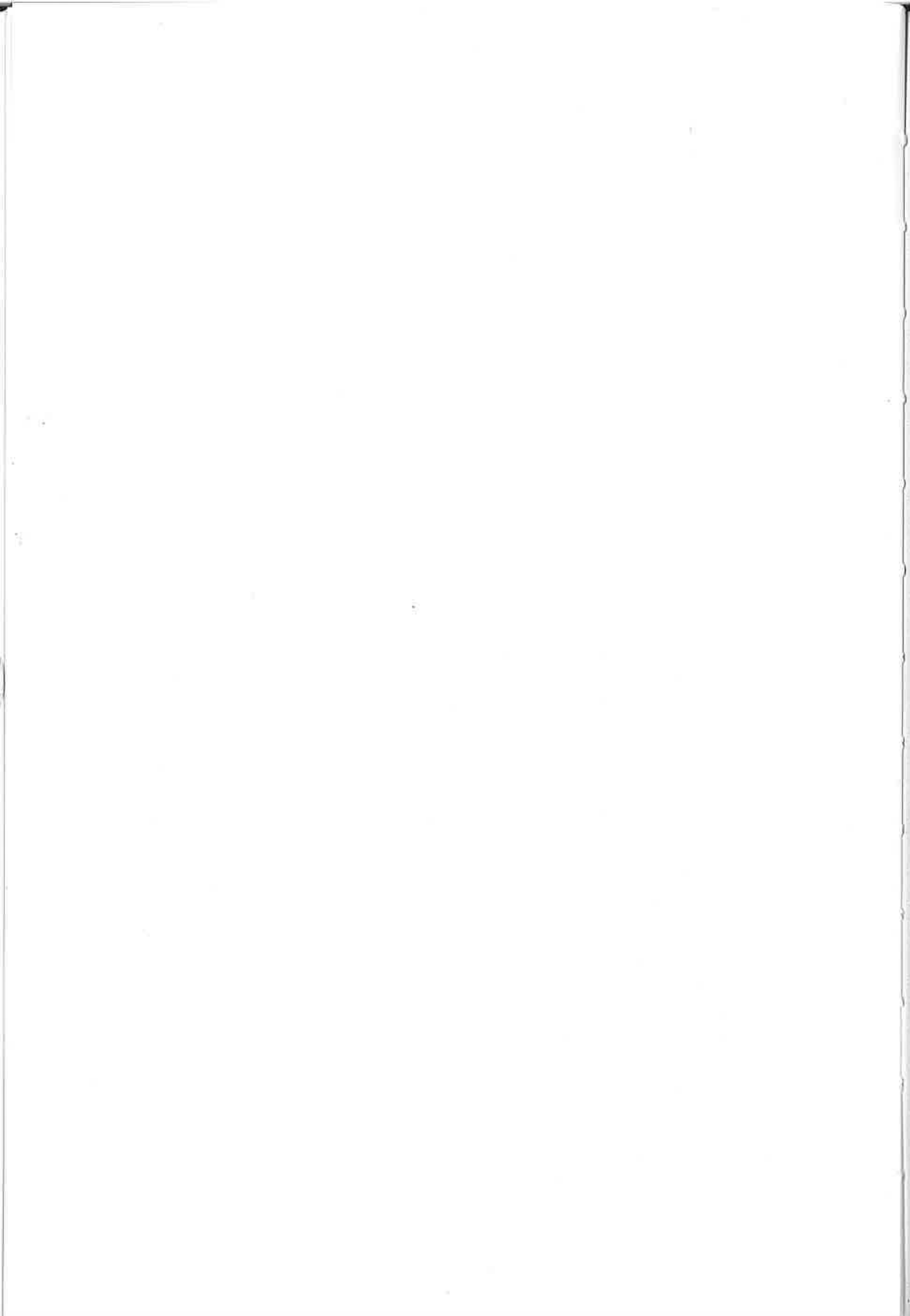


«DA PALABRA Á (CAL)GRAFIA EN UXÍO NOVONEYRA:  
INFLUENCIAS INTERCULTURALS E AFLUENCIAS PLÁSTICO-ESCRITURALS»  
Carlos Paulo Martínez Pereiro (UDC)



*Wittgenstein says that when the eye sees  
something beautiful, the hand wants to draw it.*

[Elaine Scarry]

Pretendemos, nas páxinas que seguen, realizar unha aproximación ás tendencias plástico-literarias e aos contornos (inter)culturais en que se integra a coñecida e positivamente avaliada obra caligráfica do ‘ser-esponxa’ que foi Uxío Novoneyra. Polo cal, non se esperen destas páxinas exposicións de referencias fixas e estábeis, nen esquemas redutores da múltipla casuística plástico-caligráfica do poeta lucense, hai poucos anos falecido.

É, pois, a nosa intención practicar un discurso que quizais axuda a esa “excesiva consciencia de si mesma” de que falaba Borges a respecto da moderna literatura, que tamén pode ser aplicada á pintura moderna. Consciencia ansiosa que invade tanto o mundo da arte como o da literatura, como resultado dunha neurose nacida da dependencia excesiva do discurso crítico.

Neste sentido, observemos, nos complexos, diversificados e múltiples relacionamentos entre escrita e pintura, a existencia dun territorio privilexiado que, ao longo dos séculos e con moi diversa entidade e intencionalidade, ten funcionado como espazo de confluencia: trátase do lugar fronteirizo da caligrafía, da escrita manual. Isto é así porque o ‘xesto da man’ que (non só belamente) grafa tende á (con)fusión coa xestualidade exixida pola man que (non só materialmente) pinta ou deseña.

Afirmando a vixencia deste espazo, lembremos a título de exemplo –recordando que, como dixera Borges, citar é omitir– unha recente entrevista en que o autor de *Abbés*, o escritor Pierre Michon, admitía a analoxía para o seu proceso de escrita, conceptualizándoa ao manifestar “J’ai vu que ma main acceptait de tracer ces mots-là”. Na secuencia do mesmo diálogo, Pierre-Marc de Biasi interrogábo, dun modo certamente retórico, sobre se, cando afirmaba “ma main acceptait cela”, falaba como os pintores ou os arquitectos ao evocaren unha realización gráfica instintiva, sobre se estaba a falar de que a xusteza non viña do razoamento mais dunha decisión do corpo (Biasi 2002: 100).

Dunha perspectiva complementar, reiterando a confluencia e a analoxía de modos plásticos e escriturais, tamén Mário de Andrade, no comezo do seu artigo «Do Desenho», caracterizara o obxecto das súas lúcidas reflexións nos esvaídos moldes deste espazo fronteirizo que el adxectiva, significativa e equivocadamente, de ‘antiplástico’:

O que me agrada principalmente, na tão complexa natureza do desenho, é o seu carácter infinitamente subtil, de ser ao mesmo tempo una transitoriedade e una sabedoria. O desenho fala, chega mesmo a ser muito mais una espécie de escritura, una caligrafía, que una arte plástica. Creio ter sido Alain quem chegou até o ponto de afirmar que o desenho não é, de natureza, una plástica; mas se há exagero de sistema numa afirmativa assim tão categórica, sempre é certo que o desenho está pelo menos tão ligado, pela sua finalidade, à prosa e principalmente à poesia, como o está, pelos seus meios de realização, à pintura e à escultura. É como que una arte intermediária entre as artes do espaço e as do tempo, tanto como a dança. E se a dança é una arte intermediária que se realiza por meio do tempo, sendo materialmente una arte em movimento; o desenho é a arte intermediária que se realiza por meio do espaço, pois a sua matéria é imóvel.

Mas o desenho, da mesma forma que as artes da palabra, é esencialmente una arte intelectual, que a gente deve comprender com os dados experimentais, ou melhor, confrontadores, da inteligência. É fácil de provar este carácter antiplástico do desenho. Êle é, ao mesmo tempo, um delimitador e não tem limites, qualidades antiplásticas por excelência (Andrade 1961: 71).

