

DO CARÁCTER TRANSITIVO

DA LITERATURA E DA PLÁSTICA...

(... E mais da cor nunha narrativa de Lois Pereiro)

Carlos Paulo Martínez Pereiro (UDC)

Pintura e palabras nos tempos do ‘pasado verdadeiro futuro’

*C'è chi vive nel tempo che gli è toccato
ignorando che il tempo è reversibile
come un nastro di macchina da scrivere.
Chi scava nel passato può comprendere
che passato e futuro distano appena
di un milionesimo di attimo tra loro.*

(Eugenio Montale)

É coñecido que cando preguntaran a Santo Agostiño o que era o tempo, este dubidou e acabou por confesar que xulgara sabelo perfectamente antes de llo teren preguntado. Pois ben, a nós hoxe, a máis de quince séculos de distancia, pasounos algo semellante ao quereremos pór negro sobre branco o esencial, no que xulgabamos saber, do sinuoso e zigzagueante percurso occidental entre as case tautoloxías da ‘pintura visual’ e da ‘escrita literaria’ e mais os case paradoxos relacionais da ‘pintura literaria’ e da ‘escrita pintada’. Aínda máis, por compartirmos – extrapolándoa para este noso campo de atención – a afirmación do agudo ensaísta Eduardo Lourenço con que abría en 1997 o seu breve ensaio *Nós como Futuro*: “Só temos o pasado à nosa disposición.

É com ele que imaginamos o futuro”.

A pesar de sermos conscientes de que o que acontece primeiro non é necesariamente o principio e, de maneira complementar, tamén de que o que acontece por último non é necesariamente o final¹, comezaremos procedendo a varias operacións de xeneralización que, por precedelo, ultrapasan o estudo particular en que, finalmente, se queren acabar centrando estas páxinas: unha mostra da esquiva, mais consistente, interrelación da escrita e da plástica na literatura galega das últimas décadas do pasado século. Isto é, comezaremos cunha moi sumaria vista de ollos panorámica ás dificultosas e conturbadas relacións entre plástica e escrita a través dos tempos.

Aristóteles compara a pintura e a poesía – isto é, en sentido lato, a literatura – en varias ocasións ao longo da súa referencial Poética. Afirma a proximidade e coincidencia entre as dúas artes imitativas a respecto dos obxectos abordados, así como a súa distancia e diferenza en relación aos medios basilares de que se serven: cores² e palabras. Desta maneira, iníciase no espazo cultural hespérico unha relación controvertida e sinuosa entre ambas as dúas manifestacións artísticas que, de maneira teimosa e plural, se vai prolongar até os nosos días.

En visión retrospectiva, esta dialectica plástico-literaria asume – coidamos – unha vertente histórica fundamental para nos situar no centro do que aquí especialmente nos interesa. Fundamental, si..., porque – como lle dixó Luis a Laura³ – “si se pudiera romper y tirar el pasado como el borrador de una carta o de un libro. Pero ahí queda siempre, manchando la copia en limpio, y yo creo que eso es el verdadero futuro”. Armados, por tanto, da crenza compartida neste ‘pasado verdadeiro futuro’, que – ollo! – participa do desexo nietzschiano de que o pasado deixe de nos cadaverizar, permítannos, pois, realizar un máis do que veloz e conciso percorrido polas grandes liñas mestras deste complexo e produtivo relacionamento⁴.

A procura diversificada, segundo liñas oscilantes da

Do carácter transitivo da literatura e da plástica...

semellanza, da síntese, do paralelismo, da mestura e da utópica fusión entre os campos do plástico e do literario, que ten (pre)ocupado non pouco á cultura occidental, en que ambiental e tematicamente se insire de maneira necesaria esta disertación, tivo uns máis do que controversos inicios. O confronto primordial entre o escritural e o icónico e a posterior recomposición das súas relacións alicerzan de maneira paradoxal unha posterior ansia de proximidade e entrecruzamento, no período fulcral da constitución da cultura europea co decurso da progresiva implatación do pensamento relixioso cristán.

Non hai dúbida de que as artes e o pensamento artístico evolúen esteticamente, co século XII⁵, para un equilibrio integrador, despois dun combate de intencións excluíntes, en ámbito relixioso, entre a letra e a imaxe, entre un pensamento racional, ‘xerarquizando’ o real, e un outro máxico, ‘simpatizando’ con representacións substitutorias da realidade: isto é, entre as freudianas ‘abstracción intelectual’ da escrita e ‘percepción sensorial’ da pintura.

Con anterioridade a ese fecundo século, nestes parámetros vai moverse o inicial desterro da imaxe e a vitoria da palabra – ao final, lembremos que ‘no principio, era o verbo’ –, así como, co progresivo inserimento do cristianismo nos poderes oficiais do imperio romano por volta dos séculos III e IV, a asunción progresiva da síntese conciliatoria, coa correspondente anulación da prohibición das representacións idolátricas, mudadas para asumidas e mediáticas imaxes representativas. Como de maneira intelixente e suxestiva ten demostrado Facundo Tomás⁶, neste proceso dialéctico entre escrita e visualidade, dilucidase no cristianismo romano a xénese da nova cultura en que se apaga a teimosa e duradoira guerra doutrinal dos iconófilos e dos iconófobos:

Escritura, pintura; espírito y materia, racionalidad y magia, continuidad o discontinuidad del mundo: la dialéctica entre dos maneras de afrontar la vida y su conciencia, dos concepciones que se oponen y se implican mutuamente para constituir la cultura europea

[...]. Cuando se produce, pues, la batalla definitiva, el hijo carnal triunfa sobre el espíritu exclusivo del padre, y las imágenes son definitivamente asumidas, de la misma forma que lo son los impulsos sensoriales y las demandas corporales, aunque reconociendo su sometimiento a la disciplina del espíritu, al imperio superior de las letras (Tomás 1998: 111).

De se nos permitir unha prolepse, un leve desvío lateral na nosa digresión, apuntaríamos – por falarmos en termos moi reducidos – que o feito de se ter producido unha síntese desequilibrada entre as dúas tendencias lastrou o futuro próximo no desenvolvemento da secundarizada imaxe na nosa cultura. En consecuencia e como non podía deixar de ser, uns parámetros así condicionados non deixaron de limitar e retardar tamén o cultivo da figuración e, por tanto, do retrato e mais da imaxe.

De todos os xeitos, limitacións e retardamentos que temos que relativizar na súa importancia, pois así nolo fai ver facilmente calquera comparación coa situación da figuración do (in)humano e do retrato no xeral contexto sacro-cultural do islamismo e da relixión musulmá, co inequívoco triunfo da facción ‘iconófoba’ e do escritural, en oriental paralelo coa referida vitoria restrita – talvez con máis exactitude, pírrica – en ámbito cristán⁷.

En fin, deixando a prolepse discursiva e o leve desvío digresivo, retomemos a occidental vía principal en que antes iamos transitando de maneira célere.

Pois ben, co paso dos séculos – e a pesar de que entre nós se continúa ‘manchando a copia en limpo’ –, pérdese a consciencia desas peripecias fundacionais do relacionamento entre a imaxe e a palabra. Co decorrer do tempo, a complexa e bipolar relación de coincidencia/diferenza e de proximidade/distancia de teor aristotélico ten sido matizada, reformulada ou precisada constantemente na teoría ou na práctica da plástica e, de maneira especial, da escrita.

Ben é certo que, con todas as reservas que se quixeren e deixando a un lado o fulcral papel do figurativo, o proceso

comparativo entre as artes da palabra e da cor pode ser tamén retrotraído por nós vintecinco séculos, até Simónides de Ceos de quen Plutarco nos trasladou a coñecida e lexicalizada afirmación de que a pintura é poesía muda (“muta poesis”) e a poesía é pintura falante (“eloquens pictura”)⁸. Resulta así mesmo peculiar o feito de que ese paralelismo esbozado poida tamén recuar na nosa mente até a ultrarreferida expresión horaciana “ut pictura poesis”, dado que funciona vulgarizada neste sentido en que foi malinterpretada – por descontextualizada dos versos que a completan e limitan na *Epistola ad Pisones* –, impoñéndose como afirmación rotunda dunha semellanza teórica entre as dúas artes, moi para alén da “mímese” que na altura – considérase – as alicerza.

Na praxe literaria, as modalidades ancilares ou híbridas do exercicio creativo como a poesía efrástica ou a emblemática percorren de maneira especial o Renacemento, o Barroco e o Neoclasicismo, indiciando así o carácter reprodutor – ademais de, por veces, subservente da dimensión representativa da pintura – da actividade poética neses diversos e dinámicos mo(ve)mentos culturais.

Coa chegada do furacán romántico e do imperio progresivo da subxectividade creadora, as distincións – xa setecentistas – entre o ‘sublime’ da poesía, produtora e (re)creadora, e a inferior ‘beleza’ da pintura, descritiva e reprodutora, basean un renovado relacionamento entre as daquela consideradas arte espacial e estatizante da cor⁹ e a superior arte temporal e dinamizadora da palabra – diferenciación fixada no século XVIII por Lessing, mais de distante matriz leonardesca. Relacionamento novidoso, por certo, que, metamorfoseado e adaptado ás peripecias do pensamento da modernidade, vai chegar con vixencia até nós, aínda que cun espectro de ligazóns e paralelismos teóricos e prácticos máis complexo e matizado.

De feito, as escritas realistas, naturalistas e finiseculares, para alén de exercitala¹⁰, non van facer máis do que aprofundar na parella pintura-literatura, incidindo de novo na descrición da exterioridade, en ocasións, como reflexo

caracterizador do subxectivo – por moito que sexa con renovadas finalidades e de diversificadas maneiras. Como é de todos coñecido, esta sintaxe interartística acentúase no século pasado coas ambiciosas vangardas históricas e, en especial, co abranxente, afluente e influente surrealismo, en tanto en canto que a escrita e a plástica desexan fundirse e os autores ‘arelan’ dicir todo de todas as maneiras posíbeis: os creadores servéñse do caligrama ou do ideograma, pintan as palabras e escriben as formas e as cores.

Nos últimos decenios do século XX, acompañando o paso na plástica da neovangarda informalista, conceptual ou comportamental á transvangarda, o proceso de obxectualización, espacialización e pictorialización do texto, especialmente poético, adquire unha nova dimensión, en especial cos mo(ve)mentos da poesía visual e concreta e mais coas tendencias da abstracción pictórica, até tal punto que, en moitos poemas dese teor, o carácter espacial e a visualidade son tan obsidiantes e están tan subliñados que se dilúen en ‘muda poesía’ pictórica, perdendo en aparencia a súa esencia de literaria ‘pintura elocuente’.

Mais, en fin, o proceso de hibridación, intercambio e síntese de que viñemos falando, por veces e nalgúns artistas, ten atinxido un tal grao que non é anómalo ouvir as voces dos gardiáns dos espazos sagrados do literario e do plástico clamando pola recuperación das fronteiras ou, cando menos, da creación e do uso das técnicas distintivas “comme il faut”. Fronte a un exaxero de tal dimensión, con certeza, somos quen de corrixirmos esta percepción tendencial dunha certa ‘diluición da literatura’, de observarmos desprexuzadamente a proteiforme e plural realidade actual – dita, entre “mots d’ordre” e “mots d’esprit”, coa esquivada e enganosa rubrica de ‘posmoderna’ –, para alén do esvaimento consensual que hoxe se dá en relación a calquera dimensión representativa do feito pictórico e, inclusive, en certas tendencias escriturais do literario¹¹.

Ora ben, para alén do antes apuntado, aínda se podería ponderar un outro punto de vista paralelo e complementar

Do carácter transitivo da literatura e da plástica...

con que constatar facilmente a íntima ligazón entre escrita e pintura no seu aspecto de representación, máis aló da mímese e os seus arredores, desde os primordios até a comunicación ‘verbo-voco-visual’ dos Concretistas, na esteira de James Joyce, e a máis recente incorporación da “high-tech”. Como ben resumira Ana Hatherly, nunha comunicación dos Cursos da Arrábida en Xullo de 1996, referíndose a un seminario anterior sobre as “Relações entre a Palavra e a Imagem” por ela ministrado,

partindo de uma panorâmica histórica da evolução da escrita desde os tempos mais primitivos até à tecnologia de ponta de finais do nosso século, tentava-se demonstrar como a escrita e a pintura, num sentido lato, seguiram sempre a par e muitas vezes de mãos dadas, porque, de facto, graficamente falando, a escrita é uma pintura ou, se quisermos, um desenho de sinais. [...] Nesse pequeno curso, apenas se desejava mostrar como a sua evolução foi, em termos geométricos, umas vezes paralela, outras tangente, outras secante (Hatherly 1998: 173)¹².

Na realidade, colocándonos na segunda metade do pasado século, observamos unha complexidade e diversidade de actitudes e obras que, baseándose no ‘pasado verdadeiro futuro’ e multiplicando as (contra)verdades, reflecten, aproximan, interrelacionan ou funden a pintura e a escrita. Porque se a escrita é unha pintura, se a escrita é un deseño de sinais – que con certeza o é –, pintar, debuxar ou deseñar sería introducir no mundo que nós vemos estruturas humanas e, nesta liña argumental pleonástica, a escrita tamén non sería máis do que un caso particular de pintura, de deseño ou de debuxo. É na reciprocidade bulímica desta zona fronteiriza en que deberíamos considerar a actitude e a obra de certos creadores contemporáneos que tenden ao desdobramento como as da escritora (e pintora) Clarice Lispector, como as do pintor (e escritor) Raimundo Patiño ou como as dos pintores e escritores Henri Michaux, Mário Cesariny e Luís Seoane. É tamén na transitividade fagocitadora deste espazo limítrofe en que deberíamos avaliar a actitude e a obra de

certos creadores que tenden á síntese como as do pintor (¿e escritor?) Jackson Pollock ou como as do escritor (¿e pintor?) Uxío Novoneyra.

Mais estes e outros moitos exemplos a que poderíamos acudir non son máis do que mostras do evidente, porque a realidade desta actitude de hibridación vén sendo nestas últimas décadas tan omnipresente que o centro está en toda a parte e a circunferencia ou as marxes en ningunha.

Falaremos, pois, desde estas marxes – inexistentes porque deviñeron centro –, dunha obra narrativa inconclusa.

Da cor lóxica e da palabra enigmática (¿ou viceversa?)

La present és una d'aquelles històries que comencen en un cafè i no se sap com acaben. Al taulell, o al voltant d'una taula, un client explica als amics:

– És diu que els ulls són un dispositiu per veure com és allò que ens volta i com són els altres, ¿Però i per mirar a dins d'un mateix? En aquest sentit, som cecs. ¿O bé passa que tot el que veiem a fora és, en realitat, el que portem a dins? Aleshores, no ens hauria d'estranyar que hi hagin tantes desgràcies. D'una manera o altra (i tirant llarg!) només veiem la meitat del que hi ha, o sigui que dos ulls o són massa o són poc, però mai la mida justa. És un motiu poderós per a afirmar que no és que la naturalesa sigui sàvia, sinó que sap una colla de coses de memòria i les repeteix com un lloro.

[Pere Calders: Lligant caps]

Conforman un auténtico oceano os exemplos de que nos poderíamos servir para deseñar a complexa realidade do esvaimento dos límites entre as dúas actividades artísticas, así como do seu relacionamento – “varius, multiplex et multiformis”, tal como de Eros se dixera –, mesmo deixando a unha banda aqueles non infrecuentes discursos literarios e exercicios plásticos que, reduplicándose cos materiais das diferentes esferas, se definen polo seu carácter case

tautolóxico. Abonde, por tanto, con lembrarmos do ámbito que aquí nos di respecto unha mostra das variadísimas e plurais augas que constitúen, tamén, unha amálgama e compósita floresta estilística, presidida polo duplo principio activo do eclecticismo e da contaminación.

Procederemos, pois, distantes da quimera de cremos que podemos reducir o caos do xogo de espellos permanente entre escrita e pintura a unha tipoloxía razoada e, así mesmo, séndomos conscientes de que as procuras retrospectivas – ou prospectivas –, levadas ao exceso e por moi aleatorias e memorísticas que foren, poden acabar por atopar todo en todo, isto é, nada. E procederemos (re)visitando a seguir un caso concreto no espazo da literatura galega contemporánea: reflexionando arredor do texto pintado a cores de Lois Pereiro.

Desde o ámbito do exercicio pictórico e da reflexión plástica, comezaremos por disertar por volta da obra de Antón Patiño na súa posición, especular e accidental, a respecto do conxunto da poesía e dunha inconclusa narrativa do poeta Lois Pereiro (1959-1996). Artista plástico e escritor procuran meter en horizontal a imposíbel verticalidade da ollada, da expresión das verdades interiores e/ou da vivida vida e, só no caso do segundo, tamén da morte vivida¹³. Isto é, por (ab)usar das palabras do escritor na narrativa e/ou prosa poética en que nos centraremos despois: “ollos frol de morte” que están “vendo o espectáculo enmeigado do lume branco dourado azul roxo, lume vida, lume morte que delira”.

Partamos, pois, desas, indirecta ou oblicuamente, interesantes ‘pinturas literarias’ – entendendo a etiqueta descritiva de maneira antitradicional, no sentido actualizador da modernidade –. Entre os antes referidos paralelismo e tanxencialidade, resultaría pouco oportuno non mencionarmos o ámbito renovador en que por volta da década de ’80 o poeta e o pintor se insiren: o primeiro no heteróclito grupo poético coruñés a que deron nome os dous volumes colectivos *De amor e desamor* (1984 e 1985) e o segundo no sincrético grupo plástico vigués *Atlántica* (1980-1983), así bautizado

a partir das mostras colectivas realizadas ao longo dese cuatrienio. Ambos os grupos son partícipes, herdeiros e xeradores, aliás, dos ambientes e as actitudes ligados ao “genius loci” que, un pouco por todo o lado, xurdiron na Galiza posfranquista co desexo de alteración e ruptura estética co “establishment” cultural da altura. Ben é certo que, no campo do relacionamento pictórico-literario, os integrantes de *Atlántica* produciron unha reflexividade teórica e unha execución en obra (plástica) máis explícita e contundente do que o realizado polos pertencentes a *De amor e desamor*. Realidade que, a pesar do común trasfondo de ‘atracción imantada’ de campos, pode ser explicada (máis non só) polo carácter máis heteroxéneo e literario dos segundos con relación á maior apertura interartística dos primeiros.

O paradigma dunha actitude de vasos comunicantes entre disciplinas e de *Atlántica* con outros grupos vigueses pode corporeizarse na figura teórico-referencial do seu “maître à penser” – a pesar de pouco xustamente discutido por algúns hoxe en día como tal – Antón Patiño e no relacionamento do – por veces, falaríamos con xusteza de ‘integración no’ – colectivo plástico co grupo poético (rupturista a varios títulos dos que nos ocupan) *Rompente* ou co movemento musical alternativo ‘culto’ (Henrique X. Macías) e ‘popular’ (*Os Resentidos* ou *Siniestro Total*). No caso do menor ímpeto recíproco e transitivo do agrupamento coruñés a respecto da escrita e da plástica, para alén de Lois Pereiro, cabe subliñar o papel do poeta Xavier Seoane como excelente notario crítico e estudioso do período na súa vertente artística e a actividade de poeta ‘graficitante’ de Francisco Salinas, de cuxa actividade pode servir como exemplo a desatada obra inédita a que tivemos acceso *Dez Poemas Para Morrer Amando* (1981), en que o mecanoscrito, a humana grafía, a palabra e o deseño a tinta da china conforman, ultrapasando o referente do estándar caligramático á Apollinaire ou á Manuel Antonio, un artefacto poético notoriamente hibridizante e reflexivamente intelectualizado. Aínda poderíamos

Do carácter transitivo da literatura e da plástica...

acrecentar o prolongamento do espírito conturbado e de (un outro, ampliado e integrador) agrupamento natural do núcleo coruñés – continuista e diversificado e, en especial, profundizador das plurais tendencias globalizadoras do creativo – por volta da revista *Luzes de Galiza*, impulsada por Manuel Rivas e Xavier Seoane, co apoio das Edicións do Castro e/ou da súa “alma mater”, o pintor e intelectual Isaac Díaz Pardo¹⁴.

Pois ben, o pintor Antón Patiño, nunha das dúas salas da exposición intitulada paradoxalmente “Horizonte vertical”¹⁵, pendurou unha serie de lenzos de 1999 dedicados á obra-vida-morte do poeta Lois Pereiro.

Non foi esta a única relación da pintura coa literatura nesta mostra pictórica, porque, na mesma sala e para alén da interesante obra “Gran laberinto en Gundivós”, unha segunda serie aparecía baixo a rubrica de “Caosmos”, servíndose Patiño da palabra acuñada por James Joyce a partir da amálgama de ‘Caos’ e ‘Cosmos’ e, en consecuencia, inserindo as pinturas no dominio da arte nunha natura ou contranatura; quere dicir, no sentido do “Chaosmos” que, de maneira brillante e precisa, formulara o psiquiatra e pensador Félix Guattari¹⁶.

En recente entrevista, perante a pregunta un algo retórica de Jacinto Ruiz (“¿Poesía y pintura son dos campos muy cercanos?”), o pintor monfortino do movemento Atlántica expuña o seu pensamento “ad hoc”:

Pienso que tanto la poesía como la pintura tienen un territorio compartido, ese universo que permite que la imagen aparezca, que pueda surgir desde el exterior. Memoria y mirada van conformando un poso común y es lo que nutre tanto la imagen poética como la pictórica (Ruiz 2002: 12).

Nestes parámetros, son talvez tres os elementos basilares e coincidentes da obra diversa dos nosos dous artistas: a centralidade da imaxe, o imperio da ollada colorida e mais o carácter non efrástico e a vontade de arranxo, de orde e de arrumación no instábel territorio por definir do ‘Caosmos’.

Un e outro responden coa súas respectivas prácticas pictórica e poética á pregunta de Joan Perucho sobre se ‘o que vemos fóra cos ollos, non é en realidade o que levamos dentro’ – que, no breve conto “Lligant caps” con que abrimos estes parágrafos, ten unha diverxente resposta –, afirmando a realidade duns ollos, escriturais e plásticos, que, fitando a realidade, tanto ven a exterior como enxergan a interior.

Aínda se poderían encontrar paralelismos – iso si, de importancia menos fulcral – entre a tinxida escrita pereiriana e a caracterización, basilar e xeral, do coherente percurso da obra pictórica de Antón Patiño: predominio abafante da cor, espontaneidade do xesto, sensorialismo táctil, espacialidade e (para)simetría compositiva, figuración cunha iconografía abalante e persoal (aínda rexidas polos restos do seu expresionismo e abstractivismo primeiros), etc.

Mais, para alén do paralelístico, circunstancial e amical... Hai algo máis que xustifique a atracción do pintor a respecto da escrita do poeta?... Como se desenvolve a presenza da pintura nas palabras?... É perceptíbel e significativo o elemento plástico no discurso poético-narrativo da novela?...

De maneira complementar co necesario – mais breve – percurso pola obra pereiriana, achamos que será a resposta complexa a estas preguntas que nos permitirá aprehender e comprender a importancia subterránea da plástica e, en particular, da cor cos seus imperativos representativos e coa nebulosa das súas connotacións, harmónicos e virtualidades, no conxunto da obra de Lois Pereiro e, máis en concreto, na novela inacabada *Naufragos do Paradiso*.

Permitásenos, pois, unha analoxía da estratexia pereiriana subxacente á construción desta inconclusa narrativa cunha das quebras fundamentais no evoluir da pintura moderna: ao igual que en Cézanne – como é máis do que sabido, decisivo motor das vangardas históricas e, especialmente, do cubismo – prodúcese un percorrido da percepción á concepción, isto é, do perceptual para o conceptual.

No espazo creado por esta analoxía, xulgamos que a

nosa pretendida aproximación lateral se xustifica porque – temos para nós – non se podería abordar, ou porque non se ‘debería’ abordar o discurso da novela sen termos presente que apunta para algo así como un filme en versión orixinal de que non se visen máis que os subtítulos. Tanto é así que, para explicarmos con precisión os alicerces da súa construción narrativa, nos veñen á mente as “idéas” de Gilles Deleuze ou, máis ben e o que é diferente, aquelas ideas que aparecen baixo a forma de “blocs d’affects-percepts”, por canto os seus núcleos significativos se mostran notoriamente diferentes dos conceptos “tout court”.

Pois ben, na segunda semana de Abril de 1997 saía á luz postumamente – e por segunda vez nesta maneira cruel, tras os seis “Poemas póstumos (1992-1994)” – unha novela inédita e inacabada de Lois Pereiro, *Náufragos do Paradiso*, na “Revista de liberdades, crítica e cultura”, *Luzes de Galiza*. A ficción ía acompañada, para alén de varias reivindicacións e sentidas evocacións, da “derradeira entrevista” que, poucos días antes do seu falecemento, lle realizara o director da publicación, o escritor e xornalista Manuel Rivas¹⁷. Aparecía, pois, o mesmo mes en que a novela comeza (“Unha noite de abril. A segunda lúa de abril cravada...”) e unhas seis semanas antes de que se cumprise un ano da Morte do autor que non apagou unha das máis caracterizadas, singulares e auténticas voces poéticas destes nosos últimos lustros: “Para um tão triste fim, tão leda a morte! / Para um tão largo amor, tão curta a vida!”, usando dos adaptados e camonianos versos finais do soneto do poeta seiscentista portugués Francisco Manuel de Melo.

A pesar da habitual banalidade con que se usa un termo – tan gasto e tan trivializado no ámbito do literario – como ‘descubrimiento’, acho que con aquela publicación acadaba, daquela, exacta significación, porque a novela, mesmo inacabada, prolongaba substancialmente os límites cualitativos do feroz e corrosivo legado do autor monfortino. Por outro lado, na excelente entrevista alí reproducida, podíamos acompañar máis unha vez o pensamento dun

home lucidamente reflexivo e emotivamente intelixente – “non hai intelixencia sen emoción”, dicía Pound – perante os tráxicos (pre)suposos, vitais e mortais, da súa tortuosa creación e non menos plenamente consciente das bases literarias e estéticas da súa furiosa escrita.

Quizais como unha axuda para, desde “o branco fantasma dunha ollada”, “fuxir desa abstracción triste” que o perseguía, coidamos nós que o noso autor tamén se serviu do exercicio da escritura¹⁸ desta inconclusa novela – e non só – con fins catárticos, nun deixarse vivir máis do que nun deixarse morrer: para purgar, sen anestesia nin soño, a dor do seu exilio do ansiado edén, acendendo e facendo brillar o seu pensamento e a súa emoción por medio da súa moi apurada creación artística.

Na altura, aproveitáramos o ‘acontecemento’ editorial para tentar unha abstracta radiografía da obra poética do autor da novela, dado que, abordando aquela, comezamos a explicar tamén a incompleta narrativa polas estreitas relacións, polos comúns presupostos e polas intencións semellantes que aproximan unha e outra (Martínez Pereiro 1997: 23-24). Hoxe, algúns anos volvidos, queremos servirnos daquela sintética radiografía da obra do autor monfortino como punto de partida, elemento basilar e exemplo explicativo das posíbeis ‘razóns’ da atracción dun pintor, Antón Patiño, por unha ‘súa’ escrita allea.

Nos menos de cen poemas que entón coñeciamos de Lois Pereiro, recollidos polas Edicións Positivas en dous volumes, *Poemas (1981/1991)* e *Poesía última de Amor e Enfermidade (1992-1995)*, íase irregularmente deseñando unha escrita poética ‘persoal’, sen disfraces, e subxectiva, sen ambigüidades, negando – a contracorrente da mascarada e omnipresente poética ‘impersoal’ – a afirmación nietzschiana de o eu do poeta lírico saír desde as profundidades do ser do creador cunha ‘subxectividade’, no sentido da estética moderna, voluntariamente ficticia e pluralmente diluída. Ben é certo, con todo, que esta negativa era, parcial e epidermicamente, revisada coa dramatización lírica “no

‘ennui’ que crea” da narrativa coñecida postumamente.

Pereiro, nun audaz esforzo para conciliar a antítese básica da vida distante e da morte próxima, sitúase – especialmente na poesía final, reforzando tendencias da irregular escrita inicial e ultrapasando ‘poses’ – no territorio de ningures que é a súa contraditoria e espida subxectividade (“en soños defínime como unha aparición / que se abre as veas en público”), transmitíndonos poética e violentamente a experiencia do abismo e a vivencia da continua destrución (escribindo “os diálogos da morte”), a recuperación do “amor resucitado” (“conxugando os verbos vivir e amar / en primeira persoa do plural / reducidos ás formas do presente”), e, especialmente, legándonos de maneira repetida o seu saber esencial, despois da súa “morte sobrevivida”, sobre o que era – aínda é? – a vida: “amar e ser amado”¹⁹.

Non cabe dúbida. En certo sentido, deberíamos considerar esta inconclusa ficción de Pereiro un ‘libro de area’ – aplicando a feliz denominación borgiana para *As mil e unha noites* interminábeis en que, de maneira infinita, Xerezade inventa e le relatos para que o seu señor-verdugo non a envíe á morte –, por canto supón un outro e diverso paradigma do teimoso exercicio da escrita contra a ameaza da morte.

Destarte, o noso autor parece seguir a Beuys – “Zeige deine Wunde” (“ensina as túas feridas”) – á hora de levar por medio da escrita o seu padecemento persoal ao campo da batalla social. Por isto, houbo unha tendencia a que a enfermidade de Pereiro se convertese nun xuízo moral para a súa obra literaria, en lugar do desexábel e central xuízo estético. Feito comprensíbel, aliás. Primeiro, porque, se desculparen o emprego dun oxímoro, ten a evidencia contextual do non evidente influxo ambiental do moralizante “Ethical Turn” dos anos ’90, con grande – mais, por veces, subterráneo – impacto na filosofía e, de maneira especial, nos estudos literarios. Segundo, porque é ben certo que, obrigado e condicionado pola doenza, o poeta converteu a súa obra nunha tremenda metáfora do suicidio en que os temas da fragilidade e a identidade humana, a ausencia/presenza dramática e a dor son

básicas para entendermos a súa sensibilidade como escritor.

É así que, por un lado, aterra non pouco ler a morte nos versos dos seus derradeiros anos, porque, neles, Lois Pereiro, “despois de ter sobrevivido”, non só falou da “inoportuna / groseira inculta e pouco delicada”, viuna tamén, sentiuna e resistiuna na súa crueldade, seguiu en desigual combate as súas silentes e inexorábeis pegadas, desafiouna máis aínda e, sobre todo, coñeceuna ben e foi lúcida e emocionalmente escribíndoa. Por outro lado, non menos estremece a ferocidade contra o propio pasado (“os erros cometidos na vida a contraño”)²⁰ desta camoniana e “fatigada ruína namorada”, que – quizais sen o ter desexado – duplicou para nós unha outra traxectoria épica e revoltada de ‘bicho da terra’ a ‘semideus’, de que, por veces e como en moitos dos seus poemas, se reviste a auténtica – por vivida e por asumida – “revolta literaria e vital” da poesía.

Aquel terror ou este estremecemento son produto da súa sentida visión poética (“unha carnicería no cerebro”) que non é tan subxectivamente pesimista como ‘c(a)ósmica’ e fatalmente tráxica, que non é tan equilibrada como tensa na relación entre a negación extrema que enfrenta e a afirmación radical que defende. Ambos os dous efectos son tamén resultado da xeografía literaria e vital que percorremos na lectura, porque, como o exipcio Anubis ou o grego Cérbero, este escritor do Incio conduce a súa (e a nosa) ‘alma’ simultaneamente ao mundo subterráneo, ao mundo ínfero, aos baixos fondos, aos infernos do Hades, isto é, ao plural “Unterwelt”, por expresalo nese idioma alemán e por situalo nesa cultura centro-europea da crise (da persoa e da posguerra) que tanto alimentou a súa poética.

Máis regresemos de vez á novela²¹ que xera e motiva no fundamental estes parágrafos, preguntándonos sobre o seu lugar con relación ao corpus do autor. Falamos antes da prolongación cualitativa que, a respecto da súa obra coñecida, supuña para nós este ensaio narrativo. Especificando máis, digamos que a novela ‘prolonga’ – no sentido en que desenvolve noutro formato expresivo e no

paraceliniano estilo de “un autre *Voyage au bout de la nuit*” coa miraxe sofisticada dunha simplicidade aparente – constantes tanto da súa escrita poética – especialmente da máis irregular do seu primeiro libro – como do seu coherente pensamento vital a que está indisolubelmente ligada.

Nótese – en liña con esta nosa opinión – o significativo indicio de o seu título, *Náufragos do Paradiso*, recoller en modulación plural o verso final (“náufrago da expulsión do paraíso”) do conmovente e radical poema “Se xa morto de qué naval qué mar...”.

Ademais, repárese na omnipresenza da obra-vida do austríaco Thomas Bernhard (“escritor único e inimitábel, sen sucesores nin escola”), a quen dedicara a “Elexía a un espírito irmán. Pasatempo por orde alfabética”, e os filtrados rastros de Wittgenstein (na novela máis do que “un vestixio, Bernhard, de Wittgenstein en ti”). Estas dúas presenzas tutelares de dispar influencia aparecen, respectivamente, por unha banda, no ridículo que deriva das coñecidas palabras bernhardianas “todo é ridículo cando se pensa na morte”, no propio protagonista Bernal (e, atraizoado, “Bernald”)²² – en retórica dupla pregunta: até que punto trasunto intencional do austríaco e/ou intencional “alter ego” do autor? –, ou no inserimento referencial no discurso de citas textuais do mesmo, e, por outra banda, no narrar mergullado no horror e nas marxes só do que o artista pode e debe, isto é, do que ben coñece ou, finalmente, no papel central que atinxen simbolicamente as cores (e o ollar, e as olladas) e a súa xeometría nas personaxes e no conxunto desintegrado da narrativa.

Ora ben, interésanos aquí, dunha maneira moi especial, o sentido da última pegada das referidas presenzas, porque non é descabido considerar a cor como un esencial ‘fio de Ariadna’, como un imprescindíbel guía para capt(ur)ar as liñas mestras dos significados da novela, como teimosa lembranza – en aforística expresión d’annunziana – do “esfuerzo da materia por se converter en luz”.

Aténtese, con todo, en que temos falado de prolongación da súa poesía na narrativa pereiriana, de tal

maneira que esta súa escrita ‘derivada’ – como, por parecidos (outros) motivos, a de *Água viva* de Clarice Lispector – se sitúa nun constante movemento de ‘esvaramento’ para unha outra cousa que só se saberá con dificultade o que é... Isto é, colócase en situación de devir constante, en intersticial terreno de ‘escorregamentos’.

Con esta perspectiva, talvez sexa necesario facer antes de máis nada unha precisión co desexo de evitar malentendidos igualitaristas. É ben certo que a presenza, en concreto na poesía, dun certo cromatismo – isto é, da escuridade, da claridade e do ton da cor – ten moita menor dimensión en xeral do que na súa única narrativa, aínda que, por citar só un exemplo, o cru poema “Atrocity exhibition”, que abre a súa primeira recompilación cos textos poéticos de 1981 a 1991, se poida servir dunha relativa plasticidade estruturante por medio dun claro simbolismo cromático – en que Pereiro reescribe a cor “rouge sang” á maneira de Zola, instábel e conflituosa mais pluralmente vital, e connota o amor co, anos despois para el, obsidiante “gris fume”:

Deixa un bico no espello
onde arde a miña sombra pola noite
e que podrezan xuntas
a imaxe da túa ausencia,
siluetada en roxo cos teus lavres,
e o perfil violento do meu soño
que enxendra amor gris fume
un odio carmesín
e na lingua e nos dentes
sangue e semen.

(Pereiro 1992: 7)

O mesmo acontece con outros referentes escritopicturais: teñen unha aparición rotunda, mais ocasional, ao longo da poesía pereiriana. Permítanos que valla como mostra singular desa querenza da escrita pola plástica o poema XV da súa segunda recompilación de textos, redixidos de 1992 a 1995, que é presentado como unha parodia-homenaxe-

Do carácter transitivo da literatura e da plástica...

aproveitamento do erotismo e ao modo Apollinaire, xa explícito desde o poema-comentario que o precede e ‘explica’:

(¿Apollinaire?... apollinaire,
apolligrama, caligraire Madame Sosostri
botoume as cartas. E fixen un poema
en forma de útero.

Debo soñar desperto en
todo o que hai de erótico na terra.

Ser amable, levemente perverso:
e aproveitar a gratuidade
da Beleza.)

(Pereiro 1995: 54 e 55)

Este poema caligramático bilingüe (francés e galego), datado en Xullo de 1995 e intitulado “Soir. La femme qui est derrière moi”, é de feito disposto sobre o branco da páxina en forma de útero polo noso poeta:

Soir. La femme qui est derrière moi
me regarde á travers du miroir que j’aie
devant ma face. Soir. Et le soleil brule nos ames.
Le désir chante. Et moi, maintenant, tout hereux d’être vivant.
Quérote. Soir. Serán. A muller que teño detrás obsérvame
polo espello que hai xusto diante miña. Serán.
O sol está a arder nas nosas almas. Canta
o desexo. E eu, agora, feliz de seguir
vivo. Je t’aime. Serán. Escribo
isto con calma e sigo
sendo o mesmo, ou
iso penso.
Creo.

(Pereiro 1995: 54 e 55)

O noso autor acode ao sempiterno topos da medi(t)ación da función-espello e da función-pantalla – tan pictórico, aliás – como motor estruturador da plasmación gráfica e do desenvolvemento temático. Aténtese, neste sentido, ao efecto do xogo especular levemente asimétrico e irregular en que se²³. Como mostra o dubitante final conclusivo, a disposición formal transparente que, por un

lado, o relevante non é responder ao reflectido, á filtrada “face” observada no “soir/serán”, senón crear o propio espello (erotizado) e que, por outro lado, o importante non é a distorcida imaxe reflectida, mais a abalante identidade revelada na mudanza ‘solar’ dun eu poético amoroso e/ou namorado que, desexante e feliz, vive e cre.

Mais, en fin, regresemos ao discurso narrativo en que aquí nos quixemos centrar e deteñámonos nel, cun breve e incompleto levantamento dos usos significativos da cor, mais tamén doutros relevantes elementos plásticos²⁴.

É evidente que, abstracta e adxectivada, a cor (“semi-mortal”, “irreal”, “un momento fundido e xeado nunha lús igoal á súa cor de espello”, “de plástico e neón”, “de maldición”, “coor de noite fósil”; etc.) alcanza un papel basilar, resultando a súa presenza especialmente obsidiante nos cinco primeiros capítulos e ocasionalmente significativa nos tres restantes.

Ítem máis, o espello, a ollada, o ollar e os ollos (con ou sen, abertos ou pechados), así como os pares visuais luz/sombra e escuro/luminoso-brillante, salferen e tinxen o texto dunha maneira equilibrada e pertinaz ao longo de todos e cada un dos capítulos, multiplicándose na escrita dunha renovada ficcionalidade tamén as alusións e mencións ao “xogo xeométrico”²⁵ e ás sinestesias audiovisuais (“escóitase o marmurio visual”).

Para alén deste notorio salferimento da narrativa por diversos emblemas referenciais da plasticidade, o relevante é a transposición que Lois Pereiro fai da percepción cromática e dos matices con que nos quere transmitir, por medio da palabra, tonalidade, brillantez e saturación. Deste xeito, sen quereremos pecar de ausencia de medida, achamos pertinente referir, a respecto desta ‘narrativa do gris’, as máis de cen tonalidades desta cor que, na opinión de Manlio Brusatin, era quen de percibir o home urbano europeo do século vinte (Brusatin 1987: 27). E, con certeza, non será desmedido este apuntamento a modo de exemplo significativo de sermos conscientes da obvia relevancia para calquera lector desta multiplicación urbana da cor gris que, nesta novela de sinuosa

vertebración, funciona como un auténtico “concolore”²⁶: “tras da fiestra entraberta, o azul metade gris que avanza con forza pra apagar o azul inerte: encaixe gris en seda azul”; “aquela figura verde-gris”; “vivir máis de espacios brancos, sentir o gris que se filtra na forma fría e creativa, agora tan creativa, da materia virxe, do espacio libre que medra no mofo da mente ocupada en referencias”; “caíndo pouco a pouco na gris enfermidade da súa lóxica europea”; etc. É máis, o gris é a cor – xunto co verde – en que, especialmente, podemos ver no discurso “naissances latentes” e “golfes d’ombre”, por usar da (im)precisión da idea poética rimboudiana; é a cor por antonomasia desta ficción, de tal xeito que case deberíamos falar do que en francés sería unha “grisalle”: entre unha matizada ‘pintura con grises’ e un moi acentuado ‘claroescuro’.

Como probábel seguidor – quizais en segunda man ou por vía interposta – das filtradas teorías ‘fisiolóxicas’ de Goethe e ‘espirituais’ de Kandinsky por volta das cores, por tanto sobre a base das ‘gramáticas da cor’ – outro dos obsidiantes elementos culturais atlánticos, xermánicos e nórdicos que alicerzan a súa poética –, Lois Pereiro dá máis un paso no seu aproveitamento para a ligazón desta narrativa abstractizante: as cores pasan a caracterizar maniquea (“Lisania era crara, Aián era escuro”) e simbolicamente as esvaídas personaxes, de maneira especial tomando como referente os ollos (verdes de Bernal²⁷; azuis ou “de pedra azul” de Lisania; “de tinta” de Ofelia; pardos de Aián; “e do home de traxe azul eléctrico e a súa ollada fría sobrevivíu o espectro xeado do seu movemento azul de prata”; etc.), que, cando incoloros, chegan a devorar metonimicamente á personaxe: “os ollos fracasaron sintindo a falla dun coor, dun ángulo ou dalgo que esquencera sen saber cómo, cándo, qué”.

Falar de ‘festa da cor’²⁸ e subliñar a omnipotencia cromática perante a cal a palabra é insuficiente (“facendo [o vento xeado] un coor inmenso e novo na súa policromía... toda frase sería inútil”) é necesario para delimitar ás claras a centralidade desta – xunto coa imaxe – nun discurso narrativo en que, como ben indicara Gauguin²⁹, a cor é

usada de maneira enigmática e, por tanto, non do xeito que, aínda que fose simulado, unha lóxica formal exixiría.

Ora ben, a pesar deste levantamento sen ánimo de exhaustividade, é obvio que o esencial deste macizo uso das cores – que significan, indician e simbolizan máis do que designan – non está na sobreabundancia de ocorrencias, directas ou indirectas, mais no tecido que fixan a través dos textos e as tensións que neles revelan, así como na súa delegación por transferencia e contigüidade.

Nese tecido de correspondencias, as cores procuran dominar – enténdase tamén ‘chamar ao seu dominio’ – a incompleta historia de sombra e duplicidade de que, cartografándoa, son alavancas e poderosas chaves interpretativas³⁰.

O narrador Lois Pereiro devén un ‘cromofílico’, pois?

Devén, si. Tanto como para se revoltar de xeito consecuente contra a ‘cromofobia’ da tradición do puritanismo moral e da austeridade – case ascése – (est)ética que asocia o verdadeiro, o bo e o belo ao insípido, o inodoro e o incoloro – quere dicir, á anulación e o apagamento dos sentidos (Batchelor 2002: 47).

Dado que saíu o referente (est)ético, permítannos unha breve pausa activa, cunha putativa reflexión que da novela se deriva, e así lanzar un brado para a lectura da “Modesta proposición para renunciar a facer xirar a roda hidráulica dunha cíclica historia universal da infamia”, onde Lois Pereiro, dilacerada e lucidamente, nos explica ‘de que parte está’ – por que continúa a estar e, por iso, con consciencia non digo ‘estaba’ – “contra a roda opresiva” e “coa verdadeira Poesía” neste “imperio ‘zombie’ de Microsoft mental e de autoestradas da información” (Pereiro 1996: 14) en que mudou o noso mundo...³¹ E, acrecentariamos nós, tamén contra o proceso de fascistización mental, alienación, cretinización, embrutecemento, descerebración colectiva e manipulación dos espíritos; isto é: de “rhinocérisation”, á maneira que tan sinuosamente puxera en evidencia Ionesco na súa ‘absurda’ peza teatral³².

Do carácter transitivo da literatura e da plástica...

Consideramos que non é de máis a reivindicación, en particular, desta obra, negadora da consigna absolutista que orienta para a anestesia xeral ou local, e a dun autor tan intenso e poderoso como Lois Pereiro no seu conxunto, porque, temos a sensación, de que foi correspondido cos máis cómodos substitutos da perplexidade: cunha certa pasividade e/ou unha non menor indiferenza. Mais retornemos á obra narrativa publicitada postumamente – e, tamén, á relación entre ela e a obra poética édita, de que xa falamos con anterioridade nas presentes páxinas –, abordando algúns outros aspectos complementares e elucidativos da súa (id)entidade.

Obsérvese, para alén dos puntuais exemplos concretos indicados previamente ou do embrión narrativo do poema de Xullo de 1995, “Comedias ou proverbios ou un conto moral”, a sarcástica adaptación da ‘macbethiana’ definición da vida no capítulo final, o teor ‘hamletiano’ e ‘senequista’ que tinxe toda esta disección discursiva da vida na esteira da “anatomía da vida” que, para Pereiro, reside na escrita do isabelino autor dos ‘sonetos escuros’ ... En fin, sinálese a feliz cita ou a sincera canibalización – facilmente localizábeis para calquera frecuentador da súa (del e dos outros) obra – de Celan, Valente, Döblin, Valery, Lean, Bousoño, Joyce, Rohmer, Genet, Duras, Hölderlin, etc. Obras narrativamente paralelas á mecánica de ‘motes de referencia’ e ‘glosas poemáticas’ que estruturan con precisión a maior parte das series poéticas do seu segundo (e mellor) libro publicado.

Co mosaico referencial integrado na novela a que vimos de aludir non se trata de utilizar culta e intelctualmente os discursos dos outros, trátase máis ben de vampirizar interior e emotivamente o xa expresado por ‘espíritos irmáns’ que Lois Pereiro reescribe coa forza coincidente da súa experiencia real, porque acredita en que, como dixera o escéptico Bernhard, “no fondo, todo o que se di é citado”.

Como mostra exemplar desta ‘irmandade espiritual’, permítannos só lembrar os paralelismos de Lois Pereiro con outra voz lírica como a de Paul Celan (“...e levamos o verde ó teu sempre (punto) leite / negro do abrete que bebemos,

bebemos bebemos / ti e mais eu desde hai anos Celan...”), extraordinaria, mais remota e arcana para o lector pola súa propia complexidade e escuridade³³.

A novela, por outra parte, presenta, fragmentaria e fundamentalmente, a través dunha desatada linguaxe de imaxes poéticas de ton irracionalista e expresionista – por veces de estética ‘marxinal-punk’ –, a torturada interioridade do espectral Bernal e a súa viaxe para a bela morte (“a pálida beleza da morte prematura”), por medio da exposición subxectiva, ou as súas relacións coas demais personaxes extremas ou, inclusive, entre elas mesmas (o vello e “escuro” Aián, e as tres mulleres: “a liviana, fráxil Lisania” instalada no medo e na loucura, a Mimsi “como bañada de música de Webern” e a “intensa, sabia, sentimental Helena”), coa ambientación nocturna, suburbial e depresiva dun “mundo sen deuses”: entre a ‘terra’ e o ‘inferno’, aparecendo de novo Bernhard como referente necesario coa súa obra poética de fins da década de cincuenta *Na Terra e no Inferno*.

As anécdotas do que vai ‘ocorrendo’ constitúense en esvaídos alicerces dun discorrer mental en que alternan os capítulos primeiro (“Incerto e atractivo”) e quinto (“Contaxio”) – respectivamente da presentación de Bernal e do seu confronto coa infancia na visita a Briceis, no Incio –, en correlato cos aconteceres vitalmente infernais e intelectivamente contemplativos dos seis capítulos restantes. Comentemos oportunamente aquí que achamos ben significativo e, de xeito obvio, nada casual que xusto unha obra plástica de Antón Patiño fose a elixida para ilustrar o quinto capítulo, así como o feito de as outras, reproducidas polos editores na revista *Luzes de Galiza* para ilustraren a narrativa (entre outras, pinturas de Martínez de la Colina, Anna Ancher, Edward Hopper ou Hugo Simberg), reenviaren a un estilo táctil, obsidiante e tematicamente do campo da soidade estatizante e desolada.

De todas as maneiras, nunha novela incompleta en que non encontramos os (pre)supostos convencionais da narrativa, ou non os achamos máis que desintegrados e

ultrapasados abstracta e liricamente, en que se inviste nunha escrita arriscada de que non se sae indemne con facilidade, sería absurdo continuarmos parafraseando moitas outras das súas características, querermos salientar máis algúns elementos exteriores ou pretendermos elaborar algunha especie de “abstracts” obxectivos e completos.

Digamos, por tanto, como primeira explicación maior, por analoxía, que os *Náufragos* son un exercicio incompleto – e en ocasións rudimentar – de ética verbal e vital e de lóxica plástica-poética³⁴ – próximas da linguaxe elemental daquela “écriture blanche” de que falara Barthes –, perseguindo, a pesar da súa incompletude, captar aquela verdadeira vida ausente que para Rimbaud non está neste mundo: a plenitude paradisíaca que encarnan o soño e a reinvención do amor, a rebelión e o exilio como exercicio interior co mítico e (in)útil sentido de recuperar para os seres humanos – deambulando entre a terra e o inferno e náufragos del – o paraíso dos deuses.

Nós, que non coñecemos do poeta Lois Pereiro máis do que a súa obra, continuamos a sentir unha moi triste ausencia do home que, “cegamente e sen medo”, desgarradamente a escribiu, e defendemos con todo o poder de convicción de que somos capaces a exactitude e a xusteza da (des)mesura con que del, e das virtudes e das limitacións da súa escrita, temos falado³⁵. Por todo isto, estas páxinas xustificanse non tanto pola exposición resumida dos alicerces e das liñas mestras do percurso narrativo que – pode ser – mascare o que ten de relevo esta novela, mais por quererem tamén resituat e reavaliar a un notábel autor inxustamente “mésestimé”, por ter construído unha obra complexa, inclasificábel, irredutíbel a manual e, consecuentemente, invisíbel³⁶.

En fin, dariámonos por satisfeitos se hoxe aquí, desde Rio de Janeiro e con estas páxinas, contribuísemos en algo á necesidade das mensaxes a enviar ao noso poeta. Mensaxes e envío que, contra calquera “panthéonisation” olímpica, continúan a nos solicitar as palabras do seu epitafio, gravado en pedra no túmulo do cemiterio lugués

de Santa Cristina do Incio: “Enviádeme unha húmida mensaxe de vida e de furia necesaria”.

Notas

¹ Neste sentido, débese entender por extenso o dito por Picasso: “Na Arte non hai pasado nin futuro. A Arte que non está no presente non existirá nunca”.

² Enténdase a referencia ás ‘cores’ – que habemos repetir –, en paralelo a ‘palabras’, cun sentido globalizante para evitarmos a prolixidade matérica e de medios que diría respecto ás dúas artes. Enténdase, así pois, que falemos agora de Aristóteles e da cor, deixando a un lado que o filósofo a considerou unha especie de droga co poder de anular a consciencia e a visión.

³ Unha e outra personaxes do exacto conto “Cartas de mamá” de Julio Cortázar.

⁴ Para unha dupla visión sintética, mais de diferente desenvolvemento cuantitativo, remitimos ás excelentes páxinas que se dedican a esta temática tanto en *Teoría e Metodoloxía Literarias* (Aguiar e Silva 1990: 163-173), como no primeiro capítulo, “Literatura e Pintura, o conflito harmonioso”, da moi interesante investigación de Eunice Ribeiro, *Ver. Escrever. José Régio, o texto iluminado* (2000: 15-121).

⁵ Por outra parte, período intersecular – de tamén considerarmos o paso para o XIII – a que con toda a xustiza debería corresponder axeitadamente a ‘luminosa’ denominación de ‘renacentista’ “avant la lettre” e xa non a connotación de ‘intervalo escuro’ que a adxectivación de ‘medieval’ leva consigo de maneira certamente inxusta, maniquea e redutora. De feito, o nome de Idade Media tinxe aínda hoxe dun algo ‘ominoso’, ao igual que os seus derivados adxectivais, desde o momento en que sitúa os varios séculos que rotulan na categoría de ‘buraco negro’, de inútil ‘cámara escura’ entre a luz das culturas clásicas greco-latina e renacentista. É así que, por moito que cada vez máis saibamos da falsidade e do relativo fundamento desta degradada imaxe negativa, tamén sabemos infelizmente de “los verdaderos fantasmas que son los nombres, esa duración pertinaz” – como afirma para si Luis, o protagonista da narración cortazariana antes referida.

⁶ A quen remitimos, para un desenvolvemento lúcido e pormenorizado do que aquí se apunta en poucos parágrafos, e a quen seguimos neste brevísimo apuntamento da ‘dialéctica entre escritura e imaxes na conformación do pensamento europeo’, por nos servirmos da expresión con que subtitula a obra *Escrito, pintado* que citaremos a seguir.

⁷ Na altura, esa esmagadora realidade afiguracional do (in)humano pode

Do carácter transitivo da literatura e da plástica...

adquirir, aliás, a súa auténtica dimensión contextual se repararmos no carácter insólito de que, por exemplo, se dota perante a nosa ollada o peculiar caligrama dun barbado rostro, por medio da disposición en espello ou en eco dos trazos dos nomes (masculinos) da familia sagrada: Allah, o profeta Muhammad, o seu curmán Alí e mais os fillos deste último, Hassan e Hussein (Cózar 1991: 192-193 e 500). Ademais, estas estrañeza e raridade – que, imbuídos de ‘alteridade cultural’ e perante unha tal representación figurativa do humano, captamos por medio da representación caligráfica de antroponimia sacral musulmá – non diminúen en exceso, cando un sabe da caracterización xiíta do texto e, por tanto, coñece da flexibilidade cultural, non só a este respecto, desta corrente en que se insire.

⁸ Débese considerar, ademais, que tal axioma serviu como referente indicial das diversas actitudes de (des)equilibrio con que o relacionamento foi abordado ao longo dos tempos. Disto pode ser mostra un Leonardo da Vinci, quen, pola importancia dada por el á pintura, degrada o tópico da poesía ‘cadro falante’ para ‘cadro cego’.

⁹ Lémbrese o que antes dixemos en relación ao uso de ‘cor’ como emblema xenérico, dado que as cores tamén deberán estar excluídas do nobilitador ámbito dicotómico do Belo e do Sublime, para teorizadores de tanta relevancia neste campo como o propio Kant.

¹⁰ É así que é o século XIX, como ten dito Francisco Calvo Serraller, o “momento cenital de esta hermandad o compenetración entre la literatura y las artes plásticas hasta el punto de que no fueron pocos los grandes creadores que simultanearon ambas actividades – Victor Hugo, Théophile Gautier, Eugène Fromentin, Dante Gabriel Rossetti, Delacroix, John Ruskin, William Morris, Goethe, E. T. A. Hoffmann, Whistler, etc.” (Calvo Serraller 1990: 15).

¹¹ Xa Apollinaire profetizou o feito de que “nos encamiñamos cara unha Arte inteiramente nova, que será, a respecto da Pintura, o que é a Música á Literatura”.

¹² Para aprofundar en pormenor nesa evolución histórica, remitimos á máis do que interesante monografía da mesma autora *A Experiencia do Prodigio* (Hatherly 1983), permitíndonos lembrar tamén que, para a mesma estudiosa, “os ‘textos visuais’ oferecem-se ao leitor como un amplo exercicio de representación, uma vez que, neles, a opacidade e a transparencia están cuidadosamente doseadas, acabando por surgir como metáfora englobante da criatividade e da comunicación. Combinando o principio da alegoria (operación mental que se apoia na teoría das correspondencias) e o principio do ideograma (que se apoia na lóxica da analogía e da imaxinación), o que o ‘texto-visual’ faz, no melhor dos casos, é tomar visível o proceso metafórico da representación” (Hatherly 1998: 176-177).

¹³ Se quixésemos usar da maior precisión do paradoxo, deberíamos falar do confuso “maelström” das súas vividas imaxes da morte presentida.

Carlos Paulo Martínez Pereiro

¹⁴ Para acompañar a historia do mo(ve)mento *Atlántica* e a da primeira década da revista *Luzes de Galiza*, permitímonos remitir, respectivamente, aos diferentes contributos do catálogo da exposición, celebrada entre o 15-11-02 e o 30-03-03, *Atlántica. Vigo. 1980-1986* (VV. AA. 2002) – en particular, á magnífica reflexión retrospectiva de Antón Patiño “Miradas Atlánticas” –, e á Memoria de Licenciatura inédita de M^a. Xesús Rodríguez Fernández, *‘Luzes de Galiza’ no sistema literario galego entre 1985 e 1995*, defendida na Universidade de Santiago de Compostela en Decembro de 1999.

¹⁵ Realizada no madrileño ‘Centro Cultural Conde Duque’ e clausurada en 24-02-02, reuniu cincuenta lenzos, tendendo ao grande formato, do período 1987-2000.

¹⁶ Lémbrese que a etimoloxía grega da palabra *kósmos* nos envía aos significados de ‘adorno’, ‘arranxo’, ‘decoración’, ‘orde’... Eis a súa implícita relación co poder embelezador da ‘cosmética’ – no sentido de apagar os trazos irregulares e inarmónicos do rostro ou, en xeral, do (re)presentado artisticamente. Ese ‘sentido cosmético’ está nos alicerces das espúreas intencións pseudoartísticas (ou “artistes”) da pintura ou do retrato miméticos máis tradicionais, rotineiros e inauténticos, mentres o “caosmos” rexe, para nós, os vivos e interpretativos retratos (ou pinturas), auténticos e non necesariamente miméticos.

Repárese, por outra parte, en que o propio Guattari, xunto con Gilles Deleuze, formulou tamén o termo e o concepto da “Chaoïde” para designar cada unha das tres irmás que saen do caos: a filosofía, a arte e a ciencia.

¹⁷ Supón a publicación íntegra desta entrevista – aparecida previamente de maneira parcial, no suplemento “Culturas” do xornal madrileño *Diario 16*, o 11 de Maio de 1996: Lois Pereiro finou o 24 dese mesmo mes.

¹⁸ Máis preciso e exacto sería se cadra utilizar o neoloxismo derridiano de *estriatura* – “stricture” – , no sentido en que resulta dun ‘pracer un pouco estrito’ e dado que, para Derrida, o seu creador, ‘non hai pracer sen estriatura’.

¹⁹ Nesta mesma liña de sentido, dicía o poeta na súa derradeira entrevista estas lúcidas palabras: “Rexéitase a presenza da morte, da dor, do fracaso. E refúgase con temor a posible intimidade de enfrontar con calma, no noso interior, os pequenos dramas e esforzos que todos padecemos. Dá a impresión de que a case ninguén lle importe a crueldade e a esforzada dureza da súa propia supervivencia, e moito menos a que lles é allea” (Rivas 1997: 9).

²⁰ Que se sitúa no límite da progresiva hibridación das visións retrospectiva e introvertida.

²¹ Non queríamos deixar de explicitarmos aquí a nosa convicción de que esta narrativa, tal e como foi publicada na revista e de só atendermos ás diferenzas nos usos lingüísticos, parece ter varios estratos de redacción e/ou algunhas intervencións correctoras-niveladoras. É por isto que nós reproducimos ‘tal cal’ o texto editado nas nosas numerosas citacións, en

Do carácter transitivo da literatura e da plástica...

que, propositadamente e para non sermos enfadoños, non referimos as páxinas – aliás, facilmente localizábeis no grande formato das páxinas da publicación – onde aparecen os fragmentos citados.

²² Resulta de relevancia ponderarmos a importancia – tamén na súa poesía – desta sombra bernhardiana que, na nosa opinión, paira sobre o desenvolvemento da obra, problematizando a tentación da tanatofilia que, polo xeral nestas últimas décadas, se facía irónica desde a atalaia da parodia posmoderna. Un tal enriquecemento e complexidade distancian, de maneira notoria, esta narrativa dos habituais e ‘triumfantes textos’ posmodernos que, como dixera Calinescu, se revisten de ‘nihilismo epistemolóxico’.

²³ Desdobraemento que, en ocasións, tamén supón alteración. Para alén do evidente, observemos, por exemplo, como o tempo verbal anómalo que supón a presenza do subxuntivo (“que j’áie” – por “j’ái” –) do segundo verso acaba por ‘normalizarse’, nun esperábel presente de indicativo (“que hai”), co verso seis e o seu paso para galego. Esa temporalidade distorcida ven condicionada quizais tamén pola tendencia á asonancia en rima, ao igual que – xa no ámbito da ultrainterpretación – coa forma verbal “ames” (sic, polo substantivo “âmes”) do terceiro verso poida existir un xogo co galego ‘ames’ en eco co final da palabra en rima do quinto: “[obsérv]ame”.

²⁴ Entre os que as citacións referenciais, concretas e explícitas, a obras plásticas son case inexistentes, sendo só mencionada a coñecida pintura do prerrafaelita inglés John Everett Millais intitulada “Morte de Ofelia” – diríamos nós que ‘por necesidades do guión’ ou ‘por deriva descritivo-argumental’.

²⁵ Vexamos, pois, algúns exemplos deste teor seleccionados ao azar: “remuíños de galaxias pardas, dibuxos caprichosos formando amebas en madeiras líquidas”; “desfágote en planos, en coores, en diálogos”; “queréndose desfacer dun fio do pasado, cando soio podemos esquencelo e recuperalo noutras cores”; “repetir a escea, o xesto, formar liñas, cambear planos”; “había unha cor, un ritmo, esa especie de música xorda que vai ‘in crescendo’ na epiderme da atmósfera creada por aquela luz, que o faría posible”; etc.

²⁶ Como aquel de que falara o Dante, no “Paradiso” da súa *Commedia* (XII, II), que, aliás, o tempo e a admiración fixeron devir ‘divina’. Tamén anotemos, por exemplo, que este omnipotente gris matiza unha das gamas cromáticas presentes no texto pereiriano: a constituída polo azul – e o vermello-roxo co que ocasionalmente tende a se comple(men)tar.

²⁷ Que, ao seren os ollos e a cor do protagonista, teñen, pola súa vez, o poder de converter en verde todo e todos, de irradiar o verde polo texto: “sombra verde”; “a muller de abrigo verde, beleza virdi-azul [...] un movemento verde, un abrigo con presa”; “¡A de verde, virxe verde, non era pelirroxa. Será esa a miña imaxe. A verde non-roxa desexada!”; “a armadura verde no corpo da terra viva no seu disfrace eterno”; “pernas

verde-fento”; “viu aquela lús fría, de cen vagalumes de brillo verde”; “entre os verdes feroces materializados pola humidade e a lús gris que flutuaba tras do vento que asubiaba, cuspiá, lambía, daba vida, peiteando as finas partículas do ar”; etc. Máxime cando, a certa altura, sabemos de Bernal da “imaxe sutil das súas certezas cos coores e nas formas”.

²⁸ Por utilizar – trasladados e transmutados en ‘tristeza e angustia da cor’ – os termos dunha das constantes con que o poeta e crítico Xavier Seoane ten caracterizado, con xusteza e xustiza, as diferentes etapas da pintura de Antón Patiño.

²⁹ “A cor, por ser en si mesma enigmática respecto ás sensacións que en nós produce, non pode empregarse en boa lóxica, senón enigmáticamente”.

³⁰ Teñamos presente que o cuarto capítulo leva por título “Cando o ollo e a chave abren” – ‘tamén liñas de sentido’, acrecentariamos nós de maneira explicativa.

³¹ Este excelente ensaio poético, político e social – de novo publicado en 1997 pola editora Espiral Maior, precedido dos *Poemas para unha loia* – segue a súa (est)ética dun certo ‘anarquismo-punk’, como evolución particular do consabido e tradicional ‘compromiso social’ que, polo xeral, tivo e ten outras direccións evolutivas. Véxase a diferenza substancial de concepción, sen ir máis lonxe, co mesmo Antón Patiño que, na antecitada entrevista, perante a pregunta de se “¿Se considera un pintor concienciado con el tema social?”, responde coas seguintes palabras: “Creo que el arte o es una actividad social o no es arte, eso como axioma, de una manera radical. [...] Existe en cuanto hay un proyecto social que lo configura como arte, porque necesita de forma estructural de la mirada de los demás, lo que los filósofos llaman la alteridad” (Ruiz 2002: 12).

³² Esperamos que saiban desculpar o carácter quizais excesivo desta descrición, aínda que seguimos pensando que os tempos en que relemos estas páxinas – asisto, indignado, envergoñado e triste, ao inicio da segunda e estúpida guerra contra Iraque – fan exacto profeta a Gustave Flaubert que aventurou a chegada dunha ‘era estúpida’: “Nous allons entrer dans une ère stupide. On sera utilitaire, militaire, américain et catholique”.

³³ Gardando as distancias que se consideraren pertinentes a respecto da obra do galego, ao longo de máis de trinta anos – exactamente de 1938 a 1970 –, Celan, para alén de calquera canon, escribiu uns oitocentos poemas sorprendentes que puxeron (e poñen) en cuestión a marcha e a esencia do noso mundo. Neles – nunha evidente e parcial coincidencia cos textos non só poéticos de Pereiro – sonda a súa e outras linguas, incorporando tradicións literarias diversas xunto a datos teolóxicos, filosóficos, científicos, históricos e, especialmente, persoais.

³⁴ Que se corresponde, ao igual que os cadros de Antón Patiño, coa especie de “escrita pintada, pintura para ser lida, que obriga ao espectador ao xogo criativo da súa tradución e reconstrución” (Martínez-Casanueva 1992: 35).

Do carácter transitivo da literatura e da plástica...

³⁵ Permítannos agora unha consideración que, sendo lateral, achamos ben oportuna. Non é raro preguntármonos retoricamente se algúns escritores galegos contemporáneos resistirían, ao exportalos a outros ámbitos, o confronto do alleamento da cultura que lles dá sustento e eco. Sen pretendemos tirarlle a razón nalgúns casos ao que de negativo se agachar por baixo do que de retórico hai na interrogación, sabemos que é unha pregunta o suficientemente xenérica como para exixir dunha matizada e detida resposta. Non obstante, permítansenos responder afirmativamente – para alén doutras consideracións pertinentes como que non hai así nin tantos nin tan poucos escritores galegos xeniais como, ás veces, se nos quere facer crer, ou que o valor da obra literaria non se mide pola unanimidade no sufraxio, nin polo éxito internacional ou publicitado – agora que vimos de falar do conxunto dunha obra (entre outras varias e relativamente non poucas das nosas letras) diáfana e exemplarmente evidente na autenticidade e na vivencia dos seus revoltados valores poéticos.

³⁶ Obra que – coidamos – prefíre para a súa abordaxe, antes de máis, o xesto hermenéutico non perverso de ‘comprender’, ‘sentir’ e realmente ‘(re)ler’ o texto literario. De feito, a situación de relativo ‘desconcerto’ que a obra pereiriana ven provocando explícase tamén pola preponderancia nos nosos estudos literarios do que Walter Benjamin designa – con certo desdén – como clasificación por indución: o proceso académico de acordo co cal se agrupa, cataloga e etiqueta un grande número de exemplos para depois se analizar o que todos eles posúen en común. O que resulta de aí é que as cualidades orixinais son inevitabelmente escurecidas en detrimento das máis apelativas para a corroboración da teoría xeral. Ergo, preguntémonos retoricamente... Hai coherencia plena nos períodos literarios e artísticos? Existe absoluta equidade nos xuízos de valor que a Academia emite?

Referencias bibliográficas

- Aguiar e Silva, V. M. de (1990): *Teoría e Metodología Literarias* (Lisboa: Universidade Aberta).
- Batchelor, D. (2002): *Cromofobia* (Madrid: Síntesis).
- Brusatin, M. (1987): *Historia de los colores* (Barcelona: Paidós).
- Calvo Serraller, F. (1990): *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850* (Madrid: Mondadori).
- Cózar, R. de (1991): *Poesía e Imagen. Formas difíciles de ingenio literario* (Sevilla: El Carro de la Nieve).
- Hatherly, A. (1983): *A Experiência do Prodígio* (Lisboa: Imprensa

- Nacional-Casa da Moeda).
- ____ (1998): "A casa da reinvenção infinita. Aspectos da evolução do texto visual", en Cardim, P. ([Coord.] 1996): *A História: entre Memória e Invenção: 173-181* (Lisboa: Publicações Europa-América).
- Martínez Pereiro, C. P. (1997): "Da escrita náufraga na terra e nos infernos", *A Nosa Terra*, 776 (1-5-1997): 23-24.
- Martínez-Casanueva, J. A. (1992): "A escrita pintada de Antón Patiño", *Luzes de Galiza*, 19-20: 35.
- Patiño, A. (2002): "Miradas Atlánticas", *Atlántica. Vigo. 1980-1986: 245-250* (Vigo: Museo de Arte Contemporánea de Vigo [MARCO]).
- Pereiro, L. (1992): *Poemas. 1981-1991* (Santiago de Compostela: Positivas).
- ____ (1995): *Poesía última de Amor e Enfermidade. 1992-1995* (Santiago de Compostela: Positivas).
- ____ (1996): "Modesta proposición para renunciar a facer xirar a roda hidráulica dunha cíclica historia universal da infamia", *Luzes de Galiza*, 27: 14-18.
- ____ (1997): "Náufragos do Paradiso", *Luzes de Galiza*, 28: 11-30.
- Ribeiro, E. (2000): *Ver. Escrever. José Régio, o texto iluminado* (Braga: Universidade do Minho).
- Rivas, M. (1997): "Derradeira entrevista [a Lois Pereiro]. Apostei á carta máis alta", *Luzes de Galiza*, 28: 7-10.
- Rodríguez Fernández, M^a. X. (1999): '*Luzes de Galiza*' no sistema literario galego (1985-1995), Memoria de Licenciatura inédita (Universidade de Santiago de Compostela).
- Ruiz, J. (2002): "A fondo con Antón Patiño, pintor", *La Voz de Galicia* [Los Domingos de la Voz] (2-2-2002): 12-13.
- Tomás, F. (1988): *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imáxenes en la conformación del pensamiento europeo* (Madrid: Visor).
- VV. AA. (2002): *Atlántica. Vigo. 1980-1986* (Vigo: Museo de Arte Contemporánea de Vigo [MARCO]).