todo caso a lectura convencional, lineal, vai existir sempre porque é un grande invento, e a literatura dixital é só un complemento, outro xeito de crear, e non unha ameaza. Expuxo casos emblemáticos de literatura dixital, como Isaías Herrero e o seu proxecto *La casa sota la sorra*<sup>1</sup> (*A casa debaixo da area*), ou autores que traballan nas redes sociais como Facebook ou Twitter –como Jordi Cervera e a súa novela dixital *Serial Chicken*<sup>2</sup>, escrita para esta última–. Os novos formatos dixitais inflúen no formato papel, dous mundos que se complementan e se contaminan de maneira recíproca. Por último falou de *Hermeneia*<sup>3</sup>, un portal onde se recollen obras dixitais. Ramon Dachs<sup>4</sup> afirmou que a literatura dixital non anula a convencional, senón que a impulsa, dálle unha nova situación e complementaa. Exemplificouno con obras dixitais súas que tiña escritas en papel como poemarios e que, reinterpretados e postos sobre formato dixital, acadan novas formas de lectura e de achegamento. O reto é sempre o mesmo: atopar a forma máis axeitada, o formato máis adecuado, para aplicar un concepto, e ás veces o formato ten que estar en papel, convencional, ou dixital e virtual. Os autores dixitais polo de agora non van á procura do rendimento económico inmediato. A prioridade nestes estadios iniciais anda máis pola experimentación e exploración das posibilidades dixitais.

A través destes dous resumos podemos ver a cantidade de retos, novidades, incertezas e posibilidades que hai abertas. Non é, certamente, ningunha conclusión, só un pequeno índice de todo aquilo que nos espera no futuro inmediato e que nos esixe, tanto a nós como creadores individuais, como ás asociacións das que formamos parte, entrar en todas estas perspectivas abertas co obxectivo de responder ás esixencias inmediatas e de futuro para darlle un novo sentido á nosa creación e atopar fórmulas mellores para que chegue a públicos cada vez máis amplos, sabendo que, ademais, se nos ofrece a posibilidade complementaria de ir máis alá na difusión, coñecemento e utilización das nosas linguas respectivas. Non teñamos medo, e sobre todo: non nos desnortemos!

---

1. <http://www.elevenkosmos.net>

2. <http://twitter.com/benegra>

3. <http://www.hermeneia.net/cat/>

4. <http://www.hermeneia.net/interminims/autorec.htm>

## **Textos de creación**

*Olalla Cociña*

*Dores Tembrás*

*Nikolas Zimarro*

*Miquel Bezares*



## *Olalla Cociña*

**o prezo de cruzar o frío desta cidade  
foi  
chegar a ti  
completamente cega**



**(no camiño)  
pasaches rozándome adrede  
estaba escuro e así aproveitaches  
para ortigarme**



**(desexo)**

instalouse no seu campo de visión  
e xa non lle quedou máis remedio

era ter un globo de auga entre as maos  
maleábel                      fráxil  
abaixo: o amplo asfalto.  
deixalo caer  
a fácil concesión da gravidade  
a gorentosa apetencia do abismo



**nun deses soños que pesan**  
realidade de epiderme e marcas baixo as sabas  
estaba el  
o home que mira directamente o sol  
o home que non apaña patacas  
nin mata o cocho  
nin sega a herba  
nin afía  
nin ergue  
apaña  
queima  
esfola

el baixo un chapeo de aba larga  
non volverá nunca  
cun saco de carozos  
para prender un lume e quentarte  
non pode facer isto porque está ocupado en tapar  
o cano no que enches de auga o teu porrón mentres te mira

*(de Libro de Alicia)*



(sur)

Non era preciso que me levaras tan lonxe para deslumbrarme. O deserto de Almería teríame valido de sobra. A paisaxe lunar ofrecéndome espazo para o noso wéstern, fantasiar cunha vinganza. O ceo amarelea por riba de nós que camiñamos dereitiñas ao salón.

Entramos con paso decidido e facemos abanear as portas ao máis puro estilo cowboy. Sen importarnos o que poida pasar ás nosas costas, porque sabemos en que momento debemos dar a volta e a quen apuntar. As nosas esporas de prata enlamada reločen contra os vasos de cervexa e saltarican nas meniñas dos clientes que ao vernos deixan de beber e nos miran atónitos.

Entón facémolo. Limpa, elegantemente. Non se escoita un chíío. Aténdese ao abraio. A nosa fachenda é tamén silenciosa. Así saímos, abanecendo as portas de novo. O único aire que se sinte en toda a escena.

A morte tiña un prezo e tu paras agora para mirar o infinito e acender un puro nas fogueiras que imos atopando. Queres celebrar a vitoria, mais erras nas formas. Non sabes que a fogueira aquí é unha trampa mortal, que o lume no noso wéstern non se baila así. Que o abrazo, o recoñecemento do público, non pode forzarse. E fumando esvaéceste e intúeste ferida de morte, igual que intúen a traizón os mariñeiros cando alguén nunha casa acende un cigarro coa chama dunha vela. A túa ánima reunírase pronto coas dos indios mortos en tantas e tantas películas.

Trouxéchesme a este continente de ficción en plan sorpresa e eu aquí fiquei. Agora asubío divinamente e son un as montando a cabalo. Non darías creto se me vises. Cando o peso da soidade me abafa sei perfectamente cómo manexar o lazo que se pecha no aire, nese nó perfecto que todo o consegue atrapar.



as Caixas contiñan a Delimitación  
e pola súa natureza foron refuxio de estraperlistas  
cemiterio de amantes e punto de fuga  
o xogo do escondite  
entre botellas de refrescos reutilizábeis

sen falalo, sabíamolo. sempre houbo bandeiras e estandartes  
para os inseguros

xuntas pasamos por onda as Caixas centos de veces  
recitando nomes tamén  
–doutras formas, pero ao fin–  
Delimitadores:  
ríos, sistemas montañosos, climas  
capitais, orografía difusas  
–quen sabe onde era que se tornaban verdadeiras  
e para cando iso acontecese  
ningunha de nós viviría xa alí–

lu facía fotos para os meus oídos  
lu recordaba con detalle a roupa do primeiro día  
lu sabía máis cousas porque tiña irmás maiores

os marcos para a reconstrución, hoxe  
ensúcianse como a pel das maos moureando  
en clase de manualidades  
pinguiñas de auga de barro batendo no chao  
olas deliciosas entre os mesmos dedos  
que apreixan unha anguía baixo a ponte do feve  
cando a marea baixa

un día ao chegar ás Caixas, lu sentenciou:  
“aquí acaba Galicia”  
e asentindo apagamos outra volta o interruptor  
como diariamente  
con pericia as tesoiras, de vagar o idioma noso  
confortadas a unha pola outra  
como cando aprendemos a andar na bici  
apoia o brazo aquí  
nosoutras tamén coma os máis

estouna vendo pronunciando a sospeita  
–algo parecido á vergoña, pero non exactamente–  
e anegádonos o cheiro dun animal morto na cuneta  
un gato se cadra  
certas de que ninguén o enterraría  
seguimos adiante



*Dores Tembrás*

*O pouso do fume*

cartografía de palabras  
repetir cada signo  
dentro da cuadrícula  
papel en branco  
pozo infindo  
as palabras esvaran  
por iso sempre cuadrículas  
para salvalas  
pequenas casas  
onde vivir para sempre



recibir anacos de louza apenas  
pezas descunchadas inmóbiles  
e naquela vitrina atemporal  
descubrir selos e estampas de mortos  
cubertería de alpaca verde  
sabor inconfundíbel na sopa  
daguerrotipos con cirurxía a lapis  
e imaxinar intertítulos cos ollos abertos  
perseguir a couza asasinándoa a palmadas  
na loita pola madeira  
aínda que en segredo  
o seu labor me fascinara  
e chegar ás escaleiras últimas que  
levaban aos segredos  
aos frascos vellos con recendo a menciña

baixar amodo  
non caer  
sortear o recendo do leite tépedo  
e mirar por entre as contras  
todo o que non pasaba



N-84

aqueles anxos de papel dourado  
recortabámoslos xuntas  
sofá de pana azul  
e fóra o frío  
e dentro a luz  
o silencio  
con nós as dúas  
suaves  
as túas mans de modista  
mestras do patrón  
e da tesoura  
confeccionabámoslos así  
cintilantes  
coma ilusións ópticas  
prendidas  
no piñeiro morto



e non houbo amparo  
naquela mañá do vinteseite  
o ceo caído  
na ponte da marquesa  
para a nena  
que viu pasar os veloces cabalos do Rei  
embarradas as medias  
e era mágoa  
el nin sequera escoitara os aplausos  
ela pensaba  
ata a escola  
7 km



*Die Pflaumen wolln ja so vom Baum  
Wolln aufm Boden liegen.<sup>1</sup>*

Bertold Brecht

morado reversíbel  
carne verde  
dous días de avésporas ebrias  
e dedos tinguidos  
de vento levián  
e alambique  
antes da disección  
da extracción do óso  
antes de abrir o peito  
e practicar a autopsia  
de cada verán



---

1. As cirolas queren baixar da árbore/e xacer no chan.



os demais pasan  
e ti apoiada na corda  
déixaste negativar  
revelada con vapor de mercurio

no corpo  
algo de ferro fundido  
de cádavo mollado  
de fume extinto

os outros  
non saben  
pero miran de esguello  
á que desafía a gravidade



*Nikolas Zimarro*

**GUITARRA**

Guitarra,  
xeonllo a terra.  
gravemente ferida,  
sangrando,  
vertendo notas mudas polo ventre.

Un home,  
preso  
de rabia canina,  
de virilidade falsa  
e va fachenda,  
golpeoute contra unha pedra.

E aquí estás,  
moribunda,  
tronzada.

Agora  
o teu corpo  
xa non será de ninguén.

De ninguén,  
mártir do amor.  
Porque o vento xa levou  
o teu derradeiro acorde,  
o beixo definitivo.

De ninguén,  
guitarra morta,  
nunca máis á vida.

Despois,  
diante do teu cadáver,  
a ledicia, os aloumiños e os segredos  
acocharon no sono dunha noite eterna,

os sorrisos serán un xesto de morte,  
os murmurios sanguinolentos,  
e as verbas,  
frías agullas de vidro.

Despois,  
o teu asasino  
chorará en silencio a túa morte.  
E as bágoas que non verterá  
tornarán pingas de veneno  
que encherán de sangue podre  
as arterias do seu corazón.

Despois, si,  
as árbores do escarnio  
levarán no colo  
os froitos da vergoña,  
o axóuxere dunha cigarra  
será a elexía que se recita cada noite,  
ao ritmo da ladaíña.

## TEMPO DE SONO

O tempo -tic- pasa inerte -tac-, lento de máis, como se estivese completamente canso, mentres a moza está a durmir, moi tranquila, que ninguén axexa e nada a inqueda e durmirá unha eternidade de números, debuxos e nomes purificados nunha imaxe difusa...

Pero o tempo -tic- marcha -tac- sempre marcha mentres a moza ten un sono terrible de monstros e espanto. No amencer debullará nos pesadelos, nas perlas negras do anoitecer que clac, clac, clac caerán ao chan unha tras da outra nunha presada de grans de angueira.

A ao rematar a noite, mentres a moza dorme unha festa de xogos, arrebolos e balbordo de risas, na imparabile caída das pingas que se suceden como alfaias, o tempo -tic- pasa -tac- teimando en pasar impenitente, até que finalmente chega a alborada.

Entón, remata o tempo do sono, tic, no vibrante son da alarma do espertador, ring, ring, ring, dá resposta á chamada do que é cotián na alborada que asoma.

Neste intre, a moza érguese da cama, con gana de durmir pero empeza outro tempo diferente, tac, o de vixilia.

## VERMELLO, VERDE...

Vermello, verde,  
branco e azul.  
Estas son as cores do mundo.  
E o mundo...  
é unha pelota  
entre as mans dunha moza.

Vermello, vermello.  
bote, rebote.  
O mundo é unha pelota,  
vello sangue,  
novo sangue,  
o sangue que cae con forza.

Verde, verde.  
Latexo, latexo.  
O mundo é unha pelota,  
un planeta que se move  
con liberdade  
fóra da revolta do carreiro.

Branco, branco.  
Soño, soño.  
O mundo é unha pelota,  
luz, sol, candeia,  
unha perla  
entre bólas de alcanfor.

Azul, azul.  
Xogo, xogo.  
O mundo é unha pelota,  
burbulla, mar, lóstrego,  
todo  
nas mans da moza.

## IMAXÍNOTE, LÚA

Prezada lúa,  
imaxínote  
vagalume,  
festa  
e lume.

Lúa nova imaxínote...  
ribeira,  
muller  
e misterio...

Lúa vella imaxínote...  
auréola do serán,  
horizonte dos soños  
e pegada indestrutible  
nas augas do mar...

Imaxínote lúa utópica...  
labirinto,  
liberdade,  
lonxanía...

Imaxínote lúa da imaxinación...  
castelo do tolo,  
bitácora do náufrago,  
capoeira dun só pau...

Imaxínote lúa maxica...  
dos nenos querida cántiga de berce,  
niño da serpe,  
noite de conxuros...

Lúa,  
quérote tocar,  
sentir a túa pel  
e aloumiñar o teu bico transparente;  
quérote reflectida nas augas,  
que sempre me cegue

co lapexo das estrelas  
e o lóstrego da ledicia.

E se algunha vez  
os prantos  
me perden mirándote,  
no clareiro,  
no serán,  
buscareite no rompente das augas do mar,  
esculcarei as nubes,  
nadarei nas meniñas dos ollos dalgunha musa,  
subirei ao cumio da montaña máis alta  
e non cederei  
até atoparte.

Todo... porque me cómpres,  
sen desculpa,  
sen condicións,  
sen límites...

Necesítote, lúa...  
xuízo,  
compañeira,  
sentinela...

Para ser  
caligrafía,  
libro  
e luz ...  
porque es estrela  
e eu satélite,  
porque es a linguaxe e o intre  
que satisfán  
o degoxo das miñas letras  
e o devezos das miñas estrelas...

Necesítote,  
finalmente,  
pluma,  
porque non son máis ca un humilde poeta.



## TEMPO NOVO

O tempo escorregaba moi a modo,  
tocado pola tristura.

Unha hora,  
outra hora,  
outra...

Todas as horas tiñan o mesmo significado:  
aburrimento,  
baleiro  
e clausura.

Amencia con esforzo ás mañás.

Un día,  
outro día,  
outro...

E no meu corazón inquedo  
ficaban sempre  
as tebras,  
a noite  
e mais a corda.

Até recibir outra vez novas túas,  
a nai numen,  
nos cavorcos da lóxica  
durmía o inverno,  
preso  
da necidade  
e da fachenda.

Un augurio,  
outro augurio,  
outro...  
Cando me decatei,  
a estrela  
e o camiño,  
o norte  
e despois,

espertei da letarxia,  
e atopeite,  
en silencio,  
enorme,  
do xeito en que fican en silencio os camiños,  
do xeito en que son enormes as estrelas.  
O meu obxectivo é  
dende entón penetrar en ti.

Percorro os camiños do vento,  
un a un,  
persigo dun lado a outro  
o azougue do vento,  
a bátega do vento  
e o gozo do aire,  
porque son o sopro  
e o alento  
da túa presenza.

Suco  
os océanos  
e a tona do mar  
na procura da métrica das chairas de auga.

Cabalgo as ondas:  
as que rompen contra as rochas,  
as que moven as dornas,  
as que se perden nas longas augas,  
as que morren nas praias  
e as que bican os pés dos nenos,  
porque son o visible dos teus latexos,  
porque son as ondas máis altas da túa voz.

Dende entón  
sei que es unha alborada infinita,  
a forza dun novo tempo:  
o tempo do amor,  
o tempo das palabras...

Agora  
no futuro dócil

e en soños  
debullo ese pequeno tempo  
e cántoche en versos inxenuos.

Un segundo,  
outro segundo,  
outro...  
Cada segundo é un raio de luz,  
o obxectivo da ledicia,  
pouco a pouco a nudez da saudade...

Un soño,  
outro soño,  
outro...  
Agora os soños  
transfórmanme  
en néboa,  
lume  
e aire.

Un verso,  
outro verso,  
outro...  
Hai tempo  
que os meus versos  
son as pedradas que rompen os espellos  
onde tento atopar o que levo dentro,  
os aloumiños que envío á harmonía  
e o cerne de liberdade  
que nace do teu ventre.

Os meus versos  
son as mensaxes que anuncian a perfección  
do teu tempo eterno.

Os meus versos, si,  
son o que eu son.



*Miquel Bezares*

*os xira-  
soles*

mentir  
éache tan doado, doce primavera anti  
cipada, tan doado  
!  
:unha choiva, a  
am  
endoeira florecida  
e a vinagreira  
–de imprevisto pechadas.

a pau  
sa  
que o tempo describía  
alongaba a vida das ondas, acendía as  
ramas  
húmidas  
e  
desataba os nós  
–vinte tamén máis alá dos campos

labrados  
:as barcas afastábanse da  
ponte, o teu corpo esfolaba entre os meus dedos  
e ti  
,de imprevisto, acalabas  
os teus ollos  
,agre.

*Versllum*, Ed. Moll, 2000

*máis*

eu son a  
    quel  
    que ten sede  
    ,unha sede desmedi  
        da  
    que a auga non  
        sacia  
;aque! que non sabe  
    ver  
    en ti  
    o vento, en ti  
        o  
    extremo  
    dominio

eu son a  
    quel  
    que renuncia  
    ao día aceso,a  
    quel  
que se anega na auga  
    que non quere  
    beber

*El convers*, Ed, 62 – Empúries, 2004

*converso*

alár  
mache  
a cegueira, a ferida  
que non do  
e pro  
curas  
,a demasía que o leigo  
re  
sol

;o tacto des  
igual a  
o devezo e  
á  
prensión a  
sínanche, da alba in  
muidade  
non  
te lega

,a fráxil regre  
sión  
do gozo al  
arma  
,non  
menos  
que  
a desolación

*El convers*, Ed, 62 – Empúries, 2004



*A hidria*

Recibe o visitante un vaso  
que non contén a auga  
do sono, unha ausencia  
que non libera do sopor.  
Cobiza o estraño que son  
a vertente sedante  
dunha casa habitada polos amigos  
que das árbores núas  
prenden o lume que acubilla  
e non queima, que conciben  
a espiga do baleiro, que din  
:«entra» e non menten.

*Anvers*, Ed. Salobre, 2006

Herdeiro dun ermo, estou  
Obrigado á prata extrema,  
Espello ineludíbel e difícil  
Estrañeza. O día escuro  
Que nas cimas nevadas  
Un home pode imaxinarse  
É de ánimas tan puras  
Dicir medias verdades ou reparar  
Os enganos nas pozas xeadas!  
Se é fría a escuridade,  
¿Como é que o insolente  
Refén que me permuta  
Non viu, aínda máis  
Alá, a sima que me resigna,  
De xeito inevitábel, ao murmurio  
Achacoso e a tan brandas rutinas ?

*L'espiga del buit*, Pagès Editors, 2010

*fraga*

o meu amor por  
ti  
é o meu corazón entre as  
árbores

é o meu corazón  
sometido  
aos caprichos d  
un  
vento  
que provén  
da  
intemperie

o meu corazón  
que  
sinala  
os vieiros  
que ningunha  
besta coñeceu

o meu  
corazón  
entregado  
en peñor  
ás sombras da  
fraga

.Pero  
clarea a alba,  
e son  
o longo  
verán nos teus dedos  
,son  
o enxerto ao  
que  
non deixas cepa  
;e

antes  
que abras os ollos, alguén  
che  
fala polo meu

:non me mires así  
,non me mires  
de río  
,de estanque, de mar  
adulterado  
,que o meu amor  
por ti  
é unha ruta sombría  
que  
só  
o meu corazón  
pode  
reparar  
entre as  
árbores  
.

*L'espiga del buit*, Pagès Editors, 2010

**La literatura com a proveïdora  
de continguts de la indústria cultural:  
la literatura i l'audiovisual**

*Héctor Carré*  
*Harkaitz Cano*  
*Manel Bonany*



## Héctor Carré

Veiem un paisatge carregat de desolació. Les runes d'una vella ciutat són devorades lentament per la vegetació, que s'enfila pels murs, que en rosega els ciments. La pluja cau, impertorbable, com sempre ha caigut en aquestes latituds. Damunt un turó, sobresurten les restes d'uns edificis enormes de formes capricioses i estranyes. Entre els murs enderrocats, damunt les pedres esbandides per la mà del destí, dues cabres grimpen a la recerca de sustent. Ja no hi ha rastre de la humanitat; les cabres, però, que sempre han menjat de tot, hi han pogut sobreviure. Una d'aquestes, la més decidida, aixeca el cap. L'aigua li escorre insistentment pel front quan descobreix una escaleta entre els murs. Sense dubtar-ho un instant, entra a l'edifici, seguida per la seva companya. Sota el sostre miraculosament conservat, totes dues són en un espai ample que degué albergar alguna mena de magatzem. Potser formés part d'una ciutat de les arts. L'indret és una autèntica mina per als animals afamats, que duen hores sense tastar un mos. Salten sobre els munts de fem cercant quelcom de comestible. Mosseguen allà on poden. El terra és ple d'atifells inútils, de roba vella, de llandes plenes de pel·lícules cinematogràfiques. La primera cabra comença a mastegar un abric de llana. Per la seva expressió, podria dir-se que la peça li agrada. L'altra tasta un ventilador; allò, però, no sap a res. Aviat el deixa i mossega una llanda oberta d'on pengen, com si fossin fils de pasta, les vetes interminables d'una bobina cinematogràfica. A la tapadora de la llanda, llençada al costat d'un moble desbaratat, es pot llegir, mig esvaït, el títol de la pel·lícula: *Els miserables*. La cabra mastega els fotogrames amb indiferència. L'altra, l'observa plena de curiositat.

–Que t'ha semblat? –li demana.

–Bah, em va agradar molt més la novel·la –contesta la cabra amb gest resignat.

Aquesta és una anècdota coneguda que reflecteix una opinió prou generalitzada, tant entre la població comuna com entre els especialistes. Abans de donar per certa aquella opinió, caldria preguntar-se si hem de confiar cegament en el gust de les cabres per establir relacions transversals de supremacia entre les diverses manifestacions artístiques. Cal recordar, però, que la temeritat humana ve de lluny perquè, posats a confiar en el

judici de les feres, per decidir si una obra té o no qualitat, ja ens deixem guiar pel gust dels crítics.

Com se sap, la cabra està avesada a saltar, per això els seus judicis haurien d'observar-se amb precaució; haig de confessar, però, que la cabra que els parla no sap cap a on saltar. Se sent igualment atreta per una butaca, situada davant una gran pantalla lluminosa dins un espai fosc, com per un llit còmode i un bon coixí, enfrontada a una novel·la de tapa blana, impresa amb bona lletra. Tots dos recipients em semblen igualment atractius. Com en qualsevol menja, l'important no és el plat, sinó allò que s'hi serveix.

No hi ha dubte que no es cuina igual per fer un brou que per fregir patates. Cada vianda té el seu temps de cocció i la seva temperatura. Segurament, una de les raons que van dur a generalitzar la idea que d'una bona novel·la no surt una bona pel·lícula tingui a veure precisament amb els temps de cocció. *Els miserables* de Víctor Hugo té, en l'edició que em vaig empassar amb molt de gust, mil tres-centes quaranta-set pàgines, mentre que un guió cinematogràfic varia entre les vuitanta i les cent vint. No cal ser un gran especialista per comprendre que aquell que intenti fer un llargmetratge basant-se en *Els Miserables* haurà d'eliminar de la seva narració el noranta per cent d'allò que l'autor va considerar necessari per contar la història. L'empresa sembla ben complexa, per no dir temerària.

L'exemple pretén dur a l'extrem una característica prou estesa entre les considerades grans novel·les del segle XIX. Pensem en *Guerra i pau*, *El vermell i el negre*, *Història de dues ciutats*, etc. Totes aquestes són grans en diversos sentits; entre aquests, el de la seva extensió. Aquesta característica, però, respecte a la durada del text no va canviar molt amb l'arribada del segle XX. *La muntanya màgica*, *Contrapunt*, *A sang freda*, *Lleó l'africà*, *La festa del boc*, i moltes altres, continuen sent novel·les que, pel cap baix, quadrupliquen en extensió un guió cinematogràfic comú. La gran novel·la va continuar sent llarga, mentre la narració cinematogràfica es consolidava i establia les seves característiques; entre aquestes, la durada.

Els llargmetratges solen durar entre noranta i cent cinquanta minuts. Des dels anys daurats del cinema negre, en què les pel·lícules van trobar el seu lloc en els costums del públic i, per tant, en la indústria cultural mundial, hi va haver, al meu parer, una lleugera tendència a augmentar-ne la durada; sense, però, depassar un cert límit, que no és imposat per les modes, sinó per motius més bé objectius i que les allunyen de l'extensió d'una gran novel·la. Aquesta diferenciació procedeix més de la forma d'empassar-se la història que de la forma de cuinar-la. Encara que l'escriptura d'un guió cinematogràfic prescindeix de moltes descripcions que la imatge i el so faran innecessàries, i aprimaran, per tant, la durada del text respecte a la d'un homòleg literari, la diferència fonamental entre un text i altre raurà en les vegades en què els comensals seuen per consumir-lo. Efectivament, el guió cinematogràfic, un cop convertit en imatges audiovisuals per una llarga alquímia, que ara no fa al cas, és fabricat per a ser consumit d'un cop. Seiem, veiem la pel·lícula i marxem, com si fórem en qualsevol restaurant. Tanmateix, la majoria de la gent que conec necessita seure a llegir un munt de vegades abans d'aconseguir acabar una novel·la.

Totes aquestes evidències duen a suposar que la discrepància entre novel·les i llargmetratges procedeix, en gran part, de la seva durada. Efectivament, una gran novel·la, una novel·la llarga, haurà d'esdevenir una sèrie de televisió i no un llargmetratge. En aquest cas, no hi hauria discrepàncies per la naturalesa serial del procés de consum d'ambdues. Tant la novel·la com la sèrie són fabricades perquè el client sigui diversos cops abans de poder consumir-les completament, estenent en el temps el plaer d'engolir-les. Tot i així, però, el problema torna a sorgir en relació a la durada del producte. Una novel·la, per llarga que sigui, sol ser finita, mentre que una sèrie de televisió, si té audiència, tendeix a



repetir-se indefinidament en paquets de tretze episodis, i no perquè la gent de la televisió pateixi cap paranoia supersticiosa, sinó perquè un trimestre, la unitat en què s'estructuren les graelles de les cadenes, inclou si fa no fa aquest nombre de dimarts o de diumenges.

Quan, en una argumentació, apareixen els nombres, gairebé sempre connecten el món de les idees amb un altre món més empíric, més aristotèlic si de cas, el món en què els diners fan un pont de plata per connectar la imaginació del creador amb la imaginació del consumidor. Efectivament, tornant a l'exemple anterior, un pot anar convidat a un restaurant; algú, però, n'haurà de pagar el compte. Els cambrers cobren, els cuiners també. L'alquímia de què parlàvem abans converteix la matèria en aliment; el procés literari i audiovisual, però, divergeixen molt. Encara que, fins a arribar a les llibreries, una novel·la passa per moltes mans mitjanceres, un escriptor fabrica el seu artefacte fent ús d'un codi més o menys universal dins una comunitat lingüística, i el lector només ha de reproduir el text en la seva imaginació per reconstruir-lo. El creador audiovisual, en canvi, necessita processos de fabricació que impliquen la participació de molt més de personal. La cuina és immensa, la cocció dura mesos. En la majoria dels casos, la mateixa creació es barreja entre tants caps que resulta complex determinar qui és l'autor de l'artefacte. La insistència a presentar els treballs cinematogràfics com “una pel·lícula de” no és més que una conseqüència indirecta d'aquesta multiplicitat de la necessitat de produir sota el paraigua d'una marca. En definitiva, els diners són un factor fonamental en la fabricació d'un producte audiovisual, mentre que en la fabricació literària resulten més bé irrelevantes. Arribats al moment de la distribució, les diferències entre els dos gèneres són menors. Avui dia, tant en l'audiovisual com en el món literari, la indústria tendeix a vendre marques. Per poder distribuir, però, abans cal fabricar, i la traducció d'una novel·la en pel·lícula pot ensopegar amb un problema que la saviesa popular ha expressat en un refrany gallec: “parlar no té reixats”.

Efectivament, a un escriptor tant li costa escriure *parella* que *multitud*, *bicicleta* que *portaavions*. No té cap problema a utilitzar la seva imaginació per a entrar o sortir, per a veure des de lluny o per a penetrar als porus de la pell dels seus protagonistes. La guerra en una novel·la només produeix llàgrimes als ulls del lector; una pel·lícula, però, gasta litres de suor dels treballadors durant el rodatge i, ja abans, provoca suors fredes als fronts dels productors.

Quina és la conseqüència d'aquesta diferència entre novel·les i productes audiovisuals? De vegades, la impossibilitat de reproduir mecànicament a l'espai el que la novel·la descriu provoca una transformació del món descrit. Tal transformació pot no obrar en contra de la història; això, però, només ocorre en el millor dels casos. En d'altres, les situacions en què es troben els personatges varien, de manera que la seva evolució o la seva forma d'enfrontar-se a aquestes perd lògica, i el lector previ de l'obra literària se'n sent decebut. I no es pot oblidar el fet que, de vegades, l'elecció d'una novel·la com a base argumental per fabricar un producte audiovisual cerca fonamentalment la translació de clientela. Per tant, la idea de decebre els lectors serà un problema de cara a la propagació de la popularitat del producte, i avui dia poca gent tasta un menjar a cegues. Sempre ens arriba quelcom abans de seure a taula.

Tanmateix, no totes les dificultats per a transformar una novel·la en producte audiovisual sorgeixen per motius econòmics o temporals. Hi ha unes altres discrepàncies que es basen en les seves pròpies essències. Com dèiem abans, la literatura es basa en una alquímia en què el lector reproduceix el text en la seva imaginació. L'autor només acosta les idees i, com va explicar fa molt de temps Plató, la idea d'una taula inclou totes les taules; de la mateixa forma, la idea d'una dona bella serveix perquè la imaginació de cada client dibuixi una dona diferent seguint les seves preferències. El producte audiovisual, com el

seu avantpassat el teatre, converteix part d'aquest treball alquímic en treball mecànic, associant les idees a objectes físics. Com és sabut, la mecànica és enemiga de la poesia. Un pot imaginar Jean Valjean i posar-li el rostre de son pare, un pot imaginar Cosette amb els trets més atractius, sense necessitat que tinguin una forma concreta. Tot i així, continuaran sent, en la imaginació del lector, una idea que representa la perfecció. En el moment, però, que el personatge pren forma, i és interpretat per un actor o actriu concrets, la imaginació resta limitada, i part de la poesia desapareix per esdevenir matèria. Si un actor o actriu no representa adequadament el personatge segons el meu parer, em sentiré decebut i, en aquest terreny, tornem a quedar encadenats als gustos. Cada cabra té les seves manies i no és tan fàcil aconseguir-les totes alhora quan es passa de les paraules als fets.

Com a conseqüència d'aquestes diferències de naturalesa entre la successió de conceptes d'un text i la successió d'imatges audiovisuals d'una pel·lícula, i atès que tots dos gèneres tempten contar la història d'uns personatges, destaca la facilitat que la novel·la té per a incloure discursos teòrics en la història i per a endinsar-se en el pensament dels personatges. Això permet a l'escriptor capbussar-se en la psicologia del seu personatge, recuperar records, descriure'n els desigs més profunds, sense deteriorar el ritme narratiu. En la narració audiovisual, en canvi, cal caracteritzar els personatges principalment pels seus actes, més que no per monòlegs psicològics.

Fins aquí les discrepàncies. Si deixem, però, l'acadèmia i entrem al liceu, hi descobrim una bona notícia. Aristòtil, que va ser el primer a estudiar sistemàticament les estructures narratives de què es nodreix la literatura, no fa diferències entre Homer i Eurípides. Tant li fa parlar, en la seva poètica, de l'*Odissea* com d'*Èdip Rei* per il·lustrar conceptes com ara argument, catarsi, peripècia, o reconeixement. Potser, Aristòtil fa més distincions entre comèdies i tragèdies que entre poètica literària i poètica dramàtica. Quina conseqüència podem extreure d'aquest fet? Evidentment, que la matèria de què són formades les novel·les i els textos dramàtics és única.

Si tornem a la indústria cultural, que en el fons no deixa de ser una fera enorme i, com qualsevol altre animal necessita farratge, comprem que cal proveir-la d'alguna manera. D'aquesta breu argumentació, es dedueix que la bestiola pot menjar literatura, només caldria!; també, però, es dedueix que la seva ingesta, sense estar contraindicada, podria produir, en alguns casos, digestions pesades.

Quant a l'opinió d'aquesta humil cabra, penso que la millor manera de proveir la indústria cultural és donant-li un pinso adequat. Mal fariem els escriptors si escrivíem les nostres novel·les pensant en la seva possible adaptació, perquè un guió audiovisual està escrit pensant en el cuinat que durà abans de ser servit al públic; i la novel·la ha de ser acabada en si mateixa, només a l'espera del miracle que es produeix durant la lectura en la ment del comensal. També, però, fariem mal els directors i els productors si pretenem convertir en audiovisual un text només perquè acosta el valor afegit de la seva clientela literària, sense preocupar-nos de la seva idoneïtat per a l'adaptació.

El que ens resta és la idea que els cuiners són professionals i poden fer diversos plats. Al meu parer, si la indústria prestés més atenció als guions, si els pagués millor, els millors cuiners estarien encantats de treballar-hi. Crec que no es tracta únicament d'utilitzar la literatura com a farratge, sinó de considerar aquest farratge preciós i fonamental a l'hora de produir un producte. Si el ramat menja pinso ple d'excrements i despulls d'altres animals, sabem que correm el perill cert d'enverinar la població amb productes tòxics. A més, aquesta població, que és la nostra, malfiarà del producte propi i anirà a sopar a uns altres restaurants. En definitiva, crec que no sols hem de considerar la literatura com a proveïdora de la indústria audiovisual, sinó els escriptors i el procés de l'escriptura com a peces fonamentals en la fabricació de qualsevol producte audiovisual.

Evidentment, no és el mateix escriure una novel·la que escriure un guió de cinema o televisió, però tant per fer una cosa com per fer l'altra, cal treballar amb els mateixos elements: es tracta d'estructurar informació sobre persones que viuen certes peripècies i que les enfronten d'una determinada manera en funció de les seves circumstàncies personals i de la seva cultura.

A més, tant la indústria cultural en general com la literatura en particular, tenen un mateix objectiu: reflectir la vida de la col·lectivitat a la qual representen i de la qual es nodreixen.

Per tant, si treballen amb elements comuns que persegueixen objectius comuns, sembla absurd que les vies de relació professional i vital dels individus que formen aquests col·lectius no es relacionin d'una manera fluida i multilateral, independentment de qui doni farratge a qui.



## *Harkaitz Cano*

Confesso que la comparació entre la literatura i la indústria cultural em causa desconfiança: no pas perquè no crec en aquest binomi, sinó perquè sospito que no hi creuen el meu entorn ni en general la societat (basca) i els polítics. Al cap de la gent, la cultura no podria ésser una indústria. ¿Què ho ha d'ésser, si és un forat *subvencionat* que no fa altra cosa que xuclar diners? (tots sabem que els bancs i la indústria automobilística no estan subvencionats). En va explicaràs de la manera més pedagògica possible els beneficis que en un país com ara Islàndia (que no té més de 300.000 habitants) reporta posar escoles de música fins al poble més petit: uni, l'increment que tingueren la seva salut mental i ganes de viure, des del mateix primer minut, quan començaren a tocar un instrument musical; dori, la florida de la indústria musical en pocs anys (Sigur Rós, Björk); teri, per mitjà de la música, es col·locà al mapa pobles que no visitava ningú i això va significar l'explosió del turisme. Als EUA mateix, tot i que s'ha donat fama a les armes i el petroli, tant com aquests han creat des de sempre la indústria pornogràfica, els videojocs, el cinema, la publicitat (és a dir: els coetanis de la producció d'aforismes). Recordo que fa uns 10 anys vaig trobar-me un escriptor a Nova York que es presentava ben orgullós com a “escriptor farmacèutic”. Jo vaig creure que era de la CIA, de tan extravagant que em va semblar el seu ofici. Però començant-hi a pensar, ¿en els segles XX i XXI, no és la indústria farmacèutica el lloc més lògic del món per a un escriptor? ¿Qui inventà la paraula *viagra* si no un “escriptor farmacèutic”? (*viagra* és el resultat literari de les paraules *vigor* + *Niagara*: suggereix al nostre subconscient una força de la natura, alguna cosa poderosa que no falla Pura literatura!). Harley Davidson no seria res sense *Easy rider*. Chevrolet no seria res sense guionistes de Hollywood. Cal creure que això –en un termini no pas llarg– podria donar diners. Cal creure que com més “proveït” està un objecte de literatura, més diners hi farà el productor. Cal creure que la cultura podria ésser el motor d'un territori. Cal creure que, en aquestes terres nostres on és cara la mà d'obra, la creativitat –la creativitat científica o la de ficció– serà al cap de pocs anys l'únic motor industrial possible.

En relació amb el que deia abans, és curiós la fama de paràsits que ens atribueixen a la gent del món de la cultura, quan ens haurien de pagar per fer màsters sobre la capaci-

tat de viure amb quatre duros (recentment, José Emilio Pachecho va dir dels escriptors, amb tota la raó, que som “la classe mendicant”). Són molt significatius els moviments contraris que estan sorgint en el si de grups socials suposadament progressistes respecte d'institucions organitzades com ara SGAE i CEDRO, creades per a la gestió d'una explotació diguem-ne industrial professional de la nostra feina: jo noestic gens d'acord amb la gestió de SGAE i CEDRO, però amb tot crida l'atenció, si més no, com es menysprea el valor de qualsevol cosa relacionada amb la cultura. A més, tot sovint no són necessaris cavalls de Troia: és la mateixa gent de les editorials qui està en contra d'aquest model organitzat. I jo dic a les editorials basques: en la seva escassetesa, he rebut més diners aquests dos anys de CEDRO i SGAE que el que he rebut sumat per tots els vostres drets d'autor. Per tant, ¿d'on hauria de demanar la baixa voluntària? ¿Dels tan criticats equips de gestió de drets d'autor, o de les editorials que tenen un punt de vista empresarial dubtós?

La gent explica molt alegrement com baixen “de franc” pel·lícules i música, però Són realment “de franc”? No, és clar que no: les companyies telefòniques s'enriqueixen. La classe *executant*, la classe mecànica, això es premia, i no el que té la idea, excepcions a banda. Després d'haver-ho patit, puc estar a favor de la desaparició d'organismes com SGAE i CEDRO, però abans d'aconseguir això, hauríem d'eliminar la “SGAE” de Chevrolet i de Harley Davidson: com si cada vegada que compres una moto no li arribessin els seus *drets d'autor* a l'amo de la patent que hi ha estirat de panxa enlaire en una piscina de Los Angeles! Però és clar, quan comprem un Chevrolet –i igual una nevera–, ningú no ens envia un publitramesa massiva fent una crida al boicot actiu per no pagar-ne la patent.

D'altra banda, en anomenar la literatura *proveïdor* la portem a un segon nivell, posant-la sota la necessitat d'aquell a qui cal proveir, i arribats a aquest punt, es fa indispensable mesurar fins a on arriba la pèrdua de llibertat del creador, i també fins a on haurà de sacrificar o adaptar la realització de la seva vocació. A la dècada dels vuitanta no hi havia *indústria cultural* desenvolupada a casa nostra: els que tenien vocació d'escriptor no tenien més remei que dedicar-se al periodisme gairebé sempre, tant sí com no, si volien trobar una feina d'escrivent que tingués una mínima semblança amb la seva vocació. La *indústria del periodisme* va integrar els escriptors de la dècada dels vuitanta. En la dècada dels noranta les coses van canviar: als diaris i a les ràdios no hi havia llocs de treball de sobres, estaven ja “*ben proveïts*”, i en aquella època els escriptors vam començar a publicar les nostres primeres obres, almenys en teoria, treballant en una *indústria* –la lletra cursiva és important– en què podíem aconseguir les tasques que estaven més a prop de la nostra vocació creativa: fins i tot quan escrivíem als diaris, més enllà del compromís redaccional, se'ns donà la possibilitat de fer-ho d'una manera més lliure i més literària, i a més, teníem la sort (?) de fer feines d'altra mena, com ara treballar de guionistes a la televisió. També canvià una altra cosa: tan aviat com la imatge guanyava pes en els mitjans de comunicació, el llibre perdia importància i l'escriptor, en guanyava (considerant que tots dos, tant *el llibre* com *l'escriptor*, són productes). D'aleshores ençà, als escriptors que els agrada *escriure* ho tenen com més va més difícil, i als que els agrada *ésser escriptor*, com més va més fàcil. El personatge va a l'alça, i el llibre a la baixa.

En aquest context –jo l'anomenaria *àmbit d'imatge*<sup>1</sup>– l'escriptor s'ha de posar a la vista: sonorament, amb música i envoltat de músics (i si mentrestant hi ha una projecció multimèdia, millor), amb tot –i en aquest cas es pot dir que ens igualem amb els músics– sovint l'escriptor viu de les seves pròpies actuacions en directe, dels seus *bolos*, de les seves conferències i de les seves lectures, de la seva participació *performativa*, més que no pas

---

1. En l'original, *irudinguru*, joc de paraules amb *testuinguru* ('context'). (N. del t.)

dels llibres. Aquest seria, potser, el paper més petit o més bàsic o més elemental que realitza aquest escriptor en qualitat de proveïdor dels telespectadors: el d'actuacions com més va més sofisticades que ell mateix autoprodueix per defensar la seva obra en actuacions en directe.

Però n'hi ha més, i s'han esmentat de passada més amunt: el de guionista és el que conec més. Una reunió de guionistes és la cosa més semblant a un grup de teràpia: quatre o cinc guionistes, explicant-se la vida mútuament -en tercera persona, és clar... convé dissimular-, tirant de la seva experiència vital, de la seva imaginació i dels seus records, esforçant-se per construir un personatge i per tirar endavant una història que captivi l'audiència. Vet aquí la feina d'un creador posada al servei d'un gegant industrial -la televisió-. Però, i aquí hi ha la mare dels ous, en la mesura que és creador, ¿fins a on és una trava i fins a on una ajuda per a la seva vocació la feina de guionista? És clar que, econòmicament, és un mitjà de subsistència, però artísticament? D'entrada, haig de confessar que entre els meus sistemes de treball favorits, el treball en equip és el segon més estimat. El meu sistema predilecte entre els favorits és treballar sol. Raymond Chandler diu que usava el seu “segon millor vestit” per escriure per al cinema (una cosa semblant podríem dir sobre la televisió): afirmava que “*el guionista savi és el que usa el seu segon millor vestit, artísticament parlant, i no es pren les coses gaire a la valenta, conscient que per a un creador un excéssiu lligam amb els guions és el causant segur d'una úlcera. [...] Ha de tenir un toc de cinisme, però només un toc. El cínic complet és tan inútil per a Hollywood com ho és per a si mateix.*”

El millor segon vestit. És difícil expressar-ho millor. Un guionista, quan té una idea brillant en una d'aquelles teràpies de grup i no es refia dels companys que té al voltant, què fa tot sovint? Se la guarda per a ell mateix, per fer-hi alguna vegada una novel·la (o la seva pròpia pel·lícula). Perquè no es refia del grup. Perquè no és tan generós per deixar en mans de ningú la seva “creatura”. Perquè sap que l'engranatge industrial, potser, rebutjaria aquesta idea que és suposadament tan brillant. Tot això és lamentable, perquè va en perjudici del resultat últim de l'obra. Treballant en grup s'aprèn a ésser crític amb la pròpia feina, perquè la diferència entre un amateur i un professional és precisament aquesta: l'*amateur* s'enamora de tot el que escriu, mentre que el professional sap que un 90% del que escriu no val res. En la nostra indústria cultural necessitem uns quants personatges concrets: necessitem intermediaris sensibles que posin a treballar plegats creadors que es tinguin confiança mútua, grups que treballin en la mateixa sintonia i que no es guardin cartes a la màniga. És a dir: que necessitem *alcavotes*.

Per això, el guionista també necessita un reconeixement mínim en l'estructura creativa. Als EUA, en aquests moments, és impressionant el pes que tenen els millors guionistes: ningú no es recorda dels directors de telesèries (una feina “més mecànica”), però sí dels escriptors. El que escriu pel·lícules és, a hores d'ara, l'amo i senyor últim del producte, seu és el dret de contractar i despatxar els directors (*hire & fire*). Aquí l'estatus del guionista és lluny d'això. És tremenda la importància que han tingut aquestes telesèries americanes (*Six feet under, Queer as folk*) a l'hora de trencar els tabús (l'homosexualitat, tota mena de pràctiques sexuals, maltractaments infantils): si els mitjans de comunicació s'han ocupat més d'aquests temes i han fet canviar el punt de vista de la societat, ha estat, en bona part, perquè els han vist reflectits en la ficció televisiva, i no al revés. El principal avantatge que tenen aquestes telesèries al costat del teatre, la novel·la i fins i tot del cinema és la seva llarga continuïtat. Per exemple, Robert McKee, un guru dels guionistes dels EUA, ha defensat recentment que el personatge de Tony Soprano és molt més complex que Hamlet. Segons el parer d'aquest expert, Hamlet és un personatge de quatre dimensions, mentre que Tony Soprano és un poliedre de més de dotze cares. “*Si puc explicar històries*

*molt més complexes en una telesèrie, ¿per què m'hauria d'obstinat a fer cinema?"* La principal aportació de l'època daurada de les telesèries ha estat reflectir moltes realitats, complexes i simultànies: no solament barrejar al·lucinacions, somnis i realitat, sinó també salts endavant (*flashforwards*) que poden ésser de futurs segurs o de futurs possibles (escletxes que encenen i estimulen la curiositat de l'espectador), mostrar-ho tot alhora. L'espectador és ara més desconfiat i està preparat per assimilar històries molt complexes. Les regles han canviat: si en una altra època el salt enrere (*flashback*) s'utilitzava per explicar un fet passat, avui és possible que aquest salt enrere en lloc d'anar al passat expliqui una cosa que en realitat no ha passat.

Per subratllar-ho, vet aquí el criteri que utilitza la cadena HBO, que s'ha convertit en franquícia d'avantguarda de les telesèries americanes: les idees fosques són les més ben valorades. Així, sembla habitual que HBO refusi projectes de telesèrie perquè no són prou foscos (*not dark enough!*). HBO és una cadena antifamiliar. Això crida l'atenció, perquè a casa nostra passa el contrari: se cerquen cegament productes "per a tota la família", tot i que uns quants estem convençuts que aconseguir això és impossible. David Simon, creador de la telesèrie de culte *The wire* -que, curiosament, havia estat durant molts anys periodista a manera de "proveïdor" de cròniques de carrer de la ciutat de Baltimore- exposa ras i curt la seva filosofia: "*Que es foti el lector mitjà.*" Sí, diu *lector*, no *espectador*, tot i que parla de telesèries. Perquè els seus models són literaris. Com una tragèdia grega, els personatges de *The wire* estan marcats arbitràriament pel fat dels déus, només que en aquest cas els que fan aquest rol de déus arbitraris són institucions (policia, govern). Això és, potser, el que tenen de literari aquestes telesèries: l'afany d'actuar fent tombarelles en la foscor. Les telesèries també ens han canviat la manera d'escriure: Robert McKee, en relació amb el final de la telesèrie *Lost*, posa en dubte que el final d'aquestes telesèries hagi d'ésser imprevist o contundent. Al cap de tants capítols, l'espectador coneix tan bé els protagonistes que seria fer trampes donar-hi un final imprevist. Aquestes telesèries, en opinió de McKee, no acaben, s'*esgoten*. No hi ha clímax per acabar *The sopranos*, perquè no hi podia haver clímax. Aquest clímax voldria dir que hem explicat alguna cosa nova a l'espectador, i després de tants capítols, això no sembla pas possible. Quedar-se sense gasolina, desaparèixer de mica en mica, això també és un final bonic. La clau de l'èxit d'una telesèrie, en bona part, és antropològica: consisteix a encertar a mostrar un ambient, una època i un món (una professió, una geografia) que no ens ha ensenyat ningú més. En una altra època això ho feia la literatura. Avui, sobretot les telesèries que ens vénen del món anglosaxó.

Però a casa nostra, ¿com s'aplica aquesta filosofia? ¿Se'n pot aplicar cap? ¿Hi ha telesèries "fosques" llestes per trencar tabús? ¿Hi ha a la nostra indústria cultural temptatives o oportunitats literàries? A casa nostra el guionista no té tant de pes. Encara més: tot sovint és l'última mona. I en aquest món ple d'intermediaris, el guionista tot sol no va enlloc, per més bona que sigui la idea que té; tot sovint treballa per encàrrec, la seva obra passa per mans diverses (i no necessàriament pel fet de passar per més mans serà més bo el producte). És difícil trobar productors de confiança, crear-hi equips perquè hi hagi fe plena en l'altre. També ho hem dit abans: falta fer feina d'alcajota. Les pel·lícules de la dècada dels trenta o dels quaranta, els anys de la dècada daurada de Hollywood, no sempre estaven basades en bones novel·les. Hi havia allà una escola de guionistes, que finalment es va arribar a convertir en una factoria. Els guionistes eren com funcionaris que anaven a l'oficina, treien beneficis, escrivien projectes que no es portarien mai a terme, que revisarien i modificarien guionistes de més amunt, com un sistema de treball industrial que difuminaria la feina individual i implantaria el treball en cadena. Atrets pel so dels diners, van ésser molts els escriptors que amb més o menys fortuna van aplegar-se a



prop de Hollywood. Raymond Chandler va teoritzar força sobre la manera de treballar d'aquests guionistes. Interrogat sobre el motiu pel qual, existint tants bons guionistes a Hollywood s'escrivissin tan pocs guions sòlids, oferia, amb la seva agudesa habitual, una resposta aclaridora: “*Fer una pel·lícula bona és com pintar La Gioconda al soterrani de Macy’s amb un supervisor de secció barrejant els colors.*” Vet aquí els desavantatges de proveir les indústries culturals.

Això, és clar, sense parlar d'escriptors que es trobaven en una penosa dificultat per adaptar les pròpies novel·les. En una carta enviada a un amic, el mateix Chandler li descrivia aquest desagradable destret: “*Estic treballant en una adaptació a la pantalla de La dama del llac per a la Metro-Goldwyn-Mayer. M'avorreix sobiranament. És l'última vegada que faig el guió d'un llibre que hegi escrit jo mateix. És com rebolcar-se sobre ossos secs.*”

El sistema de treball d'aquesta època també tenia una part positiva: el guionista tenia un estatus, que, sense arribar a l'extrem del guionista televisiu americà, acceptava la importància de la feina feta per aquest. Directors tan coneguts com ara Billy Wilder treballaven tenint un guionista a la vora, en lluita permanent amb ell i encara que no fos més que per estar fent alguna cosa durant la sessió. Wilder acceptava, abans que res, que ells eren els realitzadors, i escriure el guió que volien amb la col·laboració d'un professional. Entre guionistes hi havia, d'altra banda, una classificació o distribució de funcions: d'una banda hi havia els que creaven la història, de l'altra els que posaven els complements dialogats (per dir-ho breument: sal i pebre). El procés durava força, i de vegades era fins i tot caòtic; podia passar que, com a conseqüència de la intervenció de massa gent, la feina complementària fes malbé per si mateixa la que estava bé, però així, de vegades, també s'aconseguien resultats increïbles, en les ocasions en què “els responsables del departament de llenceria” no intervenien més del que calia. Aquest procés industrial és el mateix que s'aplica avui dia en les telesèries, tot i que avui es fa d'una manera més industrial i mecànica.

Hollywood no ha funcionat mai amb diners públics (bé, això també es pot matisar: els tancs i avions que l'exèrcit dels Estats Units deixa de franc per als films de guerra són, d'alguna manera, ajuda pública, no?). Històries a banda, la nostra fràgil indústria audiovisual està sota l'empara de la televisió pública en bona mesura –per no dir gairebé absolutament–, i sovint els productors treballen per a “un sol client” (en el cas de les telesèries en euskara, Euskal Telebista). Això col·loca aquestes empreses sota l'empara de la subvenció pública, i el pes del creador i la forma i el to de la història que vol explicar cadascú estan plenament condicionats pel desig –i sovint la desconfiança– del client. Perquè no cal haver fet un *master in business administration* per veure que les nostres productores no compleixen la primera norma que és fonamental per a qualsevol empresa: tenir més d'un client. En la meva opinió, tindria la màxima importància la col·laboració amb altres productores europees de països d'estructura mitjana (Galícia i Catalunya, és clar, però també: Bèlgica, Dinamarca, Gal·les, Escòcia), l'intercanvi d'idees i clients. I tot està per fer en aquest terreny. A banda d'això, a hores d'ara una paràlisi como la que hem viscut al País Basc podria enfonsar completament la nostra modesta indústria audiovisual (de fet, la manca de fe que últimament ha mostrat la nova direcció d'Euskal Telebista respecte de la ficció en euskara està fent trontollar l'ecosistema de productores basques). Resumint: malament les productores, perquè no han cercat ni aliances fora ni clients. I malament Euskal Telebista, perquè ha posat al caire de l'abisme equips de treball consolidats i perquè no posa els mitjans necessaris per mantenir la ficció en euskara. De fet, s'està imposant a la nostra televisió pública una manera de funcionar que és absolutament denunciàble i kafkiana: els projectes i els capítols pilot de telesèries (tot i ésser productes produïts en

euskara) s'han de traduir sistemàticament a l'espanyol, perquè els que han de prendre la decisió no saben l'euskara com cal. En qualsevol televisió *normal* del món (tot i fer servir una paraula increïble que es repeteix tant últimament) aquesta manera de funcionar es pendria com un disbarat lamentable: No pas a casa nostra.

Per tant, de què parlem quan parlem d'indústria? Gairebé sempre, d'arruïnar i malmetre moltes idees originals i boniques. Conclusió: en el camp audiovisual, qui vol explicar amb passió una història personal no té altre remei que comportar-se com un guerriller. Fer cinema sota el radar, curtmetratges, obres franciradores que tenen un pressupost mínim. Pel que fa a mi, com més conec la televisió més m'agrada la novel·la. Perquè al guionista, en el nostre *àmbit d'imatge*, li passa una cosa semblant al que els solia passar als arquitectes: ha de complir tantes normes i regles enfadoses que no li deixen més remei que fer totes les cases iguals.

Per això, amb tantes normes i condicions, si pogués triar, en lloc d'acostar-me als audiovisuals que són tan cars de produir preferiria l'artesania dels que fan còmics: perquè el còmic és el cinema perfecte. A diferència del cinema, on a l'enquadrament apareixen massa coses que no vol el director (hi ha tants guions totalment sota circumstàncies que no tenen res a veure amb els seus desitjos i la seva voluntat), en el cas d'una vinyeta de còmic, no hi apareix res més que allò acordat pel dibuixant i el guionista. Si no és per a països com el nostre la capacitat de crear una indústria cinematogràfica i televisiva avantguardista i capdavantera, haurem de cercar ésser capdavanter en alguna altra indústria més senzilla, i el còmic pot ésser-ne un d'aquests. Impulsem una indústria del còmic potent! És molt més barat, i segur que fent una dotzena de còmics tindríem la sort que se n'adaptés algun per al cinema (si pot ésser, sisplau, en col·laboració amb una productora islandesa). Aquí també cal parlar de la tensió entre la paraula i la imatge. En els còmics nord-americans de superherois (perdoneu una altra vegada la meva proamericanitat), és significativa l'evolució del procés: el dibuixant dibuixa la història deixant buits els globus seguint les instruccions del guionista, i després torna de nou al guionista el que ha dibuixat, perquè aquest ompli els buits. El guionista té molt de poder en aquest cas, perquè pot canviar completament el significat final de la història. Seva és l'última paraula.

Amb prou feines hem dit res sobre el tema del llenguatge. Com poden ésser dos llenguatges tan diferents (i encara més, contraris) el del teleespectador i el literari. Chandler va escriure, a un altre escriptor molt relacionat amb les pel·lícules de Hollywood, James Cain, una carta sobre la dificultat d'adaptar al cinema tants diàlegs que funcionen en el paper: *“vam intentar que una parella d'actors fes com cal una escena de llibre. Aquell que va tenir un preciós efecte d'eco llunyà, que jo no podria entendre. Després em vaig adonar que l'efecte del diàleg que has escrit no és sinó parcialment el so i el sentit. Tota la resta és un efecte del dibuix que es crea damunt la plana. Aquests línies desiguals de diàleg ràpid produeixen en l'ull una mena d'efecte explosiu: es llegeix en blocs, no en rèpliques individuals. A la pantalla, tot això es perd, i la blanesa essencial de les frases es presenta com a falta de força. Em diuen que aquesta és la diferència entre el diàleg fotogràfic i el diàleg escrit. Per a la pantalla tot ha d'ésser esmolat i agut i, tant com sigui possible, el·líptic.”*

Tenia a més molt clar que la paraula és encant: *“Encant, com podria haver-ho dit Keats. ¿Qui en té avui? La cosa no és escriure bonic o net. La cosa és tenir aquesta màgia discreta, controlada i exquisida, la mena de so que produeixen els quartets de cordes.”*

Em quedo amb això. Cerquem l'encant. I tenint llibertat per escriure qualsevol cosa, no escrivim, amb tot, sempre la mateixa cosa. Per això hem de canviar fins i tot les normes o els mitjans. Això també ens portaria a convertir-nos en “escriptor farmacèutic”.

## *Manel Bonany*

### **Proveïdor vigent**

A tall d'exemple, podem esmentar les recents adaptacions al cinema de la trilogia de Stig Larsson i de la saga de *Crepúsculo*, *El retrato de Dorian Gray*, *The road*, *Celda 211*, *Alícia al país de les Meravelles* en versió de Tim Burton... En televisió, aquest any a Catalunya s'ha fet la minisèrie *Les veus del Pamano* –a partir de la novel·la de Jaume Cabré–, que ha guanyat el premi a la millor producció al Festival de Xangai.

I la productora de Ridley Scott (director d'*Alien*, *Blade Runner*, *Gladiator*, etc.) està fent una minisèrie a partir de la novel·la de Ken Follet *Els pilars de la terra*.

La literatura és un proveïdor de la indústria audiovisual vigent i vigorós. Per als autors, la relació suposa una contraprestació econòmica pels drets d'explotació, la promoció del seu nom i de la seva obra, però també l'inusual contacte amb una indústria que tant fabrica somnis com malsons.

### **La primera cita**

Billy Wilder, cèlebre guionista i director, va adquirir els drets d'una obra que va veure a Broadway, *La temptació viu a dalt*, per produir una pel·lícula que les faldilles envolades de la Marilyn faria molt famosa. També va contractar el seu autor, George Axelroad, perquè col·laborés en l'adaptació. L'home, feliç i afalagat, es va presentar a la primera reunió de treball amb un exemplar de la seva obra sota el braç. Wilder li va dir: «*Excel·lent. Anirà molt bé per falcar la porta.*»

Les relacions entre la literatura i l'audiovisual de sempre han estat plenes de friccions i sovint d'incomprensió mútua, malgrat compartir molts interessos comuns i creuar-se en més d'una cruïlla.

Com a escriptor que escriu per ser llegit, o representat, o enregistrat en un plató o filmat en imponents escenaris naturals, us parlaré d'alguns punts de contacte i col·lisió propis d'aquesta cruïlla, i començaré per fer memòria de la fira.

## Al principi, en una barraca

Perquè a la barraca d'una fira, entre la gent més senzilla i popular, és on va començar el cine a captar el seu públic. A *Dracula*, de Bram Stoker, que a part de la novel·la és una pel·lícula de Francis Ford Coppola que vol ser fidel a l'original literari, el comte vampir és un més dels espectadors d'aquelles imatges primitives projectades dins una barraca, justament la forma d'expressió que ha fet universalment conegut el personatge. Avui dia, el gènere vampíric en el cine i la TV té més salut que mai, mercès, segur, a la sang xuclada a la literatura, però també per mèrits propis.

De la fira, el cinematògraf va passar al teatre, originant les sales de cine, la pantalla panoràmica, el *sensorround*, el 3D... Pel camí, va competir amb la nouvinguda televisió, va minvar després fins a les multisales... Avui, aquestes pantalles disminuïdes poden estar en qualsevol banda: a l'ordinador, al mòbil, a la porta d'una nevera, al respall d'un seient de cotxe...

Avui, la barraca de fira ha esdevingut una emissora de TV que ens persegueix allà on es donin les condicions mínimes per a la supervivència tecnològica.

## Inversions i risc

El públic ja no acudeix a la barraca. És la fira la que li entra a casa a través de la pantalla i que així arriba a un públic que ara és legió.

Des dels contes a la vora del foc, el relat de ficció ha exercit un gran poder de fascinació, i l'eclosió dels mass-media ha confirmat la seva capacitat d'arribar a un públic massiu. Però la producció de ficció audiovisual resulta tan cara que moltes cadenes europees s'han limitat a tres eixos bàsics: fets històrics, temes d'interès social i adaptacions literàries.

I això és perquè tots tres presenten un element comú: un coneixement previ i massiu del que es vol explicar, encara que aquest coneixement sigui molt superficial. Però ja és un primer ressò del qual partir, un impuls cap a la recerca d'un públic majoritari. A Espanya, ho hem vist en els darrers anys: produccions sobre el 23-F, Suárez, Marisol, Lola Flores, ara el príncep i Leticia, etc., o les moltes produccions sobre maltractaments a la dona i altres temes d'actualitat.

En el cas de les adaptacions literàries, es triarà un clàssic conegut i reconegut o un gran èxit de vendes, com *Alatriste* o les novel·les de Stig Larsson, *El codi Da Vinci*, i tantes altres.

I de fet, què faríem nosaltres en la pell d'un directiu d'una cadena, d'una productora, si tinguéssim la responsabilitat d'invertir centenars de milers d'euros, a vegades milions d'euros, en un projecte?

Sota el risc de no recuperar la inversió i anar a la ruïna –com li ha passat a més d'una empresa audiovisual–, ¿apostaríem per una obra avalada per un èxit previ o per una altra que, malgrat la qualitat literària destacada pels crítics, no aconsegueix interessar més enllà d'un grup d'iniciats?

Hi ha casos de bones i nefastes decisions en ambdós sentits. I és que l'èxit i la qualitat prèvies no són garantia ni de l'èxit ni de la qualitat de l'adaptació. I curiosament, tampoc la manca de qualitat del material literari no garanteix el fracàs artístic de l'adaptació... Qui té cap garantia de res, doncs?

## Qualitat i prejudicis

La qualitat. Si serà o no una bona adaptació. Si estarà a l'alçada de l'original. És lògic que això preocupi els autors.

Sabem d'alguns prejudicis, per exemple, que si una obra té un èxit massiu, no pot ser de qualitat. O que l'original literari sempre és superior a la seva adaptació. Però la realitat és tossuda, i resulta sempre molt més incerta que els prejudicis.

Citant novament a Billy Wilder: «*Durant anys treballar al cine es va considerar vergonyós. Fins que van inventar la televisió.*»

Les coses, actualment, han canviat una mica i avui el prejudici podria ser: «*Durant anys treballar a la televisió es va considerar vergonyós. Fins que van inventar Internet.*» O els videojocs...

Perquè en els darrers anys la televisió ha generat sèries d'altíssima qualitat, sobretot a la televisió nord-americana, però també europea. *Els Soprano, Mad men, Roma, The Wire, The West Wing, In treatment, Romanzo criminale...* Però això no va començar ahir: recordem els casos, entre d'altres, de *Jo, Claudi*, o *Los gozos y las sombras*, per exemple. Totes dues adaptacions d'excel·lents obres literàries.

Aquestes produccions televisives, al contrari del cinema actual, majoritàriament segregat per al consum adolescent, s'adrecen a un públic nombrós però adult i sense renunciar a l'ambició artística; i gràcies al seu format serialitzat, extens, amb temps per penetrar en els hàbits contemporanis i els ressorts psicològics que els acompanyen, ha anat assumint amb més profunditat que mai l'exploració d'aquest tema tradicionalment tan literari: la condició humana.

I potser és perquè el talent no té denominació d'origen.

També va haver-hi un temps, als seus inicis, que ni la novel·la ni el teatre no estaven prestigiats. Com després el cine. Com després la televisió. Com ara la xarxa. Aprofitem per dirigir-hi els nostres prejudicis, perquè potser en poc temps ja no podrem fer-ho.

Però ha estat mai diferent? De Shakespeare se'n destaca universalment la seva qualitat. En cas que es fessin unes olimpíades literàries, molts el proclamarien el millor escriptor de la Història sense que a cap obra seva li calgués fer el salt de longitud.

Bé, Shakespeare, a part d'escriure les seves obres, dirigir-les, actuar-hi, també gestionava el seu teatre, i vivia dels guanys que li reportava. És a dir: depenia de l'audiència. De l'equilibri entre els ingressos i les despeses. Després vénen les estàtues, les idealitzacions i les sacralitzacions, però en origen, aquests autors lluiten per guanyar-se la vida amb la seva passió per escriure, i com qualsevol de nosaltres s'han d'enfanger en el dia a dia per pagar-se un sostre i un plat a taula.

## Promiscuïtat

I així com Shakespeare partia de temes i obres preexistents, per fer obres que portessin públic a les seves representacions, directors, productors, guionistes, han buscat en novel·les, obres de teatre, quadres, notícies al diari, històries personals o referides... l'impuls, la inspiració, o l'obra íntegrament adaptable per fer les seves pròpies obres audiovisuals.

També Lleó Tolstoi va fer una obra a partir de *La sonata Kreutzer* de Beethoven. O Verdi, unes quantes òperes a partir de drames de Shakespeare. Strauss va compondre un *Don Quijote* musical. Picasso va pintar unes *Menines* en diàleg amb les de Velázquez. S'ha adaptat La Bíblia i després se n'han fet *remakes*!

I també pot passar com a *El tercer home*, novel·la que Graham Green va escriure a partir del guió de la pel·lícula. I és que un mateix autor pot descriure un cercle sencer, com confessa Arthur Miller respecte al seu guió d'*El crisol*, en què adapta al cinema la

seva obra de teatre *Les bruixes de Salem*: «un cop em vaig posar a pensar en tot allò com a pel·lícula, em vaig rendir a l'evidència que sempre havia vist la història de Les bruixes de Salem com una successió d'imatges que vaig haver de traduir al llenguatge teatral.»

Les mateixes imatges que més tard va recuperar i recrear en la seva adaptació cinematogràfica.

Pràctica habitual, doncs. Adaptació, transformació, relectura... I sovint també apropiació, traïció, malbaratament, devaluació.

Quan un autor rep la proposta de cedir els drets per a una obra, segurament valorarà molts aspectes. La quantitat econòmica, la trajectòria professional de les persones que li fan la proposta, les afinitats artístiques... En molts casos, no serà una decisió fàcil.

Escriu Fernando Trueba al seu *Diccionario de Cine*: «*Què és millor, no vendre l'obra o agafar el xec i córrer? Si l'adaptació és dolenta, malament; però si és bona, pitjor. ¿Quin escriptor viu podria suportar que diguin que la pel·lícula millora la seva obra? Això ja no seria vida.*»

Però les novel·les s'han de comparar amb d'altres novel·les i les pel·lícules amb d'altres pel·lícules... –si és que cal fer comparacions–, així com la literatura no és millor que el cine, o la pintura no és millor que la música, ni a l'inrevés.

Presca la decisió i cedits els drets, ve l'adaptació, que immergirà l'autor –si no és que se'n desentén completament– en un procés digne d'una muntanya russa, que pot ser tan estimulante com trasbalsador.

## Llenguatges diferents

I és que malgrat creuar-se sovint en una cruïlla de camins, la literatura i l'audiovisual parlen llengües diferents.

L'escriptor s'adreça al lector d'un en un, per ser llegit en silenci, en soledat, elaborant el relat des del seu món interior i abocant-lo al del lector, que s'imaginarà cada escena, cada detall de la narració, en la intimitat de la sala de projeccions de la seva ment...

L'audiovisual, fill del cine que va néixer de la barraca de fira, és un imperi dels sentits, amb visualitat i sonoritat pròpies, que s'adreça a un conjunt ampli d'espectadors simultàniament, que permet i promou l'experiència en companyia, projectant les seves imatges cap al món sencer a través de les pantalles connectades.

Una novel·la acostuma a necessitar uns quants dies per ser llegida. Un producte audiovisual pot ser consumit sencer en unes hores... Sobretot quan es tracta de pel·lícules. En el cas de les sèries, els punts de contacte amb la literatura augmenten: més espai i temps per a trames més complexes, detalls, personatges secundaris...

I l'estil literari, pot adaptar-se a la pantalla? L'autor forja l'estil amb les paraules i la manera com les organitza; l'audiovisual, pel seu propi ADN, necessita imatges, accions, personatges en moviment, i és per això que ha de buscar un estil propi, orgànic amb el codi del seu llenguatge. De l'obra literària el que més clarament perviurà en l'adaptació seran la trama, les accions, el caràcter dels personatges, part dels seus diàlegs (altres variaran: els diàlegs en l'audiovisual són molt diferents dels literaris),...

L'audiovisual, per la seva banda, aporta la poderosa presència del físic: la carn, els gestos d'un actor o una actriu concrets, la seva mirada, la seva humanitat expressant les emocions codificades al text; l'apropament al seu rostre gràcies als primers plans, la llum matisada per carregar de sentit el pla. I la sensorialitat de la música i de les emocions

construïdes a partir del muntatge, que és la sintaxi que ens farà entendre els processos dels personatges, i que ens arrossega com un riu des de les accions cap a les seves conseqüències fins al final del relat.

Les imatges han escombrat les paraules? No ben bé. Persisteixen en boca dels personatges, i són tan literatura com ho puguin ser els diàlegs teatrals.

I també estan darrere les imatges: cada acció, cada situació, cada element en la pantalla, sorgeix de la paraula escrita al guió.

### **El cost de les paraules**

La imaginació és lliure i gratuïta, i per sort no està sotmesa a un pla de producció. Quan escrivim un llibre, podem triar entre un adjectiu i un altre, decidir-nos per les esdrúixoles i per les perífrasis. Res d'això encarrirà el llibre.

Però en un guió cada paraula té un pes, un cost, i, per tant, és objecte d'anàlisi i de qüestionament.

Qualsevol paraula escrita en un guió aprovat, sigui *corpulent*, *ferida*, *cotxe*, *palau*, *explosió*, etc., tindrà unes conseqüències: la negociació amb un actor perquè iniciï un procés de musculació, la contractació d'un especialista en explosius, el pagament d'un lloguer al propietari d'un immoble... Factures que s'acumulen a la columna de despeses.

Les paraules del guió, tot el que hi passa, ens remet directament a una negociació amb la realitat; és clar que això marca uns límits, i ens poden semblar una castració de la creativitat artística. En l'audiovisual, són la manera de fer possibles versions fílmiques, televisives, d'una història. Com ho podríem fer si no?

Cal contractar molta gent, comptar amb espais, material, tecnologia. Un autor no corre un risc imminent d'arruinar-se per escriure una novel·la (encara que si un s'hi posa, tot és possible), però en l'audiovisual, una producció que se'n va de les mans pot portar a més d'un dels seus productors a perdre el patrimoni.

La filmació o gravació és un procés complex i laboriós que busca arrabassar, mitjançant un extens equip humà, estrips de realitat que després es muntaran i editaran en la postproducció. Aquests estrips són la matèria última amb què es forjarà l'obra audiovisual.

El guionista, quan està proper al procés de producció, adquireix una gran consciència del que es pot fer i del que no, de les oportunitats que ofereixen els mitjans tècnics i el propi llenguatge audiovisual, i en conseqüència pot escriure perquè l'obra sigui possible i sigui millor. Pot fer el vestit a mida. Pot aportar solucions creatives a obstacles que poden llastrar el resultat.

Però per fer-ho, necessita també ser escoltat i treballar en cooperació amb altres professionals tan essencials en el procés com ell mateix o l'autor del material literari. Malgrat que escriure el guionista ho pot fer sol, li és necessari, i és beneficiós per a tots i per al resultat, que hi hagi un treball en equip.

### **Col·laboració**

Segurament aquest és un dels punts en què més difereixen el món literari –que és personal i intransferible, individualista– i el món audiovisual –que és fruit de la col·laboració de diferents àrees: l'escriptura, la direcció, la producció, la interpretació, la música, el disseny artístic...



En l'audiovisual, és imprescindible cooperar, escoltar els altres i saber gestionar una suma de talents, quan es té la sort que hi siguin.

En el fons, el procés d'adaptació pren una obra generada en un món personal i la transforma en l'obra de la col·laboració de diferents mirades, entre les quals pot ser-hi també la de l'autor, però no necessàriament.

Ens agradi o no, cal anar més enllà de l'obra literària, deixar-la enrere, despullar-la de la carcassa que li impedeix convertir-se en una obra en imatges autònoma, coherent amb el llenguatge que li és propi, poderosa per les seves qualitats i no només per venir d'un llinatge literari.

A vegades passa que aquesta transformació la porten a terme persones amb una sensibilitat i una visió del món radicalment diferents de les de l'autor; o que el procés es torça per algun error, o que el material passa per moltes mans diferents que el grapegen amb criteris contradictoris o simplement estúpids: i acaba sent com el bastó que roseguen i estiren per fer-se seu diversos gossos alhora.

El resultat serà probablement un espant, i l'autor se sentirà traït, decebut, desconcertat. I hi tindrà tot el dret. I és que iniciat el procés, ningú té cap garantia de res.

En referència a la incertesa d'aquest resultat, recordem la carta que l'autor, guionista i després director Preston, Sturges va enviar al responsable de l'adaptació d'una obra seva:

*Benvolgut Senyor Laemmle:*

*Acabo de veure la versió filmada d'Estrictament immoral i vull dir-li com n'estic de decebut. Jo em pensava que la pel·lícula començaria en una mansió colonial amb seixanta-quatre columnes i un exèrcit de lacais (...) avançaria luxosament entre banys romans, gin-parties i més banys romans fins a un emocionant final amb una persecució de cotxes al cim d'una muntanya (...).*

*Això és el que jo esperava. En lloc d'això, l'únic que he vist és la meua obra. Confesso que meravellosament feta; confesso que el seu repartiment era magnífic; confesso que ha demostrat vostè gust i discreció (...) però la seva producció m'ha deixat trist i desil·lusionat. Vaig entrar a la sala de projecció amb un sentiment de superioritat i una crítica a cada butxaca i ara em trobo profundament interessat i admirat per la meua pròpia obra. No pot haver-hi res més baix. Estic molt decebut. Cordialment seu, Preston Sturges.*

## **El jo en els altres**

Tornem a ser a la cruïlla: la pantalla ens ofereix una finestra oberta al món. Un balcó obert a l'àgora. Però les imatges que mostren aquesta vida simulada, per mantenir captivat l'espectador, han d'explicar una història. I som els autors els qui les forgem, els qui imaginem mons, personatges, trames, diàlegs, pensaments, accions... En el traspàs d'aquestes històries a les pantalles els autors sovint ens sentirem menyspreats, o menysprearem l'obra audiovisual que en resulti. Som al regne de l'ego i en cadascun mana un rei que veu la realitat d'una manera determinada i sovint excloent.

Però les relacions entre els petits regnes poden fer néixer federacions en què, com avui aquí, es parlin diferents llenguatges per forjar un paisatge comú.



Per acabar, mirem el cas d'Arthur Miller, que havia mostrat tant de talent en la novel·la com en la dramaturgia; preguntat per què va renunciar al control total del procés creatiu que permet una novel·la i va optar pel teatre, va contestar això: que li agradava veure el que la seva feina evocava en els altres. El resultat podia contenir revelacions, sentiments i idees que ell no sabia que hi eren quan va escriure l'obra.

I és que l'obra d'un autor muta a través de les adaptacions que els altres en fan, i creix i s'expandeix, i pot multiplicar-se com un virus benigne que, utilitzant hostes inesperats, captura i captiva més enllà del que el propi autor havia projectat mai.

Les històries, els personatges i els conflictes amb capacitat de fascinar trobaran en qui reverberar: i a través d'aquells que se'n senten atrets allò que pot esdevenir universal trobarà els camins necessaris, travessarà les cruïlles necessàries i emprerà els llenguatges que calguin per fer-se de tots.

I, de passada, ens descobrirà, a través de l'obra nova que els altres han fet partir d'ella, l'abast sorprenent de la nostra pròpia obra.



# **Els viatges en la literatura**

*Anxo Angueira*  
*Urtzi Urrutikoetxea*  
*Ignasi Riera*



## *Anxo Angueira*

La literatura és un art que resulta físicament un viatge pel caràcter lineal i successiu, no simultani, de la matèria amb què treballa: la llengua. Un viatge per a l'escriptor i també per al lector. No sé si és arran d'això que la metàfora del viatge en literatura –les coordenades temporals i espacials, el *cronòtop*– també resulta una metàfora, diguem, *intrínseca* que ha estat i és constantment duta al primer pla. Al primer pla temàtic i argumental del text, però també al primer pla de la seva construcció, de l'escriptura, al pla metaliterari. I en tots aquests plans, el viatge manté una relació molt estreta amb la troballa, amb el coneixement.

Atenent el perfil del tema que ens reuneix avui, se m'acut aquesta primera reflexió: el viatge a l'interior de la pròpia geografia adquireix un sentit molt especial, sobretot quan aquesta geografia, aquest país, el propi, és un país negat. I parlant concretament de Galícia, la meva nació ha estat i és una nació negada.

En aquests casos, en el cas de les nacions negades i subalternes, especialment el d'aquelles amb llengua pròpia, la literatura suporta una sèrie de responsabilitats que van més enllà, si això és possible –i és clar que ho és–, de fer literatura literatura. Començant per la descoberta de la pròpia llengua, també negada, la literatura gallega ens va anar descobrint la pròpia geografia cultural i política; va anar construint l'al·legoria nacional gallega i va anar proporcionant-nos un capital simbòlic indispensable –que diria Bourdieu– en el camí de retornar la dignitat i la llibertat al poble gallec. Dignitat, sí, perquè com tota nació colonitzada i oprimida políticament i econòmica, la nació gallega no sols era negada, també era menyspreada i humiliada. I ho era per llengua i per cultura, però també per geografia física, per paisatge, per terra.

Doncs bé, des del Pare Sarmiento, aquella pedra fonamental estreta de la més avançada Il·lustració i posada a l'edifici a finals del segle XVIII, la literatura gallega va concedir al viatge físic per la pròpia geografia –incloent-hi tot el seu cabal de riquesa toponímica– un valor extraordinari. I des del Pare Sarmiento, n'apareix també l'*altre*. En aquest cas, enfront del Regne de Galícia retratat en el poble que s'aplega i dialoga a Chan de Parafita, Madrid, la metròpolis.

Ha estat, però especialment des de Rosalía de Castro, que la geografia física, el paisatge, va adquirir un profund caràcter polític a causa del procés dignificador que fou i és el *Rexurdimento*. Era la llengua gallega, per a Espanya, una llengua bàrbara; era el poble galleg un poble estúpid, i era Galícia, com a terra, com a paisatge, un infern inhabitable. Llegiu, en aquest sentit, el cèlebre sonet de Góngora: “Pàl·lid sol en cel ennuvolat”. Rosalía pretén esvair els “*errors que taquen i ofenen injustament la seva pàtria*”. Per això, en aquest text fundacional, fonamentador de la independència de Galícia, que és el Pròleg de *Cantares Gallegos*, es diu amb claredat diàfana:

*(...) tot açò vaig gosar cantar en aquest llibre humil, per dir, encara que fos una vegada i encara que sigui maldestrament, als que sense raó ni coneixement ens menyspreen, que la nostra terra és digna de lloances, i que la nostra llengua no és aquella que embordoneixen i barregen matusserament en les més il·lustradíssimes províncies amb un riure de befa que, per dir la veritat (per més dura que sigui), demostra la ignorància més crassa i la més imperdonable injustícia que pot fer una província a una altra província germana, per emporbrida que aquesta estigui. Mes heus aquí que el més trist en aquesta qüestió és la falsedat amb què, fora d'aquí, pinten així als fills de Galícia com a la mateixa Galícia, a qui generalment jutgen com a allò més menyspreable i lleig d'Espanya, quan potser sigui el més bell i digne de lloança.*

És la terra, és el paisatge encara més important en el procés de dignificació de Galícia que no pas la llengua i el poble. Perquè per a entendre aquest pròleg i tot el llibre de *Cantares Gallegos*, cal tenir present la visió tòpica espanyola sobre Galícia expressada de molt diverses maneres, i especialment també en la seva literatura.

Va ser Rosalía de Castro qui fonamentà l'oposició Galícia/l'altre, Galícia/Espanya, mitjançant la geografia, mitjançant el paisatge:

*Galícia és sempre un jardí on es respiren aromes pures, frescor i poesia... I malgrat això, arriba a tant la fatuïtat dels ignorants, a tant la indigna preocupació que contra la nostra terra existeix, que fins i tot els mateixos que han pogut contemplar tanta bellesa (ja no parlem dels que es riuen de nosaltres sense que mai no ens hagin vists ni tan sols de lluny, que són la majoria), fins i tot els que s'endinsaren a Galícia i gaudiren de les delícies que ofereix, van gosar dir que Galícia era... una establa immunda!!...*

Van penetrar i posseir Galícia, heus aquí la colonització, l'imperialisme.

És Rosalía de Castro qui “inventa”, per a l'imaginari nacional galleg, el paisatge que encara avui tenim, i qui l'utilitza políticament contra Castella/Espanya. Al pròleg i molt diàfanament també en “Castellans de Castella”. Aquella Galícia lletja, infernal, inhabitable, de qui es burla Góngora, passa a ser un lloc amè que Rosalía, per verd, humit, fresc i variat, oposa a la seca, dura, deserta i monòtona Castella, metonímia d'Espanya.

Resta així gravada en l'imaginari galaic una antítesi paisatgística de caràcter polític, la que edifica Rosalía i perviurà fins als nostres dies: la Castella seca, àrida, monòtona,

aspra... front a una Galícia humida, verda, irrigada per mil rius i banyada en riberes plagents i mars tempestuoses, una Galícia diversa, dolça, encisadora... L'infern ara és Castella.

I aquesta antítesi paisatgística i política es reprendrà constantment, com ens ho va demostrar, en la seva tesi, María López Sáñez. Ho fa el nacionalisme europeista de la Generació Nòs, ho fa Otero Pedrayo en la seva novel·lística del primer terç del segle XX, molt diàfanament en *Arredor de si*, i ho fa l'esquerra nacionalista dels anys seixanta i setanta, i l'independentisme dels vuitanta; ho fa Méndez Ferrín en el seu cicle narratiu sobre Tagen Ata, aquell espai imaginari sotmès políticament a Terra Ampla. Tagen Ata de la Gran Forest sotmesa a l'àrida i polsegosa Terra Ampla.

Encara, però, hi ha més en Rosalía de Castro i en *Cantares Gallegos*. Quelcom que ja hi havia també en els *Ensaïos poéticos en dialecto berciano* de Fernández Morales dos anys abans. Rosalía és poeta de la seva terra local. De les prades de Laíño i de les hortes de Lestrove, del riu i dels carrers de Padrón, del cementiri de l'Adina, de les tristes campanes d'Herbón, de la Ponte i de San Lois, de les *dornas* i *mecos* d'inflades veles entre el morenc corrent sols per l'Ulla amunt cap a Cesures o oronejant entre les illes cap a les Torres de Oeste i cap a Arousa. Rosalía és poeta de la seva Terra d'Iria, metonímia de Galícia, i inaugura així tot un fil que continuaren moltíssims poetes i novel·listes, com en troballes interiors i lluminoses.

Galícia és, com ens deixà dit Vicente Risco a la pàgina més memorable que li conec, un país petit en extensió però immens cap a dins, com una espiral, inabastable. Per això, bo i conservant una intensa unitat cultural, en terra i en paisatge, no n'hi ha una, hi ha milers de Galícies.

I és clar, arriba Pondal i edifica sobre el paisatge de l'erm bergantí un dels escenaris lírics més grandiosos de la nostra literatura: l'escenari de la llibertat. El paisatge de Pondal no és dolç ni suau, és brau i abrupte. El de Pondal, a més d'aprofundir amb extraordinària intuïció en certs valors de la toponímia, no sols és un paisatge físic. Pondal, com Guimarães Rosa en el seu *Sertão*, és creador d'un erm de paraules, d'un paisatge lingüístic singular, d'un territori fònic genuí, brau i abrupte com el seu paisatge físic.

*Feroços corbs de Xallas,  
que aneu errant  
en salvatge companyia,  
sense hui ni demà;  
qui pogués ser el vostre company,  
per l'ermot allargat!*

*Quelcom de vague i fer,  
del meu ésser més profund  
duc, com les boires  
dels cimals obscurs;  
i una ruda i salvatge  
inclinació dels ens rodamóns.*

*Quelcom del rude vent  
que fujeteja el cap Ougal;  
del salvatge milà,  
que porta el vent xaloc;  
i amb noble ufana,  
l'esquiva bosquina registrant va!*

*Quelcom de les vagues boires,  
quelcom de les altes argelagues,  
quelcom dels lliures cabirols,  
i de les feres bandades  
dels corbs rodamóns,  
que s'esbandeixen de Xallas pels ermots.*

I el paisatge de Pondal també és política, aquell escenari de llibertat poblat de *castros* i dòlmens que el bard associava a la nació mítica celta va romandre per sempre també tatuat, amb l'aroma serrada dels pins, en el nostre imaginari. Amb un llampec fosc al cap. Perquè la dialèctica directa i política de Rosalía entre Galícia–Castella/Espanya esdevé, amb Pondal, també una tensió amb tota la força del mite alliberador: paisatge celta contra paisatge ibèric, atlantisme contra mediterranisme.

Però en la dialèctica geografia de Galícia/geografia de l'altre, aviat intervé, ja al segle XIX, un altre *altri*. Identificat el colonitzador i la seva geografia en la defensa de la pròpia identitat, també calia identificar-hi germans, geografies físiques, culturals i polítiques igualment subalternes, negades, emergents. L'obra literària cabdal, en aquest sentit, és la d'un altre extraordinari escriptor del *Rexurdimento*: Curros Enríquez. El seu *O divino sainete*, del 1888, és un viatge per altres geografies de capital importància per al tema que ens reuneix. Contràriament al que avui puguem pensar, aquest altre *altre*, si més no literàriament, no fou inicialment ni Euskadi ni Catalunya: va ser Itàlia, la Itàlia de Garibaldi i de Mazzini, la Itàlia que lluitava per la unitat contra els Estats Pontificis des de posicions liberals.

Acompanyat d'Añón, un poeta mort de gana i de fred, soterrat en fossa comuna feia uns anys a Madrid –com Dant es va acompanyar de l'immortal Virgili en els seus tercets d'hendecasíl·labs cadenats– Curros viatja des de Madrid a Roma en tríades octosil·làbiques *contrasublims* a bord del tren dels set pecats. Viatja dins del propi tren, de vagó en vagó, de la mandra a la supèrbia, satiritzant, políticament i literària, els enemics de Galícia i de la Literatura Gallega. Més, però, que no un viatge a Roma, al jubileu del Papa Lleó XIII, *O Divino Sainete* és un viatge a Itàlia. Curros s'hi mostra partidari del reeixit model de recuperació nacional dels liberals i republicans del *Risorgimento* italià:

*“–Salve, d'entusiasme ple,  
vaig exclamar– pàtria sagrada  
del Dant i Galileu!”*

*“Oh, pàtria de les pàtries temple,  
qui del teu mal emmalalteixi  
guareixi amb el teu exemple...!”*

*Sol de Italia, sol de amore...!*, deia també Rosalía de Castro. Perquè aquest model de Mazzini, Garibaldi i els maçons carbonaris, fou el que va servir de base a Manuel Murguía, ideòleg del galleguisme contemporani, per a orientar-lo ideològicament, des de la gènesi fins a posicions transformadores i no essencialistes.

El model, però, també és un mirall, per això la funció inevitablement especular que tenen sempre els viatges en literatura, vagin a qualsevol temps o espai, sigui aquest real o fantàstic. En la comparança de Galícia amb Itàlia, del viatge de Galícia i del viatge d'Itàlia, es veu el dur camí i l'horitzó distant que manca a la nostra vella nació; per això, cal el vers insurgent:



*Itàlia marxa dreta  
i Galícia coixejant  
com una vella tovida.  
Velleta que camines a gatameu  
sense que tinguis qui t'ajudi,  
quan llençaràs les crosses,  
i irada, valenta, forta,  
posaràs el peu al coll  
dels que et fereixen de mort?*

Avui Itàlia, dissortadament, poc model per a Galícia i altres països pot ser.

I ja al segle XIX, també arran del diàleg en l'àmbit polític, Catalunya i Euskadi passaren a ser geografies de l'*altre* com nosaltres, miralls on es va mirar i mira i mirarà la nostra política i, potser en menor mesura, la nostra literatura. Per això, però, es realitzen els congressos Galeusca. Nacions germanes, nacions negades per l'estat espanyol, nacions que continuen cercant, cadascuna a la seva manera i al seu ritme, l'horitzó de dignitat i llibertat amb què tothom somnia i camina en la travessia comuna.

Dins la Península Ibèrica, Galícia té un altre espill on emmirallar-se, un altre que és germà de sang, un altre *altre*: Portugal. El viatge per la geografia portuguesa, per la Galícia independitzada fa mil anys, es va practicar des dels orígens de la Literatura Contemporània Gallega. Viatge físic, cultural i polític. De vegades, molt més retòric que pràctic, és aquest també un viatge permanent, un viatge que, als gallecs i gallegues, ens demostra que no estem sols o soles, ni al continent, ni al món. Els viatges, especialment al Brasil i, dins del Brasil, a les regions no metropolitanes, obriren i obriran encara més les portes, portells i reixats perquè Galícia existeixi en el mapa de la política, de la cultura i de la literatura universals. El suport i les possibilitats que ens ofereix aquest viatge, tot i que avui mal aprofitats, poden resultar en el futur decisius.

Continuant, però, amb el més remarcable dels viatges practicats a dins de la pròpia geografia en dialèctica amb els realitzats per altres geografies, cal adonar-se'n de tres o quatre grans passes.

*Primera.* Ja al segle XX, la Generació *Nós* va practicar un detingut i sistematitzat viatge al fons del país, de la seva etnografia, de la seva història, de la seva realitat cultural. Galícia com una nació per conèixer. Tal vegada, el millor paradigma de la generació ens l'ofereixi Otero Pedrayo, amb el seu *Pelegrinaxes*, camí a peu per la Galícia interior d'Ourense fins al popular santuari de Santo André de Teixido; i la seva novel·lística, en especial la d'ambientació europea: *Fra Vernerio*, *A romeiría de Xelmírez* i *Arredor de si*. Des del punt de vista estrictament polític, aquest últim, però en conjunt tots, els viatges de les novel·les d'Otero són viatges per Europa. Galícia, amb Otero i la generació de Castelao i Risco s'emmiralla en l'espill de les nacions europees i troba el símbol més preuat del seu europeisme en el camí de Sant Jaume. Alhora, un poeta avantguardista extraordinari, Manoel Antonio, ens descobria la mar, una mar nova, una mar mai no vista, una mar des de la pròpia mar, una alta mar sense ribes ("*Vigo és tan lluny que es van desorientar les cartes marines*"), una mar d'avantguarda i independència, de solitud i monotonia, una nàutica nova, un nou paisatge literari. De Galícia, del món i de la vida. Perquè, malgrat una identificació recurrent de Galícia amb el món agrari, Galícia també és mar. I només Bernardino Graña, molts anys després, pogué redescobrir-nos aquell altre paisatge viu en les seves paraules. Cal encara molta més de mar en la nostra literatura, moltes més descobertes. I això que se'n van fer prou des de Manoel Antonio i Bernardino. El que passa

és que Galícia és molt petita, però té molta mar. Molta. Per conèixer-la, no sols caldria recórrer-la de cap a cap, de nord a sud i d'est a oest, com deia Risco, cal també navegar-la.

*Segona.* Especialment a partir del 1936, l'escriptor gallec visità uns altres paisatges, un altre *altre*: els paisatges de l'emigració i els de l'exili. Escriptors com ara Luís Seoane, Delgado Gurriarán o, més modernament, Avilés de Taramancos, per posar-ne només tres exemples, trobaren en els viatges per altres geografies miralls diversos de Galícia. El poble treballador del pont de Brooklyn, la Galícia infinita dels deserts mexicans, una *nova crònica de les Índies*, una nova crònica també de l'imperialisme i de l'opressió. Era el mateix temps en què Álvaro Cunqueiro, des de les seves cambres, viatjava per la literatura universal de tota terra i temps: per la narrativa artúrica i per Bretanya, per la lírica medieval gallega i europea, per Carcassona, pels mites grecs, per les mars de Simbad... realitzant un dels diàlegs més fructífers entre la pròpia geografia cultural i altres geografies, especialment de prestigi.

*Tercera.* Quan el nacionalisme gallec es va articular els anys seixanta al voltant dels principis transformadors del marxisme, poc després que Blanco-Amor ens descobrís, des de l'exili, la Galícia proletària en aquell viatge extraordinari als fons més fondos de la nostra societat que és *A esmorga*, l'altre *altre* va trobar un nom nou: l'internacionalisme.

*Encara que les nostres paraules siguin distintes  
i tu negre i jo blanc  
com un germà et parlo*

deia Celso Emilio Ferreiro. I un poeta que ens va descobrir el Courel i que va unir el seu nom d'Uxío Novoneyra per sempre a una terra, fou també el que cantà Vietnam. I Manuel María, que va fer de la Terra Cha un paisatge literari recurrent, cantà després el seu "Plany i clamor per la Bretanya". O a l'inrevés: Méndez Ferrín, que llançà el seu "Sirventès per la destrucció d'Occitània", ens va descobrir, encara fa poc, una Galícia insospitada en el seu viatge d'Arraianos.

*Quarta.* Avui, els viatges en la literatura gallega, per la pròpia i per altres geografies, impregnen pàgines i pàgines. Probablement, cap llibre dels més recents que jo conegui il·lustri millor que el de María do Cebreiro –molt, i significativament titulat *Non son de aquí*– aquesta contemporània pulsio del viatge i de l'indret aixecat amb el seu cognom al títol del poema, on resta el mirall de l'escriptor o escriptora viatgera, com també féu en les nostres lletres Xavier Rodríguez Baixeras, un espill global, de refracció calidoscòpica: cultural, política, literària... Ancares, Lisboa, la Coruña, Avinguda Castelao s/n, Guantánamo, Itxati, Alto el foc (Gudari), Belvís, Postal des de Buenos Aires, Bassel, Mostar, Lugo, Cafè de l'Òpera, Oda a Barcelona, Gaza, Bilbao, Conegui Galícia a Castromil, Biscaia, Amsterdam, etc.

I el viatge continua. I les troballes. I aquella tensió primitiva entre la dolçor i la brusquedat hi roman i es ramifica fins als nostres dies en múltiples tensions: diminutivistes franciscans i paganisme grandiosos, poetes de la mar i de la muntanya; per descomptat, paisatge rural i urbà, camperol i obrer, de l'èpica a la mínima aldeeta incògnita o del Vigo

de Martín Códax industriós, a Kreuzberg creuat per la Deutsche Bahn de Lois Pereiro, natiu de terra mare i estrangers que no són d'aquí ni d'enlloc, tampoc cosmopolites; en tots hi ha un ús assidu, i de vegades també molt polític, del lloc, de la terra, del paisatge, siguin els que siguin, del viatge.

I el viatge també és una tornada i escriure també és un viatge. La nineta gaitera que canta els *Cantares Gallegos* de Rosalía és conscient de la seva arribada al final quan torna al principi i ens regala una albada d'alegria, l'alegria d'inaugurar un nou temps d'esperança per a Galícia. L'Adrián Solovio d'Otero Pedrayo en *Arredor de si* regresa del viatge en paràbola, convertit a un ferm i orgullós galleguisme. La poètica del regrés en *Retorno a Tagen Ata* de Méndez Ferrín, ens col·loca Rotbaf Luden avançant en espiral iterativa cap a la Resistència que habita la Gran Forest. No hi ha pas retorn; el retorn és avançar. Com no retorna a la Bretanya de la seva infantesa i dels seus somnis el pres comunista i independentista Amaury en *Bretaña, Esmeraldina*, novel·la carcerària escrita per qui avui presideix la Reial Acadèmia Gallega, pres ell també els anys seixanta i setanta i vuitanta.

I parlant de viatges, la literatura, com es poetitza en aquesta obra de Méndez Ferrín, és clar que resulta un viatge, però també una presó, un càrrec on vivim tancats, tancats en el llenguatge i en la seva funció poètica, tancats en l'escriptura i en el llibre durant tota la nostra vida. I encara així, que valuós ens resulta el llibre!, que indispensable ens és l'escriptura!, que lliures ens fa la literatura per continuar avançant en el viatge de les nostres vides i en el dur, en l'aspre, en l'esperançador viatge de les nostres nacions negades!



## Urtzi Urrutikoetxea

### L'or de casa

*“Les meves aficions són el cinema, llegir, els esports i viatjar”*, llegirem en centenars d’entrevistes. Com si el viatge fos gairebé imprescindible. Viatjar se’ns ha tornat imprescindible, en la manera de viure occidental, juntament amb la feina, la família, l’oci i algunes altres característiques comercials que ens pressionen incessantment per ésser algú.

Jo també necessito viatjar, val més confessar-ho d’entrada. Fa uns anys, en els primers viatges que vaig fer tot sol, se’m solien barrejar dues coses: el desig de viatjar quan era a casa i l’enyorança quan era fora. Ara he canalitzat una altra manera de moure’m: anar a conèixer llocs nous i, especialment d’un temps ençà, tornar als llocs de sempre. Conèixer de nou aquests llocs de sempre amb els amics, trobar els racons amagats. Tinc un lloc preciós al Kurdistan, el Caucas i els Balcans sempre al cap; i igual la nostra terra: els companys de Baiona, els secrets de la vall d’Aiara, les sempre noves històries de mar de sempre de Lekeitio. El món és gran, casa nostra té mil racons, i sento un impuls incessant per visitar-los. Els escriptors i periodistes que necessita la curiositat, al capdavant. I sovint, les ganes d’escriure com veig, visc i conec aquests llocs i aquestes experiències.

Fa poc, en una taula rodona, el viatger i moderador Ander Izagirre ens va fer les preguntes següents:

*Per què viatgeu? Amb quin objectiu? Què cerqueu? Quina interès tenen els viatges en les vostres vides: oci, feina, necessitat?*

*D’on heu tret el desig de viatjar? què us en va encendre les ganes? per què vau començar? quins han estat els primers viatges? el que cercàveu aleshores i ara, és la mateixa cosa? Ha canviat la manera de viatjar?*

*Com prepareu el viatge? segons l’objectiu, la cura que teniu en sortir de casa (sou metòdics, improviseu, què organitzeu i què no...)?*

*Com us agrada viatjar: sols, en grup, havent-hi cercat contactes, en quin mitjà de transport, en quin allotjament...*

*Quins avantatges/inconvenients té aquesta manera de viatjar?*

*Quina relació teniu amb la població local? Quines anècdotes hi heu tingut, xocs, conflictes, sorpreses, i oposicions, convivència, amistats, comprensió...*

*Els viatges beneficien la població local? la perjudiquen? Segons què? si és turisme massiu, si són viatges organitzats, si els viatgers van al seu aire?*

En les planes següents apporto uns quants pensaments per reflexionar sobre tot això.

## **Viatjar**

Com que estic entre escriptors, no us sorprendreu si us dic que he estat un gran amant de la lectura des de ben petit. No sóc pas una persona especialment solitària, però quan no he tingut ningú al costat he sabut gaudir amb els llibres. En els aniversaris dels meus companys de la ikastola, n'hi ha que em recorden entre còmics, fins i tot en els meus, em vaig quedar a casa alguna vegada atrapat per un llibre interessant. Estic convençut que això, que en altres ambients seria una extravagància, vosaltres ho sabreu entendre. Un amic em va mirar amb cara d'estupefacció quan li vaig dir que, això mateix, no solament em passava amb els llibres, sinó que també em passava amb l'atles que tenia a casa. Sí, sí, era obrir l'atles i començar el viatge imaginari; hi havia un llibre d'aventures en aquell llibre de ratlles i colors. Mirava com faria la volta al món i per on. Arribar a Alaska per l'estret de Bering o trobar algun veler cap a l'est d' Austràlia, a través de la Melanèsia i la Polinèsia per anar fins a l'Amèrica del Sud. Després hi havia l'Amazònia, o el tap de Darién separant l'Amèrica Central i del Sud, i de l'extrem del Brasil a la punta occidental d'Àfrica, imaginava la distància fins a Cap Verd del Senegal. Però faria el mateix posant-me al davant i mirant els camins dels voltants, imaginant les nostres valls, pobles i pedres precioses. Aquell qui té els mapes com a instrument per arribar a la meta difícilment entendre l'emoció que el mapa sigui el punt de partida, la porta de la imaginació.

D'aficionats als viatges, dels que els agrada la geografia, n'he trobat sovint. Però hi ha una figura que va més enllà: el que des de petit devora atlas, el que gaudeix estudiant els territoris, els que para atenció a les línies del mapa del món d'abans d'internet; les línies rectes colonials de l'Àfrica, i el que observa la vall d'Aran administrada per Espanya però fora de la península Ibèrica; i igual els nostres Zugarramurdi i Luzaide, que tenen fins i tot el parlar de Lapurdi i la Baixa Navarra, més enllà dels Pirineus. El viatger estimarà els territoris d'Austràlia, el camí que va del Tibet al delta del Mekong i els sons de les Antilles, però si no coneix les joies que tenim a la riba del Nerbioi al camí de Bilbao a Urduña, si no l'electritzen els mugalarí<sup>1</sup> del Bidasoa, si no sent emoció amb els mariners de Bermeo i si no sap cap camí de Mari<sup>2</sup> a Orhi per Anboto, s'hauria de fer unes quantes preguntes plantejades al començament. Fa temps que vaig posar en pràctica una tècnica per a les guies de viatges: abans de comprar la guia d'un país, solo comprovar a les llibreries què

1. Persona que ajuda a passar clandestinament la frontera (N. del T.).

2. Personatge principal de la mitologia basca, conegut també com la Dama d'Anboto (N. del T.).

és el que escriuen sobre nosaltres. Qui no dóna el valor que cal al teu, què t'ha d'explicar sobre el país de ningú?

He dit que viatjar se'ns ha tornat imprescindible, una part imprescindible de l'oci dels occidentals. Més endavant hi tornaré; ara, m'agradaria parar atenció en un parell de conseqüències de la generalització que això porta en el viatge. La frase "el nacionalisme es cura viatjant" m'agrada, per la seva càrrega provocativa. Per mesurar el teu, sol servir prendre distància, però fins i tot havent pres distància, les mesures no són sempre fàcils. Avui hi ha milions de joves a Europa amb la beca Erasmus vivint els anys més importants que hagin viscut fins ara. És una experiència interessant, però prenguem-la en la mesura correcta: poques vegades aquests joves aprofundeixen en la característica pròpia del territori, solen moure's en l'àmbit de la gent jove i encara més, en el gueto dels estrangers. Això sí, la marca que l'experiència deixa en les seves vides sol ésser per molt de temps. En el cas del que surt poc de casa, a més, porta sovint menystenir la casa. Fa uns anys d'ençà que vaig viure a Berlín, però no puc oblidar quin tip de riure em vaig fer amb la resposta donada per un guipuscoà a aquell compatriota que lloava i lloava la capital d'Alemanya i la seva intensa vida cultural: "*Escolta, que hagis conegut el hip-hop a Berlín només vol dir una cosa: que no et van interessar gens els grups que feien hip-hop a Euskal Herria.*"

El segon fenomen és el contrari, i encara més greu: cal anar fora per adonar-se que bé que es viu a casa. Milions de turistes en fan prou amb una setmana de vacances per saber que tan bé com a casa no s'hi viu enlloc. El nacionalisme no solament no se'ls cura sinó que se'ls infla. Podríeu pensar en els alemanys que a la República Dominicana demanen veure la Bundesliga; jo he sentit espanyols enllorgullir-se als països més pobres amb actitud de nous rics. Criticant, sols en espanyol, és clar, ja siguin a Turquia o a Egipte: "*Això a Espanya no passa.*" Però també he vist així els nostres nacionalistes més d'una vegada: euskalduns autèntics que no fan l'esforç d'aprendre a saludar en amazic ensenyant euskara al guia a les muntanyes de l'Atlas, a un marrec del soc, a l'home de l'allotjament.

És difícil, en l'època en què ha esdevingut normal passar les vacances lluny, generalitzar sobre el viatge i els viatgers. És que un viatge són "vacances"? Alerta: si en les coses que he dit fins ara hi veieu un menysteniment d'algunes maneres o actituds de viatjar relacionades amb el turisme, us confessaré quina és l'actitud que em sembla més ridícula: la de qui, en el seu esnobisme, menysprea el turista i pensa: "*Jo no sóc un turista, sóc un viatger.*" Compte! Fa poc vaig sentir en un conegut programa de ràdio sobre viatges: "*Sis persones han passat un mes i mig a l'Àfrica occidental, amb tendes de càmping, viatjant econòmicament.*" Un grup de sis persones i negant que eren turistes!

No diré pas que totes les maneres de viatjar són iguals. Sé que hi ha un munt de gent que s'acosten al territori amb respecte, amb interès. Però això no els estalvia, no ens estalvia, l'etiqueta de turista. I fins i tot els que, cansats dels antics sistemes de viatge, proven una altra aproximació als territoris, hauran d'acceptar amb naturalitat que, tot i anar a viure en una barraca amb una tribu i ajudar a construir el pou d'aigua del poble, continuaran essent turistes. No pas perquè ho dic jo, sinó perquè la mateixa tribu ho considerarà així.

I us confessaré que jo no he estat sempre un turista. Fins i tot he hagut de convèncer que sóc un turista, més d'una vegada infructuosament, davant d'autoritats locals. Com es veu, ésser turista o no no és tria nostra, depèn del mateix país receptor del turisme. Al *checkpoint* de Grozni o a les muntanyes de Hakkari, no és fàcil convèncer la policia secreta, mentre se senten trets, que estàs fent turisme.

Jo principalment he preparat el viatge des del periodisme, per mitjà de cròniques. Tinc un llibre escrit a l'Àfrica sobre això, que situaria plenament en la literatura de viat-

ges, també una guia turística i altres coses. Però un dels treballs més importants que he fet en la ficció, un recull de contes titulat *Auzoak* sobre Bilbao, el vaig plantejar com un viatge, un viatge que feia a la meua ciutat de sortida de sol a sortida de sol en 24 hores. Vaig dur al paper les maneres de viure de personatges que tot i haver estat inventats per mi haurien pogut existir realment. I no us negaré que en cròniques extremes de la realitat hi ha dotzenes de personatges inventats per mi. De vegades, perquè calia amagar-ne el nom real, però també sense que això tingués una intenció altruista, perquè anava bé a la història d'un moment, o perquè més bonic que dir-ho la Viquipèdia és posar-ho en boca de Mahmud.

La literatura de viatges té unes característiques curioses: d'una banda, tot i ésser prou personal, la crònica d'un viatge la tenim, en general, per un llibre de consum massiu i fàcil. L'obra de creació, principalment, és el contrari de la resta d'obres literàries. Essent el seu objectiu final la història que vol explicar, l'escriptor en l'obra literària general la va creant mentre escriu. D'altra banda, qui ja ha realitzat el viatge ja disposa del material bàsic, i li correspon portar-lo al paper.

I aquesta és la teoria. "*Transcriure les notes de viatge i vet aquí un llibre de viatges interessant i fàcil de llegir, ple d'aventures i d'històries exòtiques.*" És una cosa que ha tingut sentit en casos molt comptats, en relació amb el periodisme de guerra i amb les accions extremes, però són excepcions. Fora d'això, quin sentit té al segle XXI transcriure un quadern de bitàcola, quan internet està farcit d'aventures de viatgers desconeguts? És veritat que, de tant en tant, m'escriu algun amic perquè li llegeixi el text, per tenir-ne una primera opinió abans d'anar a les editorials. I solo ésser molt crític. Hi ha editors atrapats per la llegibilitat del gènere que solen rebre'ls de gust. Però estic convençut que si els dic que no els el publicaran faig un favor als amics i als altres que faig observacions.

Són veritat molts dels tòpics relacionats amb el viatge: sol ésser una experiència més intensa que d'altres, encara que sigui de pocs dies; tot sovint deixen a casa durant molt de temps un rastre més llarg, ajuden a mirar el món d'una altra manera, proporcionen una altra manera d'entendre l'altre... però això mateix sovint es converteix en tòpic. En aquests temps en què els viatges van lligats a les exhibicions de diapositives o vídeos de la tornada, en l'època que s'ha tornat objecte de consum necessari, cregueu-me si us dic que he estat molt vergonyós, fins i tot elitista si ho preferiu. Potser serà l'experiència, però sóc savi: aquell que creu que estic constantment de viatge, aquella persona que no té interès per situar el Caucas al mapa (i no sap per què), em demana molt educadament on és que he estat i com ha anat i coses així. Potser té un aire elitista, però tinc molt interioritzat que el conflicte de Nagorno-Karabakh, les inquietuds dels poetes kurds i els circassians que volen tornar a la terra dels seus avantpassats després d'un segle i mig no fan perdre el son a ningú. No parlo d'això sinó amb una colleta d'amics molt pròxims.

Però aquesta història que pot ésser avorrida per fer-la petar amb un amic corrent és, a parer meu, un material extraordinari per a la crònica de viatges. A parer meu i també dels diaris que fins ara m'han publicat. Però amb això també, compte. És una història habitual dels que hem treballat *freelance* en explicar les nostres misèries: quan et tanquen les portes a la més interessant de les històries, o quan no aconsegueixes vendre el que t'ha costat tant sinó a l'agost, en l'època en què no saben amb què ompliran el diari.

La distància és imprescindible en la literatura de viatges, encara que aquesta frase semblarà ben bé el contrari del que vull explicar. A casa no hi ha literatura de viatges? Sí, és clar, encara més, és aquí precisament que l'escriptor ha de mostrar el seu talent, com veurem més endavant. Vull explicar el concepte de distància entès en un sentit ampli, l'escriptor ha d'aproximar-se al que és senzill, transformar el que és normal en interessant, encara més, en obra d'art. Tant si ho escriu a Austràlia com si ho escriu a Otxarkoaga.



Vaig llegir en algun lloc: Venècia és una ciutat màgica, però ningú que hi vagi podrà dir que veu els canals per primera vegada. ¿Qui és que no coneix Miss Liberty, la torre Eiffel o la Muralla Xinesa? Dit d'una altra manera, ¿es poden fer llibres de viatges al segle XXI a París, a Nova York, sense caure en el tòpic dels gratacels? Essencialment, el viatger del món s'ha dedicat a això durant segles: a veure i a explicar-ho als seus conciutadans que no sabien res d'aquell lloc. Avui, en canvis, quin sentit té això? A la gent que cada dia tenen notícies del món, què els pot oferir una obra de creació que es limita als escrits d'una persona? I amb tot, el llibre de viatges encara emociona. I aquí té la seva funció la literatura de viatges. Això mateix va fer l'*Odissea*, i Iehudà ha-Leví, de Tudela, i Marco Polo, que ens van portar territoris estranys. I fins a cert punt, això mateix fan Paul Theroux, Bill Bryson, també Stevenson i Steinbeck. També Bruce Chatwin i Colin Thubron? I Kapuściński? Mira, sí i no. Qui treballa des del món anglosaxó sap a quina comunitat escriu: va de Londres fins a Sydney. I els altres no ho sabem. Però essencialment, fins ara hi ha hagut a la literatura de viatges la sensació de portar l'estrany, el rar, el curiós, aquests altres mons que hi ha a casa nostra, a la nostra comunitat. Aquí hi ha la diferència avui dia. Escrius a la teva comunitat, però aquesta comunitat és cada vegada més àmplia, l'eurocentrisme és un punt de vista tèrbol del segle XX. Qui escriu sobre l'exotisme de la Xina, hauria de saber que parla sobre el que tenen per ben normal un de cada cinc habitants del món, i aquest miler de milions també podria ésser el receptor del seu missatge.

La major part d'escriptors que acabo d'esmentar han establert aquí la diferència. Tu t'adones que, al costat de molts altres que han escrit sobre Austràlia, la Patagònia, l'Orient Pròxim, amb tot el seu eurocentrisme, tenen una habilitat per narrar que no pots imaginar en què es concreta. I tot d'una et porten la infantesa de Polònia, darrere de Kerouac t'introdueixen en els llargs camins d'Amèrica o et presenten els racons d'Anglaterra.

Més que el lloc, té importància la proximitat. Deixeu-me portar aquest article publicat per Karmele Jaio:

*T'agrada viatjar. Molt. Dius que t'enriqueix. Que sempre tornes diferent d'un viatge, com renovat. (...) crec que aquest canvi que es produeix en tu no és perquè veus tantes coses ni llocs nous. No és perquè coneixes tantes persones o pel so i l'olor nova i exòtica que has sentit en un territori nou. El que canvia quan coneixes un territori nou és la teva actitud i això és el que et renova. Quan ets en un lloc nou estàs atent, atent a tot el que passa al teu voltant, i aquest és el canvi principal. Pares atenció a la gent que va pel carrer, i observes la seva manera de vestir, i la seva manera de parlar; et quedes parat mirant els edificis, i els parcs, els aparadors, els venedors ambulants, també els taxis, o els que van en metro mig endormiscats; tastes el menjar del nou territori amb curiositat i et mostres disposat a ficar-te a la boca viandes que mai no has tastat... La teva actitud és el que canvia quan canvies de territori. El fet d'estar atent és el que et fa viatger, i les ganes de conèixer que mostres. Un dia hauries de provar un nou viatge, a manera d'experiment. En aquest viatge especial no hauries de fer quilòmetres. Camina pel teu voltant però amb la mateixa capacitat d'estar atent que mostres quan ets fora. Mira a una banda i a l'altra, no solament el camí que fas cada dia. Mira amb curiositat els carrers i racons del teu poble com si fossis un turista acabat d'arribar. Segur que hi descobreixes alguna cosa nova. Segur que tornes a casa una mica renovat. Una mica si més no.*

Fins ara he dit, i espero que ja m'hauré fet entendre: m'estimo anar a la vora tant com anar fora. I això és tot un repte per a mi, en tenir com molts escriptors un caràcter tímid. Aquesta actitud que planteja Jaio és molt habitual: tenim facilitat per anar lluny de casa i encara més quan anem amb el xip del periodisme. Però per fer això a casa necessitem una altra aproximació. D'entrada, en el viatge mateix. I després, en la narració d'aquest sobre el paper.

Diu Ander Izagirre en entrevistes fetes amb motiu del seu últim llibre: *“El que m'agrada més, i en el cas dels subterranis del món aquest mateix era l'avantatge d'anar a llocs baixos en lloc d'anar als llocs alts, és que als llocs baixos hi viu gent, a l'Himàlaia no. A l'Himàlaia signes una gran proesa esportiva, però als llocs baixos tens maneres de viure sorprenents. Certament, m'interessa explicar les vides alienes, l'essència aborigen australiana i coses així, perquè per nosaltres és molt exòtic, i perquè a la nostra ciutat hi ha vides i maneres de viure diferents. Per a això serveix el periodisme i la literatura, per mirar al voltant, sortir de la bombolla i sorprendre's amb el que fan els altres. Solo dir que són reportatges caminats, escrits amb les botes.”* I continua així: *“Un paisatge, una vall, un poble... Aquests llocs són preciosos, però en lloc de descriure'ls, vaig pensar que era millor explicar les vides i les maneres de viure que hi havia en aquests llocs.”* Faré una excursió als increïbles paisatges de les Terres Altes d'Escòcia, però al vespre porta'm al pub, sisplau, que necessito estar amb gent si vull explicar res.

Ander Izagirre, abans d'anar fi en euskara –també va participar en els principis de Lubaki Banda– ha publicat principalment en espanyol. En tornar de voltar pel món va publicar *Cuidadores de mundos*, que mostra les maneres de viure de persones que viuen en diversos racons d'Euskal Herria: *“Em va semblar que eren històries admirables. (...) explicaven el seu quefer molt amablement i amb gran passió, però, generalment, són molt humils: no donen gaire importància al que fan.”* I va contestar després: *“És curiós, ho han publicat en una col·lecció de viatges, i els altres llibres s'ocupen en general de la Xina, Myanmar, Espanya. I amb tot, estic convençut que aquest era el seu lloc. (...) De gent com aquesta n'hi ha a tot arreu. Cal saber-la cercar, i valorar el mèrit del que fan. Aquest impuls és universal, si més no en una quantitat de gent.”*

He publicat recentment la crònica d'un viatge fet a la costa de Croàcia; no és de cap manera un treball excel·lent, igual que la implicació. Però escriure sobre el Kurdistan m'infon un gran respecte, perquè allà hi tinc molts amics. I recordo, ho confesso d'entrada, que quan em van demanar per Euskal Herria vaig començar per Enkarterria. Em van demanar per Urdaibai, i els vaig dir que em caldria temps. Enkarterria és el nostre racó més exòtic; d'una banda, jo m'ho conec bé i aprofito aquest avantatge: és a dir, d'una banda el que he esmentat, el coneixement en segon lloc, el coneixement general, a Euskal Herria són pocs els que van fins a la part occidental; i d'altra banda, el fet que en aquest occident hi hagi pocs bascoparlants rebaixa també la pressió. Què us diré, en canvis, sobre les lloances que dediquem diàriament a Urdaibai en els mitjans de comunicació, després d'haver aplegat-ne dotzenes de relats, d'haver-ne explicat mil històries l'escriptor Edorta Jimenez? No oblideu que gran part de la literatura de viatges s'escriu per encàrrec, que té un espai ampli, del periodisme a l'assaig.

Els racons de casa coneguts, o els llunyans. He dit que escriure sobre els gratacels de Nova York dona vertigen. I Harkaitz Cano ens va portar d'allà una crònica pulcra, després d'haver-hi passat un any. Per fer això hi ha diverses claus: escriure des d'un mateix, senzillament i personalment, però sense caure en la deixadesa. Una cosa és enlluernar-se avui amb els canals de Venècia o els gratacels de Nova York, tal vegada és un sentiment normal, però publicar el teu enlluernament tal com raja, sense polir, no és sinó un senyal de les teves limitacions. Qui sap reconduir aquest sentiment que tots podem tenir i ex-

pressar-lo com cal aconseguir escriure, crear una història que no ens ha donat el cinema, desfigurar la imatge que coneixem i donar-ne una altra.

El canvi, avui, és aquí: la nostra comunitat és més àmplia que mai. En escriure cròniques del Caucas, en primer lloc, haig d'encendre l'interès de l'exotisme, d'acord. Però també haig de portar crua la quotidianitat dels autòctons, la història personal hauria de mostrar la realitat general, o almenys no amagar-la. I l'escriptor hauria d'aconseguir mostrar a qui no sap, fer notar a qui sap, fer gaudir a qui ja ha fet notar.

Escriu sobre el teu país, sobre la teva terra, de manera que porti forasters, de manera que el teu barri enlluerni, i de manera que faci somriure als teus pares i amics; l'or que guardava el que semblava ordinari el posaràs com a exemple de tots, i en aprendre a enlluernar amb el de casa, aprendràs a prendre la mida a l'atractiu de fora.



*Ignasi Riera*

## El viatge de les lletres (retornades?)

El tòpic, suportable en aquest cas, ens porta a dir que la literatura és, gairebé sempre, una mena de guia del Gran Viatge. Gran o petit, que això no se sap! O que el Gran Viatge marca les pautes, l'estil i els capítols de tota mena de proposta literària. Tant si ens decanatem per una interpretació metafòrica del Viatge —que ens duu del naixement a la mort, i qui sap si de la mort a l'Oblit total o al Caos—, com si ens referim als grans relats èpics que ens han convertit, tothora i arreu, en lectors actius o passius d'allò que anomenem «literatura»: des l'Èxode del Poble Escollit (mai no he sabut ben bé per què ni per a què), que narra la Bíblia al Vell Testament, com al problemàtic, i tan escassament eficaç, retorn del «fèrtil en recursos Ulisses» a Ítaca, pàtria dels pretendents dropos i dels càrrecs de 'confiança' o de 'lliure designació' (amb l'objectiu homèric de tenir entretinguda Penèlope). Que quedi clar: sempre estem 'fent via': els éssers humans som, al capdavant i a tot estirar, *fugitius* (i no solament d'Hisenda), en aquesta tan invocada 'Vall de llàgrimes'. Com que ens adonem que ens som insuportables, fugim de nosaltres, de la família, de la feina, de la Pàtria que ens ha convertit abans en carn d'Himne i en sacerdots obscurs d'una tribu de derrotats... i, a més, *nostàlgics*. En resum: tot és viatge cap a la bogeria, en nom del seny; o cap a la degradació, en nom del progrés.

La literatura posa lletra i música al viatge: a l'individual, que per decòrum no hauríem d'esbombar, però que els *falsos poetes* (¿oxímoron?) converteixen en deixalles líriques que poden, però també al viatge col·lectiu. En algun cas, en circumstàncies grises, més o menys benignes. La majoria de vegades, «amb la pressa dels naufrags» (R. Comas), barrejats i anònims, en un poblat on tothom fuig perquè l'Enemic ha calat foc als barracots on havíem tractat, fins aleshores, de sobreviure.

El segle XX, un dels més bèsties de la història de la humanitat —el de dues guerres mundials, amb un grapat de guerres i d'èxodes subsegüents; el de la ciència i de la tècnica aplicades a la destrucció de les persones...— ha estat el segle dels desplaçaments col·lectius forçats i/o dels exilis socials i polítics, de qui ha de fugir de les Dictadures de les armes, del fanatisme o, senzillament, de la fam. (Quatre llibres he estat rellegant, abans de redactar aquestes notes. No els tornaré, tot amb tot, a esmentar: *Quanta, quanta guerra*, de Mercè

Rodoreda; *K. L. Reich*, de J. Amat-Piniella; *Els catalans als camps nazis*, de Montserrat Roig; *El cafè dels homes tristos*, de Víctor Mora.)

Sí que hauria pogut estructurar aquestes propostes sobre un altre aspecte del viatge a la nostra literatura, amb referències a Aurora Bertrana, dona agosarada que visitava pel seu compte el Marroc sensual o els paradisos oceànics. O de poetes viatgers com J.M. de Sagarra. O el ja esmentat Ramon Moix, que es convertia en Terenci del Nil. O Pep Piera, capaç de portar-nos per les illes gregues, Nàpols, els deserts del Magrib o Sicília, fins que algú et diu: «Ací s'acaba tot.» O Margarida Aritzeta, que ens ha fet conèixer tant la Cuba de fa molts anys com la Sardenya plena de secrets –els de *La maleta sarda*– dels nostres dies. O els relats del periodista-escriptoràs Bru Rovira, capaç de fer-nos peregrinar per les terres del conflicte bèl·lic permanent. He preferit, però, fixar-me en d'altres textos, escrits en català, perquè han estat escrits en català o perquè s'han fet lul·lians –el nostre patró sí que va ser un escriptor viatger!– gràcies a traduccions memorables. Una arbitrietat més: ho sento!

Com que la nostra és una trobada d'escriptors, ço és: de lectors –«*que l'escriure no ens faci perdre el llegir*», com ens recorda Marta Pessarrodona, que també ha estat poeta de ciutats com Berlín–, faré esment de dos autors russos. Començaré per Lev Tolstoi perquè enguany fa cent anys que va morir... i perquè aquest estiu he llegit a poc a poc les 877 pàgines de la versió catalana d'Andreu Nin (reeditada per Proa) d'*Anna Karèlina* (1877). I si durant l'any havia llegit la versió castellana completa (vegeu Editorial Debate) de *Guerra i pau* (1869), on el tema del viatge és gairebé el fil argumental d'aquesta novel·la gegantina, i no em deixo dur pel ditirambe, a *Anna Karèlina* he sentit més a tocar les moltes històries petites del viatge de menys volada –ara hi hauria AVE entre Moscou i Petersburg, anada i tornada, o serveis estil 'Alsina Graells' entre Moscou i les finques rurals de l'aristocràcia, tronadeta, de Moscou– i el fet que Tolstoi 'aprofiti' els viatges, amb tren o amb carruatges de tota mena, per provocar salts significatius en l'acció, tan ben encadenada i sempre *in crescendo*, malgrat les digressions aparents. No oblidem que Anna, l'esposa legal del pesadíssim Karenin, fascinant gran adúltera, s'enamora de Vronski en un viatge amb tren, demostra un coratge foramidat, embogeix amb mètode, pas a pas, amb ziga-zagues, i se suïcida sota les vies d'un altre tren. Diré més: la creació de nivells de llenguatge, diversos i autònoms –si m'he de fiar de les traduccions– tenen lloc en el contrast entre la manera d'expressar-se de la noblesa russa i la dels mugics, xofers, cuiners, mainaderes que bé mereixerien, cada un d'ells, òscars als millors actors secundaris.

L'altre escriptor rus que converteix el viatge en una proposta permanent, riquíssima, de literatura en el bon sentit de la paraula, és el metge, i malgrat tot excel·lent dramaturg i narrador, Anton P. Txèkhov (1860-1904), que va morir tuberculós –i tan jove!– al balneari alemany de Badenwiler. Us en recomano un text, que cal llegir, crec, amb la serenitat tranquil·la de qui vol assaborir una menja, literària, exquisida. El que dóna títol al llibre: *L'Estepa i altres narracions*, publicat el 1982, a la MOLU (Edicions 62 - 'La Caixa'), a cura d'Elena Vidal i, en el cas de *L'Estepa*, en versió de Maria Antònia Oliver i Ricardo Sanvicente. Ens diu Elena Vidal:

*Els homes i les dones de Txèkhov són plens de debilitats, mesquins, egoistes, covards, superficials, o boigs i neuròtics. Només els infants i les noies molt joves són purs, i la vida s'encarrega aviat d'embrutar-los. Però tots desitgen ser feliços i aquest anhel els redimeix.*

Una de les lliçons, per a professionals de l'escriptura, de *L'Estepa* és la descoberta dels secrets fascinants d'un paisatge que hom tendria a qualificar de vulgar. I Txèkhov ho fa sense aquella barroera tendència místicoide dels castellans de la *Generación del 98* quan volien sublimar paisatges i paratges d'una Castella... que, des de fa més de set anys, tinc la sort de redescobrir. Trobo veïnatge literari entre Txèkhov i un Marià Villangómez a l'hora d'entendre les meravelles d'un paisatge aparentment esquerp. Amb un valor afegit, en el cas de Txèkhov: allò que converteix el paisatge en matèria narrativa, en veritable pasta bàsica de tota mena de llaminadures literàries, és el viatge. No en va la narració comença amb aquests mots:

*Un matí de juliol, una britxca (una espècie de berlina: NdT) esbalandrada i sense molles va sortir sorollosament de la ciutat de N., província de Z., i va emprendre carretera; era una d'aquelles tartanes de l'any de la picor que ara, a Rússia, només usen per a viatjar els agents comercials, els ramaders i els capellans pobres.*

Tot viatge multiplica els personatges d'un relat. Els principals d'aquest són Iegóruixka, de nou anys, a qui volen tancar en un internat (perquè arribi a ser una persona amb estudis), que és nebot d'Ivònitx Kuzmitxov, venedor de pells, i que compta amb la benedicció del també ocasional venedor de pells el pare Khistófor Siriski. Els porta el joveníssim cotxer Deniska. Tots ells viuran el paisatge de l'estepa, de dia i de nit, les propostes sonores estepàries, les aromes, els contrastos fred-calor, xafogor-llamps/i/trons, les històries dels mercaders rics espoliats (i àdhuc assassinats) pels hostalers que en teoria els han d'acollir, tota mena de propostes alimentàries... i una riquesa d'expressions col·loquials que et col·loquen, quan les vas esnifant. Gairebé a l'hora del balanç, i després de tantes converses sabrem que:

*...el passat de tots ells era bo i el present era dolent. Parlaven amb entusiasme de la vida d'abans i gairebé amb menyspreu de la d'ara. El rus és amic de recordar però no pas de viure.*

A tall d'aperitiu, per a qui vulgui assaborir la lectura d'aquesta novel·la curta sobre un viatge estepari, aquest paràgraf (p. 449):

*Fa olor de fenc, d'herba seca i de flors tardanes; l'aroma és intensa, embafadora i delicada. Totes les coses es veuen a mitges en la foscor però és difícil destriar-ne els colors i els contorns. Res no sembla ser el que és (...)*

*(...) de mica en mica recorden velles històries, les cantarelles de les jaies estepàries i tot quant han conegut sobre aquests paratges. En el zumzeig dels insectes, en les sospitoses figures dels tossals, en el seu blau, en la claror de la lluna, en el vol de l'ocell nocturn i en tot quant hom veu i sent s'endevina el triomf de la vellesa, de la joventut, de la culminació de la força i un deler inextingible de viure. L'ànima fa eco a la pàtria, austera i bella; i voldria volar sobre l'estepa com els ocells de la nit...*

Recomanació agosarada per qui digui que no té ‘matèria narrativa’ a punt de foc: que viatgi amb tren de rodalies. Si és principatí, no veurà el paisatge perquè l'himne diu que Catalunya «és la terra més ufana sota la capa del sol». Els que no hi vivim, qui sap si descobrirem, oh heretgia!, terres més ufanes en llocs on ni tan sols sàpiguen qui va ser Jacint Verdaguer, Pilar Rahola o Carmen Amaya!

.....

L'exili ha generat literatura de molt gruix, a les terres de parla catalana. No en va *Nabí* o les *Elegies de Bierville*, de Josep Carner i de Carles Riba, són dues fites de la poesia catalana de tots els temps i són dues obres d'exili.

Personalment, m'enamora un text d'Antoni Rovira i Virgili, *Els darrers dies de la Catalunya republicana*, ben poc heroic, crònica directa d'un polític il·lustre (i il·lustrat) que ha patit aquells darrers dies tan durs, i, a estones, tan agònics, així com tan reveladors dels comportaments dels patriotes culturals ‘de cinc estrelles’ i que, més d'un cop, van decebre els admiradors.

Rovira i Virgili, el tarragoní, estudiós de les ‘nacionalitats i nacions’, era un home positiu, didàctic, que aprofitava totes les ocasions per dir, en veu ben alta, allò que pensava i que resumia en sentències tan ben escandides com aquesta:

*Els republicans –i amb els republicans, els obrers-- han perdut la guerra civil que els militars provocaren. (...) Els dirigents de la república espanyola, i així mateix els del proletariat, han conduït malament la guerra. I tal com l'han conduïda, s'havia de perdre forçosament...*

D'*Els darrers dies de la Catalunya republicana* em colpeixen les descripcions que l'autor va fent dels paisatges que ell creu –i no anava pas errat– que mai més no tornaria a veure. Vull destacar, però, les reflexions de Rovira i Virgili, en els moments en què la marxa cap a la frontera francesa s'atura –amb l'angúnia al clatell de qui sap que les tropes de Franco ja han ocupat Barcelona–, per parlar de la funció del llibre en el quimèric redreçament d'una pàtria sollada per l'invasor fastigós:

*L'orgull d'ésser català culmina, per a un escriptor, en l'orgull d'escriure en català. Tot escrivint el meu primer llibre d'exili, veig en l'arreglament dels mots catalans la prova que han fracassat els folls opressors de Catalunya (...)*

*(...) un llibre català que es publica a l'estranger mentre els llibres catalans són perseguits i destruïts a la nostra pàtria, significa que la guerra no s'ha acabat, que la guerra continua, que la guerra no pararà fins que Catalunya no recobri tota la seva llibertat nacional: la del règim polític, la de la llengua i la de l'esperit.*

Si l'exili de Rovira i Virgili el va dur a França, fins a la seva mort –a la França on es trobava amb Pau Casals i Pompeu Fabra–, van ser molts els escriptors catalans que van



viure exilis més durs. N'ha parlat, amb aportació de dades sòlides, Marta Pessarrodona, *França 1939*, que recomano i al qual remeto a qui estigui interessat pel tema. El 'viatge' de personatges com Xavier Benguerel, Anna Murià, Agustí Bartra, Vicenç Riera Llorca, Mercè Rodoreda, 'Tísner', Montserrat Abelló, C. A. Jordana, Joan Sales, Domènec Guansé o Joan Oliver, entre tants d'altres, aclareix la importància literària de l'exili. I el sentit del reflex del 'viatge' en tantes obres bàsiques de la literatura catalana contemporània.

A la darrera Setmana de la Cultura Catalana que va tenir lloc a Madrid, i a la seu de la Casa de Amèrica, vaig parlar d'un autor, Pere Calders, i d'una de les seves novel·les d'exili: *L'ombra de l'atzavara*, premi Sant Jordi de 1965, que Calders ja va escriure a Barcelona quan acabava de tornar a Catalunya després de vint-i-tres anys d'exili. L'estudiosa de l'obra de Pere Calders, Amanda Bath, defineix així aquesta obra:

*Una novel·la realista convencional on es descriuen els intents dels exiliats catalans d'adaptar-se a les noves circumstàncies, un cop a Mèxic, i als enfrontaments i friccions que resulten en la interacció de les dues cultures.*

En el pròleg d'un llibre de contes de temàtica mexicana, *Aquí descansa Nevares*, Calders explica que ha escrit sobre Mèxic cinc contes i una novel·la... i que, en aquells moments, ha passat la meitat de la seva vida a Catalunya i l'altra meitat a Mèxic. Tracta d'aclarir quins són els conflictes permanents entre allò que Calders qualifica de races autòctones americanes i allò que bateja com l'home ibèric... que seria el punt de vista respectiu sobre l'obligació de treballar.

El 1979, Calders escriu:

*Quan algú ha d'abandonar la seva terra per qualsevol causa i en troba una altra que li sembla més convenient per a viure-hi, només té dues opcions raonables: quedar-s'hi del tot, amb cos i ànima, o anar-se'n amb el seu enyorament a coll, tornar-se'n a casa, si és que la nova li resulta incòmoda per a l'esperit. Voler-se convertir en un activista permanent de la nostàlgia és un mal negoci que aboca a balanços desoladors.*

El text em sembla altament significatiu i aclareix l'actitud de qui viatja... sense pretendre arribar mai al 'paisatge humà' que l'atzar o la derrota li han imposat. Em quedo amb l'expressió: «activista permanent de la nostàlgia». Perquè si és veritat que la nostàlgia és legítima, crec que també és 'deformadora' perquè la nostàlgia tendeix a la mitificació... present en autors tan pretesament realistes com Josep Pla de qui mai no he arribat a saber si el seu 'Empordanet' és realment existent o és únicament planià.

En tot cas, la passió pel viatge en la jove literatura catalana dels anys 70, amb representants com ara Montserrat Roig o Terenci Moix, té poc a veure amb l'exili forçat i molt més amb l'avidesa de viatjar per «segar cadenes» amb un país on tots eren, érem, «fills forçats del franquisme», per dir-ho amb una expressió de l'autora de *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Goso dir que l'amiga Montserrat Roig, tafanera com ho havia estat Maria Aurèlia Capmany, creu que hi ha metzines per no emmalaltir de records ancorats en temps i espais passats:

*Cal recordar, cal evocar, no hi ha art més temporal que la literatura. Podem emmalaltir amb el record però potser, al final del llarg i el lent procés de l'escriptura, descobrirem que hi ha alguna cosa, que hi ha algú, a l'altra banda, que encara batega, que encara existeix.*

Una consideració final sobre el tema del viatge a la literatura infantil. Crec que la majoria de nosaltres hem estat, en algun moment de la nostra vida, lectors de Jules Verne i d'un seguit de relats o contes infantils –i a estones no tan infantils– que tenien el viatge com a eix temàtic, com a guia i com a fil conductor. Com que els darrers anys he dedicat moltes hores a explicar contes a la ràdio –en molts casos, contes tradicionals estrafets o lleugerament modificats–, he après que la imaginació ens permet volar, travessar boscos, escalar muntanyes, solcar oceans, inspeccionar coves misterioses, amagar tresors en coves de fum, als espadats dels vells pirates –uns, berbers i els altres, víkings- a l'Illa de Formentera, o en qualsevol altre indret del món, poc conegut o desconegut del tot. Diré més: quan érem alumnes de col·legi religiós ens visitaven missioners que ens portaven, amb la imaginació, a terres de persones poc vestides, convertides a la fe del missioner gràcies a les bones gestions d'aquest, al seu esforç personal... i a les almoines que el tal missioner aconseguia quan visitava els alumnes incauts de tal o qual col·legi. Més tard, l'SF, o ciència-ficció, de relats escrits o de 'pelis', ens convencien que hi havia sistemes poc corrents –de conjurs, metzines, pedres precioses, fades o bruixes, nans o éssers sobrenaturals– que et permetien passar per damunt, o per sota, de les lleis naturals. I això feia possible viatges estil Peter Pan –un vell company que a mi em posava nerviosíssim– sense haver de consultar agències de viatges ni haver de buidar la VISA per 'viure' en paradisos remots. Doncs bé: encara avui hi ha molts contes infantils que conjuminen consideracions del tot prosaiques amb aventures que ens salven, gràcies a una heroïna o a un heroi, valents, oportuns, per conjurar els malefics de la internacional de la dolenteria.

Com que he pensat que moltes persones lectores encara no el coneixen, i l'autor, que ha estat mestre tota la seva vida, a més d'escriptor dels que practiquen les arts de la seducció, Ton Creus i Virgili ha mort a començaments de 2010, recomano la lectura de *Dura, on els gats eren blancs*, amb il·lustracions de Laura Blanco i de Pol Blanco, editat per l'editorial vilanovina d'El Cep i la Nansa. ¿Per què, més enllà de les raons d'amistat, el considero un text del tot recomanable? Perquè el text llisca, sense entrebancs. I els personatges, tant els bons com els dolents, resulten propers, en la manera d'expressar-se, en les expressions col·loquials, en els dubtes i en les trapelleries. Ah! I perquè és un conte pedagògic, sense ser enganxós, pesadament 'didàctic' –si em passeu l'expressió perversa–, amb un personatge col·lectiu de fons –els habitants del poble de Dura– que es troben, de sobte, que algú els ha pispat l'aigua... que els permetia alimentar-se de verdura fresca tots els dies, gràcies a la pluja de totes les nits.

**Literatura com a proveïdora de  
continguts de la indústria cultural:  
vells i nous suports.**

*Marcos S. Calveiro*

*Nikolas Zimarro*

*Guillem-Jordi Graells*



## *Marcos S. Calveiro*

En el llarg partit que estàvem jugant des de feia més de cinc segles, exactament des que Gutenberg va crear la impremta de tipus mòbils allà per l'any 1440, canviaren de sobte les regles i tothom es va quedar amb la boca oberta enmig del camp sense saber gaire bé què fer amb la pilota. Com dic, però, ens va passar a tots: als jugadors/creadors, als entrenadors/mediadors, als àrbitres/crítics, als aficionats/lectors. Som al començament d'un nou joc en què, durant un temps, es mantindran les velles regles, però que, a poc a poc, o potser no –aquí rau el cor de la discussió i de la polèmica–, se'n substituïran per unes de noves. Fins i tot jugarem amb dues pilotes alhora; ningú, però, no gosa augurar durant quant de temps, i qualsevol vaticini en resulta molt aventurat. Jo sóc dels que pensen que seran els aficionats/lectors els que, al capdavant, tindran la darrera paraula en l'assumpte, i ni els mediadors ni els autors ni els crítics serem capaços d'anar contra la seva decisió. El lector és sobirà.

Comencem, però, pel principi, pel mateix títol que encapçala aquesta taula rodona: “La literatura com a fornadora de continguts de la indústria cultural”. De bon segur que sembla el lema d'una convenció de proveïdors de la indústria càrnica o sanitària, per triar-ne alguna a l'atzar. Jo sóc escriptor i faig literatura, millor o pitjor, però és el que faig. No em sento proveïdor de cap indústria. Comerç, sí, però ho faig amb les paraules, amb les històries, amb els personatges. I em dirigeixo, en primer lloc, a mi mateix –qualsevol creador és un monstre egoista–, sóc el meu primer receptor. Després em dirigeixo a tots els altres, a aquells lectors sobirans, i em sotmeto al seu criteri. No escric sota un guió marcat pels mediadors; tant em fan els senyors empresaris d'aquesta indústria cultural.

Daniel Pennac afirma al principi del seu assaig *Com una novel·la*:

*El verb llegir no suporta l'imperatiu. Aversió que en comparteix amb alguns altres: el verb amar... el verb somniar.*

Doncs bé, el verb *escriure* tampoc no suporta l'imperatiu. Temptar de reduir el paper d'escriptor al de proveïdor d'una indústria, per molt cultural que aquesta sigui, és negar l'essència mateixa de l'escriptura. Un només pot escriure lliure i des de la llibertat.

Jo no produïxo béns de cap mena i, en el cas de la literatura infantil-juvenil, a la qual em dedico de manera especial, ni tan sols escric llibres; escric "*fets de lectura significatius*", com els denomina l'editora Elsa Aguiar. És a dir, pretenc que el lector jove sàpiga de mi, que em vulgui llegir, que no pugui deixar de fer-ho i que surti d'aquesta experiència lectora transformat, en major o menor grau, i que després comparteixi tal experiència transformadora amb els seus companys. Heus aquí el poder de la literatura. No conec ningú a qui el consum d'un altre producte, d'una sopa de sobre a un gel de bany, el transformi com ho pot fer un llibre.

Tal circumstància, aconseguir "*un fet de lectura significatiu*", no està relacionat ni amb les vendes ni, de vegades, amb la qualitat intrínseca de l'obra. "*Calen també llibres mediocres per a la formació literària i lectora dels infants*", vaig escoltar dir, l'altre dia en una conferència, a la professora i investigadora Teresa Colomer. I té molta raó: conformem el gust lector per comparança, llegint obres millors, altres de pitjors i algunes de fastigoses; amb aquesta varietat de lectures, ens anem construint el criteri com a lectors. I, moltes vegades, és una obra mediocre la que marca un punt d'inflexió en aquesta formació lectora i literària.

I què té a veure això amb el partit de què parlava al principi de l'exposició? Doncs, tot i res. Aquest moment d'incertesa en què som, aquesta revolució que s'acosta a corre-cuita i que ens ha agafat amb la casa per escombrar, suposa una fita substantiva en la nostra història, per la qual cosa res no tornarà a ser com era. Les regles han canviat, sí; el que no ha canviat, però, és l'essencial: continuarem llegint. D'una manera diferent, potser, però continuarà sent lectura. Canviarem de suport, del paper a la pantalla, però això ja ha ocorregut sovint al llarg de la història, ¿o ja no recordeu les taules d'argila, els rotlles de pergami, els pesants còdexs de cuir o els llibres de butxaca de l'impressor venecià Aldo Manuzio? No hem de témer aquest nou canvi, ni lluitar-hi en contra. L'hem d'assumir i fer un pas més endavant. Cal fer-ho, però, espai; tenim dret a sol·licitar un temps mort en el partit i redefinir les nostres estratègies i tàctiques. El joc, en la seva essència, és el mateix; cal, però, que ens adaptem a aquestes noves regles de què parlava.

Aquest canvi de paradigma, de Gutenberg en xarxa, del paper a la pantalla, afecta de manera molt diferent tots els participants del joc: creadors, mediadors (editors i llibreters) i lectors. En aquesta breu exposició, m'ocuparé del que em correspon com a creador i dels meus destinataris, els lectors. Intentaré fer-ho responent dues preguntes aparentment senzilles:

1. Ampliaran o modificaran les eines digitals les formes de creació literària?

Tornem un altre cop la vista enrere. ¿Escrivia de la mateixa manera l'escrivà babilònic a les taules d'argila que l'escriptor de fulletons decimonònic o que el monjo a l'*scriptorium* del monestir? De segur que no. La diferència abismal entre aquests suports d'escriptura –l'argila, el paper d'un diari i el pergami d'un còdex– va determinar, en molts casos, les formes de creació literària, sigui de manera conscient o inconscient. El creador coneixia el canal de recepció mitjançant el qual el lector arribaria a l'obra, i el tenia en compte.

¿Escrivien de la mateixa manera Henry James, quan va publicar en una revista els dotze lliuraments de la seva *The turn of screw*, que l'escrivà que gravà en un munt de taules amb un càlam el *Gilgamesh*, o que el Beat de Liébena quan comentava l'*Apocalipsi de Sant Joan*? Per descomptat que no. La creació literària, el contingut, s'adaptava a les especificitats del suport concret, el continent. Això està ocorrent des de fa molt de temps; aquests exemples ho testimonien, per la qual cosa els creadors no ens trobem pas ara davant una situació nova. El que ocorre és que aquest suport nou digital és multiforme i té un ventall tan ample de possibilitats creatives que, al principi, espanta una mica i, durant un temps, fins que ens hi acostumem, es desapropiatarà.

Es diu que aquesta “nova literacitat electrònica” basada en l'hipertext, dóna lloc, davant una pantalla, a una lectura fragmentària i no lineal, com sí ho era la lectura tradicional en paper. Els experts arriben a distingir entre una lectura *intensiva* i una altra d'*extensiva*, profunda una, més superficial l'altra. Aplicant la primera a la lectura en paper i la segona a la lectura en pantalla. Tot això són prejudicis estúpids davant la novetat, davant el que no s'arriba a comprendre del tot. Que es tracti d'una lectura intensiva o extensiva depèn més del lector que no pas del suport en què estigui llegint. Portem tota la vida fent una lectura extensiva dels diaris i, malgrat tot, continuem informats. Aquesta manera de llegir els diaris, en forma no lineal, saltant d'una notícia a la següent, de davant cap endarrere, llegint només titulars i peus de fotos, i examinant-ne les infografies, recorda molt aquella lectura en pantalla, aquella lectura a la qual molts, en la seva por atàvica al desconegut, acusen de minvar la comprensió lectora, fomentar la dispersió i no incentivar el pensament crític. Ximpleries. Som davant una frontera nova en què els hàbits de lectura tradicionals canviaran, no per a pitjor, simplement seran diferents.

Més encara, pensem per uns moments en el temps que avui dia dediquem a la lectura:estic convençut que qualsevol de nosaltres passa més temps llegint una pantalla, sigui d'un mòbil, d'un ordinador o d'una *tablet*, que sobre paper. Fins i tot, gosaria afirmar que aquestes eines digitals han suposat un descens molt important en la nostra comunicació oral i un augment directament proporcional de l'escriptura. Escrivim un munt de SMS i d'*emails* al llarg del dia. Comentem per escrit en les xarxes socials, en els fòrums, en els blocs...

Com deia, aquesta nova “literacitat electrònica”, construïda amb bits i píxels i no pas amb paper i tinta, està provocant l'aparició de nous formats narratius que aprofiten al màxim les enormes possibilitats del suport: la pantalla, sigui d'un ordinador, d'un mòbil o de qualsevol altre dispositiu digital. Perquè aquest és un altre dels seus avantatges: la ubicüitat de les pantalles en la nostra vida. N'estem envoltats i, sovint, l'accés n'és més immediat, ampli i extens, que als llibres en paper, encara que sembli mentida.

Fem una breu relació que no pretén ser extensiva, sinó il·lustrativa, d'aquests nous formats. Com estem encara fent les primeres passes en aquest nou trajecte, n'hi ha moltes que són híbrides i no se separen gaire de l'esquema gutemberià, i només hi incorporen algunes de les possibilitats que el digital ofereix:

- a) *E-book*: el que tothom coneix com a tal només suposa reproduir, en una pantalla d'un lector digital, el format estàndard gutemberià, sense res més, o potser amb alguna nota o enllaç que s'obre. En aquest procés d'imitació, hi ha prou comentant que es parla, per exemple, de tinta electrònica i el que més desitja la indústria tecnològica és aconseguir un reproductor com més semblant millor a l'acollidor llibre de tota la vida.

Aquí inclouríem aquelles edicions hipertextuals dels grans clàssics, que no deixen de ser edicions hiperanotades d'obres com ara *Moby Dick*<sup>1</sup> o *Finnegans Wake*<sup>2</sup>. I també edicions digitals ampliades de grans *bestsellers* que s'acompanyen d'un munt d'extres: vídeos, àudios i continguts gràfics.

b) *Hiperllibres* i *dixinovel·les*<sup>3</sup>: ambdós en format paper, bo i incorporant *flashcodes* o codis per accedir a continguts *multimèdia* en la xarxa. No hi ha pas integració, sinó complementarietat entre ambdós formats. És a dir, necessitem el llibre en una mà i el *smartphone* en l'altra.

c) *Vook*<sup>4</sup>: denominat així per la unió dels termes vídeo+book i, en un format plenament digital, s'hi barregen textos, vídeos i enllaços en la xarxa.

d) Tindríem després totes aquelles novel·les que veuen la llum mitjançant plataformes digitals ja existents, en especial les xarxes socials, twitter<sup>5</sup> ou facebook, o els blocs<sup>6</sup>. I també hi afegiríem les anomenades *wikinovel·les*<sup>7</sup>, que són una obra col·lectiva en què el lector pot esdevenir autor, si ho vol.

c) "Narració *transmedia*<sup>8</sup>": De segur que ja som davant una forma de narració que neix en el món digital i que ja no té cap deute amb el paper. El relat s'hi articula en diverses plataformes de mitjans. Més proper a un ARG (Joc de Realitat Alternativa), té un guió obert i combina diverses aplicacions per a mòbil, com ara AR (Realitat Augmentada), textos, així com *webs* amb vídeos i àudios, i fins i tot trobades en viu.

La història relata l'aventura de Nadirah, una mestra de Zàmbia que desapareix per una poderosa organització quan descobreix uns plans per a destruir la seva escola i construir un oleoducte. El repte per al lector/participant és trobar Nadirah i lluitar contra la malvada multinacional.

I davant tota aquesta maregassa de novetats, què estan fent els nostres autors? De moment, poc; perquè encara no han incorporat al seu repertori totes aquestes noves maneres de narrar, de crear. En gran mesura, és perquè el nostre mercat editorial encara no ha assolit la maduresa precisa; els nostres *e-books* no deixen de ser una mera còpia digital del format gutemberià, gairebé sense cap afegit o extra. Alhora, tampoc els lectors no s'han incorporat massivament al món de la lectura digital. Però és qüestió de temps. Torno a repetir que és a la seva mà, la dels lectors, que aquest canvi sigui més ràpid o més vagarós; de la seva demanda dependrà.

---

1. <http://www.powermobydick.com/>

2. <http://www.finwake.com/1024chapter1/1024finn1.htm>

3. <http://www.level26.com/>

4. <http://vook.com/what-is-a-vook.html>

5. <http://twitter.com/thefrenchrev>

6. <http://carinamourela.blogspot.com/>

7. [http://www.calibreochoco.com/Wikinovela\\_CALIBRE\\_OCHO/Intro.html](http://www.calibreochoco.com/Wikinovela_CALIBRE_OCHO/Intro.html)

8. <http://www.conspiracyforgood.com/>



No tinc cap dubte que la nostra manera de contar i els modes de la creació literària canviaran. Quan? No ho sé, aquesta és la pregunta cabdal.

## 2. I què ocorre amb els lectors? Ampliaran o modificaran les eines digitals i els seus hàbits?

De segur que sí, ja ho estan fent. Darrere nostre, ja ve una generació de nadius digitals, per als quals llegir en pantalla és la cosa més natural del món, que estan acostumats a jugar hores a les consoles portàtils. Només cal veure com es mou amb un ratolí un nen davant una pantalla i el domini que tenen del mitjà digital, per adonar-nos que el canvi està ocorrent davant dels nostres nassos.

An Mangen, una estudiosa del capteniment lector, que ha reflexionat molt sobre aquests assumptes, de moment ha conclòs que no es pot afirmar que la lectura en paper sigui millor que en pantalla; només en diu que són diferents. A més, ja duem anys amb les TIC introduïdes en el sistema educatiu, i això no ha suposat una baixa dels índexs lectors infantils.

No sols, però, hi ha un canvi en els hàbits lectors davant aquests nous suports digitals. La seva posició com a lectors en relació amb l'autor, que romanía gairebé immutable des de la nit dels temps, ha canviat de manera substancial: hem passat d'un lector passiu a un lector actiu. Ara el lector opina, exigeix i interactua amb el seu autor preferit. D'aquelles lectures i conferències públiques de Dickens davant centenars de seguidors en què només podien fer aplaudiments en acabant, hem passat als *clubs* de *fans* digitals amb milions d'associats. La xarxa ha obert un canal de comunicació directa, immediata i global entre els lectors i els seus autors, sigui mitjançant les xarxes socials, les *webs* personals dels escriptors, o les mateixes novel·les. L'escriptura, abans una tasca solitària, ha canviat per a molts, sobretot per a les grans supervendes internacionals, en un autèntic aldarull de lectors expectants que suggereixen i exigeixen i que poden arribar a mediatitzar el procés creatiu d'una obra. Això no és nou: recordem que Conan Doyle, després de matar Sherlock Holmes pel professor Moriarty a la cascada de Reichenbach, hagué de ressuscitar-lo per les protestes dels seus lectors, que arribaren a dur crespons negres en senyal de dol.

Fa poc més d'un mes, quan l'escriptora Cornelia Funke va fer la presentació mundial de la seva darrera novel·la *Reckless* en la xarxa des de Nova York; no la va fer en la seva *web* personal, ni en la de la seva editorial, sinó en la del seu *club* de *fans*...

Acabo ja justificant el títol d'aquesta ponència. Des de la nit dels temps, la nostra civilització ha viscut instal·lada en l'oralitat: de les històries que els més vells narraven a les coves al costat del foc a les cançons dels joglars, dels romanços que els cecs cantaven pels camins a les històries que els joves *rapegen* a Harlem.

Fins i tot, quan van néixer els primers alfabets, aquells que els escrivans van gravar damunt l'argila amb un càlam 2.000 anys abans de la nostra era, es vivia en l'oralitat i els que llegien ho feien en veu alta, fins i tot quan es trobaven sols. No va ser fins al segle IV, quan sant Ambròs –aquell miracle només podia ser cosa d'un sant– va llegir per primer cop en absolut silenci. Fou sant Agustí qui ens explicà la sorpresa que li va causar aquest fet en les seves *Confessions*. Doncs bé, no fem pas com sant Agustí; no ens hi sorprenguem i continuem llegint; tenim per davant centenars de lectures meravelloses, en pantalla o en paper, en silenci o en veu alta.



*Nikolas Zimarro*

## Vida i literatura, la mateixa realitat

En aquesta ponència que porta per títol *Literatura, nous continguts nous suports* em proposo de parlar de l'innegable model de convivència de vells i nous suports literaris.

La literatura és una manera d'acostar-se a la realitat entre moltes altres: la ciència positiva, la filosofia i la mateixa experiència normal si més no.

Al llarg de la història són remarcables els resultats obtinguts en l'àmbit del coneixement per cada mena d'aproximació: les ciències, aprofundint en la recerca de la realitat física i psíquica i creant tecnologia; la filosofia, desenvolupant teories sobre el sentit de la realitat; l'experiència normal, proporcionant recursos per entendre la realitat certa de cada dia, i la literatura, expressant la realitat amb símbols, fent obres que faciliten la comprensió de l'esdeveniment d'aquesta realitat i captant la bellesa i la vida en paraules impreses.

Tindríem el batec de l'essència de la literatura, els sentits d'aquesta en el seu precís moviment interior de sistole i diàstole: l'entreteniment, l'art, el reflex de la societat, el propagador dels costums i els valors, la realitat de les coses, el mirall de la veritat i, fins i tot, l'àmbit de la vida.

Amb tot, per molts l'autèntica praxi literària consisteix a plasmar en una obra la relació entre realitat i veritat, l'harmonia entre les coses reals i la seva essència. Segons aquests, aproximant-nos a la caducitat de la literatura de la mà de les muses de l'Art podem arribar a l'essència de les coses i, per tant, presentar-ne la veritat als textos, substanciant-hi *els existents* en la seva autèntica essència. D'això se'n diu *posar la veritat en una obra*. I aquest seria l'objectiu de la creació literària: concretament, reproduir la veritat universal dels *existents* o l'essència universal de les coses.

Així, en la mesura que la tasca principal de la literatura és la pura construcció de l'essència de la realitat que s'esdevé en els objectes i els fenòmens, la literatura garanteix la convivència dels suports vells i nous en nom de *la veritat*, sense més, essent la mateixa veritat la corda forta i intemporal que lliga els suports.

Però això seria reduir la literatura a la seva capacitat mínima, a la seva pura funció representativa.

És evident que la realitat és molt més que la totalitat de les coses i el fet que aquestes succeeixin. Així mateix, la literatura va més enllà dels noms amb què es designen les coses i la totalitat de les proposicions que expliquen l'aparició dels fenòmens. Si la realitat sola no pogués sinó retratar i parlar sobre fets, si no pogués sinó explicar actes, els escriptors podríem escriure ben poca cosa. Si no té significat sinó el cant que presenta la realitat distribuïda en accions, què poden cantar els aprenents de rossinyol? Doncs... gairebé res. L'escriptura seria uns gargots i el cant, lògicament, un refilet enfosquit, el llenguatge no bategaria ni tampoc tindrien vida les paraules.

Per sort, el significat del llenguatge supera les fronteres de la realitat objectiva i la literatura té aquí la possibilitat de fugir de la figuració del món real. Gràcies a això, els escriptors podem seguir els camins que sorgeixen en els límits del món de les coses.

Aquests camins no estan fets, cadascú els ha de trobar a dins seu i recórrer-los tot sol. Aquesta seria una altra dimensió de la literatura: la de la recerca dels corriols i els penya-segats que travessen el laberint dels sentiments; és a dir, la d'ésser l'àmbit que tot ésser viu necessita per mostrar el seu equilibri.

La troballa es produeix fora del món dels sentiments, en una galàxia desconeguda: a l'espai il·limitat del cor. Va de cor a cor, de la intuïció de l'escriptor a la del lector. Per això, cada obra literària ha d'ésser la crònica d'una etapa del viatge interior que fa l'escriptor a la seva profunditat, la narració d'una jornada escrita al quadern de bitàcola del viatger perdut en la galàxia del cor.

Consegüentment, perquè es pugui produir la creació literària, els escriptors hem d'abocar sobre el paper una eclòsia còsmica de tinta en arguments, perquè els arguments es barregin en les paraules que donaran un sentit al seu espai buit d'univers no creat. Aleshores, les paraules s'encadenaran en línies i esdevindran essència i claredat del cosmos renascut en la imaginació del lector. Vet aquí la literatura esdevinguda vida.

De la vida, sí, n'hem de parlar: hem de parlar de la realitat sense espai ni temps, del que no es pot dir. Hem de parlar de la cançó de bressol de la Lluna que adorm l'amor infant, del foc del petó pres als llavis, del calfred d'un adéu imprevist, del silenci de la platja que es queda esperant l'onada que se n'ha anat per sempre i de la resta de coses.

No en tingueu cap dubte, la literatura és com el plor d'un nen que neix, com el rierol que surt de dins de la terra, inacabable..., renovador...

Igual que el plor es converteix en alè de vida, igual com l'aigua es converteix en riu i flueix fins al mar, la literatura necessita apropiari-se el vessament de la vida plasmant-lo en un mar grandios i fèrtil que aplega els batecs de tots els éssers vius.

En aquesta tasca, a punt d'ésser mar, en la necessitat d'escampar als quatre vents la vida, sempre igual i sempre diferent, la literatura és el punt de trobada dels suports antics, d'ara i de sempre: perquè la vida continua sense parar i perquè la literatura és l'escenari (a cada lloc, en cada època) de totes les manifestacions de la vida.

Servint-me d'un significat poc usual del mot "euskarri", el que s'expressa amb l'accepció 'batec', superem les fronteres dels contraris *immobilitat* i *variabilitat*, *vell* i *nou*, posant la vida en l'eix de l'univers del pensament i, de la mateixa manera, presentant la literatura com a expressió autèntica d'aquesta vida.

En efecte, la vida i la literatura formen una unitat indestruïble, una realitat de gènere femení, és a dir, una realitat que es pot aconseguir plantant cara a l'afany d'un amant que cerca un amant per necessitat, al vigor de la formiga treballadora i a la fermesa de l'apologeta de la llibertat.

Una realitat que es guarneix amb la pell, amb els sentits i amb el cor, si estem llestos per seguir el rastre dels sentiments en la pols dels corriols, per plantar cara a les escomeses de llances de gel que ens entren per la teulada ensorrada de l'existència, perquè no ens mullin els xàfeces de la desesperació que aboquen el dolor i el mal per les goteres de les pors i per acceptar sense problemes la tria de fracassar en l'intent...

Una realitat rara i inexplicable que escoltem en el refilet del rossinyol, que tastem en un raig d'aigua fresca, que toquem en els pètals de flor, que lluïm en horts i patis, que respirem en l'olor de la brea de pi i en les fragàncies de la brisa del mar, que absorbim en la rosada que cobreix l'herba, que bevem en les nostres llàgrimes, que sentim en la punxada de les agulles de pluja i en l'intens trago de gotes, que patim en els estigmes inguaribles i que, en contemplar el bat d'ales d'una papallona multicolor, travessem en les nostres retines...

Una realitat que completa l'essència de les coses, que fon el visible i l'invisible, que amaga les perles que serien dignes d'encadenar l'aportació de corall més preciosa i la més bella de les filigranes a dins del seu ample mar, que alleuja l'aflicció de l'ànima nua, que nua a la punta dels dits dels cecs que reconstrueixen amb el tacte els objectes que omplen l'espai i que es reflecteix a les ninetes alegres dels infants que miren el microcosmos re-creat per ells mateixos...

Una realitat que, quan s'esdevé, és una tempesta a l'ànima, un impuls ocult de bogeria, un llamp a la nit, un torrent d'humor i limfa que llisca pels canals subterranis de la carn, la tremolor del cabirol que es protegeix a les tanques del pensament i fuig d'un caçador amagat, la vibració de l'esclat de mil estrelles en la imaginació, la convulsió del trenc de l'onada en un mar de passions desfet i una sortida de sol en un paradís de somnis...

L'essència dels escriptors consisteix a modelar en els textos l'esdeveniment de la realitat literària i vital. Ens podem valdre de qualsevol suport material. És suficient la literatura vital sobre l'encarrilament de la passió de la percepció humana, encara que l'objectiu sembli un tòpic. Per assolir aquest objectiu és imprescindible que ens alliberem de les cadenes de la resignació i la destrucció i que desterrem del cor la feblesa, els gripaus de la dificultat, la solitud de la transmissió en línies apòcrifes i l'acritud del vi avinagrat de la mala sort.

Per tant, els escriptors hem de portar a terme, concretament, una recerca de la vida intel·ligent i clara, la vida que concreta la impossibilitat de l'impossible equilibri entre la bondat i la simulació, la vida que es reflecteix per mitjà de la dialèctica quimèrica entre el conscient i l'inconscient, la vida que apareix una mica com la crònica de la recerca de la veritat que s'incrusta en un univers caòtic de sentiments.

En aquest exercici de paroxisme, els escriptors hem d'utilitzar el caleidoscopi de les emocions havent-ne netejat els vidres amb baf d'alè de vida. En aquest alè tindríem un catalitzador de contradiccions, dubtes, frustracions i certes que seria com un elixir de la vida eterna. Beuratge, desitjos, passions, alegries i patiments que, transformada la tinta en grafs, abocarà al paper o a la pantalla de l'ordinador.

Els escriptors hem d'indagar i donar notícia de l'eternitat de la serp i l'omnisciència de l'unicorn. Investigar en els seus secrets vol dir: d'una banda, plantar cara a l'ordre de sentiments que ens obliga a viure la vida; de l'altra, comprendre l'essència d'aquesta vida i el sentit de l'existència humana.

La vida és un principi existencial que apareix en diversos detalls o realitats vitals individuals: el batec del cor de la mare Terra que bomba els éssers vius, el pressentiment etern de la serp que és el fil de la Lluna per trenar les fantasies...

Aquests batec i pressentiment no els concretarem mai unívocament ni tampoc els racionalitzarem per mitjà de conceptes, per més que, en el desig de concretar-ne l'aparició, els anomenem "animal", "insecte", "planta" o "arbre", els classifiquem en espècie, subespècie i gènere, i els designem "magnòlia", "bedoll", "cavall", "humà", etc.

Això ho sabem prou bé els escriptors, i encara més els poetes. De fet, acceptem amb humilitat que la vida s'esdevé com la natura i que no pot presentar-se sinó per mitjà de metàfores. Per això, cantem la realitat que es dirigeix per mitjà de lleis que són imprescindibles i temibles amb la nuesa i la petitesa d'un aprenent de rossinyol: és a dir, la realitat infinita que es propaga en el cicle immutable de la vida i la mort.

Els escriptors seguim el camí que dona sentit a l'existència; cercant el calze de la vida en la profunditat dels ulls del temps antic que es guarda a les fissures de l'esperit, teixim la teranyina de la saviesa de dins cap a fora, separant-nos dels tàvecs de la destrucció i de les sangoneres de la incertesa i apropiant-nos les visions dels unicorns. Ens ha de passar tant sí com no per poder pujar la muntanya on hi ha la sínia de l'eternitat.

Com que el camí és abrupte, els amants de l'aventura de la vida, a més de sentir sovint la urgència d'enfonsar-nos, vivim una sensació de mort habitual. Però això últim és necessari: perquè per renéixer amb l'ànima de formes de vida, en primer lloc és imprescindible estar a punt de morir als penya-segats de la mort i començar a morir a l'úter de la mare Terra. Rau en aquesta saviesa de l'unicorn que segueix en les paraules dels escriptors que deixen els gens del miracle en els aires de les melodies de la natura, en els precés de les cigales, en els refilets dels poetes i a l'ovari de la mare Terra.

Bé, us convido a beure en mans netes aigua del rierol de la vida, a caminar descalços pel prat, a ser plenament humans. Però tot això, amics oïdors que us tinc per confidentes, no tindrà sentit si no s'encamina cap a vosaltres, si no és l'eco que us surt del cor. Estic segur que serà així. En tot cas, rebeu una abraçada del meu cor nu.

*Guillem-Jordi Graells*  
Els drets d'autor en el món digital

Al llarg dels segles els escriptors han fet conèixer les seves creacions a través de suports molt diversos. De fet, en l'inici fins i tot és poc escaient dir-ne “escriptors” ja que, probablement, la seva tasca s'exercia oralment, sense el suport escrit. En tot cas, la producció literària s'ha transmès a través de suports molt variats, alguns dels quals, però, han generat o acabat de configurar formats literaris molt lligats a aquests suports divulgatius.

Ara ens trobem davant un d'aquests canvis de suport que, ja ho comencem a endevinar o fins a tenir-ne l'evidència, està generant nous formats. Em refereixo, òbviament, al suport digital i les seves múltiples manifestacions, canals o vies de transmissió. El més evident el del llibre electrònic, e-book, llibre digital o com en vulguem dir. Però potser no és aquesta la gran novetat, ni de bon tros, ni allò que ens planteja més reptes i incògnites de futur. Al cap i a la fi, l'anomenat llibre electrònic no deixa de ser una adaptació tecnològica al format tradicional generat per la invenció de la impremta, la possibilitat de multiplicar i difondre a un preu assequible còpies d'uns continguts –amb un salt qualitatiu i quantitatiu evident respecte a l'estadi anterior, el dels manuscrits i els copistes– però que, en si, i fins ara, podria no generar altres canvis més substantius en allò que escrivim.

De fet, l'existència del llibre electrònic, la seva (¿probable?) difusió en els mesos i anys a venir planteja moltes incògnites però bàsicament de tipus tecnològic, industrial i, sobretot, de gestió de drets autorals. Però encara està a les beceroles respecte als canvis de continguts, de mescla de llenguatges i formes creatives, que possibilita, fins ara pràcticament reduïdes a determinats subsectors llibrescos: llibre de text, infantil, de divulgació, etc. En realitat, allà on més ha evolucionat el concepte creatiu lligat a l'escriptura ha estat, ara com ara, en les plataformes diverses de la xarxa, on podem trobar múltiples experimentacions literàries que no són, simplement, aprofitar una forma de difusió diferent, a l'abast –gratuïtament o no, aquest no és ara el tema– de masses encara més àmplies i il·limitades del que possibilitava l'edició tradicional. A més de noves fórmules, interactives, de llegir i fins compondre la poesia o la narrativa, el guionatge compartit o la creació col·lectiva, han aparegut gèneres nous com el dels blocs, que no són exactament periodisme, ni crítica, ni memòries, etc, però ho poden ser tot i, a més, en un format nou, diferent, que

no requereix per a crear ni per a difondre-ho cap més infraestructura que disposar d'un ordinador –o ni això: també s'hi pot accedir en un cibercafé!– i tenir ganes de comunicar alguna cosa.

Tots aquests canvis i, molt especialment, la velocitat amb què les novetats s'estalonen les unes amb les altres, ens està exigint una enorme agilitat en els aspectes més diversos. Els dos fonamentals són els derivats de la propietat intel·lectual i, en conseqüència, la gestió de drets i, d'altra banda, les noves possibilitats creatives que se'ns obren. En el primer aspecte, encara no s'han resolt tots els reptes tecnològics, de compatibilitat, sistema, encriptació i lectura que planteja l'anomenat llibre electrònic i resulta que ja hi ha qui n'estén el certificat de defunció, afirmant que aquests ginyes que s'han apressat a crear algunes indústries, exclusivament per a la lectura, seran ben aviat inútils davant la irrupció i l'evolució dels ginyes més complets multifuncionals, que permeten telefonar, navegar i també llegir, en línia o per descàrrega. O sigui que, quan tot just estem tractant d'instruir-nos sobre els sistemes del tan anunciat i encara no universalitzat e-book (des del lector de documents en pdf, és a dir, pròpiament un dispositiu que reproduceix un escaneig o bé del llibre de paper o d'un altre sistema compositiu *inalterable* per al lector, fins als dispositius que ja permeten la inclusió, a més del text, de parts gràfiques, enllaços de navegació, jocs, etc), quan estem, doncs, fent l'inventari dels sistemes, dels aparells lectors en el mercat i de les possibilitats d'implantació de cadascun, de la seva compatibilitat mútua, etc, ja ens diuen que això ha estat un pas en fals, innecessari, davant l'oferta de dispositius molt més versàtils que ja s'està produint i que evolucionarà enormement en els pròxims mesos i anys en raó de la ferotge competència tecnològica i industrial que hi ha darrere de totes aquestes novetats.

Tot això ens pot sumir en la perplexitat o en la impotència, per la dificultat de reaccionar col·lectivament davant de tants canvis i, sobretot, pel que fa a la protecció dels drets d'autor, molt amenaçats amb aquestes noves fórmules, bé per la pretensió dels editors –cada cop menys “inversors” o “industrials” i més “gestors de continguts”– de minimitzar el paper autoral o subordinar-lo a les seves pròpies “creacions editorials”, bé pel fenomen de la pirateria o, si es vol, del lliure accés als continguts en xarxa, quan creix la sensació universal que tot allò que hi ha és gratuït i no ha reportar cap remuneració per a qui ho ha creat (se suposa que ja s'obtenen ingressos d'altres bandes, que ningú no es pren la molèstia d'investigar si es produeix). Davant de tantes amenaces, i els consegüents intents de neutralitzar-les, sembla que ens quedi poc temps per anar a la recerca de les noves fórmules creatives que permet l'entorn digital, o almenys anant poc més enllà dels blocs i alguna altra novetat, com penjar en pdf en les pàgines personals els llibres descatalogats o alguna altra mesura, sovint patètica, per no quedar marginat en la revolució que s'està produint.

Durant aquest any, tots els temes apuntats han estat presents en innumbrables jornades, congressos, simpòsiums i trobades diverses que es produeixen arreu. A continuació, ofereixo un resum de dues d'elles, per la seva significació, tot i que un ràpida consulta googleana us permetrà de trobar-ne moltes més. La primera té importància pel seu àmbit europeu, lligada al Parlament de la UE, amb les recomanacions que poden acabar incidint en la política de la comissió o la legislació parlamentària. L'altra, coorganitzada per l'AELC i l'ACEC, va intentar fer un estat de la qüestió, que segurament cinc mesos després ja deu haver quedat obsolet en algun aspecte.

La sessió ‘Els drets d'autor en el món digital’ va tenir lloc el 15 d'abril a Brussel·les, invitats per Helga Trüpel, vicepresidenta del Comitè de Cultura i Educació del Parlament Europeu, qui va afirmar que calia pagar pels continguts culturals i que cal clarificar l'expressió *free access*, que aquest accés lliure no és un accés gratuït. En conseqüència, va proposar un esborrany de recomanacions que foren debatudes i esmenades al llarg



de la conferència. Vladimir Zucha, director general d'Educació i Cultura de la Comissió Europea va insistir que la cultura té a veure amb el contingut, però també amb el valor econòmic i que totes les baules de la cadena han de quedar integrades i obtenir beneficis.

A la taula 'Noves nocions de propietat intel·lectual, copyright i drets d'autor', Lucie Guibault, de la Universitat d'Amsterdam va arrencar amb l'exemple de Shanda que a la Xina té 800.000 autors, quatre milions de lectors i 400 milions de pàgines llegides cada dia via web, mòbils o *readers*. Són autors emergents, amb sistemes de recomanació dels lectors i obtenen el 50% dels beneficis de vendes, un 10% del preu del format paper. Va remarcar els canvis substancials que tenen a veure amb la digitalització massiva, els nous formats (jocs, vídeos, DVD's, etc.) i els nous canals de distribució (Internet, *readers*, iPods, iPads, etc.). L'autor ha de fer valer els seus drets, amb royalties justos i pactats, i la possibilitat de recuperar-los si no hi ha una explotació de l'obra, i evitar cessions universals de drets en diferents formats i llengües. Cal adaptar la llei de copyright als canvis, donar llicències on els models de negoci poden construir-se sobre una altra base que no sigui el pagament de royalties. Alain Absire, de la Société des Gens de Lettres va insistir en la digitalització massiva del saber que s'estava produint, sense garanties de qualitat, mutilant i escapçant les obres. Hi haurà dos tipus de llibres digitals: els llibres llegits i oblidats, que s'ofereixen gratuïtament, i els llibres de qualitat, amb preu just, enllaços, materials hipermèdia al servei de l'enriquiment personal i el gaudi cultural. Oliver Money-Kyrle, secretari de la Federació Europea de Periodistes, va vaticinar que els pròxims anys seran crítics en matèria de drets. Va parlar de les noves oportunitats, però també dels perills i els reptes: els valors ètics i professionals del periodisme en un moment en què tothom, via Twitter, blogs, Facebook o altres xarxes socials pengem informacions, fotografies o enregistraments que arriben del lloc de la notícia i en temps real però amb la problemàtica de la fiabilitat, de la credibilitat, dels rumors, de l'anonimat i la impunitat que generen.

La segona taula, 'L'accés al llibre descorporeïtzat (*disembodied book*), reptes i oportunitats per als autors' va versar sobre què passarà amb els llibres quan ja no siguin llibres físics, sinó textos flotant en la immensitat de la xarxa. Rainer Just, del WGWOrt d'Alemanya, va parlar sobre les societats de gestió de drets (*collecting societies*) d'autors i editors alhora, l'opció més neutra. En el futur l'herència cultural serà accessible des de les biblioteques, però cal assegurar el pagament de drets perquè sigui una activitat profitosa per a tothom. Lidia Joanna Geringer de Oedenberg, parlamentària polonesa, va advertir que l'absència d'una política comuna podria comportar el mateix fracàs de la indústria musical, a més el principi de territorialitat ja no és el del segle XIX, Internet no coneix fronteres nacionals i aquesta és una situació ideal per al copyright en l'era digital. Altres intervencions van ser menys rellevants.

Entre les recomanacions al Parlament Europeu que es van aprovar, destaquen:

*Copyright europeu.* Cal crear un entorn favorable al món digital per als creadors i els titulars de drets, mitjançant la garantia d'una remuneració apropiada pels seus treballs creatius. No es creu necessària una Llei Europea de Copyright, però si s'elabora ha de basar-se en el "*droit d'auteur*", incloent els drets morals. No és acceptable el concepte angloamericà de "copyright".

*Drets contractuals.* Hi ha d'haver un equilibri adequat entre els drets dels autors i els dels editors com a parts contractants. La negociació col·lectiva hauria d'estar exempta de la llei de competència.

*Societats de gestió.* Són la salvaguarda de la remuneració als autors, faciliten la cessió de drets i tasques socials per als autors, supervisades per autoritats estatals per assegurar la transparència. S'ha de fer costat al sistema i millorar-lo. Les llicències digitals multi-

territorials han de ser gestionades amb acords recíprocs entre les societats nacionals per garantir la diversitat cultural.

*EUROPEANA.* Cal trobar mitjans per a la digitalització i la disponibilitat de llibres (i imatges i altres continguts) protegits tot respectant els drets i la remuneració dels autors, en particular per a les obres exhaurides i òrfenes.

*El dret al préstec públic (PLR) i la remuneració digital en biblioteques.* Els titulars dels drets han de rebre una remuneració pel préstec de les seves obres en biblioteques. El setembre de 2008, la Comissió va suspendre la supervisió de la implementació del PLR als estats membres, que encara està endarrerida o no ha estat introduïda en alguns. Exhortem la Comissió a reconsiderar la decisió. A més, creiem que fer accessibles les obres en contextos digitals a les biblioteques també ha de ser remunerat de manera justa.

*Google.* A la nova versió del conveni, molts llibres europeus encara hi estan inclosos. Sol·licitem que les autoritats protegeixin els drets dels seus autors.

*Pirateria.* Protegir la propietat intel·lectual. D'acord amb l'informe Gallo, cal combatre la pirateria en línia i protegir la propietat intel·lectual a internet. Els autors no poden lluitar sols contra la pirateria. La societat de la informació ha de defensar el copyright dels continguts creatius. Demanem dels proveïdors d'internet una responsabilitat més gran per retirar els continguts il·legals.

*Drets de lectors/usuaris i d'autors.* Demanem campanyes de conscienciació sobre el copyright, especialment entre els usuaris joves, per tal de fomentar la noció de creació i una consciència que els creadors han de poder guanyar-se la vida amb les seves obres. La llibertat d'informació significa un accés il·limitat a la informació, però no de franc quan es tracta de continguts protegits.

*Política de la UE per la diversitat per l'accés als recursos culturals digitals.* La digitalització pot ajudar a fer visibles les llengües i comunitats petites. A més, cal donar suport a la traducció de totes les llengües europees a totes les altres llengües europees.

*La "tarifa plana cultural".* Rebutgem la idea d'una "quota online" o "tarifa plana cultural", que privaria els autors i creadors del dret de determinar l'ús de les seves obres i obstruïria els nous models digitals comercials, ja que els usuaris tindrien el dret de fer servir tots els continguts, fins i tot els il·legals.

*Cap contingut creatiu sense autors.* El futur de la creativitat depèn de l'estatus dels autors, que necessiten uns ingressos justos i uns drets garantits en el món digital. Exhortem les autoritats europees a protegir el futur de la creativitat i el contingut de creació mitjançant la protecció dels drets dels autors.

Les jornades *Literatura i àmbit digital. Drets i creativitat* organitzades per l'AELC i l'ACEC es van celebrar el 9 i 10 de juny d'enguany amb diverses taules rodones. En la primera, 'Nous formats, nous negocis', Xavier Badosa va fer un repàs als formats i dispositius de llibre digital, des del Pockett ePub (del 1998 i que encara s'utilitza), fins als dispositius iPad o Kindle, passant per l'estàndard OEB (Open EBook) o el *mobipockett*. La tendència és cap a l'homogeneïtzació de programari per tal que es puguin llegir llibres digitals amb dispositius diversos (exceptuant els sistemes tancats d'Apple, especialment), i cap a dos vessants en el llibre digital: el més literari o d'assaig –de text llarg, en definitiva–, que es quedarà amb un text més fix i 'clàssic', gairebé monopolitzat pel programari de l'empresa Adobe, i un tipus de llibre digital més interactiu que incorpori el vídeo, el so, l'àudio o la realitat augmentada, adreçat a productes com llibre infantil, guies de viatge, de cuina, etc. En aquest segon corrent entrarien projectes en fase de desenvolupament com el Blio. L'editor Enric Faura va fer un panorama de l'edició digital, confusa i amb molts camps oberts davant d'un canvi de paradigma amb els nous productes editorials –gràcies a la tin-

ta electrònica, que permet una experiència de lectura semblant a la de paper. Els editors han d'encarar aquest repte perquè el negoci comença a tenir visibilitat: als EEUU l'edició digital suposa un 8-9% del total. També va fer preguntes que encara no tenen resposta: quin model de negoci seran els llibres digitals? De fet, n'hi haurà, de negoci? I l'autor, quin paper hi jugarà? La relació entre autor i lector per força canviarà. Perquè el cert és que la gent llegeix més que mai, en tot tipus de format, i la qüestió és adaptar-se al nou paradigma i establir mecanismes perquè l'autor i l'editor puguin continuar vivint de la seva feina. En el debat sorgí el problema del pirateig, quina manera és la més intel·ligent per encarar-lo, o quins models de negoci es poden aplicar, com el pagament per descàrrega. També de com es retribuirà als autors, ja que el dret de còpia amb el llibre digital gairebé no existeix, del valor que donen o deixin de donar els joves a la creació que consumeixen amb formats digitals, de si el negoci per a l'autor ha d'anar encarat a una relació directa amb el lector, sense intermediaris.

A la segona taula rodona, 'Drets digitals', Raquel Xalabarder va resumir els diversos tipus de drets digitals i les llicències, i de com els autors hi poden accedir, ja que l'esperança són les llicències d'obra, i aquesta és la tendència per tal que els autors puguin viure de la seva feina. El camí és crear llicències i repartir el pastís de la creació i l'accés a l'obra digital, perquè amb la via de la prohibició s'ha demostrat que no s'aconsegueix res. Mario Sepúlveda va parlar de la convulsa situació dels drets d'autor amb el nou paradigma digital i sobretot dels contractes d'edició. Les editorials acaparen el màxim de drets per poder cedir-los a tercers en un futur. Va plantejar temes candents com el de la duració i l'expiració dels contractes –amb els llibres digitals el concepte canvia totalment–, la distribució i la comunicació pública, o el perill per a la integritat de l'obra. En tot cas, els acords a què puguin arribar els editors i les associacions d'escriptors han de ser vinculants en els contractes d'edició.

A la taula rodona 'Alternatives al copyright', Ignasi Labastida va explicar en què consisteixen les llicències i cessions de drets, centrant-se en les Creative Commons i en el Copyleft, una altra manera d'exercir els drets per part de l'autor. Amb el copyright tots els drets estan reservats, i en canvi amb aquestes llicències l'autor decideix quins dels drets es reserva. Es pot partir d'una llicència oberta, on l'únic que s'exigeix és el reconeixement, és a dir, la citació de l'autoria, i a partir d'aquí es poden aplicar diverses restriccions, com l'ús comercial, la reproducció, la comunicació pública, etc. Ernest Abadal ho va complementar amb casos pràctics on l'ús de les llicències Creative Commons han tingut ressò i èxit, i va citar el cas de l'autor expert en noves tecnologies Enrique Dans, que amb el llibre *Todo va a cambiar* ha aconseguit vendre molts exemplars tot i oferir-lo també gratuïtament en descàrrega per internet. També va parlar de l'experiència en una revista científica, que també es publica amb Creative Commons, i va afirmar que un 10% del total de revistes científiques de tot el món ja es publiquen amb aquest tipus de llicències, que permeten una gran difusió de l'obra i arribar al màxim de públic. Llorenç Valverde va defensar, des del seu vessant acadèmic, que el coneixement ha d'estar a l'abast de tothom, però sense deixar de banda l'autor i la seva remuneració. Va explicar breument com va sorgir el copyright i els drets d'autor i va distingir el copyright –interessos de la indústria– dels drets d'autor, uns autors que tot sovint queden desemparats. També va distingir entre l'autor professional, que vol viure del que escriu, i aquell a qui li interessa més que la seva obra tingui el màxim de difusió i posa en segon terme la retribució per l'obra. En el debat, sobre de quina manera cal retribuir els autors en el nou paradigma digital, es va concloure que el tema no està gens definit, i que s'han de buscar solucions imaginatives, que segurament no tindran res a veure amb les fórmules que s'han fet servir fins ara.

A la taula ‘Noves perspectives en la creació i la innovació de l’escriptura’, Laura Borràs va analitzar la nova literatura digital i com les tecnologies digitals transformen la manera d’apropar-se al fet creatiu. El nou paradigma no ha de provocar cap por en l’autor, sinó que aquest l’ha de veure com una oportunitat d’endinsar-se en nous tipus de creació. En tot cas la lectura ‘convencional’, lineal, existirà sempre perquè és un gran invent, i la literatura digital és només un complement, una altra manera de crear, i no pas una amenaça. Va exposar casos emblemàtics de literatura digital, com Isaías Herrero i el seu projecte *La casa sota la sorra*<sup>1</sup>, o autors que treballen en xarxes socials com Facebook o Twitter –com ara Jordi Cervera i la seva novel·la *Serial Chicken*<sup>2</sup>, escrita per a aquesta darrera. Els nous formats digitals influeixen en el format paper, dos mons que es complementen i es contaminen mútuament. Finalment va parlar d’*Hermeneia*<sup>3</sup>, un portal on es recullen obres digitals. *Ramon Dachs*<sup>4</sup> va afirmar que la literatura digital no aboleix la convencional, sinó que la impulsa, la resitua i la complementa. Ho va exemplificar amb obres digitals seves provinents de poemaris en paper que, reinterpretats i posats sobre format digital adquireixen tota una sèrie de noves maneres de llegir-los i d’apropar-s’hi. El repte és trobar sempre la forma adequada, el format més adient, per aplicar un concepte, i de vegades el format ha de ser en paper, convencional, o digital i virtual. Els autors digitals, ara mateix, no busquen el rendiment econòmic immediat i que la prioritat en aquests estadis inicials s’encamina més cap a l’experimentació i exploració de les possibilitats digitals.

A través d’aquests dos resums, podem veure la quantitat de reptes, novetats, incerteses i possibilitats que hi ha obertes. No és, certament, cap conclusió, només un petit índex de tot allò que ens espera en el futur immediat i que ens exigeix tant a nosaltres com a creadors individuals com a les associacions de les quals formem part endinsar-nos en totes aquestes perspectives obertes per tal de respondre a les exigències immediates i de futur i també per redescobrir sentit a la nostra creació i millors fórmules de fer-la arribar a públics cada cop més amplis, sabent que, a més, se’ns ofereix la possibilitat complementària d’anar més enllà en la difusió, el coneixement i la utilització de les nostres llengües respectives. No tinguem por, i sobretot: no badem!

---

1. <http://www.elevenkosmos.net>

2. <http://twitter.com/benegra>

3. <http://www.hermeneia.net/cat/>

4. <http://www.hermeneia.net/interminims/autorec.htm>

## **Creació**

*Olalla Cociña*  
*Dores Tembrás*  
*Nikolas Zimarro*  
*Miquel Bezares*



## *Olalla Cocina*

**el preu de creuar el fred d'aquesta ciutat  
fou  
arribar a tu  
completament cega**



**(al camí)  
passares fregant-me a posta  
estava fosc i així aprofitares  
per fiblar-me**



**(desig)**

s'instal·là al seu camp de visió  
i ja no hi hagué res a fer

era tenir un globus d'aigua a les mans  
mal·leable            fràgil  
a sota: l'ample asfalt.  
deixar-lo caure  
la fàcil concessió de la gravetat  
la cobdiciosa apetència de l'abisme



**en un d'aquells somnis que pesen**  
realitat d'epidermis i empremtes sota els llençols  
era ell  
l'home que mira directament el sol  
l'home que no cull patates  
ni mata el porc  
ni sega l'herba  
ni esmola  
ni alça  
recull  
crema  
espella

ell sota un barret d'ala ampla  
no tornarà mai  
amb un sac de rabasses  
per encendre un foc i calfar-te  
no pot fer açò perquè està ocupat a tapar  
el broc amb què omplis d'aigua el barral mentre t'esguarda

*(de Libro de Alicia)*



(sud)

No calia que em duguessis tan lluny per enlluernar-me. El desert d'Almeria m'hauria valgut de sobra. El paisatge lunar oferint-me espai per al nostre *western*, fantasiejar amb una revenja. El cel grogueja damunt nostre, que caminem dretes cap al saló.

Hi entrem amb passa decidida i fem balancejar les portes al més pur estil *cowboy*. Sense importar-nos el que es pugui esdevenir darrere nostre, perquè sabem en quin moment haurem de capgirar-nos i a qui apuntar. Els nostres esperons de plata enllotada relluen contra els gots de cervesa i espurnegen a les pupil·les dels clients que, en veure'ns, deixen de beure i ens fiten atònits.

Llavors ho fem. Netament i elegant. No s'escolta ni pruna. S'atén a l'estupor. La nostra fatxenda és també silenciosa. Així en vam sortir, balancejant les portes de nou. L'únic aire que se sent en tota l'escena.

La mort tenia un preu i tu pares ara per mirar l'infinit i encendre un cigar a les fogueres que ens anem trobant. Vols celebrar la victòria, però t'enganyes en les formes. No saps que la foguera aquí és una trampa mortal, que el foc en el nostre *western* no es balla així. Que l'abraçada, el reconeixement del públic, no es pot forçar. I fumant t'esvaeixes i t'infligeixes ferida de mort, igual que intueixen la traïdoria els mariners quan algú, en una casa, encén un cigar amb la flama d'un ciri. La teva ànima es reunirà aviat amb les dels indis morts en tantes i tantes pel·lícules.

Em vas dur a aquest continent de ficció en pla sorpresa i aquí vaig romandre. Ara xiulo divinament i sóc una as muntant a cavall. No ho creuries si em veieres. Quan el pes de la solitud m'ofega, sé perfectament com manegar el llaç que es tanca enlaire, en aquell nus perfecte que tot ho pot atrapar.



les Caixes contenien la Delimitació  
i per la seva naturalesa foren refugi d'estraperlistes  
cementiri d'amants i punt de fuga  
el joc de fet a amagar  
entre ampolles de refrescs reutilitzables

sense parlar-ho, ho sabíem. sempre hi hagué banderes i estandards  
per als insegurs

juntes passàrem per les Caixes un munt de voltes  
recitant noms també  
–d'altres formes, a la fi però–

Delimitadors:

rius, sistemes muntanyosos, climes  
capitals, orografies difuses  
–qui sap on era que esdevenien vertaderes  
i quan això succeís  
cap de nosaltres no viuria ja allí–

lu feia fotos per a les meves oïdes  
lu recordava amb detall la roba del primer dia  
lu sabia més coses perquè tenia germanes fadrines

els marcs per a la reconstrucció, avui  
s'embruten com la pell de les mans enfosquint-se  
en classe de manualitats  
gotetes d'aigua de fang esguitant el terra  
ones delicioses entre els mateixos dits  
que agafen una anguila sota el pont de feve  
quan la marea baixa

un dia, en arribar a les Caixes, lu sentencià:  
“aquí acaba Galícia”  
i, assentint, apagàrem un altre cop l'interruptor  
com diàriament  
amb perícia les tisoires, sense pressa el nostre idioma  
conhortades l'una per l'altra  
com quan aprenguérem a anar amb la bici  
recolza el braç aquí  
nosaltres també com els altres

l'estic veient pronunciar la sospita  
–quelcom semblant a la vergonya, però no exactament–  
i negant-nos l'olor d'un animal mort a la cuneta  
potser un gat  
certes que ningú l'enterraria  
continuàrem endavant



*Dores Tembrás*

*El pòsit del fum*

cartografia de paraules  
repetir cada signe  
dins de la quadrícula  
paper en blanc  
pou infinit  
les paraules esvaren  
per això sempre quadrícules  
per salvar-les  
petites cases  
on viure per sempre



rebre bocins de terrissa només  
peces descrostades immòbils  
i en aquella vitrina atemporal  
descobrir segells i estampes de morts  
coberteria d'alpaca verda  
sabor inconfusible a la sopa  
daguerreotips amb cirurgia a llapis  
i imaginar intertítols amb ulls oberts  
perseguir el corc assassinant-lo a palmellades  
en la lluita per la fusta  
encara que en secret  
la seva tasca em fascinés  
i arribar a les darreres escales que  
duien als secrets  
als flascons vells amb flaire a medecina

baixar espai  
no caure  
esquivar l'aroma de la llet tèbia  
i guaitar per entre els finestrons  
tot el que no s'esdevenia



N-84

aquells àngels de paper daurat  
els retallàvem juntes  
sofà de pana blava  
i a fora el fred  
i a dins la llum  
el silenci  
amb nosaltres dues  
suaus  
les teves mans de modista  
mestres del patró  
i la tisora  
els confeccionàvem així  
espurnejants  
com il·lusions òptiques  
suspeses  
damunt del pi mort



i no hi hagué empara  
aquell matí del vint-i-set  
el cel caigut  
al pont de la marquesa  
per a la nena  
que veié passar els cavalls rabents del Rei  
enfangades les mitges  
i quina llàstima  
que ni tan sols escoltés els aplaudiments  
pensava ella  
fins a l'escola  
7 km



*Die Pflaumen wolln ja so vom Baum  
Wolln aufm Boden liegen.<sup>1</sup>*

Bertold Brecht

morat reversible  
carn verda  
dos dies de vespes èbries  
i dits tenyits  
de vent lleu  
i alambí  
abans de la dissecció  
de l'extracció de l'os  
abans d'obrir el pit  
i practicar l'autòpsia  
de cada estiu



---

1. *Les prunes volen baixar de l'arbre/i jeure al terra.*



els altres passen  
i tu recolzada a la corda  
et deixes negativar  
revelada amb vapor de mercuri

al cos  
un poc de ferro fos  
de buscall mullat  
de fum extint

els altres  
no saben  
però miren de reüll  
la que repta la gravetat



*Nikolas Zimarro*

**GUIARRA**

Guitarra,  
jeus a terra.  
greument ferida,  
sagnant,  
vessant notes mudes pel ventre.

Un home,  
pres  
de ràbia canina,  
tip de falsa homenia  
i vana supèrbia,  
et va colpejar contra una pedra.

I ets aquí,  
moribunda,  
trencada.

Ara  
el teu cos  
ja no serà de ningú.  
De ningú,

màrtir de l'amor.  
Perquè el vent s'ha emportat  
el teu últim acord,  
el petó definitiu.

De ningú,  
guitarra morta,  
mai més a la vida.

Aviat,  
davant del teu cadàver,  
l'alegria, les carícies i les confidències  
s'ofegaran en l'ensopiment d'una nit eterna,

els somriures seran una ganyota de mort,  
els murmuris sanglots,  
i els dits,  
fredes agulles de vidre.

Aviat,  
el teu assassí  
et plorarà en silenci.  
I les llàgrimes que no vessarà  
se li tornaran gotes de verí  
que ompliran de sang podrida  
les artèries del seu cor.

Aviat, sí,  
els arbres de l'escarni  
llevaran a la capçada  
els fruits de la vergonya  
i el xerric-xerrac d'una cigala  
serà l'elegia que es recita cada nit,  
a ritme de lletania.

## EL TEMPS DEL SON

El temps, tic, transcorre lentament, tac, massa lentament, com si estigués exhaust, mentre la noia dorm plàcidament, que no la molesta ningú ni res la inquieta, i dormirà una eternitat de números, dibuixos i noms purificats en una imatge difusa...

Però el temps, tic, passa, tac, sempre passa, mentre la noia té un son terrible amb monstres i espant. De matinada, es desgranarà en malsons, en les perles negres del rosari que, clac, clac, clar, una rere l'altra cauran a terra en un copejament de grans d'angoixa.

I a la darrerria de la nit, mentre la noia dorm una festa de jocs, tombarelles i rialles en l'incontenible degoteig de segons que se succeeixen en fites de joia, el temps, tic, passa, tac, transcorrent impenitentment, fins que a la fi arriba l'alba.

Aleshores el temps del son es deté, tic, en el so estrident de l'alarma del despertador, dring, dring, dring, donant resposta a la ineludible crida diària de l'alba que despunta.

En aquest moment, la noia s'alça del llit a contracor i un temps diferent comença, tac, precisament el temps de vigília.

## VERMELL, VERD...

Vermell, verd,  
blanc i blau.  
Aquests són els colors del món.  
I el món...  
És una pilota  
a les mans d'una jove.

Vermell, vermell.  
Rebot, rebot.  
El món és una pilota,  
sang vella,  
sang nova,  
sang que vessa amb força.

Verd, verd.  
Batec, batec.  
El món és una pilota,  
un planeta que es mou  
amb llibertat  
fora del revolt camí.

Blanc, blanc.  
Somni, somni.  
El món és una pilota,  
llum, sol, ciri,  
una perla  
entre boles de càmfora.

Blau, blau.  
Joc, joc.  
El món és una pilota,  
bombolla, mar, llampec,  
tot  
a les mans de la jove.

## T'IMAGINO, LLUNA

Lluna preciosa,  
t'imagino  
lluerna,  
claror de foc  
i fanalet.

Lluna nova t'imagino...  
onada,  
misteri  
  
i dona...

Lluna vella t'imagino...  
aurèola del capvespre,  
horitzó de somnis  
i petjada indestruïble  
a les aigües del mar

T'imagino lluna utòpica  
corriol perdedor,  
llibertat,  
llunyania...

T'imagino lluna de la imaginació  
Fortalesa del boig,  
quadern de bitàcola d'un naufrag,  
galliner d'un sol pal...

T'imagino lluna màgica  
Non-non de l'amor infantil,  
cau de la serp,  
nit de conjurs...

Lluna,  
et vull tocar,  
sentir-te a la pell,  
i acariciar el teu petó transparent;  
et vull reflectida a l'aigua,  
que sempre brillis  
amb l'espurneig de les estrelles  
i el centelleig de l'alegria.

I si mai  
el plany  
em perd mirant-te,  
en la clariana,  
al capvespre,

et cercaré en el rompent de les onades del mar,  
sotjaré els núvols,  
nedaré a les ninetes dels ulls d'alguna musa,  
pujaré al cim de la muntanya més alzinada  
i no cessaré  
fins a trobar-te.

Tot perquè et necessito,  
sense excuses,  
sense condicions,  
sense límits

Et necessito, lluna...  
seny,  
companya,  
sentinella...

Perquè ets  
lletra,  
llibre  
i llum ...  
Perquè ets estrella  
i jo satèl·lit,  
perquè ets el llenguatge i moment  
que satisfan  
el desig dels meus mots  
i l'anhel de les estrelles ...

Et necessito,  
finalment,  
ploma,  
perquè no sóc més que un humil poeta.



## TEMPS NOU

El temps s'escolava a poc a poc,  
tocat per la tristesa.

Una hora,  
una altra hora,  
una altra...

Totes les hores tenien el mateix significat:  
avorriment,  
buit  
i clausura.

Es feia de dia amb dificultat als matins.

Un dia,  
un altre dia,  
un altre...

I al meu cor inquiet  
les tenebres,  
la nit  
i la corda  
prevalen sempre.

Fins a tenir una altra vegada notícies teves,  
mare numen,  
adormia l'hivern  
als precipicis de la lògica  
pres de la niciesa i  
l'arrogància.

Un auguri,  
un altre auguri,  
un altre...  
quan em vaig assabentar,  
l'estrella  
i el camí,  
el nord  
i després,  
vaig despertar de la letargia,  
i et vaig trobar a tu,  
en silenci  
i enorme,  
igual que estan en silenci tots els camins,

igual que són enormes totes les estrelles.  
D'aleshores ençà,  
el meu objectiu és penetrar-te.

Recorro els camins del vent,  
d'un en un,  
i segueixo d'una banda a l'altra  
l'assot del vent,  
el remolí del vent,  
el vent dolç,  
perquè són l'alè  
i la ràfega  
de la teva presència.

Solco  
els oceans  
i els mars ocults  
a la recerca de la mètrica de les onades.

Cavalco les ones:  
les que trenquen a les roques,  
les que mouen les barques,  
les que es perden en alta mar,  
les que moren a la platja,  
i les que llepen els peus de la mainada,  
perquè són la part visible dels teus batecs,  
perquè són les ones més altes de la teva veu.

Des de llavors  
sé que ets una alba infinita,  
la força d'un nou temps:  
el temps de l'amor,  
el temps de les paraules...

Ara  
en futurs dòcils  
i en somnis  
desgrano aquell petit temps  
i et canto en versos senzills.

Un segon,  
un altre segon,  
un altre...  
Cada segon és un raig de llum,  
l'objectiu de la il·lusió,  
el despullament lent de la nostàlgia...

Un somni,  
un altre somni,  
un altre...  
Ara els somnis  
em transformen  
en núvol,  
foc  
i aire.

Un vers,  
un altre vers,  
un altre...  
Fa temps  
que els meus versos  
són les pedrades que trenquen  
els miralls on miro per trobar el meu interior,  
les carícies que envio a les harmonies  
i els brots de llibertat  
que neixen del teu ventre.  
Els meus versos  
són els missatges que anuncien  
la perfecció del teu temps etern.

Els meus versos, sí,  
són el que sóc jo.



*Miquel Bezares*

*els gira-  
sols*

mentir t'  
era tan fàcil, dolça primavera anti  
cipada, tan  
fàcil  
!  
:una pluja, l'  
am  
etller florit  
i la vinagr  
ella  
-inesperadament closos.

la pau  
sa  
que el temps descrivia  
allargassava la vida de les ones, encenia les branques  
humides  
i  
desfermava els nusos  
-vaig, també, veure't enllà dels camps

llaurats  
:les barques s'allunyaven del  
pont,el teu cos s'esfullava entre els meus dits  
i tu  
,inesperadament,silenciaves  
els teus ulls  
,i agra.

*Versllum*, Ed. Moll, 2000

*més*

jo sóc a  
quell  
qui té set  
,una set  
desmesura  
da  
que l'aigua no as  
sacia  
;aquell qui no es reco  
neix  
en tu,aquell qui no sap  
veure  
en tu  
el vent,en tu  
l  
'extrem  
domini

jo sóc a  
quell  
qui renuncia  
al dia encès,a  
quell  
que es nega en l'aigua  
que no vol  
beure  
's

*El convers*, Ed. 62 – Empúries, 2004

*convers*

t'es  
vera  
la ceguesa, la ferida  
que no do  
I re  
cerques  
, la demesia que el llec  
re  
sol

; el tacte des  
igual a  
I deler i a  
l'a  
prensió t'as  
signen, de l'alba i  
mmunitat  
no e  
t llega

, la fràgil regres  
sió  
del goig  
és  
vera  
, no  
menys  
que  
la desolació

*El convers*, Ed. 62 – Empúries, 2004



*L'hídria*

Rep el visitant un vas  
que no conté l'aigua  
del son, una absència  
que no deslliura del sopor  
.Cobeja l'estrany que sóc  
l'aiguavés sedant  
d'una casa habitada pels amics  
que dels arbres nus  
fan el foc que acull  
i no crema, que conceben  
l'espiga del buit, que diuen  
:"entra" i no menten.

*Anvers*, Ed. del Salobre, 2006

Hereu d'un erm, em sé  
Obligat a l'argent extrem,  
Mirall ineludible i difícil  
Estranyesa. El dia obscur  
Que en els cims nevats  
Un home pot imaginar-se  
És d'ànimes tan pures  
Dir mitges veritats o refer  
Els enganys als tolls glaçats!  
Si és freda la foscor,  
¿Com és que l'insolent  
Ostatge que em permuta  
No ha vist, encara més  
Enllà, l'avenc que em resigna,  
Inevitablement, al murmuri  
Xacrat i a tan toves rutines?

*L'espiga del buit*, Pagès Editors, 2010

*bosc*

el meu amor per  
tu  
és el meu cor entre els arbres

és el meu cor  
sotmès  
als capricis d  
‘un  
vent  
que prové  
de  
la intempèrie

el meu cor  
que  
fressa  
els viaranys  
que cap  
bèstia  
no ha conegut

el meu  
cor  
lliurat  
en gatge  
a les ombres del  
bosc

.Trenca l'alba  
,però,i sóc  
el llarg  
estiu als teus dits  
,sóc  
l'empelt a  
què  
no  
deixes soca

;i

abans  
que obris els ulls,algú  
et  
parla per mi

:no em miris així  
,no em miris  
de riu  
,d'estany,de mar adulterada  
,que el meu amor  
per tu  
és una ruta ombrívola  
que  
només  
el meu cor  
pot  
refer  
entre els  
arbres  
.

*L'espiga del buit*, Pagès Editors, 2010

**Literatura industria kulturalaren  
hornitzaile:  
literatura eta ikus-entzunezkoak**

*Hector Carré*  
*Harkaitz Cano*  
*Manel Bonany*



## *Héctor Carré*

Hondamenak jotako paisaia baten aurrean gaude. Landarediak hiri zaharraren hondakinak osorik irensten ditu, landarediak harresietan gora egiten du, zimenduak higatzen dira. Euria ari du, beti bat, inguru hauetan beti egiten duen antzera. Ikaragarriak dira muinoan antzeman daitezkeen eraikinak, apetatsuak eta arrotzak haienak diren hondakinen formak. Lurra jo duten harresien artean, patuaren eskuak sakabanatutako harrien gainean, bi ahuntz saltoka dabilta janariaren bila. Ez dago gizakiaren arrastorik, baina ahuntzak, jan zale itsu porrokatuak izaki, bizirik atera dira. Bietatik batek, ausartenak, lepoa altxatu du. Bustia dauka kopeta uraren etengabeko kolpeaz, harresien artetik zirrikitu bat irekitzen ikusten duenean. Barrura sartzen da inolako begi-zirkinik egin gabe, bikotekidea ere bere atzetik. Biak sinistu ezinezko moduan erori gabe eutsi dion teilatuaren azpian daude, noizbait biltegi moduko batena izandako espazio zabal batean. Beharbada, arteetako hiriren baten gune izan zen hura. Aspalditik daude ezer jan gabe, horregatik zazpigarren mauka aurkitu dutela iruditu zaie bi animali gosetiei. Izugarrizko zabor-piloaren erdian bilatzen hasten dira, jateko zerbait aurkitu beharraren beharrez. Dena da ahorako egoki. Zorua trastez, arropa zaharrez, pelikula-potoez beteta dago. Lehen ahuntza beroki bat ahogozatzen hasi da. Eta bere aurpegierak irudikatzen duenaren arabera, bere gustukoa du jantzia. Besteak haizagailu bati heldu dio, baina batere graziaz gabekoa da hura. Bertan utzi eta zinema-bobina bateko zinta fideo-pastaren antzera luze-luze zintzilik erakusten duen pota bati kosk egiten dio. Altzari apurtu baten aldamenen botata dagoen potoaren estalkian honako pelikularen izenburu hau irakur daiteke erdi ezabatua: *Miserableak*. Ahuntzari bost axola zaio, eta lasai-lasai irensten ditu fotogramak. Besteak jakin-minez begiratu besterik ez du egiten.

- Ona al dago? –galdetzen dio.
- Bo, nobela gustatu zitzaidan gehiago –erantzuten du ahuntzak, etsi-egoera ederrean.

Pasadizo ezagun horrek bai herritarren artean bai espezialisten artean nahiko hedatua dagoen ustea adierazten du. Hala ere, iritzi hori aho batez onartu baino lehen, agerpen artistiko ezberdinen arteko zehar-harremanen nagusitasuna ezartzeko orduan egin beharko genukeen galdera hauxe dela iruditzen zait: itsu-itsuan al da fidagarri ahuntzek duten gustua? Dena den, aspaldikoa da gizakiak ausarkeriarako erakusten duen joera, eta obra baten kalitatea piztien zaletasunen arabera neurtzen hasi behar badugu, nahikoa dugu kritikarien apetari jarraitzearekin.

Jakina denez, ahuntzak mendira joera esaten du atsotitzak, beraz, kontuz hartu beharko genituzke haien irizpideak, baina aitor dut orain mintzo zaizuen ahuntz honek ez dakiela nondik oldartu. Berdin zaio toki ilun baten barruko pantaila handi baten aurrean jarritako besaulkia edo ohe eroso bat burko on batekin, azal bigunez eta letra ederrez argitaratutako nobela irakurtzeko. Aldi berean iruditzen zaizkit erakargarriak bi ontziak. Edozein bazkaritan bezala, garrantzitsuena ez baita platera, platerak bere baitan dakarrena baizik.

Hala ere, ez dira berdin prestatzen salda bat edo patata frijituak, horretan behintzat zalantzarik ez dago. Janari bakoitzak bere denbora eskatzen du egosteko, bere tenperatura. Ziurrenik, nobela on batek ezin duela pelikula on bat izan pentsatzera eraman gaituen arrazoietako bat egosketa-puntuarekin dago lotuta. Victor Hugoren *Miserableak*, nik apetitu handiz irentsi nuen edizioak mila hirurehun eta berrogeita zazpi orrialde ditu, eta gidoiak, aldiz, laurogei eta ehun eta hogeitaz orrialde artean. Ez dugu zertan espezialista handiak izan beharrik, *Miserableak* oinarri hartuta luzemetrai bat egin nahi duenak egileak istorioa kontatzeko beharrezkotat jo zuen narrazio hortatik ehuneko laurogeita hamarra kendu beharko duela ulertzeko. Beraz, bada ekintza nahiko konplexua, ausartegia ez esateagatik.

Adibide horrek muturrera eraman nahi du hemeretzigarren mendeko nobela nagusizat jotzen direnen gainean nahiko zabaldua dagoen ezaugarri bat. Gogoan har ditzagun *Gerra eta Bakea*, *Rojo y Negro*, *Historia de dos ciudades*, etab. Denak dira handiak zentzu askotan, baita luzeraz ere. Baina testuak iraun beharreko tarteari buruzko ezaugarri hori ez zen gehiegi aldatuko hogeigarren mendearen etorrerarekin. *La montaña mágica*, *Contrapunto*, *Odol hotzean*, *Lehoi Afrikarra* edota *La Fiesta del Chivo*, besteak beste, zinema-gidoi arruntaren luzera, gutxienez, lauhoiztu egiten duten nobelen artean daude. Nobela handi bikainak luzea izaten jarraitzen zuen, bien bitartean, narrazio zinematografikoak bere ezaugarriak finkatu eta zehazten zituen, haien artean, iraupena.

Luzemetraien iraupena laurogeita hamar eta ehun eta berrogeita hamar minuturen artekoa da. Zine beltzaren urrezko garaitik, pelikulek ikusleen ohiturengan, eta, ondorioz, mundu mailako industria kulturean, beren tokia aurkitu zuten ordu hartatik, ene uste apalean, haien iraupena luzatzeko joera txiki bat eman zen, baina neurrian beti ere, ez sasoian sasoikoak hala agintzen zuelako, baizik eta nobela bikain baten luzeratik urruntzeko arrazoi objektiboak eman zirelako. Bereizketa hori istorioa irensteko moduan ematen da, istorioa prestatzeko moduan baino gehiago. Zinema-gidoi bat idazteak deskribapen asko irudiaren eta soinuaren bitartez baztertzen baditu ere, eta ondorioz anaikide duen literatur testuaren iraupena laburtzen badu ere, testu baten eta bestearen arteko ezberdintasun nagusia jankideak hura jatera eseriko diren aldien kopuruan dago. Bai, zinema-gidoia, beste baterako utziko dugun alkimia prozesu luze baten bitartez, behin ikus-entzunezko irudi bihurtu denean, aho-kolpe bakarrean jateko egina dago. Eseri, pelikula ikusi eta alde, edozein jatetxetan bezala. Hala ere, ezagutzen dudan jende gehienak behin baino gehiagotan eseri beharra du, nobela baten irakurketa amaitutzat eman baino lehen.



Begien bistakoak diren gauza horiek nobelen eta luzemetraien artean ematen den auzia, batez ere, haien iraupenean sortzen dela pentsatzera garamatzate. Halaxe da, nobela bikain batek, nobela luze batek, ez luzemetrai, baizik eta telesail luze bihur dezatela eskatzen du. Kasu horretan, biak jateko moduari buruzko eztabaidarik ez zen emango. Bai nobelek bai telesailak, erabat irentsi izan ahal aurretik, bezeroa behin baino gehiagotan esertzera behartzen dute, eta jateko plazera nahi haina luzatzeko aukera eskaintzen diote. Hala ere, produktuaren iraupenak auzia pizten du berriro. Oro har, nobela batek, oso luzea izanda ere, amaiera izaten du, baina telesail batek, ikusle-kopuru handi baten jabe bada, modu mugagabearen errepikatzeko joera izan ohi du hamahiru ataleko sortetan, eta ez telebistako jendea sineskeriazko paranoiak jota dagoelako, baizik eta hiruhileko batean, kateen arteko horrokaldiak epe horietan antolatzen baitira, astearte edo igande kopuru hori sartzen delako, gutxi gorabehera.

Arrazoen artean zenbakiak agertu orduko, ideien mundua beste mundu enpirikoago baten baitan esnatu ohi da, aristotelikoagoa agian, sortzailearen irudimena kontsumitzailearen irudimenarekin bat egiteko diruak zilarrezko zubi bat eraikitzen dueneko munduan hain zuzen. Izan ere, aurreko adibideari helduz, jatetxerako gonbidapena jaso dezakegu, bai, baina norbaitek ordaindu beharko du kontua. Zerbitzariak kobratu egiten dute, eta sukaldariak ere bai. Lehen ere aipatu dugu, alkimiak materia janari bihurtzen du, baina literatur prozesua eta prozesu audiobisuala elkarrengandik oso urrun esertzen dira. Liburu-dendarako bidean bitartekariak ugariak badira ere, idazleak bere nobela sortzen du erkidego linguistiko baten barruan neurri batean unibertsa den kode bati men eginez, eta irakurleak, testua berreraikitzeke, bere irudimenean erreproduzitu besterik ez du egin behar. Ordea, ikus-entzunezkoaren sortzaileak garatu beharreko prozesuan partaide gehiago behar dira, askoz gehiago. Sukalde izugarri handia da, egosaldiak hilabeteak behar ditu. Gehienetan, sorkuntza-lana bera mila buruen emaitza da, eta horregatik zaila izaten da egilea nor den esaten. Zinema-lanak beti “ez dakit noren pelikula” bezala aurkeztu nahi hori aniztasun horren ondorioa baino ez da, eta marka baten aterkipean produzitzeko beharraren ondorioa ere bai. Azken finean, dirua funtsezko osagai da produktu audiobisualaren sorkuntzan, sorkuntza literarioan, ordea, garrantzirik gabekoa ia-ia. Banaketaren txanda iristen denean, bi generoen artean dauden ezberdintasunak txikiagoak dira. Gaur egun industriak markak saltzeko joera hartu du bai ikus-entzunezkoen munduan bai literatur munduan. Baina banaketa egin ahal izateko, aurrena sortzea da, eta nobela bat pelikula bihurtzeko bidean arazo batekin aurrez aurre topo egin dezakegu, herri-jakintzak honako ateraldi honen bidez definitzen duena: Hitz giteak ez du aterik.

Izan ere, idazle bati berdin-berdin kostatzen zaio bikote zein jendetza idaztea, bizikleta nahiz hegazkin-ontzi. Arazorik ez du bere irudimena erabili nahi badu, pertsonaien barne-baitan sartzeko nahiz irteteko, haiei urrutitik begiratzeko nahiz haien barru-barrutik ikusteko. Nobela batean gerrak malko batzuk utziko dizkio irakurleari begietan, baina filma batean izerdi patsetan uzten ditu langileak errodajea egiten ari diren bitartean, eta aurretik ere izerdi hotz batean hartzen ditu produktoreen kopetak.

Zein da nobelaren eta ikus-entzunezko produktuaren arteko ezberdintasun horren ondorioa? Batzuetan, nobelak deskribatzen duena espazioan modu mekanikoan erreproduzitzeko ezintasunak deskribatutako mundua eraldatzen du. Eraldaketa izan daiteke ez kaltegarria istorioarentzat, baina hori gutxitan gertatzen da. Beste batzuetan, berriz, pertsonaien egoera aldatu egiten da, eta, ondorioz, haien bilakaerak edo bilakaera horri aurre egiteko moduak logika galtzen du, eta liburua irakurri duen irakurleak iruzur egin diotela sentitzen du. Eta ezin ahaztu daiteke, beste askotan ere, helburua bezeroak leku batetik bestera eramatea baino ez dela, nobela ikus-entzunezko produktu bihurtu

denean. Hortaz, irakurleei iruzur egitearen ideia arazo da produktuaren osperako, eta gaur egun gutxi dira jatera itsu-itsuan esertzen direnak. Beti iritsi ohi zaigu hasierakoren bat, mahaian jarri baino lehen.

Baina dirua edo denbora ez dira zailtasun bakarrak, nobela bat ikus-entzunezko produktu bihurtzeko. Bakoitzak bere funtsa du, eta funts horretatik sortzen dira auzi berriak. Arestian aipatu bezala, literaturak erabiltzen duen alkimiaren bitartez, irakurleak testua berreraikitzen du bere irudimenean. Egileak ideiak baino ez ditu proposatzen, eta Platonek bere garaian ondo esplikatzen zuten bezala, mahaiaren ideia baino daude mahai guztiak, eta, ondorioz, emakume lirain baten ideiak norbanakoak dituen gustuen araberrako emakume ezberdin bat marrazten du bezero bakoitzaren buruan. Ikus-entzunezko produktuak, bere arbaso den antzerkiaren antzera, alkimiak egindako lanaren parte bat mekanika-lana bihurtzen du, ideiak eta objektu fisikoak elkarrekin lotuz. Eta jakina denez, mekanika poesiaren etsai da. Jean Valjean gure aitaren aurpegia duela imajina dezakegu, Cosette ere munduko trazu ederrenekin egina irudikatu, forma zehatzen beharrik ez dutela. Eta hala ere, perfekzioaren ideia izaten jarraituko dute irakurlearen irudimenean. Baina pertsonaiak forma hartu orduko, aktore edo aktriz jakin baten gorputzean, irudimena mugatu eta poesiaren alde bat desagertu egiten da, materia bihurtuz. Aktore edo aktriz batek pertsonaia behar bezala antzezten ez badu, defraudatua sentituko naiz, eta testuinguru horretan gure zaletasunak lotuko gaituzte berriro. Ahuntz bakoitzak bere apetak ditu, eta ez da batere erraza denak pozik uztea, hitzetik ekintzetara jauzi egin behar denean.

Testu baten kontzeptu-segidaren eta filma baten irudi audiobisualen segidaren arteko izatasunezko ezberdintasun horien ondorioz, eta genero biek hainbat pertsonaiaren istorioa kontatu nahi dutela kontuan hartuta, azpimarratzekoa da nobelak istorioan diskurtso teorikoak sartzeko duen erraztasuna, baita pertsonaien barne-gogoetan murgiltzeko duen erraztasuna ere. Horrela, egileak pertsonaiaren psikologian sakontzeko aukera izan ezik, haren oroitzapenak edota haren grinarik ezkutuak azaleratzeko baimena ere aurkitzen du, narrazioaren erritmoari kalterik egin gabe. Narrazio audiobisualan, berriz, pertsonaiak karakterizatzea behar-beharrezkoa da, batez ere, beren ekintzen eskutik, bakarriketa psikologikoen bitartez baino gehiago.

Eta honaino haien arteko auziak, baina akademia bazter batera utzi eta lizeoan sartzeko bagara, albiste on bat jasoko dugu. Aristotelek, literaturaren elikagai diren narraziozko egiturak sistematikoki aztertzen aurrenak, ez du bereizketarik egiten Homero eta Euripidesen artean. Bere poetikan berdin zaio *Odisea* hartu edo *Edipo rei* hartu, argudioa, katarsia, peripezia edo ezagutzea bezalako kontzeptuak ilustratzeko. Izan ere, Aristotelaren ospea handiagoa zen komedia eta tragediaren barruan, literatur poetika eta poetika dramatikoaren barruan baino. Zer ondorio atera dezakegu? Nobela eta testu dramatikoak eratzen duen materia paregabea dela.

Kultura-industriara itzuliz, azken finean pizti izugarri bat baino ez den horretara hain zuzen, eta edozein animaliak bezala bazka behar duenez, ulertzekoa da indarberritu egin behar dugula, modu batera edo bestera. Eta orain arte esandako guztiaz honako hau nabarmendu genezake: gure piztiak literatura jan dezake, besterik ez genuen behar, baina hura ahoratzeak, kontraindikaziorik ez badu ere, digestio txar edo astunak eragin ditzake zenbait kasutan.

Naizen ahuntz horri bere iritziari buruz galdetzen badiozue, honako hau erantzungo dizue: ene ustez, industria kulturala indarberritzeko modurik ederrena pentsu egokia ematea da. Idazleok gaizki egingo genuke, gure idazlanak ustezko moldaketa bati begira idatziko bagenu, ikus-entzunezkoaren gidoia zerbitzatu baino lehen beharko duen sukaldaritza-lanean pentsatuz idatzia baitago, eta nobelari, aldiz, bere horretan eman

behar zaio azkena, irakurri bitartean jankidearen gogoan miraria sortu dadila besterik ez zaio falta. Baina zine zuzendariak eta produktoreak ere oso gaizki egingo genuke, testu bat ikus-entzunezko bihurtu nahi badugu, bakar-bakarrik bere literatur bezeroek erantsi dioten garrantziarengatik, moldaketarako egokia den edo ez kontuan hartu gabe.

Azken finean, sukaldariak profesionalak dira eta plater ezberdinak egin ditzakete. Ene iritziz, industriak gidoei arreta gehiago eskainiko balie, behar bezala ordainduko balitu, sukaldari hoberenak poz-pozik arituko lirateke harentzat lanean. Gauza ez da literatura bazka gisara soilik erabiltzea, baizik eta bazka hori zerbait eder eta funtsezko bezala onartzea, produktu bat sortzeko orduan. Abereek kakaz eta beste hainbat animalia haren hondakinez jositako pentsua jaten badute, jakin badakigu herritarrak produktu toxikoekin kutsatzeko benetako arriskuan sartzen ditugula. Herritar horiek gainera, gureak diren herritarrek hain zuzen, bertako produktuari mesfidantzaz begiratuko diote, eta beste jatetxe batzuetarako bidea hartuko. Ondorioz, kultura-industriaren hornitzaile ez da bakarrik literatura, baita idazleak eta idazketa prozesuak ere atal ezinbestekoak behar dute edozein produktu adiobisualaren sorkuntzan.

Noski, ez da gauza bera gidoi bat zinemarako edo telebistarako idaztea, baina bai bata bai bestea egiteko, osagai berdinekin egin behar da lan: gakoa da hainbat pasadizo bizi dituzten pertsonen eta pasadizo horien aurreko egiteko duten modu jakin bati buruzko informazioa, pertsona horien inguruabarraren eta kultuaren arabera egituratzea.

Horrez gain, industria kulturalak oro har, baina bereziki literaturak, helburu bera dute: gizartearen bizimodua islatzea, gizarte hori ordezkatzeko dutelako eta gizarte horrek elikatzen dituelako.

Beraz, elementu eta helburu komunak lantzen badituzte, zentzugabea dirudi talde horietako lagunen artean eman beharreko harreman profesional eta bizi-harremanak arinagoak eta alde askotakoak ez izatea, bazka nork nori ematen dion aparte utzita.



## *Harkaitz Cano*

Aitortzen dut mesfidantza sortzen didala literatura eta industria kulturalaren arteko erkaketak: ez binomio honetan sinesten ez dudalako, nire inguruak, eta oro har (euskal) gizarteak eta politikariek, sinesten ez dutela susmatzen dudalako baizik. Jendearen buruan, kultura ezin liteke industria izan. Nola bada, dirua zurrupatu besterik egiten ez duen zulo *subentzionatua* izaki? (denok dakigu bankuak eta autoen industria ez daudela subentzionatuta...). Alferrik azalduko dituzu modurik ahalik eta pedagogikoenean, Islandia bezalako herrialde batean (300.000 biztanle baino ez) herririk ttipienez ere musika eskolak jartzeak ekarri zizkien onurak: бага, lehen minututik bertatik musika tresna bat jotzen hasi orduko haien buru-osasunak eta bizizaletasunak izan zuen gorakada; biga, industria musikalaren loraldia urte gutxitan (Sigur Rós, Björk); higa, musikaren bidez, inork bisitatzen ez zituen herriak mapan kokatu eta horrek suposatu zuen turismoaren leherketa... AEBetan bertan, armak eta petrolioak famatu arren, haiek adina sortu izan dute betidanik pornoaren industriak, bideojokoek, zineak, publizitateak (hau da: aforismogintza garaikideak). Gogoan dut, duela 10 bat urte New Yorken topatu nuen idazle batek “idazle farmazeutikotzat” aurkezten zuela harro asko bere burua. CIAkoa zela uste izan nuen nik, hain estrabagantea iruditu zitzaidan bere ofizioa... Baina pentsatzen hasita, XX. eta XXI. mendeetan, ez ote da munduko lekurik logikoena idazle batentzat industria farmazeutikoa? Nork asmatu zuen *Viagra* hitza “idazle farmazeutiko” batek ez bada? (*Vigor* + *Niagara* hitzen batura literarioa da *Viagra*: naturako indar bat, huts egiten ez duen zerbait boteretsua iradokitzen dio geure subkontzienteari... Literatura hutsa!). Harley Davidson ez litzateke deus *Easy Rider* gabe. Chevrolet ez litzateke deus Hollywoodeko gidolaririk gabe. Sinetsi egin behar, horrek –epe ez hain luzean– dirua eman dezakeenik. Sinetsi egin behar, orduan eta “hornituago” egon objektu bat literaturaz, orduan eta diru gehiago egingo duela ekoizleak. Sinetsi egin behar, kultura izan daitekeela herrialde baten motorra. Sinetsi egin behar, lan-eskua garesti den gure herrialdeotan, sormena izango dela –sormen zientifikoa edo fikzionala– urte gutxiren buruan *motor industrial posible bakarra*.

Aurrekoarekin lotuta, bitxia da kultur munduko jendeari atxikitzen zaigun bizkarroi ospea, lau xentimorekin bizitzeko gaitasunari buruzko masterrak emateko ordaindu beharko liguketenean (Jose Emilio Pachekok “la clase mendicante” deitu zion arrazoi osoz idazleonari, berriki). Gure lanaren ustiaketa profesional industrial-antzeko baten kudeaketarako sortu SGAE eta CEDRO bezalako erakunde antolatuekiko gizarteko talde ustez aurrerakoien aldetik sortzen diren kontrako mugimenduak esanguratsuak dira oso: ez nago ni SGAE eta CEDROren kudeaketa ereduarekin erabat ados, baina hala ere, deigarria behintzat bada kulturarekin lotutako edozeren balioa nola gutxien den. Askotan, gainera, ez dago Troyako zaldien beharrik: norbere argitaletxeetako jendea bera da eredu antolatu hauen kontra dagoena. Eta nik euskal argitaletxeei diotset: bere gutxian, diru gehiago jaso dut azken bi urteotan CEDRO eta SGAEtik, zuen egile eskubide guztiak batuta jaso dudana baino... Beraz, non eskatu behar nuke borondatezko baja? Hain kritikatuak diren egile eskubideen kudeaketa taldeetan, edota enpresa ikuspegi zalantzazkoa duten argitaletxeetan? Jendeak pozarren adierazten du nola “jaisten” dituen “doan” filmak eta musika, baina... “Doan” al dira benetan? Ez noski: telefono konpainiak aberasten dira. Klase *ejekuntatea*, klase mekanikoa, hori saritzen da, eta ez ideia daukana, salbuespenak salbuespen. Estutuz gero, SGAE eta CEDRO bezalako erakundeen desagerpenaren alde egon naiteke, baina hori lortu aitzin, Chevrolet eta Harley Davidsonen SGAEa ezabatu beharko litzateke: moto bat erosten duzenero LAko piszina batean tripaz gora dagoen patentearen jabeari bere *egile eskubideak* helduko ez balitzaizkio bezala! Baina jakina, Chevrolet bat –edo berdin hozkailu bat– erosten dugunean, ez digu inork *mailing* masibo bat egiten patentea ez ordaintzeko boikot aktiborako deialdia eginez.

Bestalde, literatura “hornitzaile” izendatzean, bigarren mailara ekartzen dugu, hornitu beharreko horren beharrianen pean jarritz, eta puntu horretara iritsirik, ezinbestekoa suertatzen da sortzailearen askatasunaren galera zenbaterainokoa den neurtzea, bai eta bere bokazioaren gauzatzea zenbateraino sakrifikatu edo moldatu beharko duen ere. 80ko hamarraldian ez zegoen gurean “industria kultural” garaturik: idazle bokazioa zutenek kazetaritzara jo beste erremediorik ez zuten ia beti, nahi eta nahi ez, euren bokazioaren antza minimoa zeukan eskribau-lanpostu bat topatuko bazuten. “Kazetaritzaren industriak” irentsi zituen 80etako idazleak. 90eko hamarraldian gauzak aldatu egin ziren: egunkari eta irratietan ez zen soberako lanposturik, “ondo hornituta” zeuden jada, eta garai horretan geure lehen lanak argitaratzen hasi ginen idazleok, teoriarik behintzat, geure sormen bokaziotik gertuago zeuden zereginak eskuratu ahal izan genituen *industria* –letra etzana garrantzitsua da– batean lanean: egunkarietan idazten genuenean ere, erredakzio lotutik haratago, libreago eta literarioago jokatzeko aukera eman zitzaigun, eta gainera, bestelako lanak egiteko zortea (?) izan genuen, hala nola, telebistan gidoilari aritzeko. Beste gauza bat ere aldatu zen: *mass median* irudiak pisua hartu ahala, liburuak garrantzia galdu zuela eta idazleak, irabazi (biak ala biak, “liburua” zein “idazlea” produktuak direla joz). Geroztik, *idaztea* gustatzen zaien idazleek gero eta zailagoa daukate, eta *idazle izatea* gustatzen zaienek gero eta errazago. Pertsonaia gora dator, liburua behera.

Testuinguru honetan –nik *irudinguru* deituko nioke–, idazleak bere burua agerrarazi behar du: ozen, musikaz eta musikariz inguratuta (eta proiektio multimedia bat tartean bada hobe), izan ere –horretan musikariekin berdindu garelako esan daiteke– idazlea bere *zuzeneko emanaldietatik* bizi da sarritan, bere *boloetatik*, bere hitzaldi eta irakurraldietatik, bere parte-hartze performatiboetatik, liburuetatik baino gehiago. Hori litzateke, beharbada, idazle horrek ikus-entzunezkoen hornitzaile legez betetzen duen paperik xeheena edo oinarritzkoena, singleena: zuzeneko emanaldietan bere obra defendatzeko berak autoekoizten dituen emanaldi gero eta sofistikatuenagoena.

Baina badira gehiago ere, eta aipatu dira zeharka lehenago: gidoilariena da gehien ezagutzen dudana. Gidoilarien bilera bat da talde-terapiaren gauzarik antzekoena: lauzpabost gidoilari, nor bere bizitza elkarri kontatzen –hirugarren pertsonan, jakina... disimulatzea komeni da– norbere bizi esperientzia, irudimen eta oroitzapenetatik tiratuz pertsonaia sorta bat eraiki eta audientzia gatibatuko duen istorio bat aurrera eramateko ahaleginean. Horra hor, sortzaile baten lana, industria erraldoi baten –telebistaren– zerbitzura jarria. Baina, eta hor dago nire ustez koska, sortzaile den heinean, gidoilari baten lana zenbateraino da traba eta zenbateraino laguntza bere bokazioarentzat? Ekonomikoki aterabide bat dela garbi dago, baina, artistikoki? Nire lanerako sistema kuttunen artean, aitor dezadan hasieratik, bigarren kuttunena da talde-lana. Nire lanerako sistema kuttunetan kuttunena, bakarrik lan egitea da. Zinemarako idazteko (antzekoa esan genezake telebistari buruz), “bere bigarren trajerik onena” erabiltzen zuela zioen Raymond Chandlerrek: “*Gidoigilea, artistikoki hitz eginda, bere trajerik onena jantzi beharrean, bere bigarren trajerik onena janzten duena da, gauzak ez ditu serioegi hartzen*”, dio Chandlerrek, norbere gidoiekiko gehiegizko atxikimendua sortzaile batentzat ultzera eragile segurua den jakitun. “*Zinismo ukitu bat behar du izan gidoigileak, baina ukitu bat bakarrik. Ziniko konpletoa izatea alfer-alferrikakoa da, bai norbere buruarentzat, bai eta Hollywoodeko industrian lan egiteko ere.*”

Bigarren trajerik onena, zaila da hobeki adieraztea. Gidoilari batek, talde-terapia horietako batean ideia distiratsu bat duenean eta ez denean inguruan dituen kideez fio, zer egiten du askotan? Bere golkorako gorde, inoiz edo behin ideia horrekin eleberri bat (edo bere film propioa) egiteko. Ez delako taldeaz fidatzen. Ez delako bere “kreatura” inoren esku uzteko bezain eskuzabal. Badakielako engranaje industrialak, agian, zapuztu egingo duela ustez hain distiratsua den ideia hori. Tamalgarria da hau guztiau, lanaren azken emaitzaren kaltetan doalako. Talde lanean ikasten da norbere lanarekiko kritiko izaten, amateur baten eta profesional baten arteko ezberdintasuna horixe baita: amateurra maitemindu egiten da idazten duen guztiaz, profesionalak badaki idazten duenaren %90a zaborra dela. Gure industria kulturean pertsonaia zehatz batzuen beharrean gaude: elkarrengan konfiantza izango duten sortzaileak, sintonia berean lan egingo duten taldeak eta mahukan kartarik gordeko ez dutenak elkarrekin lanean jarriko dituzten bitartekari sentiberen beharrean. Alegia: *zelestina* premia daukagula.

Horretarako, gidoilariak errekonozimendu minimo bat ere behar du sorkariaren egituran. AEBetan, une honetan, izugarria da puntako gidoilarien pisua: inor ez da oroitzen telesailen zuzendariez (lan “mekanikoagoa”) baina bai idazleez. Filmak idazten dituen azken produktuaren jaun eta jabe da momentu honetan, berea da zuzendariak kontratatu eta kaleratzeko eskubidea (*hire & fire*). Lekutan dago hemen gidoigilearen estatusa... Telesail amerikar hauek, aldiz (*Six Feet Under, Queer as folk*), tabuak apurtzeko garaian (homosexualitatea, praktika sexual orotarikoak, haurren kontrako tratu txarrak...) izan duten garrantzia berebizikoa da: komunikabideak gai hauetaz gehiago arduratu eta gizartearen ikuspegia aldarazi badute, tele-fikzioan islaturik ikusi dituztelako izan da, hein handi batean, eta ez alderantziz. Telesail hauek antzerkia, nobela eta are zinearen ondoan duten abantaila nagusia haien iraupen luzea da. Robert McKee, AEBetako gidoilarien guruetako batek, adibidez, Tony Soprano pertsonaia Hamlet baino askoz ere konplexuagoa dela defendatu du berriki. Aditu honen ustez, lau dimentsioko pertsonaia da Hamlet, hamabi ertz baino gehiagokoa Tony Soprano. “*Askoz ere kontu konplexuagoak kontu baditzaket telesail batean, zergatik zinema egiten tematu?*” Telesailen urrezko aroaren ekarpenik nagusiena errealitate anitzak, konplexuak eta aldiberekoak islatzea izan da: ez soilik haluzinazioak, ametsak eta errealitatea nahastea, baizik eta etorkizun ziurrekoak eta balizko etorkizunekoak izan daitezkeen *flash*

*forward*ak (ikuslearen jakin-mina piztu eta areagotzen duten zirrikituak), denak aldi berean ematea. Ikuslea fidagaitzagoa da orain eta prest dago istorio oso konplexuak bereganatzeko. Legeak aldatu egin dira: garai batean *flash back*a behialako gertaera bat adierazteko erabiltzen bazen, egun posible da *flash back* horrek iraganera jo arren, gertatu ez zen zerbait kontatzea.

Azpimarratzeko modukoa, telesail amerikarren abangoardiaren frankizia bihurtu den HBO kateak istorioak erosteko darabilen irizpidea: ideia ilunak preziatzen dituzte gehien. Horrela, ohikoa omen da HBOk telesail egitasmoak errefusatzeko ez direlako aski ilunak (*not dark enough!*). HBO kate anti-familiarra da. Deigarria, geure inguruan kontrakoa gertatzen baita: “familia guztiarentzako” produktuak bilatzen dira itsuitsuan, nahiz eta zenbait sinetsita gauden halakorik lortzea ez dela posible. David Simon, kultuzko telesail bihurtu den *The Wire* telesailaren sortzaileak –kurioski urte askotan kazetari izana Baltimore hiriko kaleko kroniketako “hornitzaile” gisara– hotz eta motz argitzen du bere filosofia: “Izorra dadila irakurle ertaina”. “Irakurle” esaten du bai, ez “ikusle”, telesail bati buruz ari den arren... Bere ereduak literarioak direlako. Greziako tragedian bezala, jainkoen patuak arbitrarioki markatutako pertsonaiak dira *The Wire* telesailekoak, soilik kasu honetan erakundeak direla jainko arbitrario horien rola jokatzeko dituztenak (polizia, gobernua...). Hori da, beharbada, telesail hauek literariotik dutena: iluntasunean aztarrika aritzeko afana. Idazteko modua ere aldatu digute telesailek: Robert McKeek, *Lost* telesailaren amaieraren harira, zalantzan jartzen du telesail hauek amaiera ezustekoa edo kontudentea izan behar dutenik. Hainbeste atalen buruan, hain ongi ezagutzen ditu ikusleak protagonistak, azken orduko ezustekoa sartzea iruzurra bailitzateke. Telesail hauek, McKeeren aburuz, ez dira amaitzen, *ahitu* egiten dira. Ez dago klimaxik *The Sopranos* amaitzeko, ezin zuelako klimaxik egon: klimax horrek esan nahiko luke zerbait berria adierazi diogula ikusleari, eta hainbeste atalen ondoren, hori ez ei da posible. Gasolarik gabe geratzea bera, apurka-apurka itzaltzea, hori ere amaiera ederra da. Telesailen arrakastaren giltza, parte handi batean, antropologikoa da: beste inork erakutsi ez digun giro, garai eta mundu bat erakusten asmatzean datza (ogibide bat, geografia bat). Garai batean literaturak egiten zuen. Gaur egun, batez ere mundu anglosaxoniarretik datozkigun telesailek.

Baina gurean, nola aplikatzen da filosofia hau? Aplika daiteke batere? Bada tabuak hausteko prest den telesail “ilunik”? Bada gure industria kulturean ahalegin edo aukera literariorik? Gurean gidoilariak ez du halako pisurik. Areago: azken tximua izan ohi da gehienetan. Eta bitartekariz betetako mundu honetan, gidoilaria bakarrik ez doa inora, daukan ideia oso ona izanagatik; enkarguz lan egiten du askotan, bere lana esku ezberdinetatik pasatzen da (eta ez derrigorrez zenbat eta esku gehiagotatik pasa da gero eta hobe produktua). Zaila da konfiantzazko produktoreak topatzea, elkarrengan fede osoa izateko moduko taldeak sortzea. Esan dugu lehen ere: zelestina lana falta da. 30. eta 40. hamarraldietako pelikulak, Hollywoodeko urrezko urteetakoak, ez dira izan beti nobela onetan oinarrituak, ezta hurrik eman ere. Gidoigile eskola bat zegoen han, faktoria ere bilakatu zena azkenerako. Gidoigileak bulegora joaten ziren funtzionarioen parekoak ziren, ustiatu egiten zituzten, sekula burutuko ez ziren egitasmoak idazten zituzten, goragoko gidoigileek berrikusi eta aldatuko zituztenak, lan indibiduala difuminatu eta kate-lana ezarriko zen lan sistema industrial gisara. Diruaren hotsak deiturik, asko izan ziren zorte handiago edo txikiagoarekin Hollywood aldera bildu ziren idazleak. Raymond Chandlerrek, esan bezala, dezente idatzi zuen gidoigile hauen lanerako erari buruz, baita bere etsipena adierazi ere. Galdetzen ziotenean zergatik zen hain zaila Hollywooden hainbeste gidoigile egonik inork gidoi txukunik idaztea, erantzun argigarria ematen zuen, ohi zuen zorrotzasunaz: “*Saltegi handi bateko saltzaile batek lortuko ote luke*



*bada Gioconda pintatzea, lentzeria saileko arduradunak akuarelak nahasten dizkion bitartean?” Hara hemen, industria kulturalak hornitzearen desabantailak.*

Hori, jakina, norbere eleberriak egokitzeko ataka mingarrian aurkitzen ziren idazleez ez mintzatzearren. Lagun bati bidalitako gutunean, trantze desatsegin hori deskribatzen zion Chandler berak: *“Metro-Goldwyn-Mayer-erako Lady in the Lake liburuaren egokitzapen batekin nabil. Asperdurak akabatuta nago. Neronek idatzitako liburu baten gainean egingo dudan azken gidoia da. Hezur lehorren gainean zilipurdika etzatea bezala da hau.”*

Garai hauetako lan sistemak bazituen alde baikorrak ere: gidoigileak bazuen halako estatus bat, nahiz eta ez zen gaur egungo telebistako gidoilari amerikar puntakoena, onartzen zen hark egindako lanaren garrantzia. Billy Wilder bezalako zuzendari ezagunek beti lan egiten zuten gidoigile bat alboan zutela, harekin etengabe borrokan eta sesioan aritzeko besterik ez bazen ere. Wilderrekin onartzen zuen, ezer baino lehen, errealizadoreak zirela haiek, eta nahiago zuten gidoia profesional baten laguntzarekin idatzi. Gidoigileen artean mailakatze edo funtzio banaketa nabarmena zegoen, bestalde: istorioa sortzen zutenak zeuden batetik, elkarrizketa gehigarriak (labur esateko: gatz eta piperra) jartzen zituztenak bestetik. Luze jotzen zuen prozesuak, eta kaotikoa ere bazen batzuetan; litekeena zen jende gehiegiren eskusartzeen ondorioz lan gehigarriak berez ondo zegoena izorratzea, baina emaitza zoragarriak ere halaxe lortzen ziren tarteka, “lentzeria saileko arduradunek” behar baino eskusartze gehiago egiten ez zituztenetan. Prozesu industrial hori, gaur egun telesailetan aplikatzen den berbera da, egun askoz ere modu industrializatuago eta mekanikoagoan egiten bada ere.

Hollywoodek ez du diru publikoarekin funtzionatu inoiz (tira, hau ere zehaztu daiteke: AEBetako armadak gerra filmetarako doan utzitako tanke eta hegazkinak badira nolabaiteko laguntza publikoa, ezta?). Kontuak kontu, gure ikus-entzunezko industria hauskorra, neurri oso handian dago telebista publikoaren menpe –ia erabat ez esateagatik –, eta askotan, ikus-entzunezko gaien ekoizleek “bezero bakar” batentzat lan egiten dute (euskarazko telesailen kasuan, ETB). Honek, enpresa hauek erabat jartzen ditu diru-laguntza publikoen menpe, eta sorkariaren pisua eta norberak kontatu nahi duen istorioaren eitea eta tonua erabat daude bezeroaren apetak –eta sarri mesfidantzak– baldintzatuta. Ez baitago MBA ikasketarik egin beharrik ikusteko gure ekoiztetxeek ez dutela edozein enpresarentzat oinarrizkoa den lehen araua betetzen: bezero bakar bat baino gehiago izatea. Berebiziko garrantzia luke, nire ustez, egitura ertaineko herrialdeetako beste ekoiztetxe europarrekiko elkarlanak (Galiza eta Katalunia, jakina, baina baita ere: Belgika, Danimarka, Gales, Eskozia...), bezero eta ideia trukeak. Eta dena egiteko dago arlo horretan. Osterantzean, une honetan Euskal Herrian bizi duguna bezalako paralisia erabat hondora dezake gure ikus-entzunezko industria koskorra (izatez, ETBko buruzagitza berriak aspaldion euskarazko fikzioarekiko erakutsi duen fede faltak kili-kolo dauka euskal ekoiztetxeen ekosistema). Laburtuz: gaizki ekoiztetxeak, ez dutelako kanpoan ez aliantzarik eta ez bezerorik bilatu. Eta gaizki ETB, lan-talde finkatuak desegiteko puntuan jarri dituelako eta ez duelako euskarazko fikzioa sustatzeko behar den bitartekorik jarri. Izatez, bada erabat salagarria eta kafkianoa den funtzionatzeko modu bat une honetan gure telebista publikoan nagusitzen ari dena: egitasmoak eta telesail pilotuetarako lehen atalak (produktua euskaraz ekoiztekoa izan arren) gaztelerara itzuli beharra sistematikoki, erabakia hartu behar dutenek ez dutelako euskara behar bezala ezagutzen. Munduko edozein telebista *normaletan* (azken aldi honetan hainbeste errepikatzen den hitz zoragarri bat erabiltzearren) disparate laidogarritzat joko litzateke funtzionatzeko modu hau. Ez gurean.

Honenbestez, zertaz ari gara industriaz ari garenean? Ideia orijinal eta eder asko bulegoetan zapuztu eta usteltzeaz, ia beti. Ondorioa: ikus-entzunezko arloan istorio pertsonal bat pasioz kontatu nahi duenak gerrillari bezala jokatu beste aukerarik ez du. Radarraren peko zinema egin, laburmetraiak, aurrekontu minimoa duten lan frankotiratzaileak. Niri dagokidanez, zenbat eta gehiago ezagutu telebista, orduan eta gehiago gustatzen zait nobelagintza. Gidoigileari, geure *irudinguruan*, arkitektoei gertatu ohi zaien antzekotsu gertatzen zaiolako: hainbeste arau eta erregela hertsagarri bete behar ditu, etxe guztiak berdinak egin beste erremediorik ez baitiote uzten.

Hortaz, hainbeste baldintza eta arauekin, ekoizteko hain garesti diren ikus-entzunezkoetara hurbildu baino, aukeran, nahiago komikigileen artisautza: komikia baita zinema perfektua. Zineman ez bezala, non zuzendariak nahi ez dituen gauza gehiegi agertzen diren enkoadrean (hain daude gidoiak eta bere nahiak bere borondatearekin zerikusirik ez duten inguruabarren guztiz menpe...), komiki biñeta baten kasuan, marrazkilariak eta gidoilariak adostutako huraxe besterik ez da bertan agertzen. Zinema eta telebista industria abangoardista eta urratzaile bat sortzea gauzagarria ez bada gurea bezalako herrialdeentzat, beste industria apalagoren batean bilatu beharko genuke bide-urratzaile izatea, eta komikia izan daiteke horietako bat. Bultza dezagun komiki-industria potente bat! Askoz ere merkeagoa da, eta ziur dozena bat komiki egin orduko haietakoren bat zineman ekoizteko txanpa sortuko zaigula (ahal balitz Islandiako ekoiztetxe batekin elkarlanean, faborez). Hemen ere, hitzaren eta irudiaren arteko tentsio horretaz mintzatu behar. Super-heroi iparamerikarren komikietan (barka beste behin nire proamerikartasuna), esanguratsua da prozesua nondik nora doan: marrazkilariak, gidoigileak emandako argibideen arabera marrazten du istorioa puxikak hutsik utziz, eta gero, gidoigilearen eskuetara itzultzen da berriz ere marraztutakoa, honek betetzen dituelarik hutsuneak. Gidoigileak botere handia du kasu horretan, erabat alda bailezake istorioaren azken esanahia. Berea da azken hitza.

Apenas esan dugu ezer lengoaiaren aferari buruz. Nola bi lengoia erabat ezberdin (eta are kontrajarri) diren ikus-entzunezkoa eta literarioa. Chandlerrek, Hollywoodeko filmekin oso lotutako beste idazle bati, James Caini, gutuna idazten dio paperean funtzionatzen duten hainbat elkarrizketa zinerako egokitze zailtasunaz: *“Aktore bikote batek liburuko eszena tajuz egin zezan saiatu ginen. Halako urruneko oihartzun efektu bitxi bat zuen hark, nik uler ezin nezakeena. Gero ohartu nintzen zuk idatzitako elkarrizketaren efektua partzialki baino ez dela soinu eta zentzua. Gainerako guztia, orrialdearen gainean sortzen den marrazkiaren efektua da. Paper gaineko elkarrizketalero azkar horiek halako eragin lehergarria sortzen dute begiaren baitan: blokez bloke egiten da irakurketa, ez galde-arrapostu indibidualak baliran. Pantailan, oster, hori guztia galdu egiten da, eta esaldien funtsezko biguntasun hori indarrrik ezaren erakusle suertatzen da. Horixe dela diote elkarrizketa fotografikoaren eta elkarrizketa idatziaren arteko ezberdintasuna. Pantailarako, orok izan behar du zorrotza, eta ahal den neurrian eliptikoa.”*

Chandlerrek oso garbi zeukan beste gauza bat zera zen: hitza enkantua dela. *“Enkantua, Keats-ek erabiltzen zuen hitzaren zentzuan. Eta nork dauka gaur halakorik? Kontua ez da gauza politik eta aratzak idaztea. Kontua da magia diskretu hori izatea, kontrolatua eta eskisitoa, soka laukoteek egiten duten soinu hori.”*

Horrekin geratzen naiz. Bila dezagun enkantua. Eta edozer idazteko askatasuna izanda, ez dezagun, arren, beti gauza bera idatzi. Horretarako arauak edo bitartekoak aldatu behar baditugu ere. Baita horrek “idazle farmazeutiko” bilakatzea ekarriko baligu ere.

## *Manel Bonany*

### **Indarrean den hornitzailea**

Adibide gisa, aipatzeko modukoak ditugu Stig Larssonen trilogia zinemara egokitzeko egindako lana eta *Crepúsculo*, *El retrato de Dorian Gray*, *The road*, *Celda 211*, *Alicia en el país de las Maravillas* (Tim Burtonen bertsioa)... egokitzeko egindakoak. Telebistan, aurtan, *Les veus del Pamano* minitelesaila egin dute Katalunian, Jaume Cabréren eleberrian oinarrituta. Eta Shanghaiko Jaialdian ekoizpen onenaren saria irabazi du.

Ridley Scotten ekoizpen etxea, bestalde (*Alien*, *Blade Runner*, *Gladiator* eta abarren zuzendaria), Ken Folleten *Lurraren Zutabeak* eleberrian oinarritutako minitelesaila osatzen ari da.

Literatura, beraz, indarrean den ikus-entzunezkoen industria indartsuaren hornitzaileetako bat da. Joera horrek irabazi ekonomikoak ugaltzen dizkiete idazleei, ustiapen eskubideengatik eta euren izena zein lanarena erabiltzeagatik. Baina, bide beretik, ametsak zein amesgaiztoak dakartzan industria batekin ezohiko harremana edukitzea ere ekartzen die.

### **Lehenengo hitzordua**

Billy Wilder gidoilari eta zuzendari entzutetsuak Broadwayn ikusi zuen lan baten (*Tentaldia goian bizi da*) eskubideak erosi zituen, gonak airean zituen Marilynnek oso ezagun egin zuen film bat ekoizteko. Idazlea bera ere kontratatu zuen (George Axelroad), egokitze lanetan parte har zezan. Gizona, pozez zorutzen eta lausengatuta, bere lanaren ale bat hartuta agertu zen lehenengo bilerara. Wilderrek honelaxe esan zion: “*Ederki. Ezin hobeto dator kigu ateari eusteko.*”

Literaturaren eta ikus-entzunezko lanen arteko harremana tirabiraz josita egon izan da beti; eta nahiz eta interes komunak izan eta bidean behin baino gehiagotan gurutzatu, sarri askotan, elkar ezin ulertuta ibili dira.

Neure lana irakurtzeko, antzezteko, plato batean grabatzeko edo eszenatoki natural paregabeetan filmatzeko idazten duen idazlea naizen aldetik, gurutzaketa horren arteko harreman puntuei eta talkei buruz hitz egingo dizuet. Horretarako, lehenik eta behin, barrakak gogorarazten ahalegingo naiz.

### **Hasiera batean, barraketan**

Izan ere, barraketan, herritar xeheen artean, hasi zen zinema bere ikus-entzuleak erakartzen. Bram Stoker-en *Dracula*, esaterako (eleberriaz gainera Francis Ford Coppolaren film bat ere badena), literaturakoari leial izaten ahalegingo da, eta hain zuzen, banpiro kondea barraka batean proiektatutako irudi primitibo horien ikus-entzuleetako bat zen, eta horixe da pertsonaia munduan ezagun egin duena. Gaur egun, banpiroen generoa inoiz baino osasuntsuago dago zineman eta telebistan; ziur asko, literaturari xurgatu dion odolari esker, baina baita, jakina, bere merituei esker ere.

Barraketatik, antzerkirako jauzia egin zuen zinematografoak. Hala, zinema aretoak, pantaila panoramikoak, *sensorrounda*, 3D... sortu zituen. Bidean, iritsi berri zen telebistarekin lehia jardun behar izan zuen, eta azkenean, multi-aretoetara murriztu zen... Gaur, txikitutako pantaila horiek nonahi egon daitezke: ordenagailuetan, sakelako telefonoetan, hozkailuko atean, autoko eserlekuaren bizkarraldean...

Gaur egun, garai hartako barraka hura TB igorgailu bihurtu zaigu, iraupen teknologikorako gutxieneko baldintzak dauden bazter guztietaraino jarraitzen gaituena.

### **Inbertsioak eta arriskua**

Ikus-entzuleak dagoeneko ez dira barraketara joaten. Barraka bera da, pantailaren bitartez, etxeetara sartzen dena, eta era horretan iristen da ikus-entzuleengana.

Sutondoan kontatzen ziren ipuinez gero, fikziozko kontakizunak liluramendu botere itzela garatu izan du, eta *mass medien* sorrerak berretsi egin du kontakizun mota horrek ikus-entzule ugariengana iristeko duen gaitasuna. Alabaina, ikus-entzunezkoen fikziozko ekoizpena zinez garestia da, eta ondorioz, Europako kate ugari hiru oinarritzko ardatzetara mugatu dute euren lana: gertakizun historikoak, gizarte intereseko gaiak eta literatura egokitzapenak.

Izan ere, hirurek dute elementu komun bat: azaldu nahi denari buruzko aurretiazko ezagutza masiboa, nahiz eta ezagutza hori azalekoa izan. Abiaburu izango den lehen oihartzuna dugu hori, gehiengo ikus-entzuleen bila joateko bultzada. Espainian, horixe ikusi dugu azken urteotan: otsailaren 23ari, Suarezzi, Marisoli eta Lola Floreszi buruzko ekoizpen lanak, eta berriki, Espainiako printzeari eta Letiziari buruzkoa. Eta baita emakumeen aurkako indarkeriari buruzko edo gaurkotasunezko beste gai batzuei buruzko ekoizpen lan ugari ere.

Literatur egokitzapenei dagokienean, bestalde, lan klasiko ezagun edo entzutetsu bat aukeratu ohi dute, edo salmenta arrakasta handiko eleberriren bat. Esate baterako, *Alatriste*, Stig Larssonen eleberriak, *Da Vinci Kodea* eta beste hainbat.

Izan ere, zer egingo genuke guk kate bateko edo ekoizpen etxe bateko zuzendariak bagina, eta proiektu jakin batean ehunka mila euro edo milioika euro inbertitzeko erantzukizuna izango bagenu?

Inbertsioa ez berreskuratzeko eta erabateko porrota izateko arriskua edukita (ikus-entzunezkoen enpresa bati baino gehiagori gertatu zaio hori), alde aurretik arrakasta izan duen lan baten aldeko apustua egingo genuke, ala kritikariek literaturari begira

kalitate handikotzat jotakoa izanagatik gutxi batzuen interesekoa baino ez den beste lan bat aukeratuko genuke?

Bi kasuetan, erabaki oparoen eta negargarrien adibideak ditugu. Izan ere, aurretiazko arrakasta eta kalitatea ez dira, inola ere, egokitzapenaren arrakastaren eta kalitatearen berme. Eta, bitxia badirudi ere, literatur lanaren kalitate gabeziak ez du ziurtatzen egokitzapen lanak porrot egingo duenik... Beraz, ba al da bermerik duen zerbait?

### **Kalitatea eta aurreiritziak**

Kalitatea. Egokitzapen ona izango den ala ez. Jatorrizkoaren mailakoa izango ote den. Ez da harritzekoa horrek guztiak kezkatuta edukitzea idazleak.

Badira aurreiritzi zenbait. Esate baterako, lan batek arrakasta masiboa badu, ezin duela kalitatezkoa izan. Edo jatorrizko literatur lana egokitzapena baino hobea izaten dela beti. Alabaina, errealitatea burugorria da, eta ez dator beti bat aurreiritziekin.

Billy Wilder-en hitzak aipatuko ditut berriro: “*Urteetan, lotsagarritzat jo izan da zineman lan egitea. Harik eta telebista asmatu duten arte.*”

Gauzak pixka bat aldatu dira orain, eta honako hau izan liteke aurreiritzia: “*Urteetan, lotsagarritzat jo izan da telebistan lan egitea. Harik eta Internet edo bideo-jokoak asmatu dituzten arte*”...

Izan ere, azken urteotan, telebistak kalitate handiko saioak ekoitzi ditu; batez ere, Ipar Amerikako telebistak, baina baita Europakoak ere. *Los Soprano, Mad men, Roma, The Wire, The West Wing, In treatment, Romanzo criminale ...* Baina hau guztia ez da atzoko kontua. Gogora ditzagun, besteak beste, *Yo, Claudio* edo *Los Gozos y las Sombras*. Bi-biak literatur lan bikainen egokitzapenak dira.

Telebistako ekoizpen lan hauek, nerabeen kontsumoak bahituta dituen gaur egungo zinema lanak ez bezala, ikus-entzule ugarirentzat (baina guztiak ere helduak) dira egokiak. Telebistako ekoizpen lanek ez diote muzin egin arte handinahiari, eta sailetan egituraturako formatu luzeari esker, ohitura garaikideetan eta horietako baliabide psikologikoetan txertatzeko astia dutenez, tradizioz hain literaturarena zen azterketa horretan jardun du, inoiz baino sakonago: giza egoeraren azterketan, alegia.

Beharbada, talentuak ez daukalako jatorri deiturarik.

Hasiera batean, eleberriak eta antzerkiak ere ez zuten ospe handirik. Ezta, gerora, zinemak eta telebistak ere. Ezta ere gaur egun Sareak. Bota ditzagun orain gure aurreiritziak, baliteke-eta denbora gutxi barru egin ezin izatea.

Baina inoiz izan al da bestela? Shakespeareren kalitatea nabarmendu izan dute beti mundu osoan. Literaturaren Joko Olinpikoak egingo balira, askok izendatuko lukete Historiako idazlerik onena, bere lanetako bakar batek ere luzera jauzia egiteko premiarik izan gabe.

Tira, Shakespearek bere lanak idatzi, gidatu eta horietako rolak jokatzeaz gainera, bere antzerki lana ere kudeatzen zuen eta horrek ematen zion diruari esker bizi zen. Esan nahi baita: ikus-entzuleen mende bizi zen. Diru sarreren eta gastuen arteko orekari esker. Ondoren etorri ziren estatuak, idealizazioak eta sakratutzat jotzeak; baina hasiera batean, egile horiek guztiak ahalegindu ziren idazteko pasioari esker bizimodua ateratzen, eta gu guztiok bezalaxe, eguneroko zereginetan zikindu behar izaten zuten, aterpea eta mahai gaineko platera ordaindu ahal izateko.

## Promiskuitatea

Shakespearek lehendik zeuden gaiak eta lanak hartzen zituen abiaburu, jendea bere antzezpenetara eraman ahal izateko. Bide beretik, zuzendariek, produktoreek eta gidoilariak eleberrietan, antzerki lanetan, margolanetan, egunkarietako albistegietan eta istorio pertsonal edo kontatuetan bilatu izan dute bultzada edo inspirazio iturria. Edo bestela, erabat egokitzeko moduko lanak bilatu dituzte, euren ikus-entzunezko lanak osatzeko.

Leon Tolstoik ere lan bat osatu zuen Beethovenen *Kreutzerren Sonata* oinarri hartuta. Eta Verdik hainbat opera ondu zituen, Shakespeareren hainbat dramatatik. Strauss-ek *On Kixoteren* musikala konposatu zuen. Picassok Velázquez-en *Meninekin* elkarrizketan diharduten *Meninak* margotu zituen. Biblia behin baino gehiagotan egokitu dute, eta *remakeak* ere egin dizkiote!

Eta *Hirugarren gizona* lanaren pareko zerbait ere gerta liteke. Graham Green-ek, hain zuzen, filmaren gidoi bat oinarri hartuta idatzi zuen eleberria da. Izan ere, Arthur Miller-ek bere *Arragoa* lanaren gidoiari buruz aitortzen duen bezala, idazle berberak zirkulu osoa deskriba dezake. Bertan, *Salemgo sorginak* antzerki lana zinemara egokitu zuen. Honela zioen: “*Eta egun batean, film bat balitz nolakoa litzatekeen pentsatzen hasi nintzen, eta neure buruari onartu nion Salemgo sorginen istorioa bata bestearen atzetik doazen irudien segida moduan ikusi izan nuela beti, nahiz eta nik antzerki hizkuntzara itzuli.*”

Gerora, irudi horiek eskuratu zituen berriro, eta zinemarako egindako egokitzapen lanean bildu zituen.

Beraz, ohikoa izan da beti egokitzea, eraldatzea, berriz irakurtzea... Eta tartekamarteka, baita jabetzea, traizioa egitea, xahutzea eta balioa gutxitzea ere.

Idazle bati lan bat gauzatzeko eskubideak uzteko proposamena egiten diotenean, ziur asko, alderdi ugari aztertu beharko ditu: kopuru ekonomikoa, proposamena egin dioten pertsonen ibilbide profesionala, arteari begirako antzekotasunak... Sarri askotan, nekez hartu beharreko erabakia izango da.

Fernando Truebak honela idatzi zuen bere *Zinemari buruzko hiztegian*: “*Zer da hobia, lana ez saltzea edo txeketa hartu eta korrika ihesi joatea? Egokitzapena txarra bada, gaizki; baina ona bada, are okerrago. Alabaina, bizirik dagoen idazleak onartuko al du inoiz jendeak esatea filma bere lana baino hobia dela? Hori dagoeneko ez litzateke bizitzea.*”

Dena den, alderatzea ezinbestekoa bada, komeni da eleberriak beste eleberri batzuekin alderatzea; eta filmak, beste film batzuekin... Era horretan, literatura sekula ez da izango zinema baino hobia, edo margolaritza musika baino hobia, edo alderantziz.

Baina idazleak erabakia hartu, eta eskubideak ematen baditu... Atzetik, egokitzapen lana etorriko da, eta horrek errusiar mendiaren pareko prozesu batean murgilduko du (non eta inolako ardurarik ez hartzea erabakitzen ez duen), eta prozesu hori bizigarria bezain aztoratzailea izan liteke.

## Oso bestelako hizkuntzak

Nahiz eta euren ibilbidean literatura eta ikus-entzunezkoen lanak sarri gurutzatu, oso bestelako hizkuntzak erabiltzen dituzte.

Idazlea irakurleei zuzentzen zaie, banaka-banaka, isiltasunean, bakartasunean irakur dezaten; bere barne mundutik osatzen du kontakizuna, eta irakurlearen barne mundura

isurtzen du. Irakurleak, berriz, narrazioaren eszena eta xehetasun oro imajinatu beharko du bere buruko proiektzio gelan...

Ikus-entzunezko lana, barrakatik jaio zen zinemaren semea edo alaba, zentzuen inperioa da, berezko ikusmena eta soinua dituen, aldi berean ikus-entzule multzo zabalari zuzentzen zaiona, lagunarteko esperientziarako aukera eman eta horixe sustatzen duena, konektatuta dauden pantaila guztiei esker bere irudiak mundu osoari zabaltzen dizkiola.

Eleberri bat irakurtzeko, bestalde, egun pare bat behar izaten dira, oro har. Ikus-entzunezko lan bat ordu pare batean ikus daiteke... Batik bat, filmak badira. Telesailek, ordea, antzekotasun handiagoa dute literaturarekin: argumentu konplexuago eta xehetasunetarako espazio eta denbora gehiago, bigarren mailako pertsonaiak...

Eta literatur estiloa egokitu al daiteke pantailara? Idazleak hitzekin eta horiek antolatzeke duen moduarekin egituratzen du estiloa. Ikus-entzunezko lanak, berriz, berez duen DNA dela tarteko, irudiak, ekintzak eta mugimenduan dauden pertsonaiak behar ditu; ondorioz, berezko estilo bat bilatu behar izaten du, bere hizkuntzaren kodearekiko organikoa izango den estiloa. Literatur lana egokituz gero, ziur asko, argumentuak, ekintzek, pertsonaien izaerak eta elkarrizketetako batzuek iraungo dute beren horretan. Beste elkarrizketa batzuk aldatu egingo dira; izan ere, ikus-entzunezko lanetan, elkarrizketak literatur lanetan ez bezalakoak izaten dira.

Ikus-entzunezko lanetan, oro har, fisikoki bertan egoteak dauka indar handia: haragia, aktore jakin baten keinuak, euren begirada, testuan kodetuta dauden emozioak gizatasunez adieraztea, lehenengo planoari esker aurpegira hurbildu ahal izatea, planoari zentzua handitzeko argi nabartua erabiltzea... Bestalde, muntatze lanari esker, musikaren eta emozioen sensorialitatea lortzen da; eta horixe da, hain zuzen, pertsonaien prozesuak ulertarazten lagunduko digun sintaxia, eta ibai baten moduan, ekintzetatik horien ondorioetara eramango gaitu, kontakizunaren amaieran.

Irudiek hitzak garaitu al dituzte? Ez erabat. Pertsonaien ahotan daude hitzak, eta antzezlanetako elkarrizketak bezain literatura dira horiek ere.

Irudien atzealdean ere hitzak daude: ekintza oro, egoera oro, pantailako elementu oro... gidoian idatzitako hitzen ondoriozkoa da.

## Hitzen kostua

Irudimena librea eta doakoa da; eta zorionez, ez dago ekoizpen plan baten mende. Liburu bat idaztean, adjektibo bat zein bestea erabiliko dugun erabaki ahal izango dugu, hitz proparoxitonoen eta perifrasiaren aldeko hautua egin dezakegu. Horrek ez du garestituko, inola ere, liburua.

Gidoi batean, ordea, hitz bakoitzak bere pisua, bere kostua dauka. Horregatik, izugarri aztertu eta eztabaidatzen da horien gainean.

Onartutako gidoi batean idatzitako zeinahi hitzek (*galanta, zauria, autoa, jauregia, leherketa*, etab.) ondorio jakin batzuk izango ditu: aktore batekin negoziatu beharko da, muskulazio prozesu bati ekin diezaion; lehergailuetan aditua den espezialista bat kontratatu beharko da; higiezin baten jabeari alokairua ordaindu beharko zaio... Gastuen zutabearen metatzen joango diren ordainagiriak, guztiak ere.

Gidoiko hitzek, eta azken batean, gertatzen den guztiak errealitatearekiko negoziatio batera garamatza zuzen-zuzenean. Horrek, jakina, muga batzuk jartzen ditu, eta agian, sormen artistikoari hegoak mozten zaizkiola irudituko zaigu. Ikus-entzunezko lanetan, beraz, istorio baten bertsioak egin ditzakegu filmetan, telebistan... Eta hori egiteko modua dira hitzak. Nola bestela?



Pertsona ugari kontratatu behar dira, eta espazioak, materiala eta teknologia behar dira. Idazle batek eleberri bat idazteagatik ez du porrot egiteko berehalako arriskurik (ahaleginduz gero, jakina, hori ere lor liteke); ikus-entzunezko lanetan, berriz, ekoizpenak eskuetatik ihes eginez gero, ekoizleak bere ondarea gal lezake.

Filmaketa edo grabazioa oso prozesu konplexu eta neketsua da: giza talde handi baten bitartez, errealitate zarrastak lortzen ahalegintzen da, gerora, postprodukzioan, muntatu eta editatzeko. Eskuratutako zarrasta horiek izango dira, hain zuzen, ikus-entzunezko lana osatzeko azken materialak.

Gidoilariak, ekoizpen prozesua baino lehen, egin dezakeenaren eta ezin dezakeenaren kontzientzia hartzen du, bitarteko teknikoek eta ikus-entzunezkoaren hizkuntzak berak ematen dituen aukeren kontzientzia hartzen du; eta horrenbestez, lana hobea izan dadin idatz dezake. Neurritan egin dezake jantzia. Emaitza kaskartu dezaketentz trabentzat sormenezko irtenbideak asma ditzake.

Baina hori egiteko, ezinbestekoa du gainerakoek entzutea eta prozesuari begira bera edo liburuaren egilea bezain garrantzitsuak diren beste profesional batzuekin lankidetzan jardutea. Nahiz eta gidoilariak bere lan idatzia bakar-bakarrik egin dezakeen, beharrezkoa da, eta guztiontzat eta bereziki emaitzarentzat onuragarria, talde lanean jardutea.

## Lankidetzak

Ziur asko, haxe izango da literatur mundua (pertsonala, besterenezina eta indibidualista) eta ikus-entzunezkoen mundua (hainbat arloren arteko lankidetzaren fruitua: idazketa, zuzendaritza, ekoizpena, interpretazioa, musika, diseinu artistikoa...) bat ez datozen ezaugarrietako bat.

Ikus-entzunezko lanetan, ezinbestekoa da lankidetzan jardutea, gainerakoei entzutea eta talentuekin topo egiteko zortea izanez gero, horiek kudeatzen jakitea.

Funtsean, egokitze prozesuak mundu pertsonal batean sortutako lana hartu, eta hainbat begiradaren arteko lankidetzaren fruitu bilakatzen du. Begirada horien artean idazlearena berarena ere egon liteke, baina ez halabeharrez.

Gustatu ala ez, literatur lanetik harago joan behar dugu; literatur lana atzean utzi eta irudiek osatutako lan autonomo bihurtzea galarazten dion estalkiaz biluzi. Dagokion hizkuntzarekin koherentea izatea eta ez soilik literatur leinu jakin batetik etortzeagatik baizik eta baita bere ezaugarriei esker ere aberatsa izango den lan bihurtzea galarazten dion karkasa kendu.

Batzuetan, idazlearen sentiberatasun eta ikuspegitik oso urrun dauden pertsonak egiten dute eraldatze lan hori. Batzuetan, prozesua bide okerretik joaten da, akats bat dela tarteko. Batzuetan, materiala esku ugaritatik pasatzen da, eta kontrako irizpideen edo irizpide ergelen arabera erabiltzen dute. Eta azkenerako, hainbat txakurrek eskuratu nahian tiraka eta hozkaka darabilten bastoi bilakatzen da.

Horrelakoetan, emaitzak izua eragingo du, ziur asko. Eta idazleari irudituko zaio traizioa egin diotela, huts egin diotela, eta zur eta lur egongo da. Horrela egoteko eskubide osoa izango du, gainera. Izan ere, prozesua abian jartzen den unetik aurrera, inork ez du ezeren bermerik.

Emaitzaren ziurgabetasuna hizpide, gogora dezagun Preston Sturges idazle, gidoilari eta ondoren zuzendari izandakoak bere lanetako bat egokitu zuen arduradunari bidali zion gutuna:



*Laemmle jaun agurgarria:*

*Hertsiki ezmorala lanaren filma ikusi berri dut, eta erabat desengainatuta nagoela esan nahi nizun. Nik uste nuen luxuzko etxe kolonial batean hasiko zela filma: hirurogeita lau zutabe eta ezin konta ahala morroiduna. (...) Ondoren, erromatar bainugelak, gin partyak eta erromatar bainugela gehiago ikusiko zirela pentsatzen nuen, eta amaitzeko, mendi baten gailurrean, autoak bata besteari segika ibiliko zirela, emozio betean (...).*

*Horixe da nik espero nuena. Horren tokian, berriz, nire lana besterik ez dut ikusi. Onartuko dizut ezin hobeto egina dagoela; onartuko dizut aktore taldea egundokoa dela; onartuko dizut gustu paregabea duzula eta diskrezioz jokatzeko duzula. (...) Baina ekoizpen lanak triste eta etsia hartuta utzi nau. Nagusitasun sentimenduekin eta sakela bakoitzean kritika bana nituela sartu nintzen proiektio gelara. Eta orain, izugarritzko interesa daukat nire lanari begira; miretsita nago. Eta ez dago hori baino gauza okerragorik. Erabat desengainatuta nago.*

*Adeitasunez, Preston Sturges.*

## **Nia besteengan**

Bidegurutzean gaude berriro ere: pantailak munduari zabalik dagoen leihoa eskaintzen digu; Agorari begira dagoen balkoi irekia. Baina simulaziozko bizimodu hori erakusten diguten irudiek istorio bat kontatu beharko digute, baldin eta ikus-entzulea erakarri nahi badute. Eta idazleok gara berau egituratzen dugunak; munduak, pertsonaiak, argumentuak, elkarriketak, pentsamenduak eta ekintzak imajinatzen ditugunak. Istorio horiek pantailara eramatean, idazleok gutxietsita ikusten dugu geure burua, eta fruitu moduan lortzen den ikus-entzunezko lana gaitzesten dugu. Egoaren munduan gaude, eta bertan, errege bakarrak agindu dezake. Gehientsuenetan, gainera, errege horrek bere gisara eta modu baztertzailan ikusten du errealtatea.

Baina erreinu txikiaren arteko harremanen esker, federazioak sor daitezke; eta gaur hemen gertatzen den bezalaxe, paisaia bateratu bat eratzeko hainbat hizkuntzatan jardun gaitezke.

Amaitzeko, azter dezagun Arthur Miller-en kasua. Talentu handia zeukan nola eleberrigintzan, hala antzerkigintzan. Baina eleberririk sormen prozesurako uzten duen erabateko kontrolari uko egin, eta antzerkiaren aldeko apustua egin zuen. Zergatia galdetu ziotenean, erantzun zuen gustatzen zitzaioela ikustea ea zer eragiten zuen bere lanak gainerakoengan. Litekeena dela lana idatzi zuenean oharkabea pasa zitzaizkion ezusteak, sentimenduak edo ideiak agertzea emaitza horietan.

Izan ere, idazle baten lana izugarri eraldatzen da gainerakoek egiten dituzten egokitzapenetan. Hazi egiten da, hedatu, eta birus onbera baten moduan ugaltzen da; ustekabeko apopiloak hartuta, idazleak berak uste zuenetik haragokoak harrapatzen eta erakartzen ditu.

Liluratzeko gaitasuna duten istorioek, pertsonaiek eta gatazkek aurkituko dute non islatua. Eta erakartzen dituzten horien bitartez, unibertsa izan daitekeen orok beharrezko bideak bilatuko ditu, beharrezko bidegurutzeak zeharkatuko ditu eta guztionak izan litezkeen hizkuntzak erabiliko ditu.

Eta, bide batez, berarengan oinarrituta besteek egin duten lan berriaren bitartez, geure jatorrizko testuak daukan irismen harrigarria ikusaraziko digu.



# **Bidaiak literaturan**

*Anxo Angueira*

*Urtzi Urrutikoetxea*

*Ignasi Riera*



## *Anxo Angueira*

Literaturaren artea fisikoki da bidaiak bat, langai erabiltzen duen materiaren izatasuna lineala eta segidakoa baita, ez aldiberekoa: hizkuntza. Bidaiak da idazlearentzat, baita irakurlearentzat ere. Ez dakit horregatik ote den edo ez, baina bidaiaren metafora literaturan, denborazko eta espaziozko koordenadak, kronotopoa, lehen planora etengabe ekarria izan den eta den bere berezko metafora ere bada. Testuaren gaiaren eta argumentuaren lehen planoak, baina baita bere-berea duen sorkuntza-lanaren, idazketaren planoak ere, plano metaliterarioak hain zuzen. Eta plano horietan guztietan, bidaiak aurkikuntzarekin, ezagutzarekin duen harremana oso estua da.

Hona bertaratu gaituen gaiari erreparatuz gero, niri honako gogoeta hau bururatzen zait: bertako geografiarainoko bidaiak zentzu oso berezia hartzen du, batez ere, geografia hau, herri hau, gurea, ukatutako herri denean. Eta Galiziar buruz ari banaiz, nire nazioa ukatua izan den eta ukatua den nazioa da.

Kasu hauetan, ukatuak eta menpekoak diren nazioen kasuan, bereziki beren berezko hizkuntza dutenen artean, *literatura-literatura* egitetik hori posible bada, eta posible da noski, haratago doazen ardurak hartzen ditu literaturak bere gain. Bertako hizkuntzaren aurkikuntzarekin, hura ere ukatua, literatura galegoak bertako geografia kulturala eta politikoa erakusten hasi zitzaigun, galiziar alegoria nazionala eraikitzen eta, Bourdieuk esango lukeen modura, ezinbesteko ondare sinbolikoa eskaintzen hasi zen, Galiziako herriari duintasuna eta askatasuna ekartzeko bidean. Duintasuna, bai, politikoki eta ekonomikoki kolonizatua eta zapaldua dagoen edozein nazioaren antzera, nazio galegoa ukatua izan ez ezik, mespretxatua eta lotsarazia ere izan baitzen. Eta izan zen hizkuntzarengatik eta kulturarengatik, baina baita bere geografia fisikoarengatik ere, bere paisiarengatik, bere lurragatik.

Aita Sarmientorekin, alegia ilustrazioaren unerik aurreratuenetik atera eta XVIII. mende amaierako eraikinean jarritako kantoi-harra denarekin, literatura galegoa bidaiatzen hasi zen bere geografian barrena, bertako aberastasun toponimiko guztiarekin, altxor paregabea. Eta Aita Sarmientorekin batera bestea ere agertzen da. Kasu honetan,

Chan de Parafita herrian irudikatua bildu eta mintzo den Galiziako Erreinuaren aurrez aurre, Madril, metropolia.

Baina geografia fisikoak, paisaiak, bereziki Rosalia de Castrokekin hasten da nolabaiteko izatasun politiko bat hartzen, Berpizkundearen prozesu duingarriaren bitartez. Hizkuntza galegoa hizkuntza basatia zen Espainiarentzat, Galiziako herria herri tuntuna zen eta Galizia, lur gisa, paisaia gisa, bertan bizitzeko egoki ez zen infernua. Irakur ezazue, komeni da, Gongoraren soneto ospetsu hau: “*Pálido sol en cielo encapotado*”. Eta Rosaliak konpondu egin nahi ditu “*os errores que manchan e ofenden inxustamente á súa patria*”. Horregatik, *Cantares Gallegos* lanaren Hitzaurrean, Galiziaren independentziaren oinarrizko testu fundatzaile horretan, argi eta garbi esaten da:

*(...) todo esto me atrevín a cantar neste homilde libro pra desir unha vez siquera i aunque sea torpemente, ós que sin razón nin conocimiento algún nos desprezan, que a nosa terra é dina de alabanzas, e que a nosa lingua non é aquela que bastardean e champurran torpemente nas máis ilustradísimas provincias cunha risa de mofa que, a desir verdade (por máis que ésta sea dura), demostra a ñorancia máis crasa i a máis imperdoable inxusticia que pode facer unha provincia a outra provincia irmán por probe que ésta sea. Mais he aquí que o máis triste nesta cuestión é a falsedade con que fóra de aquí pintan así ós fillos de Galicia como a Galicia mesma, a quen xeneralmente xuzgan o máis despreciable e feio de España, cando acaso sea o máis hermoso e dino de alabanza.*

Lurra, paisaia da, Galizia duintasunaren bidean jartzen duen prozesuaren baitan, hitza eta herria bera baino garrantzitsuagoa. Izan ere, hitzaurre hori eta *Cantares Gallegos* bere osotasunean ulertu ahal izateko, kontuan hartu behar da Espainiak Galiziar buruz duen ikuspegi topikoa, hainbat modutara adierazia baita bere literaturan ere.

Rosalía de Castrok, geografiaren bitartez, paisaiaren bitartez honako aurkakotasun hau jarri zuen: Galizia / bestea, Galizia / Espainia.

*Galicia é sempre un xardín donde se respiran aromas puros, frescura e poesía... E a pesar desto chega a tanto a fatuidade dos ñorantes, a tanto a indina preocupación que contra a nosa terra existe, que inda os mesmos que poideron contemprar tanta hermosura (xa non falamos dos que se bulran de nós sin que xamais nos haian visto nin aínda de lonxe, que son os máis), inda os que penetraron en Galicia e gozaron das delicias que ofrece, atrevéronse a decir que Galicia era... ¡¡un cortello inmundo!!...*

Sartu ziren eta Galiziaz gozatu zuten, ea hor kolonizazioa, inperialismoa.

Rosalía de Castrok irudipenezko espazio galego nazionalari paisaia ematen dio, asmatu egiten du gaur egun ere dirauen gure paisaia, eta Gaztela/Espainiaren aurka erabiltzen du. Gongorak iseka hartzen duen Galizia itsusi, infernuzko, biziezin hori, toki abegikor izatera igarotzen da, eta lur berde, heze, fresko eta anitza izaki, Rosaliak Espainiaren metonimia den Gaztela lehor, latz, basamortuzkoa eta monotonoaren aurkakotzat jartzen du.

Horrela, Rosaliak eraikitzen duen aurkakotasun paisajistiko hori, izaera politikoduna, betiko geratuko da irudikapen galaikoan: Gaztela lehor, arido, monotono, latzaren aurrez aurre Galizia heze, berde, mila ibaiek bustia eta erribera bare eta itsasertz bortitzetan blai, Galizia anitz, gozo, liluragarria... Orain infernua Gaztela da.

Eta aurkakotasun paisajistiko eta politiko hori behin eta berriro itzuliko da, Maria Lopez Sandezek bere tesiaren bitartez frogatu zigun bezala. Hala egingo du Nós belaunaldiaren nazionalismo europazaleak, Otero Pedrayok ere hala egingo du bere nobelagintzan XX. mendeko lehen herenean, *Arredor de si* lanarekin argi eta garbi, baita hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko hamarkadetako ezker-nazionalistek, are gehiago laurogeiko hamarkadako independentismoak, eta Mendez Ferrinek ere bai Tagen Ata eremuari eskainitako bere narrazio-bilduman, politikoki Terra Ancha-ren menpe dagoen irudimenezko espazio horretan hain zuzen. Tagen Ata da Grande Fraga hautsez betetako Terra Ancha idorraren azpian jarria.

Baina oraindik ere aipagarri den beste zerbait dago Rosalia de Castro eta bere *Cantares Gallegos* lanarengan. Bi urte lehenago Fernandez Moralesek argitaratu zuen *Ensaïos poéticos en dialecto berciano* liburuan ere zegoen zerbait alegia. Rosalia bere berezko lur bertakoaren poeta da: Laiñoseko ingurune heze eta Lestroveko haraneko, Padrongo ibai eta kaletako, Adinako hilerriko, Herbongo ezquila tristetako, Ponte eta San Lois-ko, dorna eta meco bela-ontzi puztuetako, artasoroen artean, Illa ibaian gora Cesures aldera edo irlari bira emanek Torres de Oeste aldera eta Arousa aldera. Bere Terra de Iriako –Galiziaren metonima– poeta da Rosalia, horrela zabaltzen du ildo berri bat, poeta eta nobelagile askok eta askok jarraituko zuten ildo, barru-barruko argizko aurkikuntzetan egin bezala.

Galizia, berari ezagutzen diodan idazlan gogoangarrienean Vicente Riscok esanda utzi zuen bezala, herri txikia da hedaduraz, baina mugagabea sakoneraz, espiralak nola, barne hartu ezinezko. Horregatik, batasun kultural bizi-bizi bati eutsiz, bere lurra eta bere paisaia ez da bakar-bakarra, mila dira dauden Galiziak.

Eta noski, Pondal azaldu eta birgantiniar lur ertzeko paisaiaren gainean gure literaturak eman duen eskenatoki bikainetako bat eraikitzen du, askatasunaren eskenatokia. Pondalek eraikitzen duen paisaia ez da ez gozoa ez leuna, zakarra eta oldarkorra baizik. Pondalena, toponimiaren hainbat baliotan aparteko senaz sakontzeaz gain, ez da soilik paisaia fisikoa: Pondalek, Guimarães Rosak *Sertão* lanean bezala, hitzezko lur ertz bat sortzen du, berezko paisaia linguistiko bat, bera paisaia bezalako lurralde foniko berdingabe, kementsu eta gogorra.

*Feros corvos de Xallas,  
Que vagantes andás;  
En salvage compañía,  
Sin hoxe nin mañán;  
¡Quen poidera ser voso compañeiro,  
Pol-a gándra longal!*<sup>1</sup>

1 Xallas herrialdeko bele basatiak./ errari zabiltzate./ patuaz ohartu gabe./ ez balitz orainik eta biharrik./ ai zuen lagun banendi/ bakardade malkartsuaren baitan!

*Algo de vago e fero,  
Do meu ser no profundo  
Eu levo, com'as brétomas  
Dos curutos escuros;  
E unha ruda e salvage  
Incrinación dos seres vagamundos.*

*Algo do rudo vento  
Q' azouta o cabo Ougal;  
Do salvage miñado,  
Que leva o vento soán;  
E con nobre ufanía,  
O esquivo mato registrando vai!*

*Algo das vagas brétomas,  
Algo das uces altas,  
Algo dos libres corzos,  
E das feras bandadas  
Dos corvos vagamundos,  
Que s'espallan de Xállas pol-as gandras.*

Pondalen paisaia ere bada politikoa: irun eta dolmenez jositako askatasunaren eskenatoki, bardoak nazio mitiko zeltarekin lotzen duena, betirako geratuko da ere, pinudien lurrin gozoaz, gure irudikarian jarria. Hura, tximista iluna izanen da gogoan. Galizia–Gaztela/Espainiaren artean Rosaliak pizten duen dialektika zuzena eta politikoa mito askatzailearen indar guztia duen tentsio bihurtzen da Pondalengan: paisaia zelta paisaia iberikoaren aurka, atlantismoa mediterraneismoaren aurka.

Eta Galiziako geografia / bestearen geografia dialektikoan berehala parte hartuko du, jadanik XIX. mendean, beste *beste* batek. Berezko nortasunaren defentsaren alde, behin kolonizatzailea nor den eta bere geografia zein zen jakinda, beharrezkoa zen anai-arrebak zeintzuk ziren ezagutzea, menpean, ukatuta, azaleratzeko gogoz zeuden beste geografia fisikoak, kulturalak eta politikoak. Zentzu horretan, funtsezko obra Berpizkundearen beste egile bikain batena da: Curros Enríquez. *O divino sainete* bere lana, 1888koa, oinarritzakoak ere diren beste geografietan barrena egindako bidaia da. Gaur uste genezakeenaren guztiz bestela, beste *beste* hori, literaturaren ikuspegitik behintzat, ez zen ez Euskadi ez Katalunia izan hasieran: Italia izan zen, Garibaldi eta Mazziniren Italia, jarrera liberaletatik Estatu Pontifikalen aurka eta batasunaren alde borrokatzen ari zen Italia.

Añon poeta lagun harturik, goseak eta hotzak hil zuen poeta hain zuzen, eta urte batzuk lehenago Madrilen hobi komunean lurperatua, Dantek hamaika silabako bertso-lerroz osatutako hiruko kateatuetan egingo duen bere bidaiarako Virgilio hilezkorra lagun hartu zuen antzera, Curros Madriletik Erromara bidaiatzen da zortzi silabako bertso-lerroz osatutako triada kontrasublimetan, zazpi bekatuen trenean. Trenaren barruan bertan doa, bagoi batetik bestera, nagikeriatik harrokeriara, Galiziaren eta Literatura Galegoaren etsai direnak politikaren eta literaturaren ahotik satirizatzen. Baina Erromara



egindako bidaia baino, Leon XIII Aita Santuaren jubileura hain zuzen, *O Divino Sainete* gehiago da Italiaraino egindako bidaia. Curros Italiako *Risorgimento* mugimenduaren partaide ziren liberalak eta errepublikanoak nazioaren berpizkunderako ezarritako eredu arrakastatsuen aldeko agertzen da:

*“–iSalve, de entusiasmo cheo  
escramei– patria sagrada  
do Dante e do Galileo!”*

*“iOu patria das patrias tempo,  
quen do teu mal adoeza  
cúrese co teu exemplo...!”*

*iSol de Italia, sol de amore...!*, halaxe zioen ere Rosalia de Castrok. Mazzini, Garibaldi eta masoi karbonarotarren eredu hori bera hartuko duelako Manuel Murguiak, galegismo garaikidearen ideologoak, ikuspuntu ideologiko batetik bideratzeko, hasi genesitik eta jarrera eraldatzaile eta ez esentzialistetara.

Baina eredu hori ispilu ere bada, literaturan horregatik dute bidaiek beti ispiluaren funtzioa, edozein denboratan izan edo edozein espaziotan izan, erreala edo fantastikoa. Galiziaren eta Italiaren arteko konparazioan, Galiziaren bidaiaren eta Italiaren bidaiaren artekoan, gure nazio ederrari oraindik ere geratzen zaion bide gogor eta luzea ikusten da, horregatik da bertso matxinoa beharrezko:

*Italia marcha dereita  
e Galicia trenqueleando  
como unha vella tolleita.  
Velliña que andas a gatas  
sin que teñas quen te axude,  
¿cando has tirar coas caxatas,  
i airada, valente, forte,  
porás o pé no pescozo  
dos que te firen de morte?*

Gaur egun Italiak, zorritzarrez, gutxi du Galiziarentzat eredugarri eskaintzeko, ezta beste inorentzat ere.

Eta XIX. mendean, esparru politikoan ematen den elkarrizketaren ondorioz, Katalunia eta Euskadi *bestearn* geografiak izatera pasa ziren, gu garen bezalakoak, gure politika haiek diren ispiluan begiratu zen, begiratu da eta begiratu da, eta neurri txikiago batean beharbada, baita gure literatura ere. Baina horretarako daude Galeuscako bilerak. Anaiak garen nazioak, Estatu Espainolak ukatutako nazioak, bide berdinen baitan aurrera eta amets eginez, bakoitzak bere modura eta bere erritmorra, duintasunaren eta askatasunaren hodeiertzean bat egiteko asmoz.

Iberiar Penintsularen barruan, Galiziak badu beste ispilu bat bere aurrean, odoleko anai den beste bat, beste *beste beste* bat: Portugal. Portugaleko geografian barrena,

orain dela mila urte askatutako Galizian barrena egindako bidaiak, Literatura Galego Garaikidearen iturburutik egindako bidaiak da. Bidai fisikoa, kulturala eta politikoa. Batzuetan erretorikoagoa praktikoagoa baino, etengabe eman den bidaiak da hori ere, galziarrak ez kontinentean, ezta munduan ere, bakarturik ez gaudela esaten digun bidaiak. Bereziki Brasileran edota Brasilen bertan metropolietatik aldendutako eskualdetara egindako bidaiak atak ireki zituzten, atak eta leihoak eta burdin langak ireki zituzten Galizia mundu mailako politikaren, kulturaren eta literaturaren mapan sartu zedin. Bidaiak horrek eskaintzen dizkigun babesa eta aukerak, nahiz eta oraindik ere behar bezala aprobetxatu ez, erabakigarriak izan daitezke etorkizunerako.

Baina bertako geografian barrena beste geografiekin elkarrizketan egindako bidaiak berriro helduz, merezi du honako lau urrats hauek azpimarratzea:

*Lehen.* XX. mendean, Nós belaunaldiak herriaren muinerainoko bidaiak egin zuen, arreta handiz eta era sistematizatuan bere etnografian, historian eta errealitate kulturalan sakonduz. Galizia ezagutu beharreko naziotzat hartu zuten. Beharbada Otero Pedrayo da belaunaldi horretako adibiderik garbiena, *Pelerinaxes* bere liburuaren eskutik hain zuzen, Ourense barnealdeko Galiziatik oinez Santo Andre de Teixido santutegi ospetsuraino, eta Europako kutsua duen bere nobelagintzaren eskutik ere bai: *Fra Vernerio*, *A romeiria de Xelmirez* eta *Arredor de si*. Azken horretan, ikuspuntu politikotik behintzat, baina oro har bereak denetan, Oteroren nobeletako bidaiak Europar barrena egindako bidaiak dira. Galizia Oterorekin eta Castelao eta Riscoren belaunaldiarekin Europako nazioak hartzen ditu ispilu, eta done Jakue bidean aurkitzen du bere europeismoaren ikurrik preziatuena. Aldi berean, abangoardiako poeta zoragarri batek, Manoel Antoniok, itsasoa erakusten zigun, itsaso berri bat, alde zurretik ikusi gabekoa, itsaso bat itsasotik bertatik, erriberarik gabeko goi itsaso bat (*“Vigo está tan lonxe que se desorientaron as cartas mariñas”*), abangoardiako itsaso burujabea, itsaso bakarti eta beti berdina, nautika berri bat, literatur paisaia berri bat. Galiziako, munduko, eta batez ere, bizitzakoa. Izan ere, Galizia nekazal munduarekin beti lotu arren, itsaso ere bada. Eta Bernardino Grañak, urte asko geroago, beste paisaia hori piztu zigun bere hitzetan. Eta oraindik ere itsaso gehiago behar du gure literaturak, aurkikuntza gehiago. Nahiz eta asko izan diren Manoel Antonio eta Bernardinoren garaitik. Kontua da Galizia txikia dela, baina itsaso askoren jabe. Askok eta asko. Galizia ezagutzeko ez da nahikoa mutur batetik bestera, Iparraldetik Hegoaldera eta Ekialdetik Mendebaldera zeharkatzea, beharrezkoa da ere, Riscok esango lukeen modura, hura nabigatzea.

*Bigarrena.* 1936tik aurrera, idazle galegoak beste paisaia batzuk bisitatu zituen, beste *beste* bat: inmigrazioaren eta erbestearen paisaia. Luis Seoane, Delgado Gurriaran, edota denboran hurbilago dagoen Aviles de Taramancos idazleek, besteak beste, Galiziarrenak ziren ispiluak aurkitu zituzten beste geografietan barrena egindako bidaietan. Brooklyn zubiko herri langilea, Mexikoko basamortuen Galizia azkengabea, Indiako kronika berri bat, eta kronika berri bat ere inperialismoari eta zapalkuntzari buruzkoa. Garai hura zen, eta garai hartan bertan Alvaro Cunqueiro ere, bere geletatik, lur guztietako eta denbora orotako literatura unibertsalean barrena ari zen bidaiatzen: literatura artirukoan eta Britainian barrena, Europako eta Galiziako erdi-aroko lirikan zehar, Carcassone aldetik, Greziako mitoen artetik, Simbaden itsasoan barrena... bertako geografia kulturalaren eta beste hainbat geografiaren arteko elkarrizketarik emankorrenetako bat eginez, prestigiozkoa.

*Hirugarrena.* Nazionalismo galegoa marxismoaren oinarri eraldatzaileen inguruan egituratu zenean, hain zuzen Blanco-Amorrek erbestetik *A esmorga* liburua bitartez gure gizartearen auzo bazter oso baztertuaren sakonera egindako bidaiaren eskutik Galizia proletarioa erakutsi eta oso gutxira, beste *besteak* izen berria hartu zuen: internazionalismoa.

*Anque as nosas palabras sexan distintas  
e ti negro e eu branco  
coma un irmao che falo*

Celso Emilio Ferreireoren hitzak dira horiek. Courel non zegoen esan eta Uxio Novoneyra bere izena lurrari lotu zion beste poeta bat, Vietnam ere kantuan hartu zuena. Eta Manuel Maria, Terra Cha baliabide bihurtu eta gero “Laio e cramor pola Bretaña” abestu zuen poeta. Eta Mendez Ferrinek, “Sirventés pola destrución de Occitania” aldarrikatu zuenak, berriki erakutsi digu ustekabeko Galizia bat, *Arraianos* bere bidaiaren eskutik.

*Laugarrena.* Gaur egungo bidaiak literatura galegoan, bertatik eta beste hainbat geografiatatik egindakoak, makina bat orri betetzen ari dira. Beharbada berrienen artean ez dago *Non son de aquí* izenburu esanguratsua dakarren María do Cebreireoren liburua bezalakorik bidaiaria-irrika garaikide hori hobekien adierazteko, poemaren izenburu horretan jartzen baititu goren-gorenean idazle bidaiariaren izena eta ispilua, Xavier Rodríguez Baixerasek gure letretan egin bezala, ispilu global bat, errefrakzio kaleidoskopiokoa: kulturala, politikoa, literarioa... Ancares, Lisboa, A Coruña, Avenida Castelaio s/n, Guantanamo, Itxati, Alto o fogo (Gudari), Belvís, Postal dende Bos Aires, Bassel, Mostar, Lugo, Café de L’Ópera, Oda a Barcelona, Gaza, Bilbao, Coñeza Galicia en Castromil, Bizkaia, Amsterdam, eta abar.

Eta bidaiaria jarraitzeko dago. Eta aurkikuntzak egiteko. Eta gozoaren eta zakarren arteko aspaldi-aspaldiko tentsioak bere horretan dirau eta tentsiozko mila adarretan sakabanatzen da gaur egun: frantziskotar minutibistak eta paganismo aparta, itsas poetak eta mendi-poetak, nekazal paisaia eta, noski, hiriko paisaia, laboraria eta langilea, herri txiki ezezagun bateko epika eta Martin Codaxen Vigo industrialetik Lois Pereireoren Deutsche Bahn zeharkatutako Kreuzbergera, sorterrikoak eta atzerritarak hemengoak ez direnak ez beste inongoak ere, eta kosmopolitak ere ez, guzti-guztietan agertzen dira, eta, askotan oso modu politikoan, bidaiaren tokiak, lurak, paisaiak, horiek direnak izanda ere.

Eta bidaiaria itzulera ere bada, eta idaztea bidai bat da. Rosaliaren *Cantares Gallegos* abesten duen neskato galegoak badu amaieraren berri jatorrira itzultzen denean, eta alaitasunezko alborada bat oparitzen digu, Galiziarako itxaropenezko denbora berri bati ekiteko alaitasunez. Otero Pedrayoren *Arredor de si* idazlaneko Adrian Solovio parabolaz itzultzen da bere bidaiatik, galegismo sendo eta harro baten alde guztiz emanda. Itzuleraren poetikak Mendez Ferrinen *Retorno a Tagen Ata* liburuan, Rotbaf Luden jartzen du espiral errepikarian aurrera eginez Grande Fragan dagoen Erresistentziarantz. Ez dago itzulerarik, itzulera aurrera egitea da. *Bretaña, Esmeraldina* liburuko Amaury preso komunista eta independentista bere haurtzaroko eta bere ametsetako Britainiara inoiz itzuliko ez den bezala, Galiziako Errege Akademiako presidentea denak idatzitako nobela hura, eta preso ere hirurogeiko eta hirurogeiko hamarreko eta laurogeiko hamarkadetan.

Eta bidaiaz ari garenez, literatura, Mendez Ferrinen obra horretan poetizatzen den modura, bai da bidaia bat, noski, baina kate bat ere bada, itxita eusten digun presondegi bat, itxita hizkuntzan eta bere funtzio poetikoan, itxita idazketan eta liburuan gure bizitza guztirako. Baina hala ere, zein gauza handia den liburua, zein garrantzitsua, zein funtsezko zaigun idaztea, nola libre-libre egiten gaituen literatura, gure bizitzaren bidaian aurrera jarraitu ahal izateko eta ukatutako gure nazioen bidaia gogor, latz, itxaropentsuan aurrera egiteko beti-beti.

## *Urtzi Urrutikoetxea*

### **Etxeko urrea**

“*Nire zaletasunak zinema, irakurtzea, kirolak eta bidaiatzea dira*” irakurriko dugu ehunka elkarrizketatan. Bidaia ia ezinbesteko balitz legez. Bidaiatzea beharrian bihurtu zaigu, mendebaldeko bizimoduan lana, familia, aisialdia eta nor izateko presio etengabe egiten diguten beste ezaugarri komertzial batzuekin batera.

Nik ere bidaia beharrezko dut, hobe hastapenean aitortu. Duela urte batzuk bakarrik egindako lehendabiziko bidaietan, biak nahasi ohi zitzaizkidan: etxean nengoenean bidaia-grina, herri-mina kanpoan nengoelarik. Orain mugitzeko beharra beste era batera bideratu dut: leku berriak ezagutzera eta, aspaldion bereziki, betiko lekuetara itzultzera. Lagunekin betiko leku horiek berriz ezagutu, gordetako txokoak aurkitu. Kurdistan daukat txoko kuttun, Kaukaso eta Balkanak beti buruan, eta gure bazterrak berdin, Baionako adiskideak, Aiarako haraneko sekretuak, Lekeitioko betiko itsas istorioak beti berri. Mundua handia da, gure etxeak mila txoko ditu, eta horietara joateko bultzada etengabea sentitzen dut. Idazleak eta kazetariak beharrezko dituen jakin-mina, azken batean. Eta sarritan, lekuok eta esperientziok zelan ikusi, bizi eta antzeman ditudan idazteko gogo.

Duela gutxi egindako mahai inguru batean honako galderak egin zizkigun Ander Izagirre bidaiari eta moderatzaileak:

*Zergatik bidaiatzen duzue? Zertarako? Zeren bila? Zein garantzi daukate bidaiek zuen bizitzetan, aisia, lana, beharra?*

*Nondik sortu zitzaizuen bidaiatzeko grina, zerk piztu zizuen gogo, zergatik hasi zineten, zeintzuk izan ziren lehen bidaiak, orduan bilatzen zenutena eta orain, gauza bera da? Aldatu da bidaiatzeko modua?*

*Nola prestatzen duzue bidaia, helburuen arabera, zein arduraz dituzue etxetik irteterakoan (metodikoak zarete, inprobisatzen duzue, zer antolatzen duzue eta zer ez...)*

*Nola atsegin duzue bidaia: bakarrik, taldean, bertako kontaktuak bilatuta, zein garraio bide, zein ostatu...*

*Zeintzuk abantaila/eragozpen ditu bidaiatzeko era horrek?*

*Zein harreman daukazue bertako jendearekin? Zein anekdota izan dituzue, talkarik, gatazkarik, harridurarik, eta aurkako konturik, elkarbizitza, lagunak, ulermena...*

*Bidaiek on egiten diete bertako jendeei? Kalte? Zeren arabera? Turismo masiboa, bidaia antolatua, independenteak?*

Datozen orrialdeetan, horiez hausnartzeko gogoeta batzuk dakartzat.

## **Bidaiatu**

Idazle artean egonik, ez zarete harrizko esaten badizuet txiki-txikitatik oso liburuzalea izan naizela. Ez bereziki pertsona bakartia, baina inor gabe ere jakin izan dut liburuekin gozatzen. Ikastolako lagunak urtebetetze egunetan, komiki artean gogoratzen nau batek edo bestek, eta nerabetan ere, geratu nintzen behin edo behin etxean liburu interesgarri batek harrapatuta. Beste giro batzuetan estrabagantzia dena, zuek ondo ulertuko duzelakoan nago. Lagun batek harridura aurpegiz begiratu zidan esan nionean, hori bera, liburuekin ez eze, etxean geneukan atlasarekin egin izan nuela. Bai, bai, zabaldu atlasa eta bidaia imajinarioari ekin, abentura liburu bat marren eta koloreen libur horretan. Munduari itzulia nondik eta zelan egin begiratzen nuen, Alaskara Beringeko itsasartetik iritsi ala belaontziren bat topatu Australian ekialderantz, Melanesia eta Polinesia baina Hego Ameriketaraino joateko. Gero, Amazonia zegoen, edo Dariengo tapoia Amerika Erdialdea eta Hegoaldea bereizten, eta Brasilgo muturretik Afrikako mendebaldeko puntara, Senegalgo Cap Vert-erainoko distantzia irudikatzen nuen. Baina beste horrenbeste egingo nuen maparen aurrean jarri eta inguruko bideetara begira, gure haran, herri eta harribitxiak irudikatzen. Mapak helmugara heltzeko tresnatzat duenak nekez ulertuko dugu mapa bera abiapuntu izatearen zirrara, irudimenerako ate.

Bidaia-zaleak, geografia gustuko dutenak, sarri topatu ditut. Baina badago harago doan figura bat: txikitatik atlasak irentsi dituenak, lurraldeak ikasten gozatzen zuena; interneten baino lehenagoko sasietan munduko mapetako marrei erreparatzen ziona; Afrikako marra zuzen kolonialak, edo Aran ibarra Espainiaren menpe baina penintsulatik kanpo behatzen zuena; eta berdin gure Zugarramurdik eta Luzaidek, Lapurdi eta Behe-Nafarroako hizkera eta guzti, Pirinioetatik haratago. Bidaiariak Australiako eremuak, Tibetetik Mekong-en deltarako bidea edo Antilletako doinuak maiteko ditu, baina Bilbotik Urduñara bidean Nerbioi ertzean dauzkagun altxorak ez baditu ezagutzen, Bidasoako mugalariek ez badute kitzikatzen, Bermeoko marinelekin zirrarak sentitzen ez badu eta Anbototik Orhira Mariren biderik ez badaki, bere buruari galdetu beharko lizkioke hastapenean planteatutako galderetako batzuk. Aspaldi jarri nuen praktikan

gida-liburuetarako teknika: herri bateko gida-liburua erosi baino lehen, gureaz zer idatzi duten miatu ohi dut liburu-dendan. Zeureari behar duen balioa ematen ez dionak, zer azaldu behar dizu inoren herriaz?

Aipatu dut bidaiatzea beharrian bihurtu zaigula, mendebaldekoontzat aisialdiako ezinbesteko zati da. Geroxeago helduko diot horri, orain, horrek bidaiari ekarri duen orokortzearen ondorio pare bati erreparatu gura nioke. “Nazionalismoa bidaiatzen sendatzen da” esaldia gustuko izan dut, bere probokazio karga eta guzti. Zeurearen neurria emateko balio ohi du distantzia hartzeak, baina distantzia hartuta ere, neurriak ez dira beti erraz. Gaur milioika gazte daude Europan barna Erasmus bekarekin, ordura arteko bizitzan izan duten urterik garrantzitsuenetakoa bizitzen. Esperientzia interesgarria da, baina neurrian har dezagun: gazte horiek gutxitan sakontzen dute herrialdeko berezko ezaugarrian, gazte jendearen eremuan eta are gehiago, atzerritarren ghettoan ibili ohi dira. Hori bai, esperientziak euren bizitzetan uzten duen marka luzerako izaten da. Etxetik gutxi irten denaren kasuan, gainera, etxea gutxiestea dakar sarritan. Joan dira urteak Berlinen bizi nintzenetik, baina ezin ahaztu zer nolako irribarrea irten zitzaidan Alemaniako hiriburua eta bere bizitza kultural ugaria loratu eta loratu ziharduen herrikide hari, gipuzkoar batek emandako erantzunarekin: “*aizu, hip hopa Berlinen ezagutu baduzu, gauza bat bakarrik esan nahi du: ez zitzaizkizula bat ere ardurara Euskal Herrian hip hop egiten zuten taldeak*”.

Bigarren fenomenoak aurkakoa da, eta are kaltegarriagoa: kanpora joan beharra, etxean zeinen ondo bizi den jakiteko. Milioika turistak aski dute aste bateko oporrak, etxean bezain ondo inon ez daudela jakiteko. Nazionalismoa, sendatu barik, puztu egiten zaie. Dominikar Errepublikan Bundesliga ikustea eskatzen duten alemanak izan ditzakezue gogoan; nik espainolak sumatu izan ditut harroputzen herrialde txiroenetan, aberats berriaren izaerarekin. Espainol hutsez, noski, egon Turkian zein Egipton, “*Espainian horrelakorik ez da gertatzen*” kritikatzin. Baina gure abertzaleak ere horrelatsu ikusi ditut behin baino gehiagotan: Atlas mendietan euskara ikasazten gidariari, azokako umeari, ostatuko gizonari, amazigherazko agurrik ere ikasteko ahalegina egin ez duen euskaldun jatorrak.

Zaila da, oporrak urrun pasatzea arrunt bihurtu den sasoian, bidaiariez eta bidaiari orokortzea. Bidaia ote dira “oporrak”? Kasu, orain arte esan ditudanetan, turismoarekin lotutako bidaiatzeko era eta jarrera batzuen gutxiespena ikus baduzue, aitortuko dizuet zein iruditzen zaidan jarrera erridikuluena: bere snobean, turista gutxietsi eta, “*ni ez naiz turista, bidaiaria naiz*” deritzonarekin, kontuz. Duela gutxi entzun nuen bidaiari buruzko irrati-programa ezagun batean: “*sei lagunek hil eta erdi eman zuten mendebaldeko Afrikan, kanpin-dendak hartuta, merke bidaiatzen*”. Sei laguneko taldea eta turistak zirela ukatzen!

Ez dut esango bidaiatzeko mota guztiak berdinak direnik. Badakit herrialdera begirunez, interesez hurbiltzen den jende andana dagoela. Baina horrek ez die, ez digu turista kategoria kentzen. Eta ohiko bidaiari moldeez nekatuta, herrialdeetara bestelako hurbilketa batean saiatzen direnek ere, naturaltasunez onartu beharko lukete, tribuarekin batera etxolara bizitzera joan eta herriko ur-putzua eraikitzen lagundu arren, turista izaten jarraituko duela. Ez nik diodalako, tribuak berak halakotzat hartuko duelako baizik.

Eta aitortuko dizuet ni ez naizela beti turista izan. Are, turista naizela sinetsarazi behar izan dut, alferrik behin baino gehiagotan, bertako agintarien aurrean. Bistan denez, turista izan edo ez, ez da gure hautua, herriak berak turismorik daukan da kontua. Grozniko checkpoint-ean edo Kurdistango Hakkari mendietan tiro hotsak entzuten direnean, ez da erraza polizia sekretuari turismoa egiten ari zirela sinetsaraztea.

Nik nagusiki kazetaritzatik landu dut bidaia, kronika legez. Afrikatik idatzitako liburu bat daukat horrez gain, bidaia-literaturan bete-betean kokatuko litzatekeena, baita gida-libururen bat eta beste kontu batzuk. Baina fikzioan egin dudana lanik garrantzitsuenetakoa ere, Auzoak izeneko Bilbori buruzko ipuin bilduma, bidaia-gisa planteatu nuen, egusentitik egusentira hogeita lau orduan nire hirian egiten nuen bidaia. Neuk asmatu arren benetan egon zitezkeen pertsonaien bizimoduak nekartzan paperera. Eta ez dizuet ukatuko, errealitatetik ekarritako kroniketan neuk asmatutako dozenaka pertsonaia egon dira. Tarteka, benetakoaren izena ezkutatu behar zelako, baina baita horren asmo altruistarik gabe ere, uneko istorioari ondo zegokiolako, edo wikipediak esatea baino itxurosoagoa delako Mahmuden ahotan jartzea.

Ezaugarri bitxiak ditu bidaia-literaturak: batetik, aski pertsonala izanda ere, kontsumo masibo eta errazeko liburutzat daukagu, oro har, bidaia baten kronika. Sormen lana ere, nagusiki, gainontzeko literatura lanetatik alderantzizkoa da. Kontatu nahi duena helmuga izanik, hura sorteen doa idazlea ohiko literatura lanean. Oinarritzko materialea, baina, badauka bidaia egin duenak, eta hori papereratzea dagokio.

Eta hori teoria da. “*Bidaiako oharra papereratu eta hara bidaia-liburu interesgarri eta irakurterraza, abenturaz eta istorio exotikoz betea.*” Oso kasu bakanetan zentzua izan duen kontua da, gerra-kazetaritzarekin eta muturreko ekintzekin lotua, baina salbuespenak dira. Hortik kanpo zein zentzu dauka XXI. mendean bitakora-kaiera papereratzeak, internet bidaiari ezezagunen abenturaz josita dago-eta? Egia da, noiz edo noiz, idatzi izan didala lagun batek, testua irakur diezaiodan, argialetxeetara jo baino lehen iritzia jasotzeko. Eta oso kritikoa jokatu ohi dut. Badira editoreak, generoaren irakurtertasunak harrapatuta, horiek gustura jaso ohi dituztenak. Baina sinetsita nago mesede egin didala ez dezatela argitaratu esan didan lagunei, eta bestelako oharra egin dizkiedan gainontzekoei.

Egia dira bidaiarekin lotutako topikoetako asko: esperientzia intentsoagoa izan ohi da, egun gutxi ere etxean luzaroan baino arrasto luzeagoa uzten dute askotan, mundua beste era batera begiratzen laguntzen dute, bestea ulertzeko beste modu bat ematen dute... baina hori bera topiko bihurtzen da askotan. Bidaiak itzulerako filmina edo bideo erakustaldiekin lotzen diren sasoiotan, mendebaldeko gizarteetan behartutako kontsumo objektu bihurtu den garaian, sinetsiezadazue oso herabe jokatu izan dudala, elitista ere gura baduzue. Esperientzia izango da agian, baina jakitun naiz: etengabe bidaiari nabiltzen uste duen horrek, Kaukaso mapan kokatzeko interesik ez duen lagun horrek (eta ez du zertan jakin), kortesia hutsez galdetzen dit nondik ibili naizen, eta zer moduz eta gauza horiek. Kutsu elitista dauka agian, baina oso barneratuta dauka Nagorno-Karabakheko gatazkak, poeta kurduen kezkek edo mende eta erdiren ostean arbasoen lurretara itzuli gura duten zirkasiarrek ez diotela inori lorik kentzen. Oso hurbileko ditudan lagun taldetxo batekin baino ez dut kontu horiez berba egiten.

Baina lagun arruntarekin solaserako aspergarri izan daitekeen istorio hori, bidaia-kronikarako material paregabe iruditzen zait. Eta beste horrenbeste orain arte argitaratu nauten kazetei. Baina hor ere, kasu. Ohiko kontua da, *free-lance* ibili izan garenok gure miseriak kontatzean, istoriorik interesgarrienari ateak itxi dizkizutela, edo horrenbeste kostatakoa abuztuan baino ez duzula saltzea lortu, egunkaria zerekin bete ez dakiten sasoiari.

Distantzia ezinbestekoa da bidaia-literaturan, nahiz eta, esaldi horrek, berez eman gura dudana aurkakoa iruditu. Etxean ez ote dago bidaia-literaturarik? Bai, noski, are, hortxe erakutsi behar da idazlearen talentua, geroxeago ikusiko dugunez. Distantzia kontzeptua zentzurik zabalenean ulertuta azaldu gura dut, idazleak arrotza den hori hurbildu, arrunta interesgarri, are artelan bihurtzeko beharra dauka. Idatzi Australian zein Otxarkoagan.



Lekuren batean irakurri nuen: Venezia hiri magikoa da, baina bertara doan inork ez du esaterik lehen aldiz ikusi dituela kanalak. Nork ez du ezagutzen Miss Liberty, Eiffel dorrea edo Txinako harresia? Bestela esanda, egin ote daiteke bidaiia-libururik XXI. mendean Parisen, New Yorken, etxeorratzen topikoan jausi barik? Funtsean, munduko bidaiariak horri eutsi dio mendetan: zer ikusi, hura kontatu, leku hartaz ezer ez zekiten bere herritarrei. Gaur zein zentzu dauka horrek, ordea? Egunero-egunero munduko berri izaten duen jendeari, zer eskain diezaioke pertsona baten idatzietara mugatzen den sorkuntza lan batek? Eta hala ere, bidaiia-liburuak eragiten du zirrara oraindik. Edo hori du bere funtzioa bidaiia-literaturak. Horixe egin zuen Odiseak, eta Yehuda Ha-Levi tuterarrak, eta Marco Polok, lurralde arrotzak ekarri zizkiguten. Eta neurri batean, horixe egin dute Paul Therouxek, Bill Brysonek, baita Stevensonek eta Steinbeck-ek ere. Bruce Chatwinek eta Colin Thubron-ek ere bai? Eta Kapuscinskik? Tira, bai eta ez. Mundu anglosaxoniarretik diharduenak, badaki zein komunitateri idazten dion, Londrestik Sydneyraino doa. Eta besteok ez. Baina funtsean, kanpokoak, arrotza, bitxia, gurean dauden beste mundu horiek gure komunitatera ekartzeko sentipena egon da orain arte bidaiia-literaturan. Hortxe dago aldea gaur egun. Zure komunitateari idazten diozu, baina komunitate hori geroz eta zabalagoa da, eurozentrismoa XX. mendeko ikuspegi uherra da. Txinaz exotismoz idazten duenak, jakin behar luke munduko bost biztanletik batek arrunt-arrunta dutenaz diharduela, eta mila milioi lagun horiek ere izan daitezkeela bere mezuaren hartzaile.

Aipatu berri ditudan idazle gehienek aldea hortxe ezarri dute. Zuk igartzen duzu Australiaz, Patagoniaz, Ekialde Hurbilaz idatzi duten beste askoren aldean, beren eurozentrismo eta guzti, badaukatela kontatzeko abilitade bat, zertan zehazten ez den ezin asmatu duzuna. Eta halako batean Poloniako haurtzaroa dakarkizute, Kerouack-en ostean Ameriketako bide luzeetan barneratzen zaizkizu edo Ingalaterrako bazterrak aurkezten dizkizute.

Lekuak baino, hurbilketak dauka garrantzia. Karmele Jaiok argitaratutako artikulu hau utzidazue ekartzen:

*Bidaiatzea gustatzen zaizu. Asko. Aberastu egiten zaituela esaten duzu. Bidaiia batetik beti zatozela diferente, berrituta bezala. (...) uste dut zugar ematen den aldaketa hori ez dela hainbeste ikusten dituzun gauza eta leku berriengatik. Ez da hainbeste ezagutzen dituzun pertsonengatik edo herrialde berri batean aditu dituzun soinu eta usain berri edota exotikoengatik. Zure jarrera da aldatzen dena herrialde berri bat ezagutzen duzunean eta horrek berritzen zaitu. Leku berri batean zaudenean adi zaude, zure inguruan gertatzen denari adi, eta hori da aldaketa nabarmenena. Kaletik doazen pertsoneri erreparatzen diezu, eta haien janzkerari begiratu, eta haien hitz egiteko moduari; eraikinei begira geratzen zara, eta parkeei, erakusleihoei, kaleko saltzaileei, baita taxiei ere, edo metroan erdi lo doazen bidaiariei; herrialde berriko janariak jakin minez dastatzen dituzu eta inoiz probatu ez dituzun jakiak ahora eramateko prest ager-tzen zara... Zure jarrera da aldatzen dena herrialdea aldatzearekin batera. Adi egoteak egiten zaitu bidaiari, eta erakusten duzun jakin minak. Egunen batean bidaiia berri bat frogatu beharko zenuke, esperimantu gisa. Ez duzu kilometrotik egin beharko bidaiia berezi honetan. Ibili zaitez zure inguruan baina atzerrian erakusten duzun adi egoteko gaitasun berarekin.*

*Begiratu alde batera eta bestera, ez bakarrik egunero egiten duzun bideari. Begiratu jakin minez zure herriko kale eta bazterrei heldu berri den turista bat bazina bezala. Ziur zerbait berri deskubritzen duzula. Ziur pixka bat berrituta bueltatzen zarela etxera. Pixka bat behintzat.*

Orain arte esan dut, eta espero dut adieraziko nizuela honezkero: kanpora bezainbat gure hurbilera joatea maite dut. Are, erronka daukat sarri, idazle askok bezala izaera lotsorra izanda. Jaiok aipatzen duen jarrera hori oso ohikoa da, erraz egiten dugu pausoa etxetik urrun, zer esanik ez kazetaritzarako txiparekin goazenean. Baina etxean hori egiteko bestelako hurbilketa bat behar dugu. Lehendabizi, bidaian bertan. Eta gero, hori papereratzean.

Halaxe zioen Ander Izagirrek azken liburuaren harira egindako elkarrizketetan: *“Gehien maite dudana, eta munduko sotoen kasuan horixe zen leku garaietara beharrean beheretara joatearen abantaila, leku beheretan jendea bizi dela da, Himalaian ez. Himalaian kirol balentria handia izenpetzen duzu, baina leku beheretan bizimodu harrigarriak ditugzu. Arauz kanpoko bizitzak kontatzea interesatzen zait, izan aborigen australiarra eta beraz guretzat oso exotikoa delako, eta gure hirian bizi eta bizimodu desberdina daukalako. Horretarako balio du kazetaritzak eta literaturak, ingurura begiratzeko, burbuilatik irten eta besteek egiten dutenarekin harrizteko. Ibilitalako erreportajeak direla esan ohi dut, botekin idatziak.”* Eta hala jarraitzen du: *“Paisaia bat, haran bat, herri bat... Leku horiek politikak dira, baina, horiek deskribatu ordez, pentsatu nuen hobe zela toki horietan zeuden bizitzak eta bizimoduak kontatzea.”* Egingo dut txangoa Eskoziako Highland-etako paisaia txundigarrietan, baina eraman nazazu pub-era gauean, mesedez, jendearekin egon beharra daukat ezer kontatuko badut.

Ander Izagirrek, euskaraz fin ibili arren –Lubaki Bandako hastapenetan ere ibili zen - erdaraz argitaratu du nagusiki. Munduko txokoetatik bueltan Cuidadores de mundos eman zuen argitara, Euskal Herriko zenbait txokotan dabilizan pertsonen bizimoduak ekarrita: *“Istoria miresgarriak zirela iruditu zitzaidan. (...), oso maitekor eta pasio handiarekin azaltzen zuten beren egitekoa, baina, normalean, oso umilak dira: ez diote garrantzi handirik ematen egiten dutenari”*. Eta honela erantzun zuen hurrena: *“bitxia da, bidaia bilduma batean argitaratu dute, gainontzeko liburuak Txinaz, Myanmarrez, Espainiaz oro har dihardute. Eta hala ere, bere txokoa hori delakoan nago. (...) Honelako jendea alde guztietan dago. Bilatzen jakin behar da, eta egiten dutenaren meritua estimatu. Bulkada hori unibertetsala da, jende kopuru batean bai behintzat.”*

Berriki Kroaziako kostaldean egindako bidaia baten kronika eman nuen argitara, ez zen inongo lan bikaina, inplikazioa ere halakoxea. Baina Kurdistanez idazteak errespetu handia ematen dit, lagun asko daukat han. Eta gogoan dut, aitortzen hasita, Euskal Herriko kontuak eskatu zizkidatenean, Enkarterrira jo nuela. Urdaibai eskatu zidaten, eta denbora beharko nuela esan nien. Enkarterri gure txoko exotikoa da, nik ondo ezagutzen dut batetik, eta horren abantailekin dihardut: aipaturikoa batetik, ezagutzarena, bigarren, ezezagutza orokorra, Euskal Herrian gutxi dira mendebalderaino doazenak, eta bestalde, mendebalde horretan euskaldun gutxi egoteak presioa ere apaltzen du. Zer esan, ordea, hedabideetan egunero loratzen dugun Urdaibairi buruz, Edorta Jimenez idazleak dozenaka kondaira bildu ostean, mila istorio kontatuta? Ez ahaztu, bidaia-literaturaren zati handia enkargua dela, zaku zabala duela, kazetaritzatik saiora.

Etxeko txoko ezagunak, edo urrunekoak. Aipatu dut New Yorkeko etxeorratzez idazteak bertigoa ematen duela. Eta Harkaitz Canok ekarri zigun hiri hartako kronika txukuna, han urtea eman ondotik. Horretarako hainbat klabe daude: beretik idaztea, apal eta pertsonal, baina arlotekeria jausi barik. Egun Veneziako kanalez edo New Yorkeko etxeorratzez liluratzea, gauza bat da, sentimendu normala beharbada, baina zure lilura bere horretan plazaratzea, gordin, zure mugapenen seinale baino ez da. Denok izan dezakegun sentimendu hori bideratzen eta behar bezala adierazten dakienak asmatzen du idazten, zinemak eman ez digun istorioa ekartzen, ezagutzen dugun irudia desitxuratu eta bestera emanda.

Aldea, gaur, hor dago: gure komunitatea inoiz baino zabalagoa da. Kaukasoko kronikak idaztean, lehendabizi, exotismoaren interesa piztu behar dut, ados. Baina bertako pertsonen egunerokotasuna gordin ekarri behar dut halaber, istorio pertsonalak errealitate orokorra erakutsi beharko luke, edo gutxienean ez ezkutatu. Eta idazleak asmatu beharko luke ez dakienari erakusten, dakienari oharrarazten, eta oharrarazitakoari gozarazten.

Idatzi zeure herriaz, zeure bazterrez, arrotzok erakartzeko eran, zure auzoak liluratzeko gisan, eta zure guraso eta lagunei irribarrea ateratzeko moduan. Arrunt ei zenak gordetzen zuen urrea denon erakusgai jarri, eta etxeoaz liluratzen ikastea, kanpoko liluraren neurria hartzen ikasiko duzu.



*Ignasi Riera*  
Letren Bidaia (itzulera?)

Oraingoan onargarria den topikoak dio literatura, ia gehientsuenetan, Bidaia Handi baten gida moduko bat dela. Handia edo txikia... ezin jakin! Edo Bidaia Handiak finkatzen dituela literatura proposamen ororen gidalerroak, estiloa eta atalak. Bai Bidaiaren interpretazio metaforiko baten aldeko apustua egiten badugu (jaiotzetik heriotzara garamatzana, eta batek daki, baita heriotzatik erabateko ahanzturara edo Kaosera ere), bai “literatura” izenez ezagutzen dugunaren irakurle aktibo zein pasibo bilakatu gaituzten kontakizun epiko handiak hizpide hartzen baditugu: esaterako, *Aukeratutako Herriaren Exodoa* (sekula ez dut ulertu zergatik eta zertarako), Testamentu Zaharrean *Biblia* kontatzen duena, edo ‘*baliabideetan emankorra den Ulises*’, Penelope entretenitzeko helburu homerikoarekin, Ithakara, ezkongai alferren eta ‘konfiantzazko’ edo ‘izendapen askeko’ karguen aberrira, itzultzeari buruzko lan zail eta apenas eraginkorra. Garbi gera dadila: beti ari gara ‘bidea’ egiten: gizakiok, azken batean, eta asko jota, hainbeste aipatutako ‘Negarrezko haran’ honetako *iheslariak* gara (eta ez diogu soil-soilik Ogasun Sailari ihes egiten). Geure buruarentzat jasangaitzak garela ohartu garenez, gugandik ihesi gabiltza, familiarik eta lanetik ihesi, Ereserkirako haragi eta porrot egin duen tribu bateko apaiz ilun eta *nostalgiko* bihurtu gaituen Aberritik ihesi. Hitz bitan: eromeneranzko bidaia da guztia, zentzutasunaren izenean; edo hondamendiranzko bidaia, aurrerabidearen izenean.

Literaturak, berriz, hitzak eta musika jartzen dizkio bidaiari: lotsagatik besterik ez bada ere bonbardatu beharko ez genukeen banakako bidaia horri, *poeta faltsuek* (oximoron?) hondakin liriko bilakatu dutenari; eta baita bidaia kolektiboari ere. Batzuetan, egoera grisetan, onberak izaten dira. Gehientsuenetan, berriz, ‘naufragoen presarekin’ (R. Comas), nahastuak eta anonimoak, herrixkatik denak ihesean dabiltzala, Arerioak su eman dielako orain artean bizirik irauteko erabili ditugun barrakoiei.

XX. mendea gizakiaren historiako menderik basapiztienetako bat izan dugu: bi mundu gerra, eta ondorioz etorritako gerra eta exodo mordoxka bat. Zientzia eta teknika ere pertsonak suntsitzeko erabili dira... Horrenbestez, derrigorrean egin beharreko lekualdatze kolektiboen mendea izan da edo/eta armen diktaturapetik, fanatistotik edo

simpleki gosetetik ihes egin nahi dutenen erbesteratze sozial eta politikoen mendea. (Lau liburu berrirakurri ditut ohar hauek idatzi aurretik. Ez dizkizuet goitik behera denak aipatuko, baina hauek dira izenburuak: Mercè Rodoredaren *Zenbat gerra*, J. Amat-Piniellaren *KL Reich*, Montserrat Roig-en *Katalanak eremu nazietan* eta Víctor Moraren *Gizon tristen kafea*).

Nolanahi ere, egitura nitzakeen proposamen hauek, gure literaturara egindako bidaiaren beste alderdi bat abiapuntu hartuta. Besteak beste, Aurora Bertranaren erreferentziekin, bere kasa Maroko sentsuala edo ozeanoetako paradisuak bisitatzen zituen emakume ausartaren erreferentziekin. Edo JM de Sagarra eta beste poeta bidaiari batzuen erreferentziekin. Edo Niloko Terenci bihurtzen zen eta dagoeneko aipatu dugun Ramón Moixen erreferentziekin. Edo Pep Pierarenekin, guztiok Greziako uharteetatik, Napolitik, Magrebeko desertuetatik edo Siziliatik eramateko gai zen hura, norbaitek esan arte: *‘Hemen amaitzen da dena’*. Edo duela urte ugari Kuba eta sekretuz jositako gaur egungo Sardinia (*Sardiniako maletako* sekretuak) ezagutzen lagundu digun Margarida Arizetaren erreferentziekin. Edo Bru Rovira kazetari eta idazlearen kontakizunetako erreferentziekin, etengabeko gerra gatazken lurraldeetatik erromesaldia eginarazteko gai dena. Alabaina, nahiago izan dut beste testu batzuei erreparatu, katalanez idatzitako beste testu batzuei edo itzulpen bikainei esker Luliana bilakatu direnei (gure patroia, hura bai izan zela idazle bidaiaria!). Horratx beste arbitrariotasun bat: sentitzen dut!

Honako hau idazleen topaketa denez, eta jakina, baita irakurleena ere (izan ere, idazteak ez digu irakurzaletasuna galarazi behar; halaxe gogorarazten digu Berlineko eta beste hainbat hiritako poeta izan den Marta Pessarrodona), Errusiako bi egile hartuko ditut hizpide. Lev Tolstoi dugu lehena, aurten ehun urte baitira hil zela... Gainera, uda honetan, pixkanaka-pixkanaka irakurri ditut *Ana Karenina* (1877) eleberriaren katalanezko bertsioaren 877 orrialdeak, Andreu Nin-ek egindako lanarenak. Bestalde, urtean zehar, *Gerra eta bakea* (1869) lanaren gaztelaniazko bertsio osoa irakurri dut (ikus Debate argitaletxea). Eleberri erraldoi honen haria, hain zuzen, ‘bidaia’ da. Gehiegizko gorazarreak, ordea, ez nau hainbeste erakarri; Ana Karenina-n, berriz, hurbilagokoak egin zaizkit munta txikiagoko bidaiatxo ugariak (orain, AVEa egongo litzateke Mosku eta San Petersburgo artean, joan-etorrietarako, edo ‘Alsina Graells’ itxurako zerbitzuak Mosku eta Moskuko aristokraziaren landa finken artean). Eta asko erakarri nau Tolstoik nola ateratzen dien etekina trenean edo era guztietako gurdietan egindako bidaiari, ekintzak jauzi garrantzitsuak egin ditzan; hain ederki lotuta, eta beti *in crescendo*, nahiz eta itxuraz digresioak izan. Ez dezagun ahaztu Ana, Karen boteretsuaren legezko emaztea, adulterioegile samarra bera, Vronskirekin maitemintzen dela trenean egindako bidaia batean. Ausardia handia erakusten du, metodo bati jarraituz erotzen da, pausoz pauso, sigi-sagan, eta beste trenbide batean egiten du bere buruaz beste. Are gehiago: itzulpenez fidatu behar badut, hizkuntza maila askotarikoak eta autonomoak bereizteko lana, hain zuzen, Errusiako nobleziaren eta Mujikatarren (gidariak, sukaldariak, haur zaindariak...) adierazteko moduen arteko kontrastean datzala esango nuke. Azken horietako bakoitzak, zalantzarik gabe, bigarren mailako aktore onenaren Oscar saria jaso beharko luke.

Bidaia literaturaren etengabeko proposamen aberats bilakatzen duen bigarren errusiar idazlea, hain zuzen, Anton P. Chéjov (1860-1904) dugu. Medikua izanagatik, dramaturgo eta narratzaile bikaina zen, tuberkulosiak jota Badenwilergo (Alemania) bainuetxe batean hil zena. Testu bat gomendatu nahi dizuet, jaki literario goxo bat dastatu nahi duenaren lasaitasunarekin irakurri behar dena. Elena Vidalen eskutik 1982. urtean argitaratutako *Estepa eta beste narrazio batzuk* liburukoa, MOLU (62 Argitaletxea - ‘La Caixa’); eta Maria Antònia Oliver eta Ricardo Sanvicenteren bertsioa: “Estepa”. Honelaxe esaten digu Elena Vidalek:

*Chéjoven gizon eta emakumeak ahultasunez josiak daude, zikoitzak dira, berekoiak, koldarrak, hutsalak, eroak eta neurotikoak. Haurrak eta neska gazteak baino ez dira aratzak; baina bizitza bera arduratzen da horiek ere zikintzeaz. Nolanahi ere, guztiek nahi dute zoriontsu izan, eta desio horrek libratzen ditu.*

Idazkeraren profesionalei “Estepa”-k ematen dien irakasgaietako bat, hain justu, ‘arrunt’ edo ‘ohiko’ izendatuko litzatekeen paisaia baten sekretu liluragarriak aurkitzeko aukera da. Chéjovek halaxe idazten du, Castellar bateko paisaiak eta parajeak goraiatzeko, 98ko Belaunaldiko gaztelauen mistikotasun joera baldarrera jo gabe... Neuk, gainera, zazpi urtetik gora daramatzat hori aztertuz, eta antzekotasun literarioa aurkitu dut Chéjov eta Marià Villangómezen artean, itxuraz zaputza dirudien paisaia baten edertasunak ulertzeari dagokionean. Chéjovek, dena den, badu balio erantsi bat: bere kasuan, paisaia materia narratibo bihurtzen duena, era guztietako goxoki literarioetarako oinarritzko ore bihurtzen duena alegia, bidaia da. Narrazioa ez da alferrik hasten honako hitz hauekin:

*Uztaileko goiz batean, malgukirik gabeko britxca zahar bat (berlina moduko bat: itzultzailearen oharra) Z. probintziako N. hiritik atera zen, zaratatsu; eta errepideari heldu zion. Garai bateko tarranta horietako bat zen; oraingo Errusian, agente komertzialek, nekazariak eta apaiz txiroek baino erabiltzen ez dutena.*

Bidaia orok kontakizun bateko pertsonaiak biderkatzen ditu. Kontakizun honetako pertsonaietako bat, esaterako, Iegóruixka dugu: Ivònitx Kuzmitxov larru sailtzailearen bederatzi urteko iloba, barnetegi batean sartu nahi dutena, ikasketak egin ditzan. Ivònitx Kuzmitxov osabak, bestalde, Khistófor Siriski apaizaren bedeinkapena dauka; hura ere larru saltzailea, komeni denean. Deniska gidari gazteak daramatza guztiak. Estepak eskaintzen dien paisaia ikusiko dute gau eta egun: esteparen soinu proposamenak, usainak, hotz-bero kontrasteak, espoliatutako merkatari aberatsen istorioak (baita hilketei buruzkoak ere), era guztietako elikagai proposamenak ostalaritzako langileentzat... Azken batean, esnifatu ahala, txolinarazten zaituzten adierazpen arruntak. Elkarriketa ugari irakurri ondoren, balantzea egitean, honako hauek jakingo ditugu:

*... guztien iragana da ona; oraina, berriz, txarra. Gogo biziz hitz egiten dute garai bateko bizimoduaz; ia mespretxuz, oraingoaz. Errusiarrari izugarri gustatzen zaio gogoratzea; ez, haatik, bizitzea.*

Zizka-mizka moduan, hona hemen paragrafo bat (449. or.), estepan barrena egindako bidaiari buruzko eleberrri labur honen irakurketaz gozatu nahi duenarentzat:

*Belar usaina dago: belar lehor eta lore berantiarrena. Usaina sakona da oso, gozoegia eta leuna. Iluntasunean, gauzak erdi ikusian daude, eta nekez bereizten dira koloreak eta siluetak. Ezerk ez dirudi berez dena (...)*

*(...) Pixkanaka-pixkanaka, istorio zaharrak gogoratuz joango dira, Estepetako jaietako doinuak eta paraje horiei buruz ikasi duten*

*guztia. Intsektuen burrunban, muinoetako figura susmagarrietan, horien urdintasunean, ilargiaren argitasunean, gaueko hegaztien hegaldian eta ikusi zein entzuten den guztian sumatzen da zahartzaroaren, gaztaroaren, indarraren amaieraren eta bizitzeko desio iraungiezinaren garaipena. Arimak oihartzuna egiten dio aberri soil eta ederrari, eta estepa gainean hegan egin nahiko luke, gaueko hegaztiekin bezalaxe...*

Hona hemen sutarako prest dagoen ‘material narratiborik’ ez daukanarentzako gomendio ausarta: bidaia dezala aldiriko trenean. Hasiberria izanez gero, ez du paisaia ikusiko; izan ere, ereserkiak dio ‘eguzkipean dagoen lurrik alaiena’ dela Katalunia. Nork daki, o burugabekeria! bertan bizi ez garenok toki alaiagoak ezagutuko ote ditugun, Jacint Verdaguer, Pilar Rahola edo Carmen Amaya nor izan ziren ere ez dakiten tokiak!

.....

Erbesteak literatura garrantzitsua sortu du kataluniar hiztuneko lurraldeetan. Hala, Josep Carner eta Carles Ribaren *Nabí* eta *Biervilleren Elegiak*, hurrenez hurren, sasoi guztietako kataluniar poesiaren bi giltzarri dira; bi-biak *erbesteko* lanak, hain zuzen.

Pertsonalki, zeharo maiteminduta nauka Antoni Rovira i Virgiliren testu batek: *Katalunia Errepublikanoaren azken egunak*. Ez da oso lan heroikoa. Politikari entzutetsu eta ikasi batek berak bizi izandako azken egun gogorak, eta baita tarteka agonia egoerakoak ere, kontatzen ditu zuzenean. Kontakizun horrek agerian uzte ditu ‘bost izarreko’ kultura abertzaleek izandako jarrerak; hain justu, behin baino gehiagotan jarraitzaileei huts egin zieten jarrerak.

Rovira i Virgili tarragonarrak ‘naziotasunak eta nazioak’ aztertu zituen. Gizon positibo eta didaktikoa zen, pentsatzen zuena ahots goraz esateko aukera guztiei etekina ateratzen ziena. Bere pentsamendua horrelako esaerekin laburbiltzen zuen:

*“Errepublikazaleek (eta horiekin batera langileek) militarrek piztutako gerra zibila galdu dute. (...) Espainiako Errepublikaren buruzagiek eta horiekin batera proletarioen buruzagiek bide okerretik gidatu dute gerra. Eta zein gisatan gidatu duten ikusita... galtzea beste irtenbiderik ez zegoen, derrigorrean...”*

*Katalunia Errepublikanoaren azken egunak* lanetik eragin handia izan dute nigan egileak gehiago ikusiko ez zituela (eta ez zebilen oso oker) pentsatzen zuen paisaiei buruz egindako deskribapenek. Dena den, Rovira i Virgilik egindako gogoetak azpimarratu nahi nituzke; hain justu, Frantziako mugarantz zihoala egindakoak (Francoren tropek Bartzelona hartu dutela dakienaren larritasuna garondoan daramala), inbaditzaile nazkagarriak kutsatutako aberria berreskuratzeko liburuak egiten duen lana hizpide hartuta:

*Kataluniar izatearen harrotasuna erabatekoa izateko, idazle batek katalanez idatzi behar du, ezinbestean. Erbestean nire lehenengo liburua idaztearekin bat, katalanezko hitzen errenkadan, argi eta garbi ikusi dut Katalunia zapaldu nahi izan duten eroek porrot egin dutela. (...)*



*(...) Gure aberrian katalanez idatzitako liburua jazarri eta suntsitzen dituzten bitartean, atzerrian liburu bat katalanez argitaratzeak esan nahi du gerra ez dela amaitu; gerra oraindik ere hortxe dela, eta ez dela amaituko, harik eta Kataluniak bere askatasun nazional osoa eskuratzen ez duen arte: erregimen politikoarena, hizkuntzarena, espirituarena...*

Erbesteratzeak Frantziara eraman zuen Rovira i Virgili, eta haren heriotzara arte (Pau Casals eta Pompeu Fabrarekin egon ohi zen Frantzia hartan bertan hil zen) kataluniar idazle ugari jasan behar izan zituzten erbesteratzeak, baita Rovira i Virgilirena baino are gogorragoak ere. Marta Pessarrodona hitz egin du, hain zuzen, gai horri buruz, bere *Frantzia 1939* lanean, eta datu egonkorren ekarpenak egin ditu. Beraz, norbaiti gaia interesatzen bazaio, horratx nire gomendioa. Besteak beste Xavier Benguerel, Anna Murià, Agustí Bartra, Vicenç Riera Llorca, Mercè Rodoreda, ‘Tísner’, Montserrat Abelló, CA Jordana, Joan Sales, Domènec Guansé edo Joan Oliver-en pertsonaien ‘bidaiak’ argi eta garbi erakusten du zer-nolako garrantzia zeukan, literaturari begira, erbesteak. Eta agerian uzten du, halaber, kataluniar literatura garaikideko oinarrizko lanetan ‘bidaiak’ daukan islaren zentzua.

Madrilgo ‘Amerikako Etxearen’ egoitzan egin zen azken Kataluniako Kulturaren astean, egile bati buruz jardun nuen hizketan: Pere Caldersi buruz, hain justu. Erbesteko bere eleberrietako batek (*Agabearen itzalpean*) 1965. urteko Sant Jordi Saria irabazi zuen. Caldersek Bartzelonan idatzi zuen lana da; hain zuzen, hogeita hiru urtean erbestean eman ondoren Kataluniara itzuli ostean idatzitakoa. Amanda Bath-ek aztertu du Pere Caldersen lana, eta honelaxe definitzen du aipatutako eleberria:

*Ohiko eleberri errealista da. Kataluniar erbesteratuek Mexikora iritsitakoan egoera berrira egokitzeko egiten dituzten ahaleginak deskribatzen ditu, eta bi kulturak elkarreaginean jartzean sortzen diren gatazkak eta tirabirak ere deskribatzen ditu.*

Mexikoko gaiak lantzen dituen ipuin liburu baten hitzaurrean (*Hemen datza Nebares*), Caldersek aipatzen du Mexikori buruzko bost ipuin eta eleberri bat idatzi dituela... Eta une horretan, bizi erdia igaro duela Katalunian, eta beste erdia Mexikon. Hango amerikar arrazen eta iberiar gizona izendatutakoaren arteko etengabeko gatazkak argitzen ahalegintzen da Caldersek... Hain zuzen, lan egiteko derrigortasunari begira bakoitzak duen ikuspegia argitzen.

1979. urtean, hauxe idatzi zuen Caldersek:

*Norbaitek beste zerbaitegatik bere herria utzi behar badu, eta bizitzeko egokiagoa den beste bat aurkitzen badu, arrazoizko bi aukera baino ez ditu: bertan erabat eta betiko geratu, gorpuz eta arima; edo herriminagatik alde egin eta etxera itzuli, baldin eta beste herria ez bazaio oso eroso iruditzen bere espirituarentzat. Nostalgiaaren aktibista iraunkor bilakatzea ez da negozio ona, eta ondorio mingarriak ekar ditzake.*

Esanahi handiko testua iruditzen zait. Gainera, bidaiatzen duenaren jarrera argitzen du... betiere, zoriak edo porrotak inposatu dion paisaiara iristeko inolako asmorik gabe. “*Nostalgia*ren aktibista iraunkor” adierazpenarekin geratzen naiz. Izan ere, egia bada nostalgia zilegi dela, ‘desitxuratzaila’ ere badela esango nuke, nostalgiak mitifikazioerantz jotzen baitu... Eta hori Josep Plan eta errealista izateko asmo bizia duten pareko egileetan ageri da. Egia esan oraindik ez dakit Plan-en ‘Empordanet’ benetan baden edo plangintzan dagoen zerbait baino ez ote den.

Nolanahi ere, 70eko kataluniar literatura gazteak bidaiatzeko duen pasioak (horren lekuko ditugu Montserrat Roig edo Terenci Moix) ez du ia zerikusirik indarrez egindako erbesteratzearekin. Zerikusi handiagoa dauka, nire ustez, herrialde harekiko ‘*kateak ebakitzarekin*’, non guztiak eta guztiok ziren eta ginen ‘*frankismoaren seme-alaba behartuak*’ (*Esan maite nauzula, nahiz eta gezurra izan* lanaren egilearen hitzak erabiltzearen). Nire adiskide Montserrat Roigek (Maria Aurèlia Capmany izan zen bezain jakin-nahia bera) zioen moduan, ausartuko naiz esatera badaudela zenbait pozoiz, iraganeko denbora eta espazioetan gatibatutako oroitzapenek jota ez gaixotzeko:

*Gogoratu egin behar da, oroitu; ez dago literatura baino arte tenporalagorik. Oroitzapenek eraginda gaixotu gaitezke, baina beharbada, idazkeraren prozesu luze eta geldoaren amaieran, ohartuko gara badela beste muturrean zerbait, badela norbait, oraindik bihotza taupa-taupa daukana, oraindik bizirik dagoena.*

Bidaiaren gaiak haur literaturan duen egitekoari buruzko azken ohar bat egin nahi nuke. Nire ustez, gutako gehientsuenok Jules Verneren irakurleak izan gara noizbait, eta gai nagusi moduan edo gida zein hari moduan ‘bidaia’ duten haurrentzako (eta batzuetan, ez hain haurrentzako) kontakizun eta ipuinak irakurri ditugu. Azken urteotan, ordu ugari eman ditut irratian ipuinak kontatzen (sarri askotan, oker azaldutako edo pixka bat eraldatutako ipuin tradizionalak kontatzen); horrenbestez, ikasi dut irudimenak hegan egiteko aukera ematen digula, basoak zeharkatzeko, mendi garaiak igotzeko, ozeanoak zeharkatzeko eta koba misterioitsuak arakatzeko aukera ematen digula... Altxorak kezko kobetan, pirata zahar berbere zein bikingoen itsaslabarretan, Formentera uhartean edo munduko beste zeinahi txoko ia edo erabat ezezagunetan gordetzeko aukera. Are gehiago esango nuke: erlijio eskolako ikasleak ginen garaian, misiolarien bisitak izaten genituen. Irudimenari esker, soinean jantzi gutxi zeramatzatzen pertsonen lurraldeetara eramaten gintuzten; alegia, misiolarien kudeaketa egokiei esker, misiolarien ahalegin handiari esker... eta baita, jakina, misiolariak hemengo edo hango eskoletako haur inozoei ateratzen zizkieten sosei esker ere, euren federa bihurtutako pertsonen lurraldeetara. Gerora, kontakizun idatzietako edo filmetako zientzia fikzioak erakutsi digu ohikoak ez diren sistema ugari daudela (konjuruak, pozoiak, harribitxiak, maitagarriak edo sorginak, nanoak edo naturaz gairako izakiak) lege naturalen gaineratik edo azpitik igarotzen laguntzeko. Peter Pan dugu horren lekuko. Seko urduri jartzen ninduen lagun zaharra da Peter Pan: ez zuen bidaia agentzietara jo behar, ezta VISA erabili behar ere, urruneko paradisuetan ‘bizi’ ahal izateko. Gaur egun ere, haurrentzako ipuin ugari erabat prosaikoak diren gogoetak eta abenturak uztartzen dituzte, heroi ausart eta burutsuei esker gaiztakeriaren sorginkeriak uxatzeko.

Pentsatu dut irakurle askok ez dutela ezagutuko bizitza osoan irakasle eta limurtze artea erabili duen Ton Creus i Virgili idazlea. Eta 2010. urte hasieran hil egin denez, haren lan bat irakurtzea gomendatu nahi nizueke: *Dura, katuak zuriak ziren tokia*.

Laura Blanco eta Pol Blancoren ilustrazioak ditu, eta Vilanovako El Cep i la Nansa argitaletxeak argitaratutakoa da. Adiskidetasunak bultzatuta ez ezik, beste zer arrazoik bultzatzen nau testu hau erabat gomendatzera? Aurrera eta aurrera egiten duen testua izateak, inolako oztoporik gabekoa. Bestalde, pertsonaiak (nola onak, hala gaiztoak) hurbilekoak dira; hurbilekoak, adierazteko moduan, lagunarteko hizkeran, zalantzetan eta bihurrikerietan. A! Eta ipuin pedagogikoa da, baina ez gogaikarria, ez 'didaktikoezia'. Pertsonaia talde sakona dauka, Duran herriko bizilagunak; eta bat-batean, ohartu dira norbaitek ura lapurtu diela... Eta, ondorioz, gauero egiten duen euriari esker egunero 'barazki' (verdura) freskoa jateko aukerarik gabe utzi dituela.



**Literatura kultur industriaren edukien  
hornitzaile: literatura, euskarri zahar  
eta berrien bizikidetza eredua:**

*Marcos S. Calveiro*

*Nikolas Zimarro*

*Guillem-Jordi Graells*



## *Marcos S. Calveiro*

Orain dela bost mende, 1440. urte inguruan Gutembergek inprenta sortu zuenetik, jolasten ari ginen partidariak bat-batean aldatu eta aho zabalik geratu ginen denok zelaiaren erdian, baloiarekin zer egin ez genekiela. Eta guztioi gertatu zitzaigun: jokalaria/sortzaileei, entrenatzaile/bitartekariari, epaile/kritikariari, zale/irakurleei. Joko berri baten hasieran gaude, eta arau zaharrak indarrean daude oraindik, baina poliki-poliki, edo beharbada ez hain poliki –eta hor dago eztabaidaren gakoa–, berriak sortuko dira. Bi baloi ere izango ditugu aldi berean jolasteko, baina inor ez da ausartzen esaten zenbat denborarako, baina esaten saiatzea ere ausarkeri hutsa litzateke. Dena den, auzi honetan zale/irakurleak izango du azken hitza, nik ere hala pentsatzen dut, eta ez bitartekariak ez egileak, ezta kritikoak ere, ez gara nor izango haien erabakiaren kontra egiteko. Irakurlea subirano da.

Baina abitu gaituzen hasieratik, mahai-inguruak hartu duen honako izenburu honetatik hain zuzen: *“Literatura kulturaren industriarako lehengaien hornitzaile.”* Haragi edo medikuntzaren industriarako lehengaien hornitzaile-biltzar bateko goiburua ematen du. Ni idazle naiz eta literatura sortzen dut, zuzen edo eskas egingo dut, baina hori da nik egiten dudana. Ez dut nire burua inongo industriarako lehengaien hornitzailetzat. Salerosketan nabil, egia, baina egiten dut hitzekin, istorioekin, pertsonaiekin. Eta lehenbizi neure buruarentzat idazten dut –sortzaile oro da munstro buruzalea–, ni naiz aurreneko hartzaile. Gero, gainerako guztientzat, irakurle subirano horientzat, eta haien irizpidearen aurrean errenditzen naiz. Ez dut nik bitartekariak zehazten duten gidoiaren aginduetara idazten, niri bost axola zaizkit industria kultural horretako jauntxoak.

Daniel Pennacek horrela esaten du *Como unha novela* saiakera-lanean:

*“Irakurri aditzak ez du aginterarik onartzen. Ezinikusi hori partekatzen du beste hauekin: maitatu aditzarekin... amestu aditzarekin.”*

Bada “idatzi” aditzak ere ezin du agintera pairatu. Idazlearen zeregina industria-hornitzaile batena izan daitekeen lan horretara mugatzea, nahiz eta industria hori erabat kulturala izan, idazketaren muina bera ukatzea da. Idatzi libre baino ezin dugu idatzi, eta askatasunez.

Ni ez naiz ondasunen produktore, bereziki lantzen dut haur eta gazte literatura, eta nire kasuan liburuak idazten ditudala ere ez nuke esango, “*irakurgai garrantzitsuak*” baizik, Elsa Aguiar editoreak esango lukeen bezala. Hau da, nire berri eman nahi diot irakurle gazteari, ni irakurtzeko gogoia piztu nahi dut harengan, irakurketari ongi helduta eutsi, irakurketaren esperientzia horretatik, gehiago edo gutxiago, eraberritua irten dadila eta gero esperientzia eraberritzaile hori bere lagunekin partekatu dezala. Literaturak duen ahalmena da hori. Nik ez dut beste produktu bat kontsumitzeak, zopa pakete bat izan edo bainurako gela izan, liburu bat irakurtzeak haina eraberritu duen inor ezagutzen.

Baldintza horrek, “*irakurgai garrantzitsuak*” lortzea, ez du inolako loturarik ez salmentekin ez obraren berezko garrantziarekin. “*Maila erdipurdikoa duten liburuak ere behar dira haurren hezkuntza literaturan eta irakurmenean osatzeko*”, halaxe entzun nion Teresa Colomer irakasle eta ikerlariari hitzaldi batean, orain dela gutxi. Eta arrazoi osoa du: konparazioak osatzen du gure irakur zaletasuna, obra hobegoak, obra txarragoak eta obra jasanezinak irakurriz; irakurketarako aniztasun horrek eraikitzen du irakurlearen gure irizpidea. Eta askotan gerta ohi da literaturarako eta irakurmenerako hezkuntza horretan inflexio-puntua erdipurdiko lan batek markatzen duela.

Baina zer ikusi du horrek arestian aipatu dudan partidarekin? Bada dena eta ezer ez. Bizi gaituen ziurgabetasun horrek, finkotasunik gabe harrapatu gaituen iraultza horrek, itzal handia du gure historian, gauzak ez direlako izango orain arte izan diren bezalakoak. Arauak aldatu egin dira, ederki, baina funtsezkoena ez: irakurtzen jarraituko dugu. Beste era batera, agian, baina irakurketa izaten jarraituko du. Euskarria aldatuko da, paperetik pantailara, baina aurrez ere beste askotan gertatu izan den gauza da hori, ala ahaztu egin al dituzue ba buztinezko taulak, pergamino-bilkariak, larruzko kodizeak edota Veneziako Aldo Manuzio inprimatzailearen sakelako liburuak? Ez daukagu aldaketa berri hau beldurrez hartu beharrik, ezta haren kontra egin beharrik ere. Onartu egin behar dugu eta aurrera pauso bat eman. Baina lasai egin behar dugu, denbora-tarte bat eskatzeko eskubidea daukagu, gure estrategiak eta taktikak berriz zehazteko. Jokoaren esentzia ez da aldatzen, baina arestian aipatu ditudan arau berrietara egokitu beharra daukagu.

Paradigma aldaketa honek, hasi Gutenbergetik eta sareraino, paperetik pantailaraino, oso modu ezberdinean eragiten die jokoan partaide direnei: sortzaileak, bitartekariak (editoreak eta liburu saltzaileak) eta irakurleak. Azalpen labur honetan arreta berezia eskainiko diet sortzaile gisa dagokidanari eta nire sormen-hartzaile diren irakurleei. Ustez errazak diruditen bi galderei erantzuna emanez saiatuko naiz:

### *1. Lantresna digitalen bidez, aldatu egingo al dira literatura sortzeko moldeak?*

Atzera begira dezagun, berriro. Antzera aritzen al ziren idazten Babiloniako eskribak buztinezko tauletan edota hemeretzigarren mendeko folletoi-idazleak edota monjeak monasterioko *scriptorium*etan? Ziur ezetz. Idazteko euskarri horien artean dagoen erabateko ezberdintasunak –buztina, egunkari bateko papera edota kodize bateko pergaminoa– zentzu askotan baldintzatu zuen literatur sorkuntza, izan modu kontziente batean edo ez. Sortzaileak jakin bazekien zein kanalaren bitartez iritsi behar zitzaion irakurleari bere obraren berri, eta kontuan izaten zuen.



Modu berean aritu al ziren ba Henry James, bere *The turn of screw* lanaren hamabi atalak aldizkari batean argitaratu zituenean, edo *Gilgamesh* buztin-oholen gainean idatzi zuen eskriba hura edota Beato de Liebanako lekaidea *San Juan Apostoluaren Apokalipsiari* oharrak egin zizkionean? Noski ezetz. Literatur sorkuntza, edukia, euskarri edo edukitzaile konkretuaren baldintzetara moldatzen zen. Hori aspaldiko kontua da, adibide horiek dira horren lekuko, beraz, idazleok ez gaude zeharo berria den egoera baten aurrean. Gertatzen dena da ugariak direla euskarri digital eta multiforme berri honek eskaintzen dituen aukera sortzaileak, pentsatze hutsak ikara ematen digu hasieran, eta, beharbada, horrela egongo gara denbora batez, onurarik ezin atera, harekin ohitu arte.

Hipertestua ardatz hartzen duen “literazitate elektronikoko berria” deituriko horrek, pantaila aurrean, zatikako irakurketa modu batera garamatzala esaten da, eta ez lineala, paper gainean ohi zen bezalakoa. Adituek irakurketaren bi mota hauek bereiztu dituzte: “intentsiboa” eta “estentsiboa”, sakonagoa bata, azalekoagoa bestea. Lehenengoa paperean egindakoari lotua eta, bigarrena, berriz, pantailan egiten den irakurketari lotua. Horiek guztiak aurreiritzi txatxuak baino ez dira berritasunaren aurrean, guztiz eta ondo ulertzen ez den zerbaiten aurrean alegia. Irakurketa intentsiboa edo estentsiboa izan, gehiago da irakurlearen gogoaren ondorio, irakurtzeko erabiltzen duen euskarriarena baino. Bizitza osoa daramagu egunkariak modu estentsiboan irakurtzen, eta hala ere, nahiko ongi informatuta gaude. Egunkariak irakurtzeko dugun moduak, hau da, irakurketa ez lineala den horrek, albisteak batetik bestera edota aurretik atzera saltoka edota bakarrik haien izenburuak eta argazki-oinak eta infografiak irakurtzen egiten dugun irakurtzeko era horrek asko gogorarazten digu pantailan egiten dugun hori bera, irakurketarako ulermena gutxitzeaz, dispertsioa sustatzeaz eta pentsaera kritikoa ahultzeaz askok eta askok salatzen duten irakurketa hain zuzen ere. Txorakeriak. Muga berri baten aurrean gaude, eta orain arte indarrean egon diren irakurtzeko ohiturak aldatu egin beharko dira hor, baina ez okerrera egiteko, ezberdinak egiteko baizik.

Pentsa dezagun orain, tarte batez, irakurketari zenbat denbora eskaintzen diogun: ziur nago gutako edozeinek denbora gehiago ematen duela pantaila aurrean irakurtzen, nahiz sakelako telefonoan izan zein ordenagailuan edo *tablet* batean izan, paperean irakurtzen baino. Gehiago ere esango nuke, hots, lantresna digital horiek azpimarratzen dute gure arteko ahozko harremanaren beherakada eta idatzizkoaren gorakada zuzenki proportzionala. Egunean zehar sms eta e-mail mordoak idazten ditugu. Idatziz azaltzen gara sare sozialetan, foroetan, blogetan...

Esan bezala, “literazitate elektronikoko” berri hori, paper eta tintaren ordean pixelak eta bit-ak eraikia, formatu narratibo berrien etorrera pizten ari da, euskarriak eskaintzen dituen izugarritzko aukerak eskuratu nahi dituztenak: pantaila, nahiz ordenagailuarena izan zein sakelako telefonoarena edo beste edozein baliabide digitalarena izan. Hau baita eskaintzen duen abantaila nagusienetako bat: pantailen nonahikotasuna gure bizimoduan. Inguratuta bizi gara, eta, kasu askotan, gezurra badirudi ere, arinagoa, emankorragoa eta hedatsuagoa da haietara heltzea, paperezko liburueta baino.

Formatu berri horiek zerrenda bidez aztertuko ditut, baina gehiegi luzatu gabe, modu argigarrian oso. Ibilbide berri honetan lehenbiziko urratsak jotzen ari garenez, haietatik asko hibridoak dira oraindik, ez dira Gutenbergek asmatu zuen teknikatik gehiegi aldentzen, eta digitalak ekarri dituen hainbat aukera baino ez dute bereganatu:

- a) E-book: Gutenbergek asmatu zuen formatu estandarra erreproduzitzen du pantaila batean, besterik ez, ez bada irekitzen den ohar edo estekaren bat. Imitazio-prozesu honetan, tinta elektronikoz ere ari direla esatea nahikoa da,

edota betiko liburu erosoaren ahalik eta antza gehien edukiko duen irakurgailua lortzea dela industria teknologikoaren helburu.

Klasiko nagusien edizio “hipertestualak” ere hemen atal honetan aipatuko ditugu, hau da, *Moby Dick*<sup>1</sup> edo *Finnegans Wake*<sup>2</sup> bezalako idazlanak “oharrez gainezka” ematea, besteak beste. Baita best-seller ospetsuen edizio digital askoz handiagoak ere, osagarri piloarekin: bideoak, ikus-entzunezko edukiak...

- b) *Hiperliburuak* eta *diginobelak*<sup>3</sup>: biak paper-formatuan, sarean dagoen eduki multimediarara sarbide diren kodeak gehituz. Bi formatuen arteko osagarritasuna ematen da, baina integrazioerik ez. Hau da, liburua behar dugu esku batean eta *smartphone* izenekoa bestean.
- c) *Vook*<sup>4</sup>: Video+book hitzen batuketaren ondorio da. Bere formatua erabat digitala da, eta testuak, bideoak eta estekak tartekatzen dira bertan.
- d) Lehendik dauden plataforma digitalen bitartez argitaratzen diren nobelak ere badauzkagu, sare sozialetan, twitter<sup>5</sup> edo facebook, edo blogetan<sup>6</sup> batez ere. Horiei “wikinobelak<sup>7</sup>” deiturikoak gehitu behar diegu, talde-lanean egindako obra horietan irakurleak, hala nahi badu, egilearen rola hartu dezake.
- e) “Transmedia Narrazioak<sup>8</sup>” : Narrazio mota honek mundu digitalean jaioa da, beraz, ez dio deusik ere zor paperari. Bertan, idazlana hainbat plataformaren bitartez osatzen da. ARG (Errealitate Jolas Alternatiboak) baten oso antzekoa da, gidoia irekia du eta baliabide ezberdinak txandakatzen ditu sakelako telefonorako, ARterako (Errealitate Gehitua), testuak, web orrialdeak bideo nahiz audioarekin, baita aurrez-aurreko topaldiak ere.

Istorioak Nadirah Zambiano maistraren abentura kontatzen du. Talde boteretsu batek bahitu egiten du, eskola kendu eta bere lekuan petroliobide bat eraikiko duen planaz ohartzeko denean. Irakurle/parte hartzailearen erronka Nadirah non dagoen topatzea da eta multinazionalari kontra egitea.

Eta berritasun zirimola honen aurrean, zertan ari dira gure egileak? Ezer gutxi egiten, momentuz, ez baitituzte kontatzeko eta sortzeko modu berri horiek bere egin. Neurri handi batean, gure merkatu editorialak oraindik ere beharrezko heldutasunaren faltan dagoelako, eta gure e-bookak Gutenbergen formatuaren kopia hutsa baino ez direlako. Gainera irakurleak ere ez dira multzo handitan animatu irakurketa digitalaren alde. Baina iritsiko zaigu hori ere. Berririo diot haien esku dagoen zerbait dela aldaketa hori azkarrago edo motelago izatea, haien eskariaren menpe dago.

---

1. <http://www.powermobydick.com/>

2. <http://www.finwake.com/1024chapter1/1024finn1.htm>

3. <http://www.level26.com/>

4. <http://vook.com/what-is-a-vook.html>

5. <http://twitter.com/thefrenchrev>

6. <http://carinamourela.blogspot.com/>

7. [http://www.calibrecho.com/Wikinovela\\_CALIBRE\\_OCHO/Intro.html](http://www.calibrecho.com/Wikinovela_CALIBRE_OCHO/Intro.html)

8. <http://www.conspiracyforgood.com/>

Gure kontatzeko moduak eta literatura sortzeko erak aldatu egingo diren zalantza izpirik ez dut. Noiz? Ez dakit, urrezko galdera hori da.

## 2. *Eta irakurleak zer? Baliabide digitalek aldatu egingo al dituzte haien ohiturak?*

Bai, eta aldatzen ari dira dagoeneko. Gure atzetik natibo digitalez osatutako belaunaldia dator, haientzat pantailan irakurtzea munduko gauzarik naturalena da, eta orduak eta orduak ematen dituzte beren sakelako kontsolekin jolasten. Haur batek arratoia ordenadorearen aurrean eta mundu digitala nola menperatzen dituen ikustea besterik ez dago, aldaketa gure muturren aurrean gertatzen ari dela ohartzeko.

An Mangenen ustez, irakurleen ohituretan aditua, ezin esan daiteke paperean irakurtzea pantailan irakurtzea baino hobeto denik, hark gauza ezberdinak direla baino ez du esaten. Gainera urteak dira hezkuntza sisteman TIC/IKT izenekoak sartu zituztela eta ez zen halako beherapen nabaririk eman haur irakurleen kopuruan.

Baina ez dira irakurtzeko ohiturak bakarrik aldatu. Mendeak eta mendek aldagaitz eman duen egilearekiko harremanean ere aldaketa nabarmena egon da: irakurle pasibo bat izatetik, irakurle aktibo izatera pasa da. Irakurleak orain iritzia ematen dio bere egile kuttunenari, eta hari eskatzeko eta harekin aritzeko aukera dauka. Irakurleek txalo zaparraden artean amaitzea beste aukerarik ez zuten Dickens hitzaldi jendetsu haietatik, milioika bazkide dituzten fan-klub digitaletara pasa gara. Sareak harreman zuzenerako bidea zabaltzen du, irakurlearen eta egilearen artean ematen den erlazioa berehalakoa eta mundu mailakoa da, bai sare sozialen bitartez bai idazleen web pertsonalen edo beren nobelen bitartez. Lehen, idaztea, bakarkako lana zen, baina orain irrika bizian zain dauden eta aholkuak eman eta eskaerak egiten dituzten irakurleen arteko ika-mika bizia ere bada, gainera obra baten sorkuntzarako prozesua baldintzatzerainoko eraginez. Zaharrak berri: gogoratu Conan Doyleek Sherlock Holmes Reichenbacheko ur-jauzietan Moriarty irakasleak hilko duela erabaki zuenean, nola hura berpiztu beste aukerarik ez zitzaien geratu, dolu-xingola ere eraman zuten irakurleen protesten aurrean.

Orain hilabete eskas, Cornelia Funke idazleak *Reckless* bere azken nobela aurkeztu zuen New Yorketik sarearen bitartez, eta ez zuen bere web pertsonalean egin, ezta bere argitaletxearenean ere, baizik eta bere jarraitzaileen web orrian egin zuen...

Amaitzeko, hitzaldiari izenburu hori jartzeko arrazoiak argitu nahi nituzke. Gure zibilizazioa ahozotasunean bizi izan da aspalditik, zaharrek leize-zuloko su txikiaren arrimuan kontatzen zituzten istorioetan, juglaren abestietan, itsuek bidean barrena kontatzen zituzten erromantzeetan, Harlemeko kaleetan mutikoek asmatzen dituzten rap kantetan.

Baina lehenbiziko alfabetoak jaio eta K.a. 2000. urteko eskribak buztinezko taulatxoetan idazten hasi zirenean ere, ahozotasunean bizi ziren eta irakurtzen zutenek ere ozen egiten zuten, baita bakardadean zeudenean ere. San Ambrosio izan zen –halako mirari bat santu baten eskutik baino ezin da etorri– erabateko isiltasunean irakurtzera jarri zen lehena, IV. mendean. Gero San Agustinek esan zigun bere *Aitorpenetan* halako gertakizunak noraino txunditu zuen. Ea ba, ez dezagun San Agustinena egin, eta jarrai dezagun irakurtzen, baina txunditu gabe, milaka baitira aurretik geratzen zaizkigun irakurgai zoragarriak, pantailan zein paperean, ahotsa altxatu gabe zein altxatuta, isilean eta gero ozen.



*Nikolas Zimarro*

## Bizitza eta literatura errealitate bera

“*Literatura, eduki berriak euskarri berriak*” lelopean txertatzen den ponentzia honetan literatura euskarri zahar eta berrien bizikidetzaren eredu ukaezinez hitz egitea dut helburu.

Literatura errealitatera hurbiltzeko era bat da, beste hainbaten artean: zientzia positiboa, filosofia edota esperientzia arrunta bera, bederen.

Historian zehar, hurbilketa modu bakoitzak ezagutzaren arloan izandako emaitzak nabarmenak dira: zientziak, errealitate fisiko eta psikikoaren ikerkuntzan sakonduz eta teknologia sortuz; filosofiak, errealitatearen zentzuari buruzko teoriak garatuz; esperientzia arruntak, eguneroko errealitate gertuaz jabetzeko baliabideak eskuratuz; eta literaturak, errealitatea sinboloz adieraziz, errealitate horren gertakizunaren adikuntza errazten duten lanak eginez edota hitz inprimatueta edertasuna eta bizitza erdietsiz.

Literaturaren zerizanaren bihozkada, bere sistole-diaстole barne higidura zehaztean honako esanahiak izango genituzke: entretenimendua, artea, gizartearen islada, ohitura eta balioen hedatzailea, gauzakien errealitatea, egiaren ispilua eta, baita bizitzaren eremua ere.

Hala ere, askorentzat benetako praxi literarioa errealitatea eta egiaren arteko komunztadura, gauzaki errealak eta beraien esentziaren arteko harmonia lan batean plasmaztean datza. Hauek diotenaren arabera, Artearen musen eskutik literaturaren galkorrera hurbilduz, gauzakien esentziara irits gaitzke eta ondoren hauen egia testuetan agertu, “existentiak” bere zerizan jatorrean testu horietan substantziatuz. “Egia lan batean jartzea” honi deritzo. Eta hau litzateke ekoizpen literarioaren xedea: “existenteen” egia edo gauzakien esentzia unibertsala erreproduzitzea, hain zuzen ere.

Honela, literaturaren zeregin nagusia gauzaki eta fenomenoetan gertatzen den errealitatearen esentzia jasotze hutsa den heinean, literaturak euskarri zahar eta berrien bizikidetzeta “egiaren” izenean bermatzen du besterik gabe, egia bera izanik euskarriak biltzen dituen hari sendo eta intemporalak.

Baina hau literatura beraren gaitasuna gutxiengora murriztea litzateke, bere funtzio errepresentatibo hutsera.

Errealitatea gauzaken totalitatea eta hauen gertaera baino askoz gehiago dela bistakoa da. Halaber, literatura gauzakiak designatzen dituzten izenak eta fenomenoek agerrera azaltzen duten proposizioen totalitatea baino urrunago doa. Errealitate soila erretratatu eta gertaeraz mintzatu besterik ezin izango balu, egintzak besterik azaldu ezin izango balitu, idazleok ezer gutxi idatz genezakeen. Errealitatea egintzetan banaturik agertzen duen kantuak baino ez badu esanahirik, erresinola ikasleok zer abes dezakegu? Ba... ia ezer ez. Idazmena zirrimarra hutsa eta kantua logikaz goibeldutako txorrotxia litzateke, lengoaiak taupadarik ez luke izango ezta hitzek bizitarik ere.

Zorionez, lengoaiaren esangurak errealitate objetiboaren mugak gainditzen ditu eta literaturak hor du mundu errealaen figuraziotik ihes egiteko aukera. Honi esker, idazleok gauzaken munduaren mugaldeetan sortzen diren bideak ibil ditzakegu.

Bide hauek ez daude eginak, norberak aurkitu behar ditu bere baitan eta bakarrik korritu. Hau genuke literaturaren beste dimentsioa: sentimenduen labirintoa zeharkatzen duten bidexken eta troken bilaketarena; hots, edozein gizakik bere sena aurkezteko behar duen eremua izatearena.

Aurkikuntza sentipenezko mundutik at suertatzen da, galaxia ezezagun batean: bihotzaren espazio mugagabea. Bihotzetik bihotzera doa, idazlearen senetik irakurlearenera. Horregatik, literatura lan bakoitzak idazleak bere sakonenera egiten duen barreneko bidaiaren urrats baten kronika izan behar du, bihotzaren galaxian galdurik dagoen ibiltariaren bitakoran idatziriko jardunaldi baten kontakizuna.

Hortaz, sormen literarioaren fenomenoak gerta dadin, idazleok eklosio kosmiko bat tinta haritan izuri behar dugu paperera, hariak bere sortu gabeko unibertso espazio hutsari zentzua emango dioten hitzetan nahas daitezten. Orduan, hitzak lerrotan kateatuko dira eta irakurlearen irudimenean birsortutako kosmosaren argitasun eta esentzia bihurtu. Hona hemen literatura bizitza agitua.

Bizitzaz, bai, mintzatu behar gara: espazio eta denborarik gabeko errealitateaz, ezin daitekeenaz esan. Maitasun haurra lokartzen duen iretargiaren sehaska kantua, ezpainetan hartutako musuaren suaz, ustekabeko agur baten hotzikaraz, betirako joan zen olatuaren zain geratu zen hondarraren isiltasunaz eta abarrez hitz egin behar dugu.

Ez izan zalantzarik, literatura jaiotzen ari den umearen negarraren modukoa dugu, lur barrutik sortzen den basarreka legezkoa, etengabea..., berritzailea...

Negarra bizitza arnasa bihurtzen den bezala, urak erreka bilakatu eta itsasoratu arte darion legez, literaturak bizitzaren isurketa bereganatu behar du, bizidun orenen taupadak biltzen dituen itsaso harrigarri eta emankorrean zertuz.

Zeregin honetan, itsaso izatearen zorian, beti berbera eta beti ezberdina den bizitza lau haizetara zabaltzeko premian, antzinako, gaurko eta betiko euskarrien bilgunea dugu literatura: bizitzak eten barik baitirau eta literatura bizitza agerpen orenen (lekuan lekuko, garaian garaiko) eszenatokia baita.

“Euskarri” hitzaren ezohiko esanahiaz baliatuz, “taupada” adierarekin esaten dena, iraunkortasuna eta aldakortasuna, zaharra eta berria aurkarien mugak gainditu ditugu, gogartearen unibertsoaren ardatzean bizitza jarritz eta, era berean, literatura bizitza horren adierazpen jator legez azalduz.

Izan ere, bizitzak eta literaturak bakun hautsezina eratzen dute, genero femeninodun errealitatea, maitalea ezinbestez bilatzen duen amorantearen azkuz, inurri maratzaren kemenaz eta askatasunaren apologetaren tinkotasunaz aurre eginez lor daitekeen errealitatea, alegia.

Bidexka ororen hautsetan sentimenduen aztarnei jarraitzeko, existentziaren teilatu apurtutik barneratzen zaizkigun izotz-lantzen erasoaldiei aurre egiteko, beldurren itoginetik mina eta oinazea botatzen dituzten etsimenaren zaparradek ez blaitzeko eta saialdian porrot egitearen aukera inongo arazorik gabe onartzeko prest egonez gero, azalez, zentzumenez eta bihotzez apainduko den errealitatea...

Urretxindorraren txioan entzun, ur fresko zurrutada batean dastatu, loren petaloetan ukitu, baratze eta etxarteetan dirdiratu, pinu brea usaian eta itsas haizearen lurrinetan arnastu, belarra estaltzen duen ihintzean xurgatu, geure malkoetan edan, euri orratzen sastadan eta tanten dangada bizian sentitu, estigma sendaezinetan pairatu eta gure erretinetan, tximeleta nabar baten hegakada begizatzean, zehiartu egiten dugun errealitate bakan eta adieraezina ...

Gauzen zerizana osatu, ikusgai eta ikusezina arragotu, bere itsas zabaleko baitan koral emari bitxienak eta filigranarik ederrena kateatzeko gauza izango liratekeen perlak ezkutatu, arima biluziaren samindura arindu, espazioa eta berau betetzen duten objektuak ukimenarekin berreraikitzen dituzten itsuen atzamar buruetan habia egin eta beraiek birsortutako mikrokosmosa begiratzen duten haurren begi nini bozkarietan islatu egiten den errealitatea...

Gertatzen denean, ariman ekaitza, erotasunaren bihozkada estalia, gauean oinaztua, haragiaren lurpeko uharketatik limurtzen diren umorea eta linfa ur-etorria, ezkutuko ehiztari batengandik ihes egin eta pentsamenduaren hesietan babesten den orkatzaaren ikara, irudimenean mila izarren erditzearen dardara, irriken itsas hautsian olatu apurtuaren konbultsioa eta ametsen paradisuari goiztiria den errealitatea...

Idazleonek zeregina bizitza-literatura errealitatearen gertaera idazkietan taxutzean datza. Edozein euskarri materialez balia gaitzake. Nahikoa da bizitza literatura giza jasotzearen grina bideratzeaz, helburuak utopikoa dirudien arren. Xede hau eskuratzeko ezinbestekoa dugu etsipena eta hondamendiaren kateetatik askatzea eta bihotzetik ahulezia, nekeziaren apoak, lerro apokrifoetan besterendutako bakardadea eta zoritxarraren ardo minuaren garraztasuna desterratzea.

Idazleok, beraz, bizitzaren ikerketa argitsu eta gardena burutu behar dugu: zintzotasuna eta simulazioaren arteko ezinezko orekaren ezintasunean zehazten den bizitza, konsziente eta inkonszientearen arteko dialektika kimeriko legez islatzen den bizitza, sentimenduen unibertso kaotikoan txertatzen den egiaren bilaketaren kronika antzeko zerbait agertzeko den bizitza, hain zuzen ere.

Paroxismo ariketa honetan idazleok emozioen kaledoskopioa erabili behar dugu, beroni dagozkion kristalak bizi-arnasaren lurrunarekin garbitu behar ditugularik. Arnas hau kontraesan, zalantza, frustrazioak eta ziurtasunen katalizatzailea genuke, betiereko bizitzaren elixirraren antzeko zerbait litekeena. Edabeak gurariak, pasioak, pozak eta sufrimenduak barreiatutakoan, tinta grafoak bihurtuak paperean edo ordenagailuaren pantailan isuriko dituenak.

Idazleok bizitzaren erraietan arakatu behar dugu sugearen betikotasuna eta unikornioaren orojakituriaren berri emanaz. Haren sekretuetan ikertzeak zera esan nahi du: batetik, bizitza bizitzera behartzen gaituen sentimenduen aginduari aurre egitea; bestetik, bizitza honen esentzia eta giza existentziaren zentzua ulertzea.

Bizitza hainbat zehaztasun edo gizabanako bizitza errealitatean agertzen den printzipio existentziala da: izaki bizidunak ponpatzen dituen ama lurraren bihotzaren taupada, fantasiak txirikordatzeko ilargiaren hari-zuntza den sugearen betiereko bihozkada...

Taupada eta bihozkada hauek ez ditugu sekula unibokoki zehaztuko ezta kontzeptuen bidez arrazionalizatuko ere, nahiz eta, hauen agerrera zehaztu nahian “animalia”, “intsektu”, “landare” edo “zuhaitz” deitu, espezie, azpiezpezie, generoetan sailkatu; edota “magnolia”, “urkia”, “zaldia”, “gizakia” eta abar izendatu.

Idazleok eta, are gehiago, olerkariok jakin badakigu hau. Izatez, apaltasunez onartzen dugu bizitza natura gisa gertatzen dela eta metaforen bidez baino ezin dela agertu. Horregatik, urretxindor ikasle baten biluztasun eta xumetasunaz nahitaezko eta beldurgarriak diren legeen bidez zuzentzen den errealitatea abesten dugu: bizitza-heriotza ziklo aldaezinean hedatzen den errealitate mugagabea, alegia.

Idazleok existentziari zentzua ematen dion bideari darraiogu; espirituaren arrailetan gordetzen den denbora zaharreko begien sakonean bizitzaren kaliza bilatuz, jakituriaren armiarma-sarea barnetik azalera ehuntzen dugu hondamenaren ezparak eta ziurgabetasunaren izainak aldentuz eta unikornioen ikusketak gurereganatuz. Betikotasunaren noria kokatzen den mendia igo ahal izateko nahitaezko suertatzen zaigu.

Ibilbidea malkartsua denez, bizitzaren abenturazaleok sarritan hondoratzearen larrialdia sentitzeaz gain ohiko heriotza sentsazioa bizi dugu. Baina azken hau beharrezkoa da: bizitzaren formen arimarekin birjaiotzeko, lehenik heriotzaren itsaslabarretan hiltzear egotea eta Ama Lurraren umetokian hiltzen hastea premiazkoa baita. Naturaren doinuen ahaiurretan, txitxarren eskarietan, olerkarien txioetan eta Ama Lurraren obulutegian mirakuluaren geneak uzten dituzten idazleen hitzetan darion unikornioaren jakituria honetan datza.

Beno, bizitzaren xirripako ura esku garbietan edatera, belartzan ortozik ibiltzera, gizaki bete beteak izatera gonbidatu zaituztet. Baina guzti honek, isilmandatari zaituztedan entzule lagunak, ez du zentzurik izango zuengan habiatu ez bada, bihotzetik sortu zaizuen oihartzuna ez bada. Horrela izango delakoan nago. Dena den, har ezazue nire bihotz biluziaren besarkada.



*Guillem-Jordi Graells*  
Egile eskubideak, mundu digitalean

Idazleek askotariko euskarrien bidez zabaldu izan dituzte beren sorkuntza-lanak mendez mende. Hain zuzen ere, ez da oso egokia hasierako egile haiei “idazle” esatea ere; izan ere, beren jarduna ahoz gauzatuko zuten, seguru asko, euskarri idatzirik gabe. Nolanahi ere, askotariko euskarrien bidez transmititu izan da literatura-ekoizpena, eta zabalkunderako euskarri horiei oso loturiko literatura formatu berriak sortu edo osatu izan dira haien bitartez.

Une honetan bizitzen ari gara, hain zuzen ere, euskarri-aldaketa horietako bat, formatu berriak sortzeko bidea iragartzen edo dagoeneko egiten ari dena. Euskarri digitalari eta haren adierazpen, kanal edo transmisio bide askotarikoei buruz ari naiz, jakina. Aipagarriena liburu elektronikoa, e-booka, liburu digitala edo nolanahi deritzoguna da. Baina, agian, ez da hain berrikuntza handia ere, eta, are gutxiago, etorkizunera begira erronka eta zalantza gehien planteatzen dituena. Azken batean, liburu elektronikoa deritzona inprentaren asmakuntzarekin sorturiko liburu formatu tradizionalaren egokitzapen teknologiko soil bat da: eduki batzuen kopiak merkeago ugaltzeko eta zabaltzeko aukera bat –jauzi kualitatibo eta kuantitatibo handia, aurreko egoerarekin alderatuta, eskuizkribuen eta kopiagileen aroarekin alderatuta–; baina, berez, eta orain artean, beste aldaketa esanguratsurik eragingo ez lukeena, idazten dugun horri dagokionez.

Liburu elektronikoaren existentziak berak eta datozen hilabete eta urteei begira formatu hori –ustez?– zabaltzeko dagoen aurreikuspenak zalantza asko sortu dituzte; baina, oro har, zalantza teknologikoak, industrialak eta, batik bat, egile eskubideen kudeaketari buruzkoak dira. Izan ere, eduki aldaketari edo hizkuntzen eta sorkuntza moldeen uztarketari begira eskaintzen dituen aukerei dagokienez, oraindik hastapenetan dago liburu elektronikoa, eta liburugintzaren azpisektore jakin batzuetan soilik baliatu izan da: testu liburuetan, haurrentzako liburuetan, dibulgazioko liburuetan, etab. Idazketari loturiko sorkuntzaren kontzeptuak sareko plataformetan izan du bilakaerarik nabariena, orain artean; literatura arloko saiakuntza ugari aurki daitezke sarean, zabalkunderako baliabide baten erabilera soilaz haratago doazenak; –dohainik nahiz ordainduta, hori

ez da orain kontua— masa handi eta zabalagoek eskuratzeko moduko formulak bilatze hutsetik haratago doazenak. Poesia edo narratiba irakurtzeko eta are sortzeko, gidoi partekatutak osatzeko eta sorkuntza kolektiboa bideratzeko formula interaktiboez gainera, genero berriak ere agertu dira, hala nola blogak. Ez dira kazetaritza, zentzu hertsian, ezta kritika ere, ezta memoriak ere; baina hori guztia izan daitezke, eta, gainera, formatu berri batean: lanak sortzeko eta zabaltzeko ordenagailu bat —eta, batzuetan, hori ere ez: aski baita ziberkafera joatea— eta zerbait komunikatzeko gogoia besterik eskatzen ez duen formatu berezi batean.

Aldaketa horiek guztiek eta, batik bat, berrikuntzak bata bestearen atzetik abiada bizian gertatzeak arin jokatzea eskatzen dute, arlo guztietan. Honako bi arlo hauetan, nagusiki: jabetza intelektualaren eta, beraz, eskubideen kudeaketaren arloan, eta agertzen ari diren sorkuntza aukera berrien arloan. Lehen arloari dagokionez, oraindik guztiz konpondu gabe daude “liburu elektronikoak” planteatzen dituen erronka teknologikoak —bateragarritasuna, sistema, enkriptatzea...—, eta, dagoeneko, batzuek iragarria dute haren heriotza, esanez industria batzuek irakurketa soilerako presaren presaz sortutako gailu horiek laster geldituko direla zaharkituta, on-line edo deskarga bidez deitzeko, nabigatzeko eta irakurtzeko bidea emango duten gailu funtzioaniztun osoagoen eraginez. Alegia, iragarritako baina oraindik guztiz unibertsalizatu gabeko e-book horren sistemak ikasten hasi berri garen honetan (hasi pdf dokumentuen irakurgailutik —paperezko liburu baten edo irakurlearentzat *aldaezina* den beste konposizio sistema baten eskaneatua erreproduzitzen duen gailutik— eta, testua ez ezik, osagai grafikoak, nabigazio estekak, jolasak, etab. sartzeko aukera ematen duten gailuetara), merkatuko sistemak eta irakurgailuak eta horiek ezartzeko aukerak aztertzen ari garen honetan, dagoeneko esana digute alferreko urratsa izan dela —askoz ere aukera gehiago eskaintzen dituzten gailuak ekoizten ari baitira— eta datozen hilabete eta urteetan sekulako aurrerapenak gertatuko direla, berrikuntza horien esparruko lehia teknologiko eta industrial izugarriak bultzatuta.

Horrek guztiak harridura edo etsipena eragin diezaguke, hainbeste aldaketari modu kolektiboan aurre egiteko zailtasunaren ondorioz, eta, batez ere, formula berri horiek egile eskubideen babesari dagokionez ekar dezakeen mehatxuaren ondorioz; izan ere, arriskua dago editoreek —gero eta gutxiago baitira “inbertsiogile” edo “industrialari”, eta gero eta gehiago “edukien kudeatzaile”— egiletzaren garrantzia gutxiesteko, edo beren “argitalpen sorkuntzen” mende jartzeko, pirateriaren fenomenoaren edo sareko edukien eskuragarritasunaren ondorioz. Izan ere, gero eta zabaldago dago dena doakoa delako eta lana sortu duenari inolako ordainsaririk zertan eman ez dagoelako sentipena (beste bide batzuetatik diru sarrerak badituela pentsatu ohi da, askotan, hala ote den egiaztatzen inolako lanik hartu gabe). Hainbeste mehatxu eta mehatxu horiei aurre egiteko eginahalak direla eta, ez dirudi denbora asko gelditzen zaigunik ingurune digitalak sorkuntzari begira eskaintzen dituen formula berriak saiatzeko, edo, gutxienez, blogez eta beste berrikuntza xume batzuek haraxeago joateko —katalogotik kanpo gelditutako liburuak norberaren orrialdeetan pdf formatuan zintzilikatzeaz edo gisa horretako beste neurri patetikoren batez haraxeago—; betiere, gertatzen ari den iraultzatik bazter gelditzeko arriskua dugula ahaztu gabe.

Aurten, gai horiek guztiak lantzeko jardunaldi, biltzar, sinposio eta topaketa ugari egin dira hainbat tokitan. Jarraian, ekitaldi horietako biren laburpena egingo dut, bereziki adierazgarriak izan direlako. Nolanahi ere, Googlen kontsulta eginez gero, askoz ere gehiagoren berri aurkituko du interesa duenak. Nik laburtuko dudan lehenengo bilkura Europari dagokiolako izan da bereziki adierazgarria; hau da, EBko Parlamentuari lotua izan delako, eta haren gomendioek Europako Batzordearen politikan edo Parlamentuaren

legedian eragina izan dezaketelako. Bigarrena, AELC eta ACEC erakundeek antolatu zuten, auzi honen nondik norakoen azterketa egiteko asmoz; nolana ere, dagoeneko bost hilabete igaro dira, eta, seguru asko, alderdiren bat zaharkituta geldituko zen jada.

*Egile eskubideak, munda digitalean* biltzarra apirilaren 15ean egin zen, Bruselan, Helga Trüpel Europako Parlamentuko Kultura eta Hezkuntza Batzordeko lehendakariordearen gonbidapenez. Helga Trüpelek argi adierazi zuen eduki kulturalak ordaindu egin behar direla, eta argitu egin beharko litzatekeela *free access* esapidearen esanahia; alegia, zehaztu beharra dagoela sarbide askea izateak ez duela esan nahi doako sarbidea izatea. Ideia hori oinarri hartuta, gomendioen zirriborro bat prestatu zuen, biltzarrean eztabaidatu eta zuzentzeko. Europar Batzordeko Hezkuntza eta Kulturako zuzendari nagusi Vladimir Zuchak azpimarratu zuen kulturak lotura duela edukiarekin, baina baita balio ekonomikoarekin ere, eta, ildo horretatik, kate begi guztiek ongi uztartuta egon behar dutela eta denek atera behar dutela etekina.

*Jabego intelektualaren, copyrightaren eta egile eskubideen gaineko zenbait berrikuntza* mahai inguruan, Amsterdameko Unibertsitateko Lucie Guibaultek Shanda etxearen adibidea jarri zuen: 800.000 egile ditu Txinan, eta lau milioi irakurle; eta egunean 400 milioi orrialde irakurtzen dira webaren, mugikorren edo irakurgailuen bidez. Nabarmentzen ari diren egileak dira, irakurleen gomendioak jasotzeko sistemak dituzte, eta salmenten etekinaren %50 eskuratzen dute, paperezko formatuaren prezioaren %10. Digitalizazio masiboak, formatu berriak (jolasak, bideoak, DVDak, etab.) eta banaketarako kanal berriak (Internet, irakurgailuak, iPodak, iPadak, etab.) ekarritako funtsezko aldaketak nabarmendu zituen Guibaultek. Egileak bere eskubideak aldarrikatu behar ditu –royalty justu eta hitzartuak, eta lana ustiatzen ez bada horiek berreskuratzeko aukera–, eta saihestu egin behar ditu bere lana askotariko formatu eta hizkuntzetan ustiatzen uzteko eskubide unibertsalak. Copyright legea moldatu beharra dago, azkenaldiko aldaketetara egokitzeko; royaltyak ordaintzeaz bestelako oinarri baten gainean eraiki daitezkeen negozio-ereduetarako baimenak eman beharko lirateke. Alain Absire Société des Gens de Lettres erakundeko kideak jakintzaren digitalizazio masiboaz ohartarazi zuen, eta digitalizazio hori kalitate bermerik gabe eta obrak moztuz eta zatikatuz egiten ari dela salatu zuen. Ildo horretatik, bi motatako liburu digitalak bereiz daitezke: irakurri eta ahaztuta gelditzen diren liburuak, doan eskainitakoak; eta kalitatezko liburuak, prezio justua dutenak, norbera aberasteko eta gozamen kulturalerako hipermedia materialak eta estekak. Oliver Money-Kyrle Kazetarien Europako Federazioko idazkariak azpimarratu zuenez, datozen urteak funtsezkoak izango dira, eskubideen auziari dagokionez. Aukera berriak aipatu zituen, baina baita arriskuak eta erronkak ere, hala nola kazetaritzaren balio etiko eta moralei eustea; izan ere, Twitter, blog, Facebook edo bestelako gizarte sareen bidez, albistearen tokitik eta denbora errealean informazioa, argazkiak edo grabazioak zintzilika ditzake nornahik gaur egun, fidagarritasunari, sinesgarritasunari, zurrumurruei, anonimotasunari eta zigorgabetasunari dagokienez horrek dakartzan ondorio guztiekin.

Bigarren mahai inguruan *Liburu gorpuzgabeak* (disembodied book), *egileen erronkak eta aukerak*, liburuek liburu fisiko izateari utzi eta sarearen handitasunean dilindan gelditzen direnean sortuko den egoera izan zen aztergai nagusia. Alemaniako WGWOrt erakundeko Rainer Justek egile eta editoreen artean eratutako eskubideen kudeaketarako elkarteak aipatu zituen (Collecting societies), aukerarik neutroena horixe dela iritzita. Aurrera begira, ondare kulturalerako sarbidea eskainiko dute liburutegiek, baina eskubideen ordainketa bermatu beharko da, jarduera onuragarria izan dadin guztiontzat. Lidia Joanna Geringer de Oedenberg poloniar parlamentariak ohartarazi zuen politika komunik ezarri ezean musikaren industrian gertatutako porrot bera

gerta litekeela liburugintzan ere; era berean, azpimarratu zuen egoera ezin hobea dela aro digitaleko copyrightarentzat, lurraldetasunaren printzipioa XIX. mendeko bera ez denez eta Internetek muga nazionalik ez duenez. Horiek izan ziren biltzarreko hitzaldi esanguratsuenak.

Eta, Europako Legebiltzarrera eramateko onartutako gomendioen artean, bereziki azpimarratzekoak dira honako hauek:

*Europako copyrighta.* Mundu digitala sortzaile eta eskubideen jabeek onuragarri gertatzeko moduko ingurune bat sortu beharra dago, sorkuntza lanen truke ordainsari egokia jasotzeko bermea jarritz. Ez da beharrezkoa ikusten Copyrightaren Europako Legea sortzea; baina, noizbait halakorik egingo balitz, “droit d’auteur” edo egile eskubideak hartu beharko lirateke oinarri, eskubide moralak barne. Copyrightaren eredu angloamerikarra onartezina da.

*Kontratu eskubideak.* Egileei eta editoreei kontratuz dagozkien eskubideen berdintasuna bermatu beharra dago. Lehiaren legetik kanpo utzi beharko lirateke talde hitzarmenak.

*Kudeaketa elkarteak.* Egileen ordainsarien babesle dira, eskubideak uzteko eta gizarte zereginak kudeatzeko bidea errazten dute, betiere, estatuko agintarien ikuskaritzapean, gardentasuna bermatzeko. Sistemak indarra hartu behar du, oraindik, eta hainbat hobekuntza egin beharko dira. Lurralde aniztatarako baimen digitalak kudeatzeko elkarrekiko akordioak landu beharko lituzkete elkarte nazionalak, kultura aniztasuna bermatzeari begira.

*EUROPEAN.* Babestutako liburuak (eta irudiak eta bestelako edukiak) digitalizatzeko eta eskuragarri jartzeko baliabideak aurkitu behar dira, egileen eskubideak eta ordainsariak errespetatuz betiere, batik bat agortutako eta umezurtz gelditutako obrei dagokienez.

*Liburutegietako mailegu publiko digitalerako eskubidea (PLR) eta ordainsaria.* Eskubideen jabeek ordainsaria jaso beharko lukete, liburutegiek haien obrak mailegatzearen truke. 2008ko irailean, Batzordeak bertan behera utzi zuen estatu kideetako PLR deritzonaren ezarpenaren ikuskaritza, baina estatu batzuetan atzerapenez ari dira hura ezartzen, edo ez dute ezarri oraindik. Ikuskaritzari buruzko erabaki hori berrazter dezaten diogu Batzordeari. Bestalde, gure ustez, liburutegietan obrak testuinguru digitaletan eskuragarri jartzearen truke ere ordainsari justua eman beharko litzateke.

*Google.* Hitzarmenaren bertsio berrian, Europako liburu asko agertzen dira oraindik. Agintariek liburu horien egile eskubideak babes ditzaten eskatzen dugu.

*Pirateria. Jabetza intelektualaren babesa.* Gallo txostenaren arabera, sareko pirateriari aurre egin behar zaio, eta jabetza intelektuala babestu behar da Interneten. Egileek ezin diote bakarrik aurre egin pirateriari. Informazioaren gizarteak sormenezko edukien copyrighta defendatu behar du. Ardura gehiagoz jokatzeko eta legez kanpoko edukiak ezabatzeko deia egiten diegu Internet hornitzaileei.

*Irakurle/erabiltzaileen eta egileen eskubideak.* Copyrightari buruzko sentiberatze kanpainak antolatzeke eskatzen dugu, batik bat, erabiltzaile gazteei begira, sorkuntza begirunez har dezaten eta sortzaileek beren obretatik etekinak ateratzea zilegi dela ohar daitezten. Informaziorako askatasuna izateak informazioa mugarik gabe eskuratu ahal izatea esan nahi du, baina ez doan, eduki babestuak badira.

*Baliabide kultural digitaletarako sarbidearen aniztasunari buruzko EBren politika.* Digitalizazioa lagungarria izan daiteke hizkuntza eta komunitate txikiak nabarmentzeko.

Era berean, Europako hizkuntza guztietatik Europako gainerako hizkuntza guztietarako itzulpenari sostengua eman behar zaio.

“*Kulturako tarifa laua*”. Ez gatoz bat “online kuotaren” edo “kulturako tarifa lauaren” ideiarekin, egile eta sortzaileak beren obren erabileraren gaineko erabakiak hartzeko eskubideaz gabetuko bailituzke, eta eredu digital komertzial berriak sortzea eragotziko bailuke, erabiltzaileek eskubidea izango bailukete eduki oro erabiltzeko, baita legez kanpokoak ere.

*Sorkuntza edukirik ez egilerik gabe*. Sorkuntzaren etorkizuna egileen estatusaren mende dago; egileek diru sarrera justuak jaso eta eskubide batzuk bermatuta eduki behar dituzte mundu digitalean. Europako agintariei eskatzen diegu babes ditzatela sorkuntzaren etorkizuna eta edukia, egileen eskubideak babestuz.

*Literatura eta arlo digitala. Eskubideak eta sorkuntza* jardunaldiak, AELC eta ACEC erakundeek antolatutak, ekainaren 9an eta 10ean egin ziren. Lehenengo mahai inguruan *Formatu berriak, negozio berriak*, Xavier Badosak liburu digitalen formatuen eta gailuen azterketa egin zuen, hasi Pockett ePubetik (1998an sortu zuten, eta gaur egun erabiltzen da, oraindik), eta iPad edo Kindle gailuetara, OEB (Open EBook) estandarra eta mobipocketta tartean direla. Gaur egun, softwarea bateratzeko joera nagusitzen ari da, liburu digitalak askotariko gailuez irakurri ahal izan daitezen (Appleren sistema itxikoak izan ezik, bereziki), eta liburu digitalaren arloan bi esparru bereizten dira, nagusiki: literarioa edo saiakerarena –liburu luzearena, alegia–, testu finko eta “klasikoagoa” lukeena, Adobe enpresaren softwarearen monopolioaren pean ia erabat; eta liburu digital interaktiboagoa, bideo, audio edo errealitate handituak osatua, haur, bidaia eta sukaldaritza liburuak, adibidez. Bigarren esparruan, hainbat proiektu aipagarri daude garatze fasean, Blio esaterako. Enric Faurak argitalpen digitalaren arloari buruzko azterketa egin zuen, eta agerian utzi zuen ikuspegia oso zabala dela eta nahasmen handia dagoela oraindik, argitalpenerako produktu berriek eragindako paradigma aldaketa dela eta; tinta elektronikoa aipatu zuen adibide gisa, paperekoaren antzeko irakurketa esperientzia ahalbidetzen baitu. Editoreek erronka berriei aurre egin beharko diete, negozioa indarra hartzen has dadin; AEBetan, adibidez, argitalpen digitalek argitalpen guztien %8-9 hartzen dute. Bestalde, oraindik erantzunik ez duten hainbat galdera egin zituen hizlariak: Zer negozio eredu izango du liburu digitalak? Are gehiago, sortuko al da inoiz negozio hori? Eta zer eginkizun izango du egileak? Egilearen eta irakurlearen arteko harremana aldatu egingo da, ezinbestean. Izan ere, jendeak inoiz baino gehiago irakurtzen du, orotariko formatuetan, eta paradigma berrira egokitzean eta egileak eta editoreak beren lanetik bizitzen jarraitzeko aukera izateko mekanismoak ezartzean dago koska. Eztabaidan, pirateriaren gaiak jardun zuten parte-hartzaileak; hauek ziren zalantza nagusiak, gai horri dagokionez: arazo horri aurre egiteko biderik inteligenteena zein den eta zer negozio eredu finkatuko beharko litzatekeen –adibidez, deskarga ordaintzea–. Hizpide izan zuten, halaber, egileen ordainketa –liburu digitalarekin, ia desagertu egiten baita kopia eskubidea–, formatu digitala kontsumitzen duten gazteek sorkuntzari ematen dioten balioa, eta egilearentzako negozio aukera irakurlearekiko bitartekaririk gabeko harremana ote den.

Bigarren mahai inguruan *Eskubide digitalak*, Raquel Xalabarderrek hainbat eskubide digital eta baimenen laburpena egin zuen, eta orobat azaldu zuen egileek horiek eskuratzeko zer bide dauden, obren baimenak baitira itxaropenerako bidea, eta horixe baita egileek beren lanetik bizibidea ateratzeko ikusten den aukera. Baimenak sortzea, eta obra digitalaren sorkuntzaren eta sarbidearen pastela banatzea da irtenbidea, egiaztatuta baitago debekuaren bidea alferrekoa dela. Mario Sepúlvedak paradigma digital berriaren ondorioz egile eskubideen egoeran sortu den nahasmenaz jardun zuen, edizio kontratuen

egoeraz batik bat. Argitaletxeak ahalik eta eskubide gehien pilatzen saiatzen dira, aurrerago horiek hirugarrenen esku uzteko. Puri-purian dauden zenbait gai ere aipatu zituen, hala nola kontratuen iraupena eta iraungitzea –liburu digitalekin goitik behera aldatzen baita kontratuaren kontzeptua–, banaketa edo komunikazio publikoa, edo obra zatikatzeko arriskua. Nolanahi ere, editoreek eta idazle elkarteek akordiorik lortuz gero, akordio horiek lotesleak izan beharko lukete argitalpen kontratu guztietan.

*Copyrightaren alternatibak* mahai inguruan, Ignasi Labastidak baimenak eta eskubideak uztea zer den azaldu zuen, Creative Commons eta Copyleft oinarri hartuta, horiek ere egileak bere eskubideak gauzatzeko bideak baitira. Copyrightarekin, eskubide guztiak beretzat gordetzen ditu egileak; goian aipatutako baimen horiekin, aldiz, egileak erabakitzen du zer eskubide gordeko dituen beretzat. Baimen ireki bat har daiteke abiapuntu, baldintza bakartzat aitortza –hau da, egilea nor den aipatzea– jarrita; eta, hortik abiatuta, hainbat muga ezar daitezke, merkataritza erabilerari, erreproduktioari, komunikazio publikoari eta abarri loturik. Ernest Abadalek kasu praktiko batzuk aipatu zituen, Creative Commons baimenen oihartzunaren eta arrakastaren erakusgarri, eta Enrique Dans egile eta teknologia berrien adituaren kasua aipatu zuen: *Todo va a cambiar* liburuaren hainbat ale saltzea lortu zuen, Internet bidez doan deskargatzeko aukera eman arren. Era berean, Creative Commons baimenaren pean argitaratzen den aldizkari zientifiko baten esperientzia ere aipatu zuen, eta azpimarratu zuen munduko aldizkari zientifikoek %10 era horretako baimenekin plazaratzen dituztela dagoeneko, obraren zabalkundea handiagoa izan dadin eta ahalik eta jende gehienarengana irits dadin. Llorenç Valverdek, ikuspegi akademikotik, jakintza guztion eskura jartzearen garrantzia nabarmendu zuen, baina egilea eta haren ordainsaria kontuan hartuta, betiere. Labur-labur, copyrighta eta egile eskubideak nola sortu ziren azaldu zuen, eta bereizketa egin zuen copyrightaren –industriaren interesa– eta egile eskubideen artean; horrekin batera, egileak sarritan babesgabe gelditu ohi direla azpimarratu zuen. Bereizi egin zituen, halaber, egile profesionala –hau da, idazten duen horretatik bizibidea atera nahi lukeena– eta bere obrari ahalik eta zabalkunde handiena emateko kezka handiagoa duen eta, beraz, obrarengatiko ordainsaria bigarren mailakotzat duen egilea. Paradigma digital berriaren egileei eman beharreko ordainsariari buruzko eztabaidan, agerian gelditu zen auzi hau oraindik erabat zehaztu gabe dagoela eta irtenbide irudimentsuak bilatu beharko direla, orain arte erabilitako formulez oso bestelakoak, seguru asko.

*Idazketa sorkuntzaren eta berrikuntzaren ikuspegi berriak* mahai inguruan, Laura Borràssek literatura digital berria aztertu zuen, baita teknologia digitalek sorkuntzaren gertaerara hurbiltzeko baliatzen dituzten bideak ere. Paradigma berriak ez luke egilea beldurtu behar; are gehiago, egileak sorkuntza molde berriei ekiteko aukera gisa ikusi beharko luke egoera berria. Edonola ere, irakurketa “konbentzionala”, lineala, beti izango da hor, asmakizun bikaina izaki; eta literatura digitala, berriz, osagarri huts bat, sortzeko beste era bat, eta ez mehatxu bat. Literatura digitalari loturiko kasu adierazgarri batzuk aipatu zituen hizlariak, hala nola Isaías Herrero eta haren proiektua *La casa sota la sorra*<sup>1</sup>, baita Facebook eta Twitter gizarte sareen bitartez lanean diharduten egileak ere –hala nola Jordi Cervera eta *Serial Chicken*<sup>2</sup> haren eleberria, Twitterrerako idatzia–. Formatu digital berriek berebiziko eragina dute paperezko formatuan: elkar osatzen eta, aldi berean, kutsatzen dute mundu horiek. Azkenik, *Hermeneia*<sup>3</sup> aipatu zuen, obra

1. <http://www.elevenkosmos.net>

2. <http://twitter.com/benegra>

3. <http://www.hermeneia.net/cat/>

digitalak biltzen dituen ataria. *Ramon Dachs*<sup>4</sup> egileak adierazi zuenez, literatura digitalak ez du zertan baztertu literatura konbentzionala; aitzitik, hura sustatzeko, birkokatze eta osatzeko bidea ematen du. Horren adibide gisa, paperezko bere olerki bildumetatik ateratako obra digitalak aipatu zituen; esan zuenez, obra horiek berrinterpretatuta eta formatu digitalean ezarrita, haiek irakurtzeko eta haietara hurbiltzeko bide berriak zabaltzen dira. Kontzeptu bat aplikatzeko modurik egokiena aurkitzea da erronka, formaturik egokiena aurkitzea; eta formatu egokiena paperezkoa –konbentzionala– nahiz digitala edo birtuala izan daiteke. Egile digitalek, gaur-gaurkoz, ez dute berehalako etekin ekonomikorik bilatzen; hastapenetan, lehentasuna gehiago da aukera digitalekin esperimentatzea eta horiek ikertzea.

Bi biltzarren laburpenek agerian utzi dutenez, erronka, berrikuntza, zalantza eta aukera ugari ditugu aurrez aurre. Ez da, noski, ondorio bat: etorkizun hurbilak ekarriko digun guztiaren azalpen txiki bat baizik. Banakako sortzaileek nahiz sortzaile elkarteek ezinbestean jorratu beharko dituzte bide berri horiek, oraingo eta etorkizuneko eskakizunei erantzuteko, eta baita gure sorkuntzari zentzu berri bat emateko eta publiko gero eta zabalagoetara iristeko formula hobeak aurkitzeko ere; are gehiago, jakinik aukera eman diezaguketela gure hizkuntzen zabalkundearen, ezagutzaren eta erabileraren sakontzeko. Beraz, ez dezagun beldurrik izan, eta, batez ere, egon gaitezen adi!

---

4. <http://www.hermeneia.net/interminims/autore.htm>





## **Sorkuntzazko testuak**

*Olalla Cociña*

*Dores Tembrás*

*Nikolas Zimarro*

*Miquel Bezares*



## *Olalla Cociña*

**hiri honetako hotza zeharkatzeak  
prezioa izan zuen  
erabat itsu  
zugana iristea**



**(bidean)  
nahita egin zenuen igarotzean ni ukitu  
iluntasuna zure alde erabili  
ni ziztatzeko**



**(desira)**

hartu zuen bere ikusmen-eremuan  
eta egitea beste aukerarik ez zitzaion geratu

zen ur-puxika bat esku bien artean eduki ahal izatea  
malgu      hauskor  
behean: zabal-zabal asfaltoa.  
airean askatu  
gozo-gozo grabitatearen amore emate  
amildegiaren nahikari gozatsu horretan



**amets pisutsu horietako batean**  
errealitate azal eta markak izara azpian  
bera  
eguzkiari aurrez aurre begiratzen dion gizona  
patatak eskuz biltzen ez dituen gizona  
ez txerria hiltzen  
ez belarra mozten  
ez artilea iruten  
ez goratzen  
jaso  
erre  
desegin

kapelaren hegalazpian  
ez da berriz itzuliko  
arto-koskor zakuarekin  
sua piztera berotu zaitezen  
eta ezingo du hori guztia egin  
zure kontrako txarrean  
daukazulako begira eta begira

*(Libro de Alicia liburutik)*

(hegoaldea)

Hain urruti ekarri beharrik ez zenuen ni biguntzeko. Nahikoa eta sobera litzateke Almeriako basamortua. Ilargi-paisaiak gure westernerako, mendekuarekin amets egin. Zeru-izpi horixkak gure buruen gainetik, zuzenean saloira goazela.

Didako batez sartzen gara eta atak dantzan uzten ditugu oso cowboy estiloaz. Bizkar atzean gertatu dakigukeenari erreparatu gabe, ongi ikasi genuelako noiz bira egin eta nori apuntatu. Zilarrez garbitutako gure ezproiak garagardo-ontzien kontra dir-dir egin eta harrituta gu ikusi eta edateari uzten dioten bezeroen begi-ninietan zipriztin bihurtzen dira.

Eta egin dugu. Txukun, dotore. Txintik ere ez. Tentsioa etengabe. Isila ere gure egitekoa. Eta halaxe goaz, atak berriro dantzan utzita. Dabilen aire bakarra dela eszena guztian zehar.

Heriotzak prezioa zuen eta zu geldituko zara infinituari begira eta bidean topatzen ditugun su txiki guztietan purua pizten. Garaipena ospatu nahi duzu, baina oso oker zabiltza. Ez dakizu sua hemen heriotranpa denik ere, gure westernean suaren dantza ez dela horrela. ezin dela behartu ikus-entzuleen babesa, haien onarpena. Eta erretzen zaudela desagertzen zara eta zure burua larri zaurituta nabaritzen, etxean norbaitek zigarroa kandela-suaz pizten duenean marinelek traizioa nabaritzen duten bezala. Laster bilduko baituzu zure arima filma asko eta askotan hildako indioen ondora.

Niretzako opari berezia nahi zenuen fikziozko kontinente honetarainokoa, eta hementxe naukazu. Orain txistu egiten zoragarri dakit eta sekulako onena naiz zaldian ibiltzen. Sinistu ere ez zenuke egingo, ikusiko bazenit. Bakardadeak bere pisuaren indarraz ito egiten nauenean badakit lokarria erabiltzen, airean ixten dena harrapatuko duen korapilo perfektu hori.



as Caixas hor izaten zen Muga  
eta berezko baldintzengatik egin zen estraperlisten babesleku  
maitaleen hilerri eta ihes-puntu  
ezkutaketan jolastoki  
berriz erabiltzeko freskagarri-botilen artean

ez zen esaten, baina jakitun ginen. beti egon izan dira bandera eta zutoihalak  
zalantzatientzat

ehun aldiz pasa ginen as Caixas paretik biok elkarrekin  
Mugatzaileak ere  
–nahi ez baina izan bai–  
ziren izenak  
ozen aipatuz:  
ibaiak, mendi-kateak, klima  
nagusiak, orografia lausotsuak  
–jakintzan noiz bihurtuko ziren begi-bistako  
eta hori gertatzerako  
gutako inor ez zen han izango–

luk argazkiak ateratzen zituen nire belarrientzat  
luk zehatz-mehatz gogoratzen zuen lehenengo egunean jantzitako arropa  
luk gehiago zekien anaia zaharragoak zituelako

berreraikuntzarako giltzarri-guneak, gaur  
zikintzen ari dira eskuko azala bezala  
eskulaneko eskolan  
lokatzezko ur tanta txikiak lurzoruaren kontra  
olatu ezti bostekoen artean  
feveko zubipean aingira bat harrapatzen bada  
mareak behera egiten duenean

as Caixasera behin iritsi eta luk epaia eman zuen:  
“hemen Galizia amaitzen da”  
eta baietz esanez berriz beste buelta bat eman genion  
egunero bezala  
artazi-trebeziaz, astiro gure hizkuntzari  
batak besteari lagunduz  
bizikletan ikasten denean bezala  
heldu gogor besotik  
mundu guztiak bezala guk ere

imajinatzen dut haren susmoa  
–lotsa esango nuke, baina ez da hori–  
eta hildako animalia-aren kiratsegi errepidean  
katu bat izan zitekeen  
ez zuen inork lurperatuko bagenekien ziurtasun osoz  
aurrera jarraitu genuenean





*Dores Tembrás*

*Kearen aztarna*

hitzezko kartografia  
zeinu bakoitza errepikatu  
taulatxoan bertan  
orri garbi  
putzu azkengabe  
hitzak irrist  
horregatik taulatxoak  
etxe txikiak bailiran  
barruan bertan gorde  
eta bizitzeko betiko



loza-buztin puskak jaso apenas  
pieza zartatuak geldiak  
denboraz kanpoko bitrina hartan  
zigiluak eta hildakoen irudiak ikusi  
alpaka berdezko platerak  
zoparen zapore oso berezia  
dagerrotipoak arkatz-kirurgiaz  
eta begiak zabalduta azpituduluak asmatu  
pipiaren kontra ibili zapladaka erailtzen  
egurraren aldeko borrokan  
nahiz eta gordean  
aspaldi nintzen bere zereginaren jarraitzaile sutsua  
eta sekretuen gordailu  
botika usaineko flasko zaharretara sarbide ziren  
azken eskailerataraino iritsi  
poliki jaitsi  
erori gabe  
esne epelaren lurrinari ihes egin  
eta kontraleihoen artetik  
pasatzen ez zen orori begirada bat bota



N-84

urre-paperezko aingeru haiek  
elkarrekin ebakitzen genituen  
sofa pana urdinezkoa  
eta kanpoan hotza  
eta barruan argia  
isiltasuna  
gurekin biokin  
leunak  
zure modista-eskuak  
patroia eta guraizeak  
erabiltzen maisu  
halaxe egiten genituen  
distiratsu  
ilusio optikoak nola  
pinu hil berrian  
piztuta



eta laguntasunik ez zen izan  
hogeita zazpiko goiz hartan  
zerua jausi zen  
markesaren zubi gainera  
galtzerdiak lokatzez  
Erregearen zaldi oso azkarrak igarotzen ikusi zituen  
neskatoarentzat  
eta pena da  
hari egin zizkion txaloak entzun ez izana  
pentsatu zuen  
eskolaraino  
7 Km



*Die Pflaumen wolln ja so vom Baum  
Wolln aufm Boden liegen.<sup>1</sup>*

Bertold Brecht

ubel aldagarri  
haragi berde  
erleak bi egunez itsu  
eta behatz-ertzak  
haize leun  
eta alanbikez  
tindatuak  
udara bakoitzeko  
ohiko diseekzioa  
hezurra atera  
bularra zabaldu  
eta autopsia egin baino lehen



---

1. Zuhaitz azpira nahi dute gereziek,/ lurrean etzan.

Besteak badoaz  
baina zu soka zaude  
negatibo bihurtzeko  
merkurioaren lurrinaz

giza gorputzean  
burdinurtu pixka bat  
otaxka bustiaren hondakin  
hautsez lehortutako kearen apur

besteek  
ez dakite  
baina zeharretik begiratzen diote  
grabitateari aurre egiten ausartzen denari



*Nikolas Zimarro*

**GITARRA**

Gitarra,  
lurrean zautza,  
larri zauritua,  
odoletan,  
sabeletik nota isilak dariola.

Gizakume batek,  
txakur amorrazioak hartuta,  
gizontasun aizunez  
eta harrokeria mazkorrez  
okitua,  
harri baten kontra astindu zaitu.

Eta hor zaude,  
hilurren,  
hautsita.

Orain  
zure gorputza  
ez da inorena izango.

Inorena,  
maitasunaren martiria,  
zure azken akordea  
eta behin betiko musua  
haizeak eraman baititu.

Inorena,  
gitarra abaildua,  
sekula bizian.

Laster,  
zure hilotzaren aurrean  
poza, laztanak eta isilmandatuak  
betiereko gauaren aizaroan uxatuko dira,  
irriñoak hil imintzioa,  
marmarrak auhenak  
eta ukitu zintuzten eriak  
leiarrezko orratz izoztuak agituko.

Laster,  
negar isilez  
deitoratuko zaitu zure eraileak;  
eta isurituko ez dituen malkoak  
pozoitank bihurtuko zaizkio,  
bere bihotzeko ubideak  
odol ustelez beteko dituztenak.

Laster, bai,  
laidoaren arbolak  
lotsaren fruituak  
ernaraziko ditu kukulan  
eta txitxarren karraka  
litania erritmora  
gauero errepikatzen den eresia izango da.



## LOAREN DENBORA

Denbora - “tik”- geldo doa - “tak”-, geldoegi, nekeaz betea legez, neskatila lotan dagoela, lasai oso, inork zirikatzen ezta ezerk ere artegatzen ez duenean, irudi zirriborrotsu batean xahututako zenbaki, marrazki eta izenezko loa duenean...

Baina denborak - “tik”- dirau - “tak”-. Beti dirau - neskatilak, beldur, munstro eta izuzko lo ikaragarria duelarik. Goizaldean, orobat, amesgaitzetan, oinaze kunderen joaldian - “klak”, “klak”, “klak”- bata bestearen ondoan behera jausten diren ilunbetako errosarioaren perla beltzetan garantzen da.

Eta, gaueko azken uneetan aintzazko zutarritan lotzen diren segunduen tantaketa geraezinean, neskatilak barre algara, jolas eta itzulipurdizko lo goxoa duela, denborak

- “tik”- bere urrikigabeko joateaz - “tak”- darrai, azkenean goiza datorren arte.

Orduan, loaren denbora etentzen da, “tik”, iratzargailuaren alarmaren sounu zizkolatsuan, “ring”, “ring”, “ring”, dirdiratzten duen eguneroko coiztiriaren dei saihetsezinekoari erantzuna emanez.

Une horretan, neskatila ohetik altxatzen da, lo nahiaz, beste denbora bati hasiera, “tak”, zabalduz, bijiraren aldiari, hain zuzen ere.

## GORRIA, ORLEGIA...

Gorria, orlegia,  
zuria eta urdina.  
Hauek dira munduaren koloreak.  
Eta mundua...  
neskato batek  
eskuetan duen pilota da.

Gorri, gorri.  
Punpa, punpa.  
Mundua pilota da,  
odol zaharra,  
odol berria,  
oldarrez darion odola.

Orlegi, orlegi.  
Taupa, taupa.  
Mundua pilota da,  
birabidez kanpo  
askatasunez  
higitzen den izarbela.

Zuri, zuri.  
Amets, amets.  
Mundua pilota da,  
argi, eguzki, argizari,  
perla bat  
alkanfor bola artean.

Urdin, urdin.  
Jolas, jolas.  
Mundua pilota da,  
burbuila, itxaso, ostondo,  
dena  
neskatoaren eskuetan.

## IMAJINATZEN ZAITUT, IRETARGI

Iretargi kutuna,  
ipurtargi,  
sutargi  
eta jaiargi  
imajinatzen zaitut.

Ilberri imajinatzen zaitut...  
Itsasaldi,  
misterio  
eta emakume...

Ilbera imajinatzen zaitut...  
Arratseko haloa,  
ametsezko ortzemuga  
eta itsasoko uretan  
aztarna ezabagaitza...

Iretargi utopikoa imajinatzen zaitut...  
Galmendi,  
askatasun,  
asagotasun...

Irudimenezko iretargi imajinatzen zaitut...  
Eroen gotorleku,  
naufrago baten bitakora,  
adarkabarraren otan...

Iretargi magikoa imajinatzen zaitut...  
Maitasun haurraren obauba,  
sugearen habi,  
araoen gau...

Iretargi,  
ukitu nahi zaitut,  
azalean sentitu  
eta zure musu gardena laztandu;  
uretan islaturik nahi zaitut,  
zilar dirdaiz

eta poz erlantzez  
disdira dezazun beti.

Eta noizbait  
negarrek  
zu ikustea galerazten badidate,  
ostartean,  
ilunsentian,  
olatuen itsas hautsietan bilatuko zaitut,  
hedoiak miatuko ditut,  
edozein alosiaren begininietan uger egingo dut,  
mendi gorenaren tontorrera igoko naiz  
eta zu aurkitu arte  
ez dut amorerik emango.

Dena... behar zaitudalako,  
zurigarririk gabe,  
baldintzarik gabe,  
mugarik gabe...

Behar zaitut, iretargi...  
Adimen,  
kide,  
begirari...

Hizki,  
liburu  
eta argi zarelako...  
Izar zarelako  
eta ni satelite,  
nire hitzen gutizia  
eta izarretako irrika  
asetzen dituzten lengoai eta une zarelako...

Behar zaitut,  
azken finean,  
luma,  
olerkari umila baino ez naizelako.

## DENBORA BERRIA

Denbora baratz zerion,  
tristuraz okitua.

Ordu bat,  
beste ordu bat,  
beste bat...

Ordu guztiek esanahi bera zuten:  
gogaitasuna,  
hutsa  
eta klausura.

Goizetan nekez argitzen zuen.

Egun bat,  
beste egun bat,  
beste bat...

Eta nire bihotz artegan  
aizaroa,  
gaua  
eta zurda  
ziren nagusi beti.

Zutaz berri izan arte,  
numen ama,  
logikaren leizeetan  
negua lo ematen nuen,  
ergeltasuna  
eta harrokeriaren  
gatigu izanik.

Augurio bat,  
beste augurio bat,  
beste bat...

Antzeman zintudanean,  
izar  
eta bide,  
ipar  
eta gero,

lozorrotik itzartu nintzen,  
zu aurkituz,  
isila  
eta egundokoa,  
bide guztiak isilak diren bezala,  
izar guztiak egundokoak diren bezala.

Ordutik hona  
zu barneratzea dut helburua.

Haizeen ibilbideak korritzen ditut,  
banan banan,  
haize-idizilari,  
haize-zirimolari  
eta haize gozoari  
hemendik hara jarraituz,  
zure agerreraren  
hatsa  
eta buhada direlako.

Ozeanoak  
eta itxaso estaliak  
ildaskatzen ditut  
itsasaldien metrikaren bila.

Olatuak itzegotzen ditut:  
arroketan kraskatu egiten direnak,  
txalupak eragiten dituztenak,  
ur handietan galtzen direnak,  
hondartzan hiltzen direnak  
eta haurren oinak mizkatzen dituztenak,  
zure bihozkadaren ikusgaiak,  
zure ahotsaren goieneko uhindurak baitira.

Orduz gero  
goiztiri etengabea zarela dakit,  
denbora berri baten indarra:  
maitasunaren aldia,  
hitzen aldia...

Orain  
etorkizun menetan  
eta ametsetan  
urkultzen dut denbora xehe hori  
eta bertso bakunetan abesten zaitut.

Segundu bat,  
beste segundu bat,  
beste bat...  
Segundu bakoitza argi-printza da,  
ilusio itua,  
gutzika-gutzikako mineriaren biluzketa...

Amets bat,  
beste amets bat,  
beste bat...  
Orain ametsek  
laino,  
su  
eta aire  
bilakatzen naute.

Bertso bat,  
beste bertso bat,  
beste bat...  
Nire bertsoak  
antzina  
barnea topatu nahian  
begiratzen nituen ispiluak  
hausten dituzten harrikadak dira,  
alosiari bidaltzen dizkiedan laztanak  
eta sabeletik ernetzen zaizkizun  
askatasun kukuluak.

Nire bertsoak  
zure denbora eternalaren bikaintasuna  
iragartzen duten mandatuak dira.

Nire bertsoak, bai,  
ni naizena dira.





*Miquel Bezares*

*eki-  
loreak*

hain zen  
erraza zuretzat, primadera gozo goiz  
tiar horrentzat, hain ere  
erraza  
gezurra esatea!  
:jasa bat, arben  
dolondoa loretan  
eta mingarr  
atza  
–ustekabean itxita.

aroak des  
kribatzen zigun geldialdiak  
luzatu egiten zuen uhinen bizitza, irazeki adar hezeak  
eta  
askatu korapiloak  
–orobat zintudan ikusi soro landuez  
haratago  
:txalupak zubitik urruntzen  
ziren, zure gorputza atzamarren artean hostogabetzen

zitzaidan  
eta zuk  
,ustekabea, isildu egiten zenituen  
zeure begiak  
,eta garratz.

*Versllum*, Ed. Moll, 2000

-ago

ni naiz e  
garriak  
dagoen hura  
,urak ezin hil duen  
egarri  
aseezinak jota  
;bere burua zugan ezagu  
tzen  
ez duen hura  
,zuga haizerik,zuga  
muturreko nagusitasunik  
ikusten ez dakien  
hura

ni naiz e  
gun irazekiari uko  
egiten dion hura  
,edan nahi ez duen  
uretan itotzen  
den hur  
a

*El convers*, Ed. 62 – Empúries, 2004

*konbertitua*

asal  
datu egiten zaitu  
itsukeriak,oinazerik gabeko  
zauria d  
a zure bilaketaren xede  
,ezjakinak konpontzen duen  
desmasia

;irrika  
eta ingira  
ren aurrean des  
berdin  
jokatzea di  
zute egozten,egunsetiak i  
mmunitate  
rik e  
z dakarkizu

,gozamenaren erregre  
sio hauskorra  
benetakoa  
da  
,desolazioa  
bezain  
gutxienez

*El convers*, Ed. 62 – Empúries, 2004

*Hidria*

Jasotzen du bisitariak  
loaren urik ez daukan  
ontzi bat,logalea  
geldiarazten ez duen absentzia bat  
.Gutiziatzen du naizen arrotz honek  
lagunak bizi diren etxe bateko  
isuralde lasaigarria  
;babesa ematen  
eta erretzen ez duen sua  
egiten dute lagun horiek zuhaitz  
biluziekin,hustasunaren buruxka  
asmatzen dute,honela diote  
:“sartu” eta ez dira gezurretan ari.

*Anvers*, Ed. del Salobre, 2006

Eremu bat oinordetzan harturik, beharturik naiz,  
Badakit, sos muturrekora,  
Ispilu saihetsezin eta bitxitasun  
Zail. Gailur elurtuetan  
Gizon batek imajina  
Dezakeen egun iluna  
Arima hain garbien kontua da  
Egia erdiak esatea edo engainuak  
Putzu hormatuetan berregitea!  
Iluntasuna hotza bada,  
Nola liteke nire tokia  
Hartzen duen bahitu ozarrak  
Ez ikustea, are  
Haratago, marmar ajeatua eta  
Hain errutina bigunak etsi onean eramatera  
Halabeharrez behartzen nauen leizea?

*L'espiga del buit*, Pagès Editors, 2010

*baso*

nire zukanako  
maitasuna  
nire bihotza da zuhaitz artean

nire bihotza da  
kanpotik datorren  
haize zakarraren  
harat-honaten  
mendean

nire bihotza  
inongo  
piztiak  
ezagutu ez dituen  
bidexkak  
korritzen

nire  
bihotza  
basoko  
itzalei  
bahian  
utzia

Eguna urratzen ari da  
,halere,eta uda  
luzea  
naiz zure behatzetan  
,enborrik uzten ez  
dionun  
txertoa

;eta  
begiak ireki baino lehen,norbait  
nire  
ordez ari zaizu

:ez niri horrela begiratu  
,ez niri begira

ibaiaren  
,urmaelaren, itsaso adulteratuaren  
,zeren nire zukanako  
maitasuna  
bide ospel bat baita  
zeina  
soililk  
nire bihotzak  
desibil baitezake  
zuhaitz  
artean  
.

*L'espiga del buit*, Pagès Editors, 2010



**Apéndice fotográfico**  
**Apéndix fotogràfic**  
**Argazki eranskina**



Benvinda ás delegacións



Primeira mesa redonda



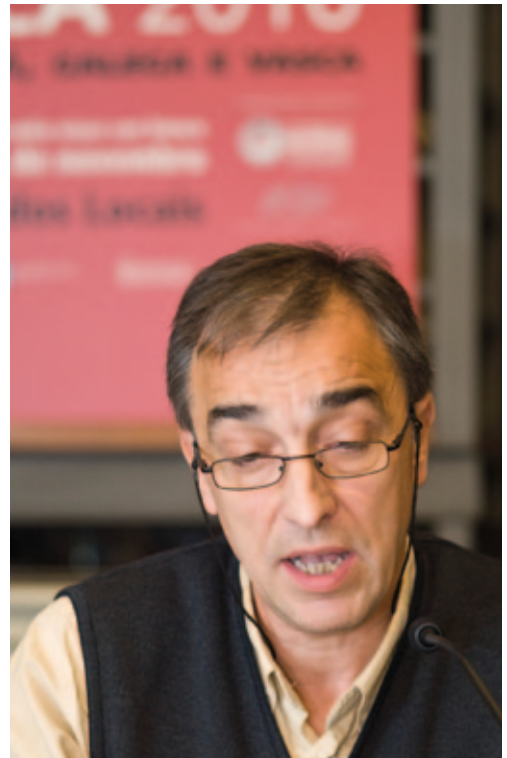
Ander Iturriotz



Raúl Veiga



Manel Bonany



Héctor Carré





Segunda mesa redonda



Anxo Angueira e Urtzi Urrutikoetxea



Xulio L. Valcárcel



Ignasi Riera



Nikolas Zimarro





Asistentes ao Galeusca



Diego Pardo, guía do roteiro rosaliano pola cidade



No xardín de San Carlos



Recepción na Casa do Concello





María Xosé Bravo, Concelleira de Cultura, guiou as delegacións pola exposición «A Coruña na creación do libro galego 1810-2010. Bicentenario da publicación do primeiro libro en galego».



Asemblea da Federación Galeusca.





Terceira mesa redonda.



Marcos S. Calveiro e Tati Mancebo.



Agurtzane Saldibea e Nikolas Zimarro.





Lectura das conclusións do Congreso.



Panorámica do público asistente ao recital.



Lucía Aldao, mantedora do recital.



Dores Tembrás.



Miquel Bezares.



Olalla Cociña.





Nikolas Zimarro



Xabier Díaz



# FEDERACIÓN GALEUSCA



asociación de  
**escritores**  
en lingua galega  
[www.aelg.org](http://www.aelg.org)



EUSKAL IDAZLEEN ELKARTEA



ASSOCIACIÓ  
D'ESCRITORS  
EN LLENGUA  
CATALANA



XUNTA  
DE GALICIA



XACOBEO 2010  
Galicia



Concello da Coruña  
Concellaría de Cultura



DEPUTACION  
DA CORUÑA  
[www.dicoruna.es](http://www.dicoruna.es)

asociación de escritores  en lingua galega