

## A CULPA FOI DE LOU REED

Antón Lopo

*Trátase dun “poeta” cunha “concisión narrativa que non está exenta de metáforas tan herméticas como sutís (...)”. Os costumes sexuais e o amor, dous temas tan esvaradíos e tópicos, adquiren nas súas mans unha relevancia poética que fai traspasar os seus textos do papel a un umbral imaxinario, para converterse en acontecementos (...). Talvez (é) unha entropía só sublimada para xogar co ennuí, que el converteu en razón das súas creacións máis fermosas, máis tristes ou máis lúcidas.*

Esta cita, recollida case literal, podería moi ben estar escrita por calquera crítico galego e acaerlle perfectamente á obra de Lois Pereiro, ese poeta nacido en Monforte de Lemos en 1958 que, nos seus 37 anos de vida, foi reflexo, físico e intelectual, dun tempo tan enganoso e expansivo como o da guerra fría, a ditadura franquista, o alento do amor libre, a experiencia psicodélica e o punk, a transición democrática e o colapso ideolóxico dos anos oitenta. Porén, o parágrafo non é dun crítico galego senón do poeta e periodista catalán Alberto Manzano, e está dedicado a Lou Reed. A presenza aquí do texto, ao inicio dun relato sobre Pereiro, é, como supoñeredes, intencionada e serve de sécola para un xogo que comezou o propio Pereiro: na plenitude da súa xuventude, manifestou que se escribise unha autobiografía, levaría por título *A culpa foi de Lou Reed*. Eu, como un dos varios biógrafos que tivo este ano o poeta monfortino, dispóñome agora a continuar o xogo.

O primeiro que me pregunto é por que Lou Reed tivo a culpa e cal foi a culpa de Lou Reed, pasando por alto xa que o título da suposta autobiografía parte dunha fórmula ata certo punto popular, *La culpa fue de...* Gabinete Caligari, formación española dos anos oitenta contemporánea de Pereiro, titularon *La culpa fue del chachachá* unha das súas composicións e nela cantaban, “La culpa fue del chachachá / sí fue del chachachá / que me volvió un caradura / por la más pura casualidad”. Sendo como foi Pereiro un creador profundamente enraizado no asento popular, no “popular contemporáneo”, obviamente, acepción difundida desde hai décadas por outro dos centros emisores desa cultura “popular contem-

1 Nomeadamente, os volumes (indicados na Bibliografía): Novoneyra (1998), Novo (2004), Cochón (2010a e 2010b), VV.AA. (2005) e VV.AA. (2010).

poránea”, Radio 3, non é peregrino crer que o título fose unha relectura irónica dos Gabinete. Pero tamén cabe pensar que tanto o título de Gabinete como o de Pereiro bebesen, paralelamente, dunha fórmula previa, que nos leva a frases do tipo “a culpa foi do vento” -para expresar embarazos sen pai coñecido-, “a culpa foi de Hipócrates” -para expresar a deriva das relacións entre o enfermo e o paciente- ou, por non continuar coas enumeracións, “A culpa foi de Eva”, título dado en España en 1959 a unha película italiana de Totó e Abbe Lane -a Pereiro seguro que lle encantaba Abbe Lane- sobre uns estafadores que poñen como cebo unha fermosa muller. En calquera caso, neste tipo de fórmula, o que recibe a culpa adoita ser un responsable remoto, unha fonte desencadeante indirecta. E a pesar dese portén remoto, tamén se lle atribúe unha certa inspiración ao vento, a Hipócrates ou a Eva, de aí que teña pertinencia -aínda que sexa de modo colateral- preguntarnos por Lou Reed, pola súa culpa, pola culpa que lle botaba Pereiro ou polo poderoso campo simbólico e vital que se agachaba detrás desa culpa.

Pereiro estaba a facer a primeira comunión na igrexa dos Escolapios de Monforte cando Lou Reed, John Cale, Maureen Tucker e Sterling Morrison se inspiran nun libro sobre sadomasoquismo de Michael Leigh para poñerlle o nome de *Velvet Underground* ao seu grupo musical. Ninguén lembra a Leigh pero os Velvet Underground entraron a formar parte da galería de mitos da música “popular contemporánea” e, se nos guiamos polos seus máis afervoados seareiros, os variados estilos que oímos nas décadas seguintes -mesmo ata hoxe- son fillos deles, desde o punk á new wave ou a New Age. Brian Eno -lembrems que Lois Pereiro, Luisón no ámbito familiar, era o único que posuía en Monforte o disco de Brian Eno e Robert Fripp (1973) (*No pussyfooting*), orixe da música ambiente/tal?- dixo nunha ocasión que o primeiro disco da Velvet apenas foi mercado por unhas poucas persoas, pero todas e cada unha delas formaron logo unha banda de rock. A Velvet foi, escribiu Mary Harron no semanario británico *New Musical Express*, “o primeiro grupo rock de vangarda, e o mellor. Foron vangarda no verdadeiro sentido de explorar territorios descoñecidos. As súas cancións non só soaban diferente, tamén expresaban sentimentos, actitudes e experiencias que nunca antes se oíran no rock”.

É imposible que Luisón oíse a Velvet en 1965 ou nos accidentados anos que seguiron ata 1971, momento de ruptura da banda, pero os seus primeiros poemas, os publicados na revista *Loia* a mediados dos anos 70, amosan que estaba ao tanto dos experimentalismo de Cale e Reed, ou dos Doors de Jim Morrison. O escritor Manuel Rivas queda impresionado -como Mary Harron dos ídolos de Nova York- deses textos primeiros: “Era unha planta nova que non coñecía. Intuíu a atmosfera da que nacían, a léveda do rock e o malditismo de Rimbaud.

Non había nada semellante na poesía galega, nin sequera no máis experimental de Manuel Antonio ou no futurismo de Euxenio Montes. Tracexaba un círculo diferente da tradición e creaba algo singular”.

En realidade, os Velvet quedarían enconicados nun caixón de rarezas e, probablemente, non editarían disco ningún se non fose por Andy Warhol. O mestre da arte pop americana, e ideólogo da copia como obra de arte, escoitounos e fascinárono, en especial Lou Reed, daquela un rapazolo de 23 anos ao que os seus pais xa someteran a un breve tratamento de electroshocks para tratar de afastalo das tendencias homosexuais. Os Velvet eran o que Warhol buscaba para cubrir a vertente musical da súa Factory -esa empresa que arelaba converterse na resposta a Hollywood desde a Costa Leste de Nova York- e decidiu patrocinalos. Impúxolles, iso si, o seu canon estético e colocoulles ao carón unha muller de enigmática e alleada beleza, Nico, que os Velvet aceptaron de mala gana porque debía cantar un monllo importante de cancións e ter os seus propios temas. Pero Warhol xa era Warhol e a súa oferta resultaba tentadora nunha banda que comezaba a andaina dos difíciles circuitos da cidade. Para completar o conxunto, Warhol incluíunos nun espectáculo, presentándoos como *Exploding Plastic Inevitable*. No espectáculo, proxectábanse algunhas películas do xenio de orixe polaca, cantaban os Velvet con Nico e realizábanse performances doutras estrelas da Factory. Sobre o escenario, látigos, flaxes xigantes, agullas hipodérmicas, enormes cruces de madeira... Sons de arremetidas salvaxes e distorsión electrónica, con letras que algúns describían -Richard Goldstein- como unha mestura de frenesí sadomasoquista e simboloxía de libre interpretación. Warhol comentou nunha entrevista: “Todos sabíamos que estabamos vivindo algo revolucionario. Todo aquilo era tan novo e estraño que por forza tiñamos que estar transgredindo algunha norma. ‘É como o Mar Vermelloooooooooo’, díxome unha noite Nico, ‘dividíííííndose”. O cineasta Jonas Mekas escribiu que a Velvet sentaba as “bases máis violentas, estrepitosas e dinámicas de exploración desta nova forma de arte. A súa segue a ser a expresión máis dramática da xeración contemporánea. O lugar onde as súas necesidades e desesperación se amosan dunha maneira máis dramática. O *Exploding Plastic Inevitable* era o aquí, o agora e o Futuro”.

Ademais da xira co espectáculo, gravaron un disco hoxe célebre que se tituló -para maior superposición de egos- *The Velvet Underground and Nico Produced by Andy Warhol*. O disco, coa portada da banana que deseñou Warhol, presenta o universo característico da banda: as drogas e o sexo, a desesperación e a morte. Incluía a turbadora *Heroin* ou a tensa *Waiting for my man*, crónica escrita por Lou Reed que narra a espera por un *dealer* nun barrio conflitivo de Nova York. O fracaso do disco, en parte polo desinterese da compañía discográfica,

marca unha serie de cambios no grupo que pasan pola saída de Nico, o afastamento de Warhol -foi vítima dun atentado que a punto está de matalo-, a expulsión do experimentador John Cale en 1968 e o consecuente abandono de Sterling Morrison, que cambia os escenarios pola Facultade de Filosofía e Letras. A partir de aí, os Velvet conseguen algún que outro éxito -nunca multitudinario- ata que Lou Reed farto do enxendro que creou, deixa a banda á deriva.

A Velvet colleu verdadeira repercusión ao deixar de existir, a partir de 1975, e os seus discos comezan a chegar a Monforte -Dani Salgado subliña que Monforte foi a primeira cidade en Galicia onde se escoitou a Velvet- a través do mellor amigo de Luisón, Ramón Raíces, que ía estudar inglés nos veráns a Gran Bretaña e volvía ateigado de tendencias acabadas de saír do forno. As pegadas da Velvet déixanse sentir ao longo da súa obra: citará sempre a Reed como unha das súas grandes influencias musicais xunto a outro representante do trobadorismo contemporáneo, Leonard Cohen, e ata en *Conversa Ultramarina*, o libro máis estremecedor e gozoso do escritor, regálalle un parágrafo á Velvet -“from the ancient times living today”, escribe- a través da canción *A Venus das peles*, onde Reed fala dunha relación sadomasoquista e dunha ama á que lle lambe as botas de coiro. O tema aparece no primeiro disco da banda e nel participa Nico, heroína do parnaso luisoniano e musa das fantasías eróticas españolas dos anos setenta polos anuncios televisivos do coñac Terry: ela aparecía montada nun cabalo branco por unha praia, cunha suxestiva camisa branca, as longas pernas espidas e a súa melena loura ao vento. Pereiro non só asistirá con Piedade Cabo, o amor da súa vida, ao concerto que Lou Reed deu en Madrid en 1979 -cando ambos estaban xa instalados na cidade- senón que non perdía oportunidade para visionar as películas nas que Nico participou. Lémbrao unha das súas amigas, Remedios Rodríguez Valcarce, que o acompañou nalgunha daquelas excursións ao mundo suxerente da modelo, cantante e actriz alemá.

Lou Reed e Nico tiñan en común a Velvet, a súa singular forma de cantar -con esa voz xurdida do fondo da alma que tamén abrollaba en Pereiro-, a orixe xudía -o apelido Pereiro, como o de todas as froiteiras, evoca resonancias xudai- cas-, unha vocación de creadores experimentais, o seren afillados de Andy Warhol e o consumo de heroína, substancia que Reed elevou ao olimpo da vangarda con concertos onde se inxectaba cunha hipodérmica ou temas nos que mitificaba os ionquis e o “ennui”, termo vencellado aos estados metafísicos -a auto-defensa do individuo mediante a inacción-, utilizado tamén por Pereiro para cualificar o seu estado nos anos noventa. Nico foi heroinómana ata case a súa morte -en Eivisa no 1988, aos 49 anos, dunha embolia mentres paseaba en bicicleta- e, ademais, unha devota: o agasallo que lle deu ao seu fillo Ari -froitto dunha relación co actor francés Alain Delon- ao cumprir a maioría de idade foi

un kit completo para inxectarse. E se lle fixo este agasallo foi porque, verdadeiramente, cría que lle entregaba unha herdanza prezada, unha proba do amor inmenso: Ari sufriu un accidente e quedou en coma unha temporada: durante ese período, Nico estivo onda el no hospital e gravaba os latexos do seu corazón, que logo utilizou de música nunha das súas cancións.

Tanto Reed como Nico estreitaron os seus lazos coa heroína na Factory de Warhol, onde a experimentación coas drogas e co sexo era norma de conduta, en liña cunha época na que os individuos da vangarda, os individuos que ían por diante da sociedade ou aos que lles dicían que ían por diante da sociedade, buscaron ampliar os límites psíquicos e sentimentais ata zonas onde ninguén estivera antes. O caso de Reed resulta especialmente significativo. Nacido no seo dunha familia acomodada de Long Island, en Nova York, Reed estudou na selecta Universidade de Syracuse. Alí coñeceu ao que sería o baixista da Velvet, Sterling Morrison, co que compartiu días de marihuana e de anfetás, de música e de rebeldía. Desta etapa data, así mesmo, a influencia de Delmore Schwartz, un escritor xudeu vítima do alcoholismo que sería recuperado tras a súa morte, provocada por un coma etílico en 1966. Schwartz, que lles daba clases de Literatura creativa, convenceu a Reed para que escribise poemas e, dalgún xeito, co seu visceral odio polas sonseiras letras dos temas habituais de rock and roll, determinará que a postura de Reed á hora de enfrontarse a unha canción fose a de alguén que realiza un texto literario. O resultado será que, ao longo da súa carreira, ofrecerá, en maior ou menor medida, anacos de poderosa poesía.

Ao acabar na universidade, Reed vai vivir a Nova York e entra en contacto coa caldeira creativa que rexistraba a cidade. Era case imposible que aquel rapaz inquieto e ambicioso non fose dar con John Cale, un discípulo do compositor Iannis Xenakis, de John Cage ou do músico vangardista La Monte Young: era un experimentador vocacional e esquizofrénico dos sons e das súas distorsións. Uns meses despois, impulsan xunto a Morrison a Velvet Underground e adoptan a que será a súa vestimenta característica: as lentes de sol negras, as cazadoras de coiro negro e os pantalóns negros axustados, tipo *pitillo*, que acabará por ser o uniforme do punk, do rock en xeral e tamén de Lois Pereiro: as súas lentes de pasta negra tipo Ryban e a cazadora negra de coiro que a primeiros dos anos oitenta lle mercan el e Piedade Rodríguez Cabo a un camioneiro no Rastro madrileño por cinco mil pesetas. Luisón quedará para sempre identificado esteticamente con ese look e co punk aínda que, en palabras do seu irmán, Xosé Manuel Pereiro, igualmente fashionado de punk para liderar Radio Océano, Luisón non fose un auténtico punki de libro: “Nel non había unha aposta ideolóxica polo punk, nin escoitaba os grupos ortodoxos como Exploited. El ía cos Clash, con Joy Division... Sobre todo era un dandy, vivía nunha pose”. Aquela

cazadora, en fin, se nos guiamos por Xosé Manuel, era máis estética que trasunto de pel porque, ao parecer, a súa entrega á estética non tiña concesións: a estética era o seu agocho, un cacho que moldeaba as necesidades da súa alma desde a nenez e que, por ironías do seu *fatuum*, se mantivo intacto despois dos 23 anos, cando as pegadas da intoxicación da colza eran a súa tarxeta de presentación. Foi tan grande ese peso estético, arraigara de tal maneira na súa forma de sentir a sociedade, que de Piedade, principio e fin da súa obra, a súa persoal *Cumbre borrascosa*, non se namorou pola beleza ou pola elocuencia, senón pola camiseta de fondo vermello matado con ninfas de ás modernistas que levaba o día no que a coñeceu. E polo feito de que vise *Gritos e susurros* de Bergman, o director predilecto do Luisón adolescente, ou pola coincidencia conceptual de que ambos sentisen a vida como un gran plató cinematográfico onde actuaban como directores vangardistas. E se el, en determinados momentos, trataba de inculcarlle a Piedade a noción de que a xente non era unha película: “dura máis de cinco minutos”, incluso ao bordo da morte escribía en *Conversa ultramarina*, “Quero amar as persoas, non a súa idea nin a súa imaxe”.

Unha vez, preguntáronlle a Lou Reed a diferenza entre a Velvet e as bandas psicodélicas, entre a estética hippie e as lentes de sol da súa banda. El respondeu que se trataba simplemente dunha cuestión de drogas: o LSD parecíalle a droga ideal da colorista California e a heroína a substancia que mellor funcionaba en Nova York. No 1964, Lou Reed debiera ter contacto coa heroína pois un dos primeiros temas que John Cale lle escoita é, precisamente, *Heroin*. A heroína sintetizouna Henrich Dreser por vez primeira en 1883 a partir do opio, outra substancia cunha ampla tradición literaria: Charles Baudelaire, un dos seus grandes profetas, escribiu en *As flores do mal*: “Sei que o opio axiganta o que non ten límites, / que fai aínda maior o ilimitado / profundiza o tempo, afonda os deleites / e enche a alma de praceres negros, melancólicos / ata facer que rebose de excesos”. Nos anos cincuenta, a heroína gañara un halo lendario cos autores da xeración beat, sobre todo William Burroughs -autor da esmagadora *Ionqui-* e Allen Ginsber, o poeta do *Ouweo*, que nunha ocasión interpretou sobre o escenario un tema xunto á Velvet de Nico. Ginsberg recoñecía na banda unha especie de continuadores da onda expansiva que eles provocaran e o estilo de Ginsberg, tamén xudeu de Nova York, inflúe na posición de cronista da realidade circundante que adopta Reed. Pereiro, pola contra, entroncaría mellor con Burroughs, fillo de metodistas cristiáns do interior dos Estados Unidos, que se interesou polas tensións verbais, as sintaxes de ligazón forzada e carnalidade expresiva. Malia compartir con Reed un instinto especial para ver a escuridade como forza de creación e non como tebra, o magma sobre o que traballa Pereiro orixínase nunha caldeira máis profunda e nela conflúen os ríos de

lava que erupcionaron en Manuel Antonio, en Rilke, en Baudelaire, en Thomas Bernhard, en Rosalía ou en Hölderling, nunha corrente netamente europea. O Incio ou Monforte non son Long Island, as avinzas rurais de Pereiro o son as da emerxencia urbana de Nova York, as dos barrios marxinais e o comercio especulativo de Wall Street. O Eu de Pereiro non é o Eu que contempla ao nós como seres ou obxectos que compactan unha comunidade, un Eu teleobxectivo, senón un Eu autosuficiente en por si que aparece na totalidade dos seus poemas. Pereiro podería ser un dos personaxes de Lou Reed -que se nutría da contorna, como Warhol se nutría da cidade, sempre coa súa gravadora na man para captar unha explosión de xenialidade popular-, pero pola contra Lou Reed nunca podería ser un personaxe de Pereiro: o seu material é el mesmo, ten a súa propia ontoloxía, e utilizar o outro -alén do outro literario- pareceríalle nuns casos unha obscenidade, e noutros unha dimensión demasiado abstracta para interesarlle. E é que Lois Pereiro lle pode botar as culpas a Lou Reed da súa estética, da súa pulsión rockeira, da súa arroutada punk ou da adicción á heroína, pero nada máis.

A heroína era, a primeiros dos sesenta en Estados Unidos, unha substancia moi secundaria: o opio vendíase nas farmacias e a esquerda ortodoxa rexeitaba o uso das drogas. Porén, “por razóns que probablemente non se coñecerán nunca ata as súas últimas ramificacións”, explica Antonio Escohotado, “Estados Unidos e Europa reciben desde 1964 a 1972 subministrados de heroína barata e pura”, nunha proporción de calidade e prezo que non se vira desde os anos corenta e que nunca máis se repetirían. A expansión do comercio da substancia expándese a primeiros dos setenta, en paralelo ao desenvolvemento da guerra de Vietnam, centro protexido por Estados Unidos para o cultivo do opio: producíanse máis de cincocentas toneladas anuais. Calcúlase que o vinte por cento dos soldados ianquis consumían heroína e dáse por certo que eles montaron as primeiras redes para distribuír a substancia en Europa. Previamente, durante a ocupación francesa de Indochina, as mafias corsas controlaban este tráfico. O profesor Alfred W. McCoy escribiu amplamente sobre a cuestión e responsabiliza a CIA de ser cómplice na expansión do comercio ilegal para financiar grupos propicios aos Estados Unidos: “As embaixadas”, escribe McCoy, “enmascaraban a participación de gobernos enteiros no negocio, aeroliñas como Air America transportaban opio a cachón e axentes individuais estaban ligados ao tráfico. Como consecuencia directa da participación norteamericana no Triángulo Dourado ata 1972, a produción de opio disparouse, o opio do Triángulo Dourado medrou un 70% e comezou a ser responsable do 33% da heroína vendida en Estados Unidos (...) A CIA non manipulaba a heroína pero provía os señores da droga aliados con transportes, armas e protección política”.



A relación entre o tráfico de heroína e os corpos de seguridade do estado está hoxe aceptada. En Nova York, en 1967, nun caso que recolle Escotado na súa *Historia Xeral das Drogas*, os “black panther” recorreron á policía neiorquina para deter cinco traficantes que vendían heroína anormalmente barata en certos barrios negros e descubriron que os cinco traficantes eran axentes do FBI. Un deles declaroulle ao xuíz que usaban a droga como medio para neutralizar o radicalismo. En Euskadi está comprobado que a heroína entrou polo cuartel da Garda Civil de Intxaurrondo durante os primeiros anos da transición democrática, a mesma época na que penetra en Galicia a través de Monforte, que ocupaba unha posición privilexiada: comunicaba Galicia co resto do mundo como centro ferroviario. Na posguerra, un dos lucros de supervivencia fora o estraperlo de café e de fariña. Algúns estraperlistas reconvertéranse ao contrabando de tabaco e de aí, pasaron á heroína.

As cifras son elocuentes para evidenciar a vertixe da súa penetración: en 1973, non hai un só delincuente entre os adictos, que son todas persoas maduras e non rapazolos, como acontecerá despois. En 1979, xa se rexistran 1.900 atracos a farmacias e a primeiros dos oitenta, segundo datos da policía, a heroína estaba no 85% dos delitos cometidos cada ano. Debemos ter en conta que a heroína podía atoparse nas farmacias da Alemaña ou do Reino Unido ata 1972, a prezos moi accesibles. En canto se ilegalizou de maneira tallante polo Convenio internacional de 1971, impulsado por Estados Unidos, estes prezos creceron dramaticamente e propiciaron un proveitoso mercado. O filósofo humanista Giorgio Agamben ve nesta emerxencia do narcotráfico a “predominancia dun proceso metafórico de utopía individualista que estimula as adiccions co intento de desembarazarse de toda experiencia, buscando o baleiramento”.

Pereiro probou a heroína a finais dos anos setenta. Non foi o único en Monforte: aquela substancia entronizada por Lou Reed escalou rapidamente á de favorita entre unha xeración de iniciados que soñaba cunha sociedade ben afastada da grisallada atafegante do franquismo e da calella sen saída en que se convertera a cidade tras unha salvaxe reconversión industrial. A substancia non calou entre as camadas dos militantes activistas contra o réxime senón en capas politicamente menos comprometidas pero non por iso menos concienciadas, rapaces a maioría de estratos cultos, de familias acomodadas economicamente, que nunca tiveron que recorrer á delincuencia e que serviron de modelo lúdico para outros rapaces con menor poder adquisitivo, menor formación cultural e menos oportunidades vitais. Houbo un momento no que a heroína dividiu as novas xeracións entre os que a consumían e os que non, a maioría destes últimos relegados a un estatus de non iniciados. “No Rajo”, lembra Piedade Rodríguez Cabo, “un bar moi popular en Monforte, reuníámonos a un lado naciona-



listas galegos, a outro lado os xitanos e máis alá os que acusaban de pasotas. Nós, por suposto, sentabamos cos pasotas, un conxunto no que caben os anarquistas, os que fumaban porros, aqueles aos que non lles gustaba aquel nacionalismo sectario e os que hoxe serían antisistema. Pero, claro está, nós non pasabamos de nada: os nosos inimigos eran o uniforme, o branco e o gris, a falta de liberdade cotiá. Queríamos un mundo de música moderna, de liberdades individuais. Algo abstracto e ácrata. Non había demasiados estigmas entre aqueles grupos porque todos, á nosa maneira, loitabamos... O que creou as divisións foron as drogas”.

Pódese dicir que, ao longo dos anos oitenta, coincidindo co maior declive económico de Monforte, a heroína foi un dos protagonistas da vida social da cidade. Todos eran sospeitosos de seren consumidores ou de seren traficantes. Mesmo estenderon o rumor entre os rapaces máis novos de que o poeta Manuel María, figura senlleira do nacionalismo e rexente canda a súa muller Saleta Goy da popular librería Xistral, estaba detrás da distribución de heroína. É obvio que, naquel horizonte de conflitos, certos sectores da cidade aproveitaban a emerxencia da droga para confundir os rapaces, para desprestixiar a Manuel María e evitar que as novas camadas se achegasen ideoloxicamente ao nacionalismo.

Sabemos, por testemuño de Fernando Saco, que en 1983 Lois Pereiro utilizaba a heroína como un vehículo de evasión e que no 1987 pasara a ser consumidor dependente. Ese período coincide coa fase máis delicada da súa intoxicación polo aceite manipulado de colza. As dores foron tremendas e o seu sufrimento enorme: fisicamente deteriorouse ao punto de ser case irrecoñecible para o amor da súa vida, Piedade: a intoxicación comeulle o tecido muscular, afectoulle as articulacións e moldeou o seu rostro coas navalladas da lipodistrofia, signo asociado tamén á Sida. A heroína estaba alí, á man, para alivialo: permítille estar esperto sen que ese estado de estar esperto fose un estado atormentador. Ao contrario, deitábase, pensaba e respiraba tranquilamente. Polas súas veas e polas súas arterias circulaba a tranquilidade.

Esa circunstancia, a intoxicación da colza, é a que leva a Pereiro a chegar tarde ao futuro, non a heroína. A mediados dos oitenta, a maioría dos heroinómanos con futuro foron abandonando paulatinamente a súa adicción, entre eles o propio Lou Reed e David Bowie, que marcha a Berlín para desengancharse. Lou Reed xa lle dedicara á cidade un disco estremecedor en 1973 e Berlín, desde entón, fora tanto para Pereiro como para Piedade un espazo urbano e xeográfico mítico, a capital da cultura alemá, que el tanto admiraba. En 1985, mesmo Piedade lle lanza o ultimato de que deben abandonar a dependencia e proponlle marchar a Australia e recompoñer as súas vidas. A negativa del a abandonar os lazos coa dama branca será un dos motivos clave na ruptura da parella e a razón desa dificultade para facelo haberá que buscala, de novo, na súa prostra-

ción pola colza. Distintos experimentos demostran que o consumo de heroína en persoas sas pode provocar tanto rexeitamento como pracer, pero tamén deixan patente que nas persoas con problemas graves de saúde producen un estado de felicidade xeneralizada.

O antropólogo catalán Josep María Fericgla, un dos máis lúcidos estudosos dos entóxicos e as súas dependencias, considera que a adicción non existe. A física, ao seu xuízo, resólvese facilmente, incluso en substancias consideradas de grande adicción como a heroína e as anfetaminas: o corpo da persoa máis adicta está limpo en dez días. Tampouco cre na adicción psicolóxica senón en comportamentos compulsivos. “Todo comportamento compulsivo”, indica, “o que fai é estar enchendo algún baleiro interior da persoa, emocional ou existencial. A adicción enche ese baleiro e o que hai que facer non é cortar coa adicción, por iso as terapias condutistas non funcionan, ou funcionan nun tres por cento dos casos, que é como dicir que non funcionan. O importante é descubrir o baleiro de cada persoa, de onde xurdiu ese baleiro, e que o encha. Sexa un baleiro existencial, do sentido da vida, emocional, de falta de protección ou algún trauma de abandono... En canto a persoa o poida encher, automaticamente deixa o comportamento compulsivo porque xa non ten espazo. A porcentaxe de consumidores que terminan desenvolvendo un hábito problemático adoita coincidir cos que acaban por ter problemas con outros hábitos prazenteiros, como o xogo -e non esquezamos a afección de Pereiro ás comecartos-, a sexualidade ou o bo comer. Neste sentido, creo que a carga xenética xoga un papel primordial”.

Quizais, esa carga xenética á que se refire Fericgla é a mesma carga que fixo a Lois Pereiro máis vulnerable á intoxicación da colza, xa que os seus compañeiros do mítico piso do Paseo de Estremadura, en Madrid, onde vivían e onde lle mercaron a un vendedor de butano moi amable o aceite, inxeriron unha maior cantidade de colza desnaturalizada e, porén, só sentiron molestias transitorias. A implicación xenética na intoxicación, que deixou máis de mil mortos, tamén parece comprobada por diferentes investigadores.

Nesta somera cartografía da dependencia, resulta necesario subliñar que Pereiro abandonou o consumo de psicotrópicos nas súas frecuentes viaxes ao estranxeiro, o cal o levaba a padecer dolorosas abstinencias, soportadas con amor e paciencia sobre todo pola súa irmá Inés, inseparable acompañante nas rutas por Europa ao último da súa vida, sempre en tren ou en coche, nunca en avión. As viaxes, dalgún xeito, enchían o baleiro que, hipoteticamente, podía sentir Luisón, pero en canto volvía á casa, en canto se reencontraba coa súa vida espida de sofá e Coca-Cola, recaía irremediabilmente. “De regreso a Monforte, no tren”, lembra Fernando Saco sobre a súa volta dunha viaxe a Checoslovaquia, «pareceume que non debiamos acabar a viaxe sen falar da súa adicción. El

fumaba e miraba pola fiestra. Pousei o libro que lía sobre o asento do lado, ‘dinme que sería bo que deixases o cabalo’. ‘¿quen cho di?’. ‘Xente que te quere’. ‘Imos ver... Que sexa bo para outros non quere dicir que sexa para min. Cando alguén me ofrezca uns argumentos convincentes, non che caiba dúbida: deixarei-no. De momento, ninguén o fixo. Estes días foron unha paréntese. Ao volver á Coruña, recuperarei o cabalo porque con el é como mellor me sinto».

Só ao último da vida, Lois Pereiro encontra argumentos convincentes para deixar o consumo. Foi en 1994, cunha crise de saúde que case o leva á tumba e tras coñecer que contraera a Sida, esa enfermidade que se detectara por vez primeira en 1981 -o mesmo ano en que se declara a intoxicación da colza- e que en Monforte xa arrapañara a boa parte dos compañeiros de camada do escritor, por vía do contaxio intravenoso. Toda unha xeración de mentes lúcidas da cidade, e doutras cidades de Galicia como Vilagarcía de Arousa, foi borrada do futuro. A situación na que se viu -como a de calquera que se vexa nela- debeu ser espantosa, pero el -sabémolo por innumerables testemuños- adoitaba tirarlles ferro ás situacións espantosas e é probable que nos momentos máis dramáticos reparase en que as súas lentes de sol Armani tiñan algo torta a patilla ou que a súa colonia Egoïste se estaba esgotando. Perdoade o inciso, pero ese é un tipo de humor moi monfortino, moi galego, que podería xustificar a ausencia dun sentido tráxico estrito na nosa literatura ou da escasa identificación dos galegos coa traxedia nas expresión creativas, entre outras razóns porque xa bastante traxedia é a vida -da cal os galegos temos reveladoras experiencias- e ao raposo convén retorcerlle o rabo para que non che volva comer as galiñas. Pero tampouco debemos levarnos a engano: Lois Pereiro utilizaba o humor como vestimenta da vida, como estética, como herdo dunha actuación social aprendida do pobo, da aldea mitificada -si, mitificada, por moi chocante que resulte, e aí está *Náufragos do paraíso*- e desa transición entre o urbano e o rural que foi Monforte, pero a súa literatura en ningún momento a esquiva, de aí tamén a súa grandeza. É máis: a traxedia é o motor da súa obra, e está exposta dun xeito descarnado. Debeu ser unha situación espantosa, repito, pero tamén aliviadora desde o punto de vista conceptual e literario de Pereiro, porque “a vida é unha enfermidade”, escribe o poeta citando o aforista francés Nicolás Chamfort, “da que o sono nos alivia cada dezaseis horas. O sono só é un paliativo: a morte é o remedio”.

Despois de sentir a engaiolante chamada da morte na adolescencia e de aprender de memoria aos 17 anos a carta que lle escribiu Maiakovski á súa amada antes de suicidarse, Pereiro ten por fin a morte fronte a fronte. Recoñece e toma medidas. A inminencia da morte desterra “aquela dor inmóbil que antes habitaba as miñas noites” e proporciónalles unha revelación crucial que el, ás veces, interpreta como unha vinganza: debe pagar a súa indiferenza pasada e

asumir que “sempre fun amado”. Que significa exactamente isto? Daríanse varias interpretacións, pero non é demasiado audaz propoñer que Luisón, desde unha idade difícil de fixar, arrastrou a ansiedade lacustre de non sentirse amado. Por iso decide, ante a inminencia da morte, que a morte non o vai coller frustrado nin fracasado. Reescribe a Raymond Carver -co que abre o seu derradeiro poemario- e autoafírmase na pregunta “¿Conseguiches o que querías desta vida?” A resposta é “Conseguino, si”. “¿E que querías?”. “Considerarme amado, sentirme amado na terra”. E para conseguilo o único medio que posúe é, díño el, “regresar á miña propia vida”. Supoñemos, polo uso do termo “regresar”, que “regresar” implica recuperar un momento previo á dependencia física e sentimental, pero tamén asumir a súa vocación de escritor para “deixar na terra algo de min que me sobrevivise”, como arelaba na xuventude, proxecto vital que case esquecera. O camiño non se presenta fácil: son, di el, demasiados anos deixándose “levar sen resistencia ao fondo dunha interna aniquilación chea de nostalxia” e por iso deberá “regresar” evitando “contaxiarme outra vez de min mesmo”.

A proba das dificultades e de como el vai agatuñando consistencia na súa nova personalidade queda patente en *Conversa ultramarina*. Alí fala, por exemplo, do “anterior inquilino de Luis”, que ante unha situación determinada “xa estaría cabreado” e agora está “só algo apagado e melancólico”. En principio, e a xulgar polos testemuños conservados, o que máis doado lle resulta é desligarse do consumo de heroína, pois decátase de que nos bares en penumbra, ou nos poboados de chabolas entre ladridos e ferralla, xa non se lle perde nada. Pero a dependencia sentimental... A dependencia sentimental que alimentara o groso da súa obra, e ocupa o espazo principal en *Poesía última*, é outra cousa: en *Conversa ultramarina* comprobamos, día a día, o suplicio que supón para el a distancia de Piedade, por aquelas alturas, mediados de 1995, en California. Quéixase de que Piedade non está no hotel cando a chama, de que Piedade non lle escribe, de que Piedade queda en silencio... E cando Piedade, por fin, colle o teléfono, o mundo transfórmase: aparecen as luminosidades iridescentes, as árbores, o riso, de novo a ironía... Báixalle incluso a bilirrubina das análises... Iso si que é unha auténtica síndrome de abstinencia, unha síndrome atroz.

El busca onde agarrarse e establece un complexo sistema de estruturas afectivas que o axudan a superar a Piedade e que afianzan esa nova perspectiva do amor que a morte lle ensinou: o amor inúndao por completo: está en todas as partes, está nelas, neles, en todos os que o aman. O esforzo paga a pena, pois o sangue “xa non dirixe os meus pasos na vida. O meu corazón só bombea esperanzas e a forza que guía a miña man e exerce a paixón da miña escrita xa non provén do sangue, senón da certeza de sentirme amado”. Esa certeza mesmo modificará o seu modo de escribir –“escribo menos que antes, pero xa case o fago

ben, sen vacilar, e obteño cando quero frases dunha páxina”- ao tempo que lle permite, finalmente, verse “un escritor de verdade e a todas horas, pertencente ao mundo (...). Agora creo que non son capaz de separar a miña escrita do mundo no que está escrita, nin enxordecer outras voces que resoan no meu interior”.

E no tanto... que foi de Lou Reed? Pois os anos noventa servíronlle para vivir de rendas e mentres Lois Pereiro escribía *Poesía Última* ou *Conversa ultramarina*, o autor de *Heroin* publicaba *The best of Lou Reed and The Velvet Underground*. Foron anos de loita cos seus compañeiros de banda porque se negaba a cederlles a parte de autoría que lles correspondía nos temas de maior éxito. Esta década marcou o punto máis baixo dunha traxectoria creativa que despegou de novo no século XXI, da man da súa última muller, a carismática Laurie Anderson, diva da música electrónica e da conciencia crítica nos Estados Unidos á que coñecera nos anos setenta en Nova York, ela unha inquieta performer vinculada ás vangardas. Claro está, nos noventa, Lou Reed abandonara a heroína, as anfetanas -a súa gran debilidade- e, pouco despois, o tabaco: hoxe é un furibundo activista antitabaco que non deixa fumar a ninguén que estea a menos de vinte metros del. Desdiciuse da maior parte das súas afirmacións e de pedirlle á xente que se drogase. Pediu desculpas por inxectarse en escena, desvinculouse do “gay power” a pesar de convivir durante anos con Rachel, un transexual mexicano, e negou relacións co punk, “son culto de máis para ser un astro do punk: eu non me sinto responsable de nada... como vou ser responsable dunha cousa que, na súa maior parte, é lixo puro?”. Pola contra, segue falando mal de Jim Morrison, ao que considera unha sorte de tarado. Con David Bowie reconciliouse despois dun idilio conmovedor e de que Bowie lle producise o seu disco de maior éxito, *Transformer*: a súa ruptura fora escenificada nun céntrico restaurante de Nova York no que chegaron a pelexar. No 2001, a sombra do pasado perseguiu-no e a prensa internacional fíxose eco duns rumores sobre a súa morte por sobredose. El saíu en público a desmentilo. Esa sombra, sen dúbida, perseguirao ata morte: hoxe, a xeración que sentiu o chamado turbador da heroína considéranlo un inspirador: todos querían ser coma el, desde Antonio Vega a Dani El Rojo, que nunha entrevista explicaba: “Lou Reed, David Bowie, Patti Smith, tiñan infinidad de cancións nas que falaban e che explicaban como se metían a heroína. Se eles o facían, eu cría que debía facer o mesmo. Ten en conta que eran uns triunfadores. Tampouco o poño por escusa: a heroína puido gustarme ou non, pero gustoume, e moito”. Curiosamente, Patti Smith, na súa multipremiada autobiografía *Eramos só uns nenos*, esfórzase por limpar o pasado e insiste unha e outra vez en que ela nunca se metera heroína: a culpa, di, era de Robert Mapplethorpe.