Dando máis un paso e seguindo “sub aliena umbra latentes”, isto é, no manto da senequista ‘sombra allea’, nese purgatorio escrito-pictural, sitúase así mesmo, convicto e confeso, o extraordinario pintor (e escritor) Júlio Pomar, cando no seu longo discurso poemático *TRATADO DITO e FEITO*, manifesta que, no seu proceso pictórico, “A mão é que vê. E manda” (Pomar 2003, XIII, 77)<sup>1</sup>, glosando “a mão vigilante e autónoma” de António Lobo Antunes.

Na mesma dirección, o poeta galego José Ángel Valente no final do ensaio dialogado «El arte como vacío», –en que, xunto co crítico Francisco Calvo Serraller, conversa co escultor Eduardo Chillida– lembra, a respecto dun documental de Clouzot en que se ve pintar a Picasso cunha transparencia, “la cantidad de rayas que hacía, se ve una mano que busca, y eso me hace recordar una idea que está en Leonardo, que habla de la mano pensante, que es muy bonito. El pensamiento del pintor está en la mano, esa mano piensa; y la mano de Picasso iba tanteando y provocaba entonces el encuentro con la forma. Yo creo que eso es absolutamente decisivo” (Valente 2002: 134).

E tan decisivo! Non só para o exercicio matérico da pintura e da escultura, mais tamén para o acto da escrita poética da propia obra valentiana<sup>2</sup>. É así que, coa (para)poética contida

<sup>1</sup> Acrecentando de maneira converxente e complementar que, como xa por outros e con outras palabras fora dito, “o maior dos pintores de Lisboa [é] o poeta Cesário” (Pomar 2003: XXXII, 119).

<sup>2</sup> Este carácter táctil, que aúna creación plástica e escritural, prolóngase no entrecruzamento doutros sentidos. Como ten dito Antonio Monegal, a respecto dun aforismo do poeta sobre a linguaxe, onde se interroga sobre “un oír de la mirada”: “Segundo el, tanto na escritura como na pintura é co ollo co que se oe o silencio. Este paradoxo xerado pola sinestesia quere acoller o límite do dicir e búscalo nunha arte allea” (Monegal 2003: 21-22).

no poema XXVI da luminosa obra *El fulgor* (1984), expresa esta súa convicción como unha das formas de entender a creación xenesiaca desde a 'nada' (Valente 1995: 174):

Con las manos se forman las palabras,  
con las manos y en su concavidad  
se forman corporales las palabras  
que no podíamos decir.

Á vista destes catro diversos testemuños –que, aliás, de así o desexarmos multiplicaríamos sen maior dificultade–, poderíamos, pois, defender como unha das divisas en pintura e, especialmente, en deseño que a man pense máis do que o cerebro, do que a cabeza?

Poderíamos, en diversa dosificación, a respecto de non poucas tendencias e artistas plásticos<sup>3</sup>.

Mais, poderíamos, en aproximativa correspondencia, defender así mesmo en literatura e, en particular, en poesía, como unha das divisas –ben é certo que modulada “ad hoc”– que a man pense tanto como o cerebro, como a cabeza?

Poderíamos, tamén e en non menor medida, a respecto de certas escritas e escritores<sup>4</sup>.

Para alén desta conceptualización relacional, é máis do que sabido que a antecitada (con)facción é unha verdade procurada e consistente no tempo, entre outras, nas escritas pictorizantes orientais e/ou musulmáns, mentres que nas occidentais, dependendo da vontade de correntes e individuos, o seu percurso se nos aparece historicamente como máis ocasional e sinuosamente oscilante.

Ítem máis, non se pode negar que a influencia e a afluencia do modo oriental e, en especial, das escritas chinesa e xaponesa<sup>5</sup> actuaron non pouco para que, entre nós, esta vía de reciprocidade e transitividade plástico-escritural se robustecese nos dous últimos séculos. Ben é certo tamén que, no máis recente, actuou sobre un terreo previamente aboado, no material, polos avances das técnicas tipográficas de edición impresa e, na práctica, polas chamadas 'vanguardas históricas' –de xinea mallarmeana neste campo– e por algunhas das tendencias artístico-literarias que as precederon e alicerzaron.

Ora ben, co visualismo e co concretismo poéticos e mais coa integración do escrito no pintado das liñas plásticas expresionistas e abstractizantes da segunda metade do século pasado, este exercicio de aproximación e confusión –de que se deriva e en que conflúe a varia

<sup>3</sup> Aténtese, ademais, a que, antes da era que Walter Benjamin denominou da “reproducibilidade técnica”, a imaxe reproducida (por exemplo, do gravado) conservaba a aura do tremor da man, a comunicación íntima e directa co pensamento, coa impactante invención.

<sup>4</sup> Preguntas e respostas dúplices, en que somos conscientes de que estamos a distinguir, cerebrina e artificialmente, dous ámbitos artísticos que, en significativos e diversos autores, se confunden pola dupla obediencia da súa actividade creativa.

<sup>5</sup> A que o escritor Miguel-Anxo Murado se refería, no seu suxestivo *Caderno de Xapón*, con estas palabras: “A polémica, tan occidental, entre cultura visual e cultura escrita perde aquí todo o seu sentido, toda a súa falsidade. En chinés e en xaponés (aínda que en menor medida), ler é ver” (2001: 36).

maneira caligráfica— foi para alén do caligrama á Apollinaire ou á Huidobro e das ‘palabras en liberdade’ á Marinetti, a que tan sensíbeis foran tanto os dúplices mo(ve)mentos vangardistas da primeira metade do recén pasado século como a escrita máis ou menos contundente dos poetas —paradigmáticos neste campo de diluición de límites— Manuel Bandeira, Manuel Antonio ou Almada Negreiros, por só citar algúns nomes de entre o oceano nominal posíbel e restrinxíndonos aos ámbitos literarios brasileiro, galego e portugués.

De feito, o paradigmático —e, a varios títulos, xenesiaco— *coup* mallarmeano (*Jamais un coup de dés...*) e as súas derivacións na modernidade foron deglutidos e transformados, entre moitos outros, polos poetas concretistas portugueses (Melo e Castro) e brasileiros (Haroldo e Augusto de Campos), preferentemente nas súas obras das décadas de '50 e '60, marcando unha relativa prolongación neste campo e continuando a esclarecer a sempre difícil relación entre o ‘visto’ e o ‘escrito’, un (a)gravando o outro<sup>6</sup>.

### **Aleatoria viaxe memorística por vía dos “exempla”: desde a poesía para a plástica caligráfica**

*Le passage du dessin à l'écriture, et vice versa, est chez Michaux une obsession. C'est une question également fondamentale pour toute l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle.*

[Michel Butor]

Destarte, nese produtivo e hibridizante espazo literario e servíndonos da memoria aleatoria por vía dos “exempla”, lonxe de calquera ar de catálogo, chegue con lembrar, como realizacións ‘tanxentes’ e/ou ‘secantes’ da utopía dunha escrita poética entre palabra e pintura que, en diverso grao, ultrapasaron o modo establecido pola vangarda primeira e evoluído polo concretismo, varias de relevancia —e diferentes intencionalidades— no último século.

En primeiro lugar, percorramos con brevidade e ponderación a obra do poeta portugués Alexandre O’Neill, quen, nunha das múltiples (a)partes do seu poema «Mãos» —primeiro do volume *Abandono Vigiado* de 1960—, por medio do eu poético pregunta a um admirado pintor “que desenho, que desígnio traça a tua mão?” (O’Neill 1984: 110) —como a reasumir a sentenza “Disegno, segno di Dio in noi” que Zuccari xa acuñara no século XVII—, inseríndose no campo da reflexividade por volta do poder creador picto-escritural do xesto manual.

Noutra das (a)partes, no ‘comedido’ soneto «A mão de trinta anos» (O’Neill 1984: 110-111), insistía (para)teoreticamente o noso poeta en que:

Não posso abandonar-te, minha mão,  
na folha onde te moves por meu querer.  
Que jeito ou arte, só, a escrever,  
te levaria a não fugir, a não

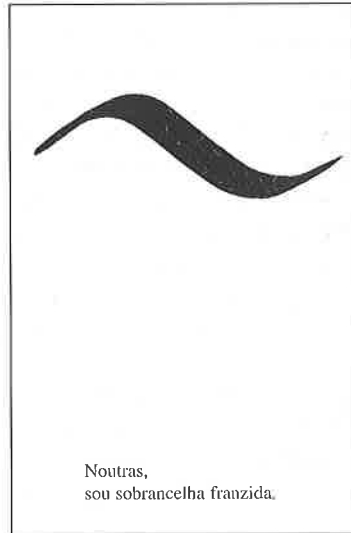
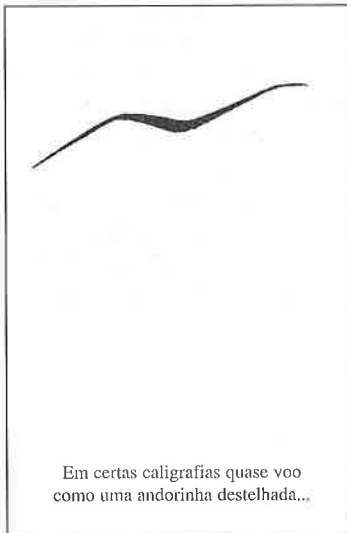
<sup>6</sup> Relación, aliás, que tende á fusión no ámbito do hipertexto visual na ‘internet’.

dizer o que de mais debes saber?...  
Cala-te em cinco dedos: como um cão  
sê fiel e contente, minha mão,  
que, presa a mim, podes saltar, correr...

Neste céu de papel, se queres ser ave,  
vai-me voando comedidos versos,  
com uma ou outra audaz arritmia...

Formal, impossessiva e tão suave,  
que de ti digam, mesmo os mais perversos,  
“Que mão ordeira e que caligrafia...”

Xa no campo da plasmación concreta, salientemos tamén os vinte e oito textos e (orto)grafismos que constitúen a segunda composición da obra antecitada, intitulada «Divertimento com sinais ortográficos». Neste heterodoxo e salutar poema grafado, os sinais, nunha outra escala gulliverizada de xigantismo, son (des)colocados e comentados na súa propia voz con ironía ou con sarcasmo, con frieza ou con distancia, mais sempre con humor espirotoso e intenso ludismo<sup>7</sup>. Véxase como mostra significativa a expresión figural transmitida polas ‘vozes’ do fino (“En certas caligrafías quase voo / como uma andorinha destelhada”) e do grosso til de nasalidade (“Noutras, / sou sobancelha franzida”), na textualidade que acompaña á dúplice e redimensionada representación deste signo gráfico isolado (O’Neill 1984: 129-130):



<sup>7</sup> De que tamén participa, por só pór unha complementar mostra extrapoética, o extraordinario cronista e memorialista brasileiro Pedro Nava (1903-1984) nos seus xogos interpretativos cos números descifrados, presentes nos seus coñecidos *Cadernos* (o segundo e o terceiro publicados postumamente en 1999): “6 – bunda grande em mulher magra; 9 – peito grande em mulher magra [...]. O aspecto cisneal e deslizante do dois – 2”.

Mais non son estes os seus únicos poemas perturbadoramente visuais, contundentemente gráficos ou referencialmente pictorizantes. Unha parte significativa da obra 'segunda' de O'Neill supón unha mostra significativa da pervivencia irónica e distorcida da corrente caligramática en paralelo a tendencias que a ultrapasaban. De feito, poderíase defender que este noso autor prolonga, con sinuosa coherencia, liñas xeradas na súa escrita como compoñente principal do Grupo Surrealista de Lisboa (movemento de que se desolidarizou explicitamente en 1951) e, de maneira xenérica, como heterodoxo e inicial compañeiro de viaxe dunha certa poesía (para)concreta.

Nesta experimental liña de práctica (a)poética<sup>8</sup>, o texto «O macaco (Valsa lisboeta)», un dos *Poemas com Endereço* de 1962, é presentado polo autor axeitadamente como "Comentário a desenhos de Júlio Pomar" (O'Neill 1984: 191-192):

Nunca se sabe	até que ponto	um macaco
pode chegar	na ânsia de	nos imitar
Dizem	alguns autores	ser o macaco
difícil de apanhar		-mas não
Em qualquer	mundana	reunião
num ombro	numa frase	num olhar
no jeito	«humanista»	de falar
aí temos	o macaco	a trabalhar
procurando	aproveitar	a confusão
Pessoalmente	sou de opinião	
que o macaco	é fácil de caçar	
até à mão.		

<sup>8</sup> En que se move grande parte da súa obra a través de moitos outros procesos que se acrecentan ao que agora focamos en especial. De feito Eduardo Prado Coelho chamou a atención sobre o carácter imposible do seu lúdico exercicio (a)lfrico e radicalmente antitradicional, como ben resume o propio título paradoxal dun seu artigo sobre «A imposibilidade da poesía na poesía de Alexandre O'Neill».





Por outro lado, o percorrido destes textos ‘exemplares’ –e en especial do último reproducido– indician a subversión que O’Neill introduce nos modos caligramáticos e espacializantes de teor ‘tradicional’, supondo unha especie de revitalización-outra destes, ao tempo que a súa secuencia evolutiva deixa ver un progresivo distanciamento da sintaxe lingüística “come il faut” –de inicio reforzada redundante e visualmente nos seus valores, en especial semánticos–, ao substituíla por unha máis aséptica e polivalente xustaposición espacial de carácter (a)relacional, máis abstracta a respecto das categorías gramaticais e dos significados isolados do material lingüístico utilizado.

Se podemos ver como o poeta portugués, nunha das liñas mestras da súa poética conceptual e escritural, procura unha expresividade plástica de teor ‘secante’ nos territorios fronteirizos e interartísticos de que estamos a falar, con parte da obra do pintor mallorquín Miquel Barceló podemos acompañar o camiño inverso: como, desde os presupostos da súa creación pictórica, un seu particular grafismo (para)escritural se constitúe nunha compoñente basililar de non poucos dos seus extraordinarios traballos plásticos.

O illeu balear definiu a pintura de seu (isto é, a coherencia da súa indagación da condición humana) en síntese poética:

Os teus pigmentos son as cinzas da vida.  
Procura, pois, que conserven unha sombra  
do lume que te queima.

É así que, aínda que supoña un leve desvío lateral na nosa disertación, esperamos saiban desculpar o excursio deste paréntese en que, por nos permitir mudar a perspectiva, achamos pertinente abordar un seu traballo<sup>9</sup> que, no noso entender, supón un exemplo axeitado de realización ‘paralela’ nese espazo fronteirizo das confluencias do escribir e do debuxar, do plástico e do literario, partindo da base do expresado por Klee: “escribir e debuxar son semellantes no seu fondo”.

Pois ben, Barceló ambiciosamente ilustrou e (re)interpretou –como el mesmo dixo, coa intención de edificalo de maneira paralela ao texto– os dantescos «Inferno», «Purgatorio» e «Paraíso» da *Comedia*, que o tempo e a súa impronta adxectivaron de *Divina*. De feito, este proceso ‘ilustrador’ –que supón unha auténtica redención desta práctica non raramente deostada nos actuais tempos<sup>10</sup>– afirmase porque texto literario e ilustración dialogan nunha peculiar reciprocidade, porque a imaxe non quere ser só unha redundancia, mais un real acrecentamento poético-significativo.

Neste suxestivo e innovador traballo, ao “aggiornamento” e á actualización<sup>11</sup> en que, por exemplo, se introduce o fenómeno do terrorismo ou acrecéntanse, coas técnicas da

<sup>9</sup> Publicado en tres volumes polo Círculo de Lectores español nos anos 2002 e 2003.

<sup>10</sup> De que pode ser paradigma a seguinte afirmación do pintor Bacon: “En arte, non hai nada máis aborrecido do que a ilustración”.

<sup>11</sup> En que as barcas cargadas con almas e con condenados remiten para as “pateras” de emigrantes africanos á procura da Europa que cruzan o estreito de Xibraltar. Ou, con maior precisión, unha barca con condenados que dela se penduran tentando volcala ao atravesar o río Flexetonte, cunha contraposición violentísima de verdes e marróns de grande e suxestivo poder simbólico-tautolóxico.

aguarela, da colaxe e mais da tinta da china, a iconografía particular e, moi especialmente, os grafismos propios –a que agora remitimos en especial– deste grande artista plástico –e non desprecíbel escritor– da nosa contemporaneidade.

Miquel Barceló ilustrou de maneira impresionista e ‘esbozadora’, deixando a un lado a inclinación gótica ao detalle descritivo do poema dantesco, como o último dunha longa serie de pintores, de predecesores ilustres, que se puxeron ao servizo do poema (de Botticelli a Blake ou Dalí). Barceló interpreta a partir dunha dialéctica exasperada entre a cor e a figura. A liña só ten a función de recortar a mancha cromática sobre o fondo branco da páxina, nunha mostra de liberdade paralela á que Dante sentiu ao final d’*A Divina Comedia*, ponderando o peso da “terza rima” como un impositivo corsé.

Non é resultado da casualidade o feito de Júlio Pomar ilustrar tamén *A Divina Comédia –O Purgatorio*<sup>12</sup>, con idéntica actitude que a mostrada para os seus escritos, pois Júlio Pomar traballa a lingua, igual que a pintura. Liña de forza de que dan testemuño estas súas palabras tiradas do máis que lúcido *Discurso sobre a pintura*: “Escrevo e reescrevo do mesmo modo que me sinto puxado para pintar e, sobre a forma pintada, inscrevo uma forma nova”.

O punto de chegada de Pomar (antes) e de Barceló (despois), nesta ilustración paralela da mesma obra, supuxo o fin dunha dupla viaxe para a caligrafía desde a pintura, por medio da súa escrita e reflexividade interartística<sup>13</sup>.

Mais non é a actualización posvanguardista e posconcretista, desde a órbita dos ‘pintores-escritores’ e/ou dos ‘escritores-pintores’, o único elemento contextual de relevancia, na segunda metade do pasado século, para a (re)consideración do interartístico trazo caligráfico como fenómeno propositadamente pictorizante.

É así que, por exemplo, José Ángel Valente, poeta dunha escrita gravitante sobre un certo pictórico, tamén coloca nun contexto orientalizante a caligrafía, a pintura e a poesía cos seus ensaios críticos sobre arte e artistas recompilados co título de *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte* (2002): “¿Que puede haber en definitiva –me pregunto– detrás de un objetivo fotográfico, sino una teoría de la paciencia, de la penetración y de la duración del mirar?” (Valente 2002: 27), pregúntase no ensaio «Imágenes para una pasión», onde se achega ao libro *España oculta* da fotógrafa Cristina García Rodero.

Item máis, no moi belo e agudo ensaio «Elogio del calígrafo» (*ABC*, Madrid, 7-2-2001), o autor de *Cantigas de alén*, falando da figura do seu pai cando caligrafaba, lembra que “había en esa figura de mi padre, en la soltura de su mano, en la ligereza de su muñeca y su antebrazo, en la falta de arrimo a todas cuantas cosas no fueran sus propios rasgos o sus trazos, algo que significaba una clara relación corporal con la escritura”, para a seguir ligar aquela actitude paterna á técnica pictórica e caligráfica chinesa no manexo do pincel e para relacionala coa “sensibilidad extremoriental”, afirmando que na tradición chinesa –e non só– “pintura y caligrafía son, en realidad, la misma cosa”, que “la pintura se *escribe*”, e que,

<sup>12</sup> Editorial Minotauro (Lisboa, 1961).

<sup>13</sup> Posta en evidencia, no caso de Pomar, no contido das agudas entrevistas de Bernardo Pinto de Almeida e de Virgílio de Lemos no lisboeta *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, respectivamente de 20-08-85 e de 03-03-86.

estimulándose e inspirándose coa lectura de poemas, nace a “visión interior”<sup>14</sup>. Eis dubitativamente manifesta a relación interartística: “Caligrafía, pintura, poesía. ¿Un solo cuerpo? ¿Una sola materia?” (Valente 2002: 32-34)<sup>15</sup>.

Actitude monomática a respecto do ‘impulso caligráfico’ de que Juan Ramón Jiménez tamén participa, como é comprobábel nos poemas caligrafados da obra, recentemente recuperada, *Una colina meridiana* (1942-1950)<sup>16</sup>, ou que preside a white writing, a linear ‘escrita branca’, do pintor estadounidense Mark Tobey, influído pola técnica caligráfica chinesa, xaponesa, árabe e persa posta ao servizo da non intencionalidade, do descondicionamento zen e do dominio na obra da natureza, do tránsito do horror para o amor ao vacío, da simplicidade na procura da máxima significación, do ‘borrarse’ ou do ‘apagarse’ próximo, en sentido amplo, do emblemático ‘acto de pintar’<sup>17</sup>.

Ora ben, se hai un autor que supón o paradigma do romancista, do ensaísta crítico-reflexivo sobre a arte e a literatura, do poeta e do artista plástico como actividades solidarias, recíprocas e transitivas, que representa tamén a teimosa práctica experimental dunha escrita do teor dun grafismo entre imaxe e linguaxe, este é o escritor plasticizante Henri Michaux coas súas emblemáticas obras ‘caligráficas’<sup>18</sup>. Na escrita das mesmas, resulta unha característica fundamental o uso da elipse. Isto é, como ten afirmado Jean Roudaut, faltan as relacións, as sensacións xustapóñense e o espazo e o tempo son discontinuos. Neste seu evoluir para a confluencia da escrita na plástica caligrafizante, é de especial relevancia o feito de, en 1967, Michaux comezar a investigar coas pinturas acrílicas –aliás, tan caras ao noso Reimundo Patiño, de que logo falaremos–, xunto con outros materiais ‘pouco nobres’ da ‘era do plástico’.

Acho que co paso do tempo se foi adquirindo a conciencia da importancia da obra de ‘dupla obediencia’ do escritor e pintor Henri Michaux para a cabal comprensión e o procurado desenvolvemento equilibrado dun dos múltiples e posíbeis camiños das relacións transitivas e recíprocas das artes plástica e literaria. Cando programaticamente defendeu para o proceso da creación artística as rotas deseñadas pola falta de voluntariedade –que podería ser sintetizado co seu axioma “la volonté, mort de l’Art”–, o inventor de Plume sitúase, con clareza, na órbita dos ‘deseños cinematográficos’ ou dos por el propio chamados “dessins de

<sup>14</sup> Que, como o propio poeta lembra noutro lugar falando de Eduardo Chillida, denominaba Kandinsky ‘necesidade interior’ (Valente 2002: 37). Por outro lado, para contextualizar axeitadamente a reflexividade expresiva interartística de Valente é preciso termos presente que deostaba “la deriva locuaz de la crítica de arte” e a “escritura vaga o delicuescente” que soe xirar por volta da pintura (2002: 43 e 147).

<sup>15</sup> Aínda que é tamén certo que o xa recuado recoñecemento da caligrafía como expresión artística independente se debeu en parte ao desenvolvemento da escrita cursiva (“escrita herbosa”), que libertou os letrados da angulosidade convencional da “escrita clerical”. Todo isto sucedeu por volta do século III da nosa era. Por outro lado, no final do s. VI, modificase o gosto chinés pola expresión abstracta de ritmos lineares.

<sup>16</sup> Remitimos ao lector aos poemas caligrafados da man de Juan Ramón Jiménez na sección sen paxinar de «Facsimiles» da edición intitulada como o poemario (Jiménez 2003).

<sup>17</sup> Para un maior desenvolvemento do aquí expresado en síntese, remitimos ao lúcido e ‘comprensivo’ ensaio de José Ángel Valente «Mark Tobey o el enigma del límite» (2002: 47-53).

<sup>18</sup> Con todo, hai que considerar que dixó de si mesmo o seguinte: “Nacido nunha cultura *verbal*, pinto para *descondicionarme*”.

désagrégation ou de réagrégation” que, en 1966, desenvolven os seus ‘deseños mescalinos’ realizados e expostos nos sete anos anteriores, dando así máis un paso no seu percurso plástico e, tamén, na súa comprensión da pintura como un modo privilexiado de ir ‘afrouxando as alxemas das palabras’. Por outro lado, é nese contexto libertador e intuitivo que se poden inserir as ‘composicións pictográficas’ hibridizantes que o obsesionarán: dos *Dessins commentés* (1934), primeiro dos textos de Michaux composto a partir dos seus propios deseños, ou das ‘páxinas de signos’ de *Mouvements* (1951), até o derradeiro libro publicado por Michaux uns meses antes do seu pasamento, *Par de traits* (1984), en que aborda a desexada utopía sgnica da unión da escrita e do deseño.

Nesta condensada explicación do percurso michauxiano, non podemos deixar de referir o “Prefacio” de 1970 á *La Calligraphie chinoise de Tchang Long Yan*, convertido posteriormente na obra *Ideogrammes en Chine*, que se pon en relación retroactiva como “essai d’écriture” co deseño, en outubro de 1927, dos seus dous primeiros alfabetos, «Narration» e «Alphabet». Téñase en conta que Michel Butor, nas súas *Improvisations sur Henri Michaux* (1985), dixo do artista que procurou concretar “le grand rêve idéographique d’une langue universelle”, cun referente chinés de “raffinement oriental de l’écriture”.

Michaux acode á pintura da alteridade: con técnicas orientais pictórico-caligráficas –co “mostrar disimulando” oriental de que falara Foucault–, cos ‘modos’ dos alienados e dos infantes e mais coa peneira distorcida das experiencias coa mescalina e co ácido lisérxico.

De todas as maneiras, nestes contornos ambientais en que estamos a movernos coa finalidade de encadrar os referentes culturais da actividade caligráfica de Uxío Novoneyra, resulta especialmente relevante a chamada de Michaux aos pintores seus contemporáneos: “Les peintres aujourd’hui devraient être fascinés par une autre perspective que la fameuse perspective à l’italienne”.

O seu encontro coa caligrafía e a pintura chinesas<sup>19</sup> permitiron a Michaux pór en práctica a “perspective du dedans”. Esta perspectiva é ante todo unha perspectiva de conxunto, onde as cousas se presentan simultaneamente. Exixe un ollo móbil, ‘mouvant’ e, por así dicilo, múltiplo e deslizante. Reencontra, pois, a perspectiva chamada “dos puntos dispersos” da pintura chinesa. O pintor e teórico Guo Xi (1020-1090) instaurou esta perspectiva. Nela o “alto-lonxincuo” designa o estado en que a ollada se encontra debaixo dunha montaña e se xira para o cume; o “profundo-lonxincuo” mostra o momento en que a ollada se encontra diante dunha montaña e tenta ollar o que está detrás; o “chan-lonxincuo” indica a situación en que a ollada se encontra á mesma altura que a montaña e percibe montañas máis distantes. Esta perspectiva ten de diferente a respecto da occidental que, como nunha pintura cómpre respectar simultaneamente os tres principios, a ollada non pode fixarse nun só punto; os tres “lonxincuos” non poden ser asegurados por unha única ollada que non se move: solicita esa ollada móbil que leva á perspectiva global e a ultrapasar o superficial<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Lémbrase que os textos fundadores chineses eran auténticos e indiferenciados “tratados de pintura e caligrafía”.

<sup>20</sup> Considérese que a perspectiva cubista é unha perspectiva “du dedans” á occidental. Para Michaux, Magritte resolveu, revolucionando a pintura, o paradoxo creado entre as dúas perspectivas (occidental e oriental) totalmente opostas: el está á vez dentro e fóra.

Para o pintor chinés –especialmente o de paisaxes–, a pesar da importancia dada á aparencia natural, as leis da perspectiva occidental non interesan, porque as paisaxes deben ser vistas “do ángulo da totalidade para se percibir a parte” e non dun punto determinado. El pinta un estado de espírito, non un espectáculo, ademais de que a noción de acabamento era –e, en certa medida, é– ignorada polo pensamento chinés. De aí o esbozo e a consideración de que a impresión de estar concluído non sería verdadeira. Os chineses –e non só, entre os orientais– resolveron os problemas do espazo e a representación en profundidade<sup>21</sup>.

E todo isto resulta de sumo interese porque o poema non só ten unha cadencia, unha musicalidade, senón que pode recorrer ao xogo visual que permite a escrita chinesa. De feito, nos textos antigos ou tradicionais, a forma gráfica dos caracteres pode dar –e dá– moita información. Lembremos, aliás, que a poesía chinesa, pintada con pincel lírico, é integrada dentro das artes plásticas

### Os contornos próximos da (cali)grafía e a poética de Uxío Novoneyra

*Le dessin? C'est un silence noir sur le bruit blanc.*

[Frédéric Pajak]

Entremos, pois, nos contornos próximos da corrente da obra caligráfica que, entre nós, adquire un grande relevo na máis do que interesante e significativa obra do poeta do Courel Uxío Novoneyra (1930-1999).

Ben é verdade que, sen as xenéricas e previas liñas mestras de contextualización epocal e tendencial, a obra caligráfica de Uxío Novoneyra podería ser ‘lida en campo aberto’, isto é, percibida sen calquera información previa.

Non obstante, coidamos que só alcanzará a súa exacta consideración cando o seu exercicio de escrita-pintura neste campo aparecer integrado no(s) seu(s) moi significativo(s) contorno(s).

A impronta da visualidade e da plasticidade asociadas á creación lírica traspasan a poesía de Novoneyra case desde os seus comezos nos anos '50. A produción desa década viu a luz no courelán e excepcional poemario *Os eidos* (Vigo, 1955) e na edición bilingüe galego-castelán de *Elegías del Caurel y otros poemas* (Madrid, 1966). Ora ben, vai ser coa aparición do volume *Os eidos 2* (1974), axeitadamente presidido coa epígrafe de *Libro de olladas* que o subtítula, e, noutro sentido complementar, cos *Poemas caligráficos* (Madrid, 1979), que a omnipresenza do gráfico e a importancia do ollar comecen a adquirir unha máis do que relevante entidade.

Afirmar que, como punto de partida, o noso autor foi, da relixión do exercicio caligráfico evoluído, á vez o noso Papa e o noso primeiro Ateo, non sería descabido.

<sup>21</sup> Existen, a pesar de todo, dous tipos de pintura chinesa ao longo da súa historia: unha, académica, ecléctica e decorativa (escola académica que nos tres últimos séculos quixo incorporar o claro-escuro, o sombreado e a perspectiva europea); outra, libre, caligráfica e subxectiva (escola letrada que non quixo incorporar principios occidentalizantes, pois defendía a tradición da pintura espontánea).

Sabemos que toda obra se articula por volta dun(s) tema(s) dominante(s). Sabemos tamén que para Novoneyra esa dominancia primeira está presidida polo tema do Courel, metonimia da Galiza verdadeira e distante reflexo do Mundo auténtico, a partir da cal o autor se serve, para a súa elaboración poético-gráfica, do que en termos musicais é coñecido como ouvido absoluto a que nada se lle escapa.

Nestes parámetros xerais, non estaríamos moi lonxe da verdade<sup>22</sup> —a respecto dunha poesía que se serve dunha contención do excesivo que xoga co sagrado, o profano e o pagán—, se resumirmos a poética novoneyriana nunha especie de radiografía constituída con parellas de conceptos substantivados como proceso e (re)creación, horacianismo e (re)escrita, procura e perfección, depuración e concentración, coherencia e sinuosidade, deglución e integración, esencia e inefabilidade, precisión e evocación, contemplación e ensimesmamento, vitalismo e dor, memoria e continuidade, pasado e futuro etcétera.

Tamén non estaríamos moi distantes dunha relativa imaxe temática de conxunto, de usarmos parellas de conceptos adxectivados como telúrico e cósmico, naturalista e 'metapaisaxístico' (Blanco 1996: 1258), político e (inter)nacionalista, existencial e amoroso, persoal e social, (neo)trobadoresco e popular, vital e reflexivo, (in)formalista e rito-litúrxico, cívico e 'vaticinante', 'pannaturismo' e misticismo, panteísmo e profanación, simpatía e simbiose, interior e exterior, obxectivo e subxectivo, deseuzación (entendida como desprendemento do 'eu') e alteridade, outridade e identidade, antibucolismo e animismo, personificación e cousificación etcétera.

Trazos poéticos e temáticos filtrados, finalmente, por novos pares referenciais como plástica e escrita, palabra e pintura, tipografía e caligrafía, oralizante e escritural, falada e escrita, vangardista e tradicional, auditiva e visiva etcétera.

Aínda sendo conscientes de que lle acontece o mesmo á palabra-concepto 'Poesía' que a 'República'—canto máis se lle acrecentaren adxectivos (socialista ou islámica, por exemplo) máis podería dexenerar no seu contrario—, coidamos que, como unha cartografía ben xeral, a radiografía que vimos de expor pode servir para aproximarse cun aquel de sentido á complexa obra do 'aedo bárdico' d'*Os Eidos*, mesmo téndonos visto impelidos a utilizar, por veces, o oxímoro como figura de caracterización<sup>23</sup>.

Dúas son as influencias indirectas ou as afluencias substanciais que conflúen na poética caligráfica do noso autor: unha de base literaria, o coñecemento 'ruminante' da poesía oriental, e outra de base plástica, o grafismo abstractizante pollockiano.

A respecto da primeira de base literaria, Uxío Novoneyra alicerzouna inicialmente —pois ao longo da súa traxectoria foi aprofundando neste seu 'saber'— co seu amplo e profundo coñecemento da antoloxía de poesía chinesa de Marcela de Juan, que caera nas súas

<sup>22</sup> E na súa procura, permitímonos remitir á introdución da obra do noso autor que supón o excelente estudo de Carmen Blanco «Uxío Novoneyra: poesía, terra e compromiso» (1996).

<sup>23</sup> Por exemplo, na introdución da angustia como 'antipatía simpatizante' ou 'simpatía antipatizante' á maneira de Kierkegaard. Utilización, por outro lado, que poderíamos resumir cun oxímoro final a respecto do conxunto da súa poética actitude, no ámbito da técnica e da tematización: "revolucionaria e conservadora".

mans en Madrid e que, como nos comentou o seu amigo e colega poético da altura, o recentemente falecido escritor Manuel María, sabía de cor<sup>24</sup>.

Resulta significativo que a antóloga faga referencia á “morriña da miña terra” (Juan 1948: 11) –así en galego–, nas páxinas prologais á antoloxía antes referida, para sinalar a nostalgia do rincón nativo que a poesía oriental ultrapasa. Nostalgia que, entre nós, integra a saudade: liña poética de enorme impronta na primeira metade do século e que Novoneyra retoma e estiliza tamén por esta vía, como unha consecuencia lateral ao que aquí nos ocupa.

Xa no que di respecto á segunda influencia ou afluencia de base plástica, sónica e pollockiana, Uxío Novoneyra tivo como guía ao pintor –e poeta– Reimundo Patiño, seu amigo e colega no coñecido grupo madrileño «Brais Pinto», de que ambos formaban parte e compartían o bifrontismo literario-plástico dos intereses dos seus integrantes. Neste sentido de influxo do plástico, poderíamos dicir que Patiño se situou “in loco parentis”.

O útopico renovador Reimundo Patiño (1936-1985) exerceu nas artes plásticas galegas unha actividade a contracorrente durante moitas décadas. Home reflexivo e comprometido co “genius loci”, mantivo, en relativo paralelo co tamén polifacético e poliédrico pintor Luís Seoane, unha actitude de vangarda radical anticipada a respecto do contexto social, político e cultural en que se moveu. Como dixera de maneira sintética o crítico e poeta Xavier Seoane:

Primeiros outorgadores deste estatuto de pioneiro da renovación criativa que no ámbito da plástica habería de vir posteriormente, foron os membros do colectivo Atlántica, quen recoñeceron nele o criador individual e solitario –mas fortemente vinculado tamén aos acontecementos e o devir colectivo social e cultural– que, no seio dunha longa noite de pedra en exceso delongada, soubo conectar, desde a xeral desinformación e notábel carencia de homologación da arte galega do seu momento, con pautas de renovación que havia no contexto internacional, sobretudo através do informalismo, da pintura máterica e do xestualismo, que ele tan ben coñecía, e do seu intento de facer coa tentativa en boa parte fallida do grupo “A Gadaña”, unha sorte de “El Paso” ou “Dau al Set” a nivel galego, que puxera as bases dunha renovación cernal no ámbito das nosas plásticas da longa postguerra (Seoane 1992: 74).

Esas mesmas situación e actitude presiden a escrita da súa breve, mais intensa e profunda, obra poética redixida en Madrid nos anos 1958 e 1959. Publicada en 1992 baixo o título do poemario de xuventude *Bandeiras neboentas. Oito poemas numerados dende a lonxanía* –prologado polo poeta Manuel María no esvaemento de límites con que “nos agranda o mundo”, nos parámetros efectivos de “libro desesperado que queima como unha brasa” e na ponderación reflexiva do senso da “vida da morte”–, ora sitúase no ámbito temático da

<sup>24</sup> Trátase da *Breve antología de la poesía china*, publicada en Madrid pola ‘Revista de Occidente’ en 1948. Ampliada e refundida en 1962, foi publicada pola mesma editorial co título de *Segunda antología de la poesía china* e, en 1973, de novo reformulada e acrecentada, en ‘El Libro de Bolsillo’ da madrileña editorial Alianza co título de *Poesía china: del siglo XXII a. C. a las canciones de la Revolución Cultural*.



superación da morte e da multifacetada saudade<sup>25</sup>, ora instálase na (con)fusión amorosa, pan-teísta e cósmica, como eixos basilares do seu invulgar e expresionista (t)alento lírico. A teimosa interiorización da paisaxe dunha terra e dun mar inscritos nunha temporalidade espiralada e circular –a que como manifestara o seu curmán, o pintor Antón Patiño, tiña unha consciente querenza na súa “resonancia colectiva”<sup>26</sup>–, a comunión desde un consistente pan-teísmo desenvolvido signicamente e mais o omnisciente visualismo que percorren o tecido poético son, por outro lado, tres das liñas de forza, das afluencias máis do que influencias, que, entre outras, ha compartir co poeta Uxío Novoneyra.

Non é casual o poema non datado con que encerra a súa escrita poética (Patiño 1992: 69) que dedica ao seu admirado pintor Jackson Pollock –de maneira significativa, único nome dos seus múltiples referentes artísticos que é mencionado ao longo de toda a súa escrita literaria:

Foi onte  
Ou mañá, supoño,  
Amigo Jackson Pollock  
Cando xuntos agardamos  
Polas furnas do vento.  
Hai un camiño tan estraño  
Pra poder remoer os ollos no valeiro.

Pollock (1912-1956), un dos principais nomes do expresionismo abstracto, foi quen afirmou con rotundidade: “Eu non uso o acaso. Eu nego o acaso”. Dixo isto para indicar o control que exercía sobre a súa pintura aparentemente caótica e na cal o pincel non tocaba a tela –era usado para só atirar a pintura sobre as telas inmensas que estendía no chan. O pintor estadounidense, alcoólatra, tivo unha especial percepción de escala que o levaba á súa particularísima maneira de arranxar elementos dentro dunha tela<sup>27</sup>, sendo un dos grandes representantes da vangarda do século XX –xunto con Mondrian, Malévich, Kandinsky, Newman, Rothko e Still– que loitaron por conseguir a utopía dunha linguaxe plástica pura, autónoma e autorreferencial, como (de)mostrou John Golding no seu coñecido ensaio *Camiños do absoluto*.

En fin, retomando a afluencia chinesa de que antes falamos, ten un grande interese o feito de na década de '60 tornarse de interese para os calígrafos e pintores chineses a

<sup>25</sup> Que preside a obra desde a dedicatoria inicial: “Ti / Estabas / Xunta min / E eu / Non estaba só / Diante da Saudade”.

<sup>26</sup> Manifestación realizada no sucinto e lúcido texto «Mundo sen fin», que acompaña e introduce, como limiar “a posteriori”, a publicación da poesía de Reimundo Patiño, ao igual que tamén fai –e é– o «Prólogo» de 1960 de Manuel María anteriormente citado (Patiño 1992: 11-12 e 17-19)

<sup>27</sup> Influencia do seu acompañamento dos traballos no Grand Canyon do pai, agrimensor, e mais das composicións e xustapositions dos muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera.

corrente occidental da “action painting”<sup>28</sup>, que, aliás, dez séculos antes tivera un precedente no expresionismo dinámico de varios pintores chineses imbuídos de un moi peculiar misticismo taoísta e da tendencia budista-zen (tch’an) irracionalista, na súa procura de expresar polo exaxero e a deformación a emoción da incomunicábel experiencia mística<sup>29</sup>.

Mais non foi só no coñecemento de Pollock no que influíu Reimundo Patiño a Novoneyra, mais tamén coa súa filosofía: de feito a case divisa do pintor, “pintar de dentro a fóra”, podería ser perfectamente asumida polo poeta.

Inxusto sería, ademais, non ver a influencia recíproca do poeta no pintor, a quen dedicou un dos seus non raros exercicios místico-caligramáticos (Novoneyra 1994: 73), que supoñen un desenvolvemento natural do seu (ab)uso do xogo co branco da páxina –de o preferirmos, con maior precisión, da experimentación co vacío chinés e co silencio:

### O TRIÁNGULO DO COUREL

trala eterna fluencia

trala et fluencia

o

trala encia

tri

tra cia

ángulo

t a

apousado

trala eterna fluencia

Poderíamos multiplicar os exemplos en que unha certa “psicoxeografía emocional” do Courel ou de Compostela, un certo plano das liñas afectivas da expresión, se reflicte na disposición dos versos, no deseño versal, no escalonamento literal, isto é, sempre na exploración e explotación plástica do consabido negro sobre branco e/ou no procurado confronto da voz e do silencio.

De todas as maneiras o que a fortuna crítica da súa obra realmente ten caracterizado como basilar é a estrutura temática e retórica de ‘haiku’ que, “mutatis mutandis”, resulta ser paradigma da súa poesía, tomando a parte polo todo e a fortuna crítica pola evidencia da verdade. Ora ben, o problema non está tanto na referencia que fagocita o conxunto dunha poesía plural, como no referente conceptual trivial que se manexa.

Pois esquécese o que con exactitude impresionista dicía Paul-Louis Couchoud en 1906 –cando descubriu o ‘haiku’ aos franceses (*Le Haïkai: les épigrammes lyriques du Japon*): que este modo poemático era un “coup d’oeil”, “une sensation nue”, “une note bien pincée dont les harmoniques expirent lentement en nous”.

<sup>28</sup> Que ten o seu correlato na mesma altura e en plena voga occidentalizante na creación artística e literaria, na alianza do abstraccionismo occidental, das vellas técnicas pictóricas xaponesas, do informalismo e da transformación abstracta de ideogramas na obra do importante calígrafo e pintor Kosaka Gajin. Amálgama orixinal que, a posteriori, inflúe con forza tanto no Xapón como no Occidente.

<sup>29</sup> Cun claro paralelo, para alén das súas rupturistas aportacións á banda deseñada, no retrato paracinético feito por Reimundo Patiño (1992: 43) por medio de liñas caligráficas do seu amigo falecido, o narrador Xoan Casal: “Xohan Casal no vento, na noite e na lembranza”, reza o debuxo.

Para alén disto, unha das posibles e parciais definicións do 'haiku' –que nos parece especialmente axeitada a respecto de como o podemos percibir 'traducido' e, máis que nunca, 'atraizado'– di que “o 'haiku' é unha fórmula poética (xa o ideograma, en si, é unha enumeración de compoñentes, como a fórmula); como as fórmulas matemáticas non 'narra' senón que 'expresa', explica, demostra, conclúe. A relación entre as partes e o todo, esa é a verdadeira poesía do 'haiku', unha relación lóxica, racional, evidente” (Murado 2001: 118).

Entre esas partes (e o todo), para alén da (re)coñecida oralidade fonosimbólica –sobre a que se ten debuzado o crítico Claudio Rodríguez Fer– de quen foi considerado moderno e excepcional rapsoda, salienta a integración do deseño nos poemas (ou, tal vez con maior exactitude, dos poemas no deseño) e o tratamento destes como obxectos extravagantes tamén plásticos, privilexiando a súa concepción e conformación visual.

Sendo ben certo que Novoneyra libertou o seu discurso do método, de calquera método, detras da “ligne Maginot” da opinión común, do outro lado da “ligne Verdun” da idea recibida, poderíamos e deberíamos afirmar a súa obra como a dun paisaxista, como pintor e como poeta, ademais da dun calígrafo que se mostrou cunha anorexia escritural só usando das palabras con valor duplo (de uso e simbólico) e unha paralela bulimia plástica ou, para sermos máis exactos, de deseño.

Porque, na súa obra, ‘o ollo escoita’<sup>30</sup>, Novoneyra foxe do “digest” para lectores apressados, distánciase do pseudoformalismo, que chaman os franceses da escola oralista “diction formulaire”, e mais céntrase no particular significativo –no sentido en que Michel Leiris dixo: “Plus c'est particulier, plus c'est universel”–, até o extremo de que podemos considerar Uxío como un poeta preocupado pola ‘dirección de lectores’ –no sentido en que Hitchcock declaraba facer non dirección de actores mais ‘dirección de espectadores’. Baste, neste sentido, con lembrar o combativo poema de 1968 «Vietnam Canto», subtítulo ‘poema oral e vivo’.

Dando máis un paso na caracterización dunha certa poética novoneyriana, na exacta ‘figuración’ dedicada ao poeta<sup>31</sup>, Luís Seoane definíao

“como home do Caurel, un poeta desta terra familiar do longo silencio das montañas, capaz de recollelo en versos e nos blancos da compaxinación, pra facer brilar cada verba. Tamén os seus manuscritos, os orixinais dos seus poemas, teñen un carácter gráfico axeitado ós seus propósitos poéticos, e sería moi bon que se editasen en edición que os reproducise” (Seoane 1990: 127).

Na longa traxectoria poética do noso autor, eses manuscritos orixinais, eses poemas caligráficos van aos poucos adquirindo un lugar central –aínda que non excluín-te– na súa

<sup>30</sup> Servindomonos do título do volume de 1946 *L'Oeil écoute*, en que Paul Claudel exercía como crítico de arte.

<sup>31</sup> Intitulada «Uxío Novoneyra» e publicada o 9 de marzo de 1975, intégrase na serie «Figuracións» con que o polivalente pintor e escritor colaborou dominicalmente de 1971 a 1976 no xornal *La Voz de Galicia*. Modalidade híbrida que teñen descrito Lino Braxe e Xavier Seoane con estas axustadas palabras: “En cada colaboración aparecía unha ilustración realizada por Seoane, de un personaxe que destacaba en algún ámbito da actividade humana, e ia acompañado dun texto en que realizaba unha semblanza [...]. A serie baseaba-se, pois, nunha estreita relación entre unha imaxe anteriormente creada e un texto en que se glosaba a figura e a personalidade do representado” (Seoane 1990: 7).

concepción plástico-poética, van asumindo a función dun regrado “feedback” de natureza apreciativa, cunha rendibilidade artística igual de distante do pleonasma saturante, ou da tautoloxía repetida, do que da simple ilustración gráfica.

En fin, por non andar de lado, como os caranguexos, ou por non ollar como unha aves-truz e ir directamente ás cousas, refiramos só dous exemplos significativos da complexa e variada casuística dos usos caligráficos na poesía novoneyriana, obviando, en consecuencia, pretendernos un inventario clasificatorio dun corpus basicamente heteróclito, que, en todo o caso, ficará pendente para outro lugar en que reproduciremos a segunda parte deste estudo.

Así pois, o texto que segue, do volume *Do Courel a Compostela* (1956-1986), deseñado “alla prima” con tinta da china e con trazos de “pentimenti” (isto é, de cambios de opinión do escritor ao trazar-deseñar), multiplica nas grafías as súas texturas e tamaños e, ao tempo, varía os trazos e as direccións na procura dunha representación plástica paralela no manuscrito da cita do escarño medieval de Joan Airas de Santiago:

SÓ a inminencia do posible / o máis temido / pon  
a ave á seestra

Compostela  
1986

SÓ a inminencia  
do posible  
o máis temido  
pon a ave á  
seestra.  
1986.

Ora ben, este uso do caligráfico a respecto da nosa lírica medieval non acaba co caso exemplar agora referido. Como proba de tal afirmación pode servir a apropiación, na prolongación da tendencia neotrobadoresca que preside unha grande parte da obra *Arrodeos e desvíos do Camiño de Santiago e outras rotas* (1999). En concreto o seu poema «Dicía Pero de Ambroa» (Novoneyra 1999: 132-133), para alén das formas (pseudo)medievalizantes á maneira de cantigas ou de trazos lingüísticos arcaizantes, está acompañado cun grafismo da denominación do trovador medieval que, en caligrafía novoneyriana, quere reproducir por aparente semellanza caligráfica as rubricas atributivas do humanista Angelo Colocci ou dos copistas dos cancioneiros apógrafos e quiñentistas italianos, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e *Cancioneiro da Vaticana*, que nos transmitiron a súa obra:

*Dicía Pero de Ambroa*

O que queira gardar dona  
se é que non se garda ela  
que non a escolla de sona:  
que calada a teña sigo  
se é que quere retela  
pra que a el só lle diga: *Amigo*  
ningún millor que ti fora  
ena máis íntima hora.  
Que duas bocas te sorban  
e que elas señan as miñas  
hastra cegarche as miñiñas  
o relustro dos humores.  
De pé prono peito ou lado  
sempre o atopas doado  
cando a malos amadores  
"ate os pelos lles estorban".



En fin, só para rematar con esta primeira parte do estudo sobre as influencias e as afluencias do caligráfico en Uxío Novoneyra e deixando, pois, para un outro lugar o estudo pormenorizado da práctica gráfico-poética do poeta, permíttanos relativizar a importancia da propia caligrafía como elemento de identidade, reproducindo, tamén en mecanoscrita transliteración, o seguinte texto autógrafo de António Maria Lisboa<sup>32</sup>, caracterizado pola súa implícita subversión irónica:

POR TEREM INDAGADO SE ERA OU NÃO ERA  
ESTA A MINHA LETRA, VENHO COMUNICAR:  
*Esta não é a minha letra*  
Esta é a minha letra  
Esta nunca foi a minha letra  
Esta foi sempre a minha letra  
ESTA NUNCA SERÁ A MINHA LETRA  
Está será sempre a minha letra  
**N.B.** - Tudo **É** e não é alternadamente.

ANTONIO MARIA LISBOA  
António Maria Lisboa  
Antonio Maria Lisboa  
António Maria Lisboa

<sup>32</sup> Véxase a reprodución do manuscrito na páxina seguinte, tirada do "Frontispicio" de '*Exercício Sobre o Sonho e a Vigília de Alfred Jarry*' seguido de '*O Senhor Cágado e o Menino*' (Colecção 'A Antologia em 1958', Cadernos organizados por Mário Cesariny, Lisboa, s.d.).

PORTEREM INDAGADO SE ERA OU NÃO ERA  
ESTA A MINHA LETRA, VENHO COMUNICAR:

*Esta não é a minha letra*

*Esta é a minha letra*

*Esta nunca foi a minha letra*

*Esta foi sempre a minha letra*

*ESTA NUNCA SERÁ A MINHA LETRA*

*Esta será sempre a minha letra*

**N.B.** — *Guêdo é e não é alternadamente.*

*ANTONIO MARIA LISBOA*

*Antonio Maria Lisboa*

*Antonio Maria Lisboa*

*Antonio Maria Lisboa*

## Referencias bibliográficas

- ANDRADE, M. de (1965): «Do desenho», *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*, Obras Completas de Mário de Andrade, XII: 69-77 (São Paulo: Livraria Martins Editora).
- BIASI, P.-M. de (2002): «Pierre Michon, écrire avant l'autodafé. Propos recueillis par...», *Magazine littéraire*, 415: 96-103.
- BLANCO, C (1996): «Uxío Novoneyra: poesía, terra e compromiso», AA.VV., *Historia da Literatura Galega*, Vol 4: 1249-1280 (Vigo: AS-PG / A Nosa Terra).
- JIMÉNEZ, J. R. (2003): *Una colina meridiana (1942-1950)*, Edición de Alfonso Alegre Heitzmann (Madrid: Col. 'Signos', Huerga y Fierro Editores).
- JUAN, M. de (1948): *Breve antología de la poesía china* (Madrid: Revista de Occidente).
- LISBOA, A. M<sup>a</sup>. (1958): 'Exercício Sobre o Sonho e a Vigília de Alfred Jarry' seguido de 'O Senhor Cágado e o Menino', Cadernos organizados por Mário Cesariny (Lisboa: Colecção 'A Antologia em 1958').
- MONEGAL, A. (2003): «Voces e trazos do silencio (diálogos entre as artes)», *A palabra e a súa sombra. José Ángel Valente: o poeta e as artes* [Catálogo da exposición]: 17-26 (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Universidade de Santiago de Compostela).
- MURADO, M.-A. (2001): *Caderno de Xapón* (Vigo: Galaxia).
- NOVONEYRA, U. (1979): *Poemas caligráficos* (Madrid: 'Cadernos da Gadaña, 1' / Editorial Brais Pinto).
- NOVONEYRA, U. (1988): *Do Courel a Compostela (1956-1986)* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións).
- NOVONEYRA, U. (1994): *Poemas da doada certeza i Este brillo premido entre as pálpebras* (A Coruña: Espiral Maior).
- NOVONEYRA, U. (1999): *Arrodeos e desvíos do Camiño de Santiago e outras rotas* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- O'NEILL, A. (1984): *Poesias Completas 1951-1983, 2ª edición revista e aumentada* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda).

- PATIÑO, R. (1992): *Bandeiras nevoentas* (A Coruña: Espiral Maior).
- POMAR, J. (2003): *Poema. TRATA do DITO e FEITO. Inclui «Apontar com o Dedo o Centro da Terra» por António Lobo Antunes* (Lisboa: Dom Quixote).
- SEOANE, L. (1990): *Figuraciós*. Escolma, edición e estudo de Lino Braxe e Xavier Seoane (A Coruña: Deputación da Coruña).
- SEOANE, X. (1992): «A embriaguez do infinito», *Bandeiras nevoentas*: 71-80 (A Coruña: Espiral Maior).
- VALENTE, J. A. (1995): *Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, 2ª edición ampliada (Madrid: Alianza Editorial).
- VALENTE, J. A. (2002): *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte* (Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores).