

A PALABRA DESEÑADA E FEITA A MAN

Carlos Paulo Martínez Pereiro

Universidade da Coruña

*Qu'on ne dise pas que je n'ai rien
dit de nouveau: la disposition des
matières est nouvelle.*

[Blaise Pascal]

Deixando de lado a eticidade poética et *alia varia (et multipla)* da súa obra e persoa, de que aquí din outros, nós pretendemos disertar sobre ‘a palabra deseñada e feita a man’ por Uxío Novoneyra, porque temos para nós que houbo (e aínda hai) unha certa negligencia analítica a respecto da dupla obediencia plástico-escritural de parte da súa produción poética e porque sentimos unha imperiosa vontade de compartir a paradoxal certeza dubitante derivada da constatación de pintores e poetas seren “cordes, chacun, d’une unique lyre” (Yves Bonnefoy *dixit*).

Foi Antón Patiño, no seu interesante ensaio *Universo Novoneyra. A poética do intre* (2010), quen, con lucidez, referiu o anacronismo cultural galego que supón o feito de se ter mantido a distancia da duplicidade do pensar literario-visual, imprescindíbel na abordaxe da modernidade (non só de noso) e incontornábel cando un se pretende aproximar á obra de figuras como, por só citar unha tríada representativa, Luís Seoane, Reimundo Patiño ou Uxío Novoneyra.

Na realidade, este último, como invulgar creador verbal e xestual, podería asumir con naturalidade o sentido por extenso dos versos shakespeareanos “se a outros polos seus ditos os respectas / a min, polo que penso, que é a miña letra”. Algo que devén evidente se convocarmos algunha das inequívocas reflexións do autor dos referenciais *Poemas caligráficos*: “Os caligramas conforman unha parte esencial da miña obra. Por debaixo dos grafismos adoito poñer o texto mecanográfico como referencia, como simple acompañamento porque o que escribo a man non é para ser lido: é para ser sentido. Quero dicir: sentir a súa extremada tensión gráfica [...]. Eu a imaxe non a trato como pura imaxe, todo texto é imaxe, a imaxe non está confinada, todo texto é imaxe”.

De feito, de quen foi considerado moderno e excepcional rapsoda, salienta a integración do deseño nos poemas (ou, quizais con maior exactitude, dos poemas no deseño) e o tratamento destes como obxectos extravagantes, tamén plásticos, privilegiando a palabra deseñada así como esa súa poderosa concepción e conformación visual que pon á proba as facetas icónicas e plásticas dos elementos constituíntes da escrita.

Xa desde hai ben tempo levamos reflexionando sobre a performatividade poética das imaxes feitas a man por este efusivo creador e, máis en concreto, sobre a caracterización e importancia da súa xestualidade caligráfica. Deste xeito, cos resultados desas teimosas reflexións e pertinaces análises, en 2010, elaboramos finalmente o ensaio intitulado *A man que caligrafando pensa. Do plástico-escritural e da manuscrita novoneyriana*. É por isto que, nunha consideración de conxunto, estas nosas consideracións se conforman como máis unha maneira de re(a)sumir aquelas páxinas doutroa, a que remiten *in absentia*, e non como rotunda exposición de referencias fixas e estábeis, nin como establecemento de esquemas redutores, a respecto do complexo tema visado.

Procederemos, pois, (re)visitando a seguir as nosas ideas construídas a partir das maneiras e modos plástico-escriturais co obxectivo de presentar algúns contornos, paralelos, afluentes e influentes, da mostra exemplar do autor Uxío Novoneyra e da súa obra caligráfica, da súa *manuscrita*, sen pretendernos –por consideralo un algo perigoso e un pouco inútil– *faire le ménage* a respecto dunha calquera pretensa totalidade –por moi parcelar que for–, certamente (im)posíbel por inatinxíbel –cando menos, para nós.

Aínda sendo conscientes de que a obra (cali)gráfica de Uxío Novoneyra podería ser ‘lida en campo aberto’, isto é, percibida sen calquera información previa, coidamos que a súa produción poética espacializante, (para)concreta e manuscrita só atinxe a súa exacta consideración cando o seu exercicio de escrita-pintura neste campo aparecer integrado na súa diversa contorna epocal e mental.

A impronta da visualidade e da plasticidade asociadas á creación lírica traspasan a poesía do poeta case desde os seus comezos nos anos 50. 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 importancia do ollar e a omnipresenza do gráfico comecen a adquirir unha máis do que relevante entidade.

Non sería descabido afirmar que, como punto de partida, o noso autor foi, da relixión do exercicio caligráfico evoluído no sistema literario galego, á vez o noso Papa e o noso primeiro Ateo.

Sabemos que toda obra se articula por volta dun tema dominante e que para Novoneyra esa dominancia primeira estivo presidida polo tema poético do Courel, metonimia da Galiza verdadeira e distante reflexo do Mundo auténtico, a partir da cal o autor se

serviu, para a súa elaboración poético-gráfica, do que en termos musicais é coñecido como ‘ouvido absoluto’ a que nada lle escapa.

Sabemos tamén que calquera produción poética se edifica a partir dunha actitude privilexiada que, no caso de Uxío, consistiu na omnipotencia da procura do exo e do autoconhecimento: aténtese a que o noso ‘aedo bárdico’, xa na inmadura obra *Rojo* de 1949, afirmaba “yo casi soy algunas veces”, na esteira indagatoria da confluencia do bíblico “eu son o que son”, do real quixotesco (de Cervantes) “yo se quien soy” e mais do falso quixotesco (de Avellaneda) “yo quen quiera que sea”.

Pois ben, alén daquel tema e desta actitude, 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. Ben é certo que, concordando con Antón Patiño, a respecto da xestualidade e da relativa falta de control, hai que ponderar a influencia (maior) do movemento do expresionismo abstracto e da modalidade da *action painting*, do que a (menor) da poesía oriental –máis relevante en relación ao principio da síntese e da sintaxe xustaposta–, sen esquecer o pano de fondo que supón o automatismo psíquico bretoniano –tanto da técnica pictórica surrealista do (inmediato) automatismo rítmico como da técnica do (mediato) automatismo simbólico.

A respecto da primeira influencia 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 poesía chinesa e dunha das liñas mestras da produción poética xaponesa en concreto: un certo sentimento de caducidade impregnou moita da súa escrita poética e acabou por confluír coa inmensa sombra do paixasismo animista e humanizado que, como derivada da cultura tradicional galega, deveu un dos emblemas da poesía novoneyriana.

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

Entre as dúas improntas, ten un grande relevo o feito de na década de 60 tornarse de interese para os calígrafos e pintores chineses a corrente occidental da *action painting* en sentido lato, 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.

O seu correlato, na mesma altura e en plena voga occidentalizante na creación artística e literaria, radicou na alianza do abstraccionismo occidental, das vellas técnicas pic-

tóricas 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.

Lembremos tamén o fenómeno paralelo de, xa na década de 30, Franz Kline –que deveu unha das grandes figuras do expresionismo abstracto– ter estudado a arte oriental, para alén de coleccionar gravados xaponeses. Non é difícil, pois, comprender que, nos 50, os seus cadros en branco e negro –como os de Willem de Kooning e os de Jackson Pollock– aparecen claramente relacionados coa caligrafía oriental e, máis en concreto, coa nipona.

En fin, retomando o fío expositivo, hai que ponderar que non foi só no coñecemento de Pollock no que influíu Reimundo Patiño a Novoneyra, mais tamén coa súa filosofía: de feito, o principio pollockiano de “pintar de dentro a fóra”, foi asumido como case devisa polo pintor galego e, aliás, podería considerarse que tamén foi interiorizada como *mot d'ordre* propia polo noso vate.

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 poesía novoneyriana, tomando a parte polo todo e a fortuna crítica pola evidencia da verdade, aínda que o problema non está tanto na referencia que fagocita o conxunto dunha poesía plural, como no referente conceptual trivializado que se veu manexando.

Esta transitividade da produción novoneyriana a respecto da poética oriental e, en concreto, xaponesa, vai mostrar un seu influxo inicial e livián na escrita primeira d’Os *eidós* (1955), adquirindo xa unha presenza rotunda coa participación de Novoneyra como un dos dous autores do volume bilingüe *Camelio xaponés / Watsubaki* (1995). Nesta fermosa obra, dedicada a Santiago de Compostela, reúnense sete *xiikas* (versos xaponeses) da artista xaponesa Ayako Sugitani e tres ‘versos’ de Uxío Novoneyra –uns e outros realizados a partir de dez fotografías daquela–, con versións entrecruzadas de ambos para o galego e para o xaponés.

É de notar que a intención efrástica novoneyriana, a respecto do fotográfico de que parte, só se manifesta verbalmente, en palabras impresas –e/ou ditas, aínda que for interiormente, nese ‘proclamar menos do que suscitar’ con que caracterizara parte da obra de Uxío o escritor Xosé Luís Méndez Ferrín–, deixando a plasticidade visual á transposición gráfico-lingüística para o xaponés, e acontecendo o mesmo nas versións galegas realizadas por Novoneyra das *xiikas* da autora xaponesa.

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, á maneira claudeliana, ‘o ollo escoita’, Novoneyra foxe do *digest* para lectores apresados, distánciase do pseudoformalismo, que chaman os franceses da escola oralista *diction formulaire*, e mais céntrase no particular significativo, até o extremo de podermos considerar o saudoso Uxío un poeta preocupado pola ‘dirección de lectores’. Abonde, neste sentido, con lembrar o combativo e celebrado poema de 1968 «Vietnam Canto», subtítulo “poema oral e visivo”.

De feito, como excelso ‘dicidor’ de poesía –só real cando oral–, con frecuencia, impregna a materia poética de trazos visualizantes e/ou caligramáticos. É máis, tamén poemas figurados como, entre outros moitos, «Letanía de Galicia» (1968), «Reimundo Mundo Patiño» (1971), «Chile /73» (1973) ou «Canto pra ter favores de Venus» (1984), son tamén –e de maneira preferente, atrevémonos a dicilo así– como ‘partituras’ para a interpretación oral e a enunciación voco-verbal. Esta poesía, por tanto, que asenta na importancia do auditivo e do acústico, no canto, devén facilmente e sen paradoxos unha escrita en que o predominio do vector imaxético tamén alcanza unha importancia fulcral.

Dando máis un paso na caracterización dunha certa poética novoneyriana, na exacta ‘figuración’ do 9 de marzo de 1975, intitulada “Uxío Novoneyra” e dedicada ao poeta, Luís Seoane defíníao “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”.

Na longa traxectoria do noso autor, eses manuscritos orixinais, eses poemas caligráficos van aos poucos adquirindo un lugar central –aínda que non excluín– na súa concepción plástico-poética, van asumindo a función dun regrado *feedback* de natureza apreciativa, cunha rendibilidade artística igual de distante do pleonismo saturante, ou da tautoloxía repetida, do que da simple ilustración gráfica

Por unha banda, a (cali)gráfica *manuscrita* novoneyriana, feita pública, por primeira vez, en 1979 co volume *Poemas caligráficos*, sete anos despois, xa fagocita a linearidade voco-verbal na obra *Muller pra lonxe*, en que recolle a textualidade e a manuscrita amorosa escrita ruminantemente e grafada xestualmente entre 1955 e 1985. Por outra banda, aínda que dunha maneira desigual, esta modalidade poético-plástica percorre o conxunto das restantes obras que o autor publica con posterioridade, dado que, aos poucos, a importancia do ollar e, de maneira basilar, a omnipresenza do gráfico acaban adquirindo unha máis do que relevante entidade e progresiva centralidade na práctica lírica deste clásico contemporáneo galego.

En fin, por ir directamente ás cousas, abordaremos por vía dos *exempla* significativos, algunha da complexa e variada casuística dos usos caligráficos na poesía novoneyriana, obviando, en consecuencia, pretendemos un inventario clasificatorio dun corpus que se mostra basicamente como heteróclito.

No consciente e progresivo percurso para o cultivo do espazo fronteirizo da visualidade poemática e para a súa confluencia co exercicio da caligrafía como xestualidade, sen deixar de filtrar moitas das *idéas reçues* doutras épocas e espazos culturais, o poeta lucense se serve, en entrecruzamento cos telúricos signos e equívocos símbolos dos petroglifos atlánticos e das celtizantes miniaturas, tanto das prácticas interartísticas derivadas do pensamento plástico da modernidade occidental, como da influencia mediada dos modos tradicionais da varia poesía-pintura orientais –inicialmente da chinesa e xaponesa, nunha aprensión global máis do verbal do que do plástico, mais despois tamén da persa, da árabe e/ou da musulmá, para, cerrando o círculo de apropiación da síntese interartística, retornar á xaponesa e incorporar puntualmente a coreana –como sería o caso da apropiación rítmica e visual do *LEU KI* coreano nun poema datado en 1980 con parciais representacións caligramáticas, do cal só é manuscrito polo poeta-calígrafo o (fono)simbólico verso emblemático “o noo informe a zoar dentro ata as maos i a vida”.

Para alén dalgúns doutros referentes contextuais plástico-poéticos, a poesía manuscrita de Novoneyra –isolada no sistema literario galego– sitúase, como xa dixemos, na esteira epigonal dos grandes construtores da vanguardia do século XX. Colocándose tamén, en diverxente paralelo e acudindo a unha caótica enumeración dependente da memoria selectiva, cos inumerábeis *microgrammas* do psicótico escritor suízo Robert Walser ou da iconoclasta (anti)poesía visual de múltiples rexistros substantivos do pres-tidixitador poeta catalán Joan Brossa, a *manuscrita* novoneyriana está no ámbito amalgamado da híbrida tendencia do xogo cos grafismos na pintura, con que André Masson tivo unha grande influencia no surrealismo e no expresionismo abstracto, dos *sorts* e máis algunha outra das modalidades equivalentes de Antonin Artaud, dos *artures*, obxectos documentais brutalistas a medio camiño entre pintura e escritura do artista de orixe turca Yüksel Arslan, dos híbridos tapices pictóricos da pioneira da abstracción arxentina Eugenia Crenovich, alias ‘Yeste’, do paixasismo caligráfico do brasileiro Burle Marx, da reescrita caligráfica de Brice Marden *Cold Mountain* –en verdade, sobre a obra do poeta oitocentista chinés Han-Shan (‘Fría Montaña’), dos alfabetos graficizantes da pintora e escritora portuguesa Ana Hatherly...

O poeta, compositor e cantor brasileiro Arnaldo Antunes, ten reflexionado e/ou teorizado no sintético texto programático «Sobre a caligrafía» (2002), a que remitimos, na súa validez e aplicabilidade tanto xeral como, en particular, para a práctica poética manuscrita –e oral, en canto se institúe, en paralelo, como pano de fondo referencial da exposición– novoneyriana, como perfecta exposición ‘radiográfica’ dos (pre)supostos creativos desta rendíbel modalidade fronteiriza.

Consabidos presupostos xerais a que, da parte do noso poeta lugués, compriría acrescentar o da intención sígnica, a do desexo emblemático e mais, por medio da construción cultural propositada, a da procura da especificidade de formas escriturais –en para-

lelo aos grafismos pictóricos dos renovadores artistas plásticos galegos Reimundo Patiño, Luís Seoane *et alii*–, representativos dunha identidade colectiva galega, na esteira do pretendido polo artista, escritor e político galego Afonso R. Castelao que, sen o trasfondo plástico-poético novoneyriano, foi concibindo, nas primeiras décadas do século pasado e como referente de identidade nacional, o tipo de letra de matriz celtizante «Gallaecia».

Pois ben, asumindo *ad hoc* e *in absentia* os lúcidos (pre)supostos arnaldianos, máis a consideración de referente identitario agora acrecentada, e situándonos no ámbito desa deriva contextual, basicamente occidental, do grafismo plástico-poético nas súas diferentes e fronteirizas modalidades básicas, os emblemáticos *Poemas caligráficos* novoneyrianos constitúen, co ‘dicir’ e o ‘mostrar’ dos textos visuais novoneyrianos, o punto de partida dun percurso de singular importancia na experimentación poética xestual e de redimensionamento dos textos poéticos *tout court*.

Neste sentido, o poema caligráfico de 1965 («BAILAS e faisme libre»), dedicado ao mítico e engaxado bailarín español Antonio Gades que, na súa intención de representación do movemento, aparece en significativo paralelo á caligrafía árabe, pode supor un bon exemplo paradigmático do enriquecemento significativo con que a ságnica versión plástica dá a ver –reorientándoos para unha nova dimensión– os sentidos potenciais e subterráneos da enunciación voco-verbal primeira con que se xeraran.

Podéramos dicir, en paradoxal síntese, que, na súa escrita poética de teor visualizante, en que o ler e o ver se (con)funden, manda tanto a autónoma man que, procurando, ve e pensa, como recolle o ollo vixilante que, ora encontrando ora achando, escribe e grafa. Nada extraño, aliás, para un poeta que, como ocasional mais non desprecíbel (xilo)gravador, quixo sempre manter a primixenia aura do tremor matérico da man e a distorcida imaxe da palabra deseñada.

Ben é certo que, para o houdini poético en que devén Novoneyra na súa oscilante traxectoria de orixinalidade –no sentido en que o polifacético e innovador poeta catalán Joan Brossa afirmara que ‘a orixinalidade consiste en renacementos oportunos’–, ese punto de chegada se xera pola súa basilar poética da contención e do despoamento –que, malia as súas desatadas expresións de telurismo pannaturista, de notorio engaxamento crítico (inter)nacional e de sentimento do erotismo e do amor compartido, por veces podería parecer distante friaxe ou, inclusive, arroxada abstracción irónica.

A obra manuscrita, como renacemento poético, deriva dese seu reescribir *ad nauseam* como tentación tautolóxica e horaciana na procura do imprescindíbel. Unha tal práctica plasticizante vese favorecida por aquel seu maioritario laconismo (para)aforístico que, en moitos dos seus “poemas iceberg” (Anxo Tarrío felizmente *dixit*), dilúe tanto a base e a fonte referencial que acaba por a eludir. Un tal trazo xestual provén, en fin, da súa escrita de elipses e eclipses dun eu poético existencial que non escribe para dicir

o que pensa, mais vaticina para pensar e pensarse como ser humano e para pensarnos como galegos.

É por todo isto –e para alén de todo isto– que, para comprender na íntegra a súa escrita, é preciso ‘sherlockar’ –descúlpese o expresivo neoloxismo– no coherente devir sinuoso da súa obra e gustar dos *puzzles*, dos quebracabezas, e así captar as figuras do oxímoron que a caracterizan, porque, estando contra a idea de cálculo –*ratio* en latín–, é tamén un contestatario multiforme, un poeta da razón e das razóns para dicir toda a riqueza e toda a miseria do mundo; porque, desde os presupostos e a práctica dunha asumida cultura poética voco-verbal, Novoneyra reconsidera tamén o interartístico trazo caligráfico como fenómeno propositadamente poético, por pictorizante e pola impronta xestual descondicionada e o impulso corporal aintencional que a *manuscrita* leva consigo; porque, por outro lado, é quen de enfrontar a ansiada utopía ságnica da (re)unión da escrita e do deseño co pano de fondo do valor representativo do ideográfico; porque, sen deixar a un lado o contido e o sentido dos versos, foi capaz de mudar a escrita da interioridade para unha poesía da anterioridade –isto é, diso que nos alicerza–, secundarizando o ‘bio’ e privilexiando o ‘grafos’ no seu abalante percurso da consciente biografía poética (do eu e do nós, mesmo que diluídos na natureza) á inconsciente grafía matérica; porque...

Tamén nun sentido outro –naquel en que o narrador arxentino Ricardo Piglia dicía “todo lo que soy está ahí pero no hay más que palabras. Cambios en mi letra manuscrita”–, aténtese á intención emblemática e esencial da grafía novoneyriana, despersonalizada e esvaída, como símbolo identitario do colectivo, propositadamente procurada de maneira programática.

Propósito bárdico de voz e de escrita sempre do pobo, de quen se considera e se quere *medium*, que non asina co seu nome a autoría de cada poema-imaxe, agás nos escasos momentos en que a función do caligrafado é prefacial ou indicial.

Aténtese tamén ao que podemos denominar o ollo móbil da pluriperspectiva que, acompañando o apagado difuso dos trazos, á vez está dentro e fora, na totalidade e en toda e calquera parte en simultáneo, na procura de mostrar coa caligrafía máis un estado de espírito interior e non tanto un espectáculo exterior. Na realidade, trátase de retratar a paisaxe no interior do home en relación á (súa) paisaxe exterior.

Racionalizando de maneira lineal o percurso sinuoso que se move da tipografía impresa á caligrafía manual –ou, en ocasións, ás avesas–, no campo que agora nos di respecto, a súa escrita comeza cunha radical omnipresenza visualizante indiciada desde a espida palabra referencial, continúa coa presenza do xogo tipográfico de impronta caligráfica nunha disposición significativa do negro e do espazo sobre o branco da páxina, prolóngase coa conceptualización ecrástica do poema e finaliza coa poesía caligráfica –tamén na esteira do ideogramático– na cal, como nunha certa parte da obra de Magritte, as palabras e as imaxes xa non necesariamente coinciden.

Ben é certo que este percorrido continuado, exposto nun antes e nun despois sucesivo que pretende colocar unha imposíbel orde no ncontornábel caos, non é máis do que a representación funcional de liñas mestras e tendencias privilexiadas en diferentes momentos do percurso creativo deste noso poeta. É, pois, unha simplificación do que na realidade aparece certamente entrecruzado, porque a ‘copia orixinal’ duchampiana que supón o poema caligráfico manuscrito como *doublé* do poema tipográfico mecanoscrito e/ou impreso, precede, a dada altura, á publicación convencional, aínda que como obxecto poemático publicitado e intencional o siga.

Item máis: Novoneyra afina os seus poemas en continua reescrita, comandada polo concepto da lima horaciana, redimensionándoos cos novos e evoluídos presupostos a que vai aderindo, nunha súa concepción poética de base constante e (in)mutábel, mais que, por harmónica acumulación, devén integradora.

O que muda é, sen dúbida, a concepción tendencial dun lato e particularmente asumido ‘expresionismo abstractizante’, de base plástica e de teor graficamente pollockiano, a que, como xa dixemos, chega Uxío Novoneyra por volta da década de 70.

Xa nesa altura, o bardo galego comeza a actuar como se na caligrafía non importase tanto o contido, o argumento, mais a forma que o reviste, a redondez do trazo entrecruzado, o aspecto exterior visivo, ou/e como se o discurso expresionista inanizante que o modo caligráfico produce implicase unha ‘glosolalia’; isto é unha secuencia de enunciados máis axeitados canto menos digan e máis expresiva e subxectivamente suxiran. Nunha simple ecuación, diríamos que, ao final, estamos perante o poema e o seu dobre caligráfico ou diante da reduplicación –apleonástica e atautolóxica– da poesía verbal e significativa, rexida pola consciencia pensante nunha imaxe visual e expresiva comandada pola xestualidade inconsciente. Ora ben, se o dobre caligráfico se move entre a artaudiana ‘realidade e o seu duplo’ e a léviniana ‘realidade e a súa sombra’, a referida inconsciencia está así mesmo mitigada, no sentido en que xa o expresara o autor de dupla obediencia plástico-escritural Frédéric Tristan: “J’aime la spontanéité du dessin [...], mais je suis écrivain même quand je peins”. De feito, os poemas manuscritos novoneyrianos nacen, por así dicir, como realizacións ‘replicadas’ e ‘derivadas’, son produtos de deseño resultantes dunha maquinación condicionada pola substancia verbal que (re)presentan e (re)crean.

É máis, a visualidade desdóbrase, en momentos emblemáticos, nun diálogo entre o modo caligráfico de base convencionalmente tipográfica e o xeito caligráfico manuscrito. Non é casual, por tanto, que o poema que abre o poemario de 1988 *Do Courel a Compostela (1956-86)* –que, na páxina de créditos, aparece definido do seguinte xeito entrecruzado: “Xuntadas verbas de patria e libertade e máis palabra de Uxío Novoneyra / Con manuscrita do autor”– defina aprioristicamente o espazo bárdico da varia poética “de patria e liberdade” a que precede no volume, nunha materialización dupla e diversamente visual.

Mentres na modalidade caligráfica –indiciando a procura dos seus complexos referentes concretos de identidade colectiva– é o trazo manuscrito, o deseño esvaído da letra, o que distorce as palabras *nós*, *nosos*, *nosas*, *nosa* e *noso*, aténtese a que, na modalidade de poema visual, ese valor indicial se efectiviza, como era de esperar, doutro xeito: a propositada disposición ordenada das letras tende a secundarizar a habitual lectura horizontal –en que só ‘NOSA’ é posíbel na segunda liña–, obrigando a direccións de lectura inhabituais en vertical e en diagonal, nun sentido ascendente ou descendente, aflo-rando así as diversas palabras de identidade, pronominal e colectivamente, persoais ou posesivas ‘NÓS’, ‘NOSO’, ‘NOSOS’, ‘NÓS’ e ‘NOSAS’, –e en que, no condicionado xogo de deciframento que o poema visual propón, aínda sería posíbel interpretar segmentos significativos e/ou polisémicos como ‘NÓS’ (tamén plural de ‘nó’), ‘SON’ e ‘SOS’ (‘sós’ e S.O.S.).

Na benjaminiana ‘era da reproducibilidade’ mecánica, unha das consecuencias primeiras desta nova concepción imaxética novoneyriana do feito poemático –que coincide coa súa xa inicial consideración de que calquera poema só é na íntegra cando é dito, cando se efectiva cada vez que devén canto– é a do seu carácter irrepitíbel, provocado pola pulsión xestual e emocional da escrita, o da súa fixación de vez e de maneira diversa. É así que acontece na dúplice *manuscrita* dos dous versos (“TODO o que pasou o meu pobo pasoume a min / todo o que pasou o home pasoume a min”) dun seu poema xerado en 1980 como derivado do basilar pensamento solidario novoneyriano.

As reiteradas e diversas (re)produccións caligráficas do noso autor supoñen, máis do que realizacións alternativas, auténticas variacións en sentido musical, concretas representacións que se xeran no impulso caligráfico (in)consciente. É así que, na reiteración serial manuscrita do poema voco-verbal, Novoneyra se vai servir, como principais maneiras de expresión solidaria, do seu carácter irrepitíbel, da rítmica ornamental da modulación xeométrica e mais dos entrelazados lineares ou, como incursión máis residual, da densidade de representación das texturas dos trazos –en paralelo, aliás, á interesante e invulgar teoría plástica do politexturalismo enunciada polo seu *mâitre-à-penser* plasticizante Reimundo Patiño.

Ben é verdade que esta dialéctica instantánea entre a *repetitio* e a *variatio* pode tamén inclinarse a favor do segundo termo, modificando de maneira notoria a substancia poe-mática e gráfica. Como mostra significativa, podemos remitir ao despoamento do xa referido texto caligramático dedicado, en 1965, ao extraordinario bailador flamenco Antonio Gades, peneirado dun libertario antifranquismo compartido polo bailador e o poeta. No ano seguinte o noso poeta, na procura dunha máis apurada representación cinética do baile flamenco, actualiza o poema, eliminando a dedicatoria e acentuando a plasticidade referencial en moldes caligráficos de teor visual, harmónica e suxestivamente arabizante, de tal maneira que a súa substancia verbal fica agora reducida á pura transitividade sentenciosa da expresión “BAILAS e faisme libre”.

Sen pretendermos un inventario burguesmente clasificatorio (Flaubert *dixit*) dun corpus basicamente heteróclito –que, en todo o caso, nos seus necesarios levantamento e sistematización exhaustivos, deberá ficar para un outro lugar–, refiramos agora dúas mostras paradigmáticas do caligráfico aliado ao –e con base no– peculiar exercicio poético neotrobadoresco do autor.

O primeiro poema (“Só a inminencia do posible / o máis temido / pon a ave á *seestra*”), datado em Compostela en 1986, está deseñado *alla prima* –isto é, a pulso e sen un só esquema previo– coa tinta da china do rotulador e con leves 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, no manuscrito, dunha representación plástica paralela á itálica, con que se diferencia a citación puntual e a remisión implícita –por medio da reprodución do arcaísmo *seestra*– ao escarño medieval «Os que dizen que veen ben e mal» do trobador Joan Airas de Santiago. Nesa cantiga, o burgués de Santiago satiriza de maneira burlesca a aqueles que preferen as aves para agoirar –queren, ao partir ou ao entrar, como bon sinal “corvo seestro”, “grande corvo carnaçal”, “bulhafre”, “voitre” ou “viaraz”–, mentres que el prefere as aves –outras: “capon cevado”, “patela gorda” ou “perdiz”– para comer.

En liña coa necesidade do título, para denotar significados e asociacións na pintura e no deseño, Novoneyra acrecenta, no inicio e de maneira (tr)avesa, “o corvo nuclear”, ao poema reproducido en letras de molde. Desta maneira, explíctase –ou cando menos se indicia– o sentido inicial do poema voco-verbal que nós mesmos tiñamos ouvido da sonora e tronante voz do poeta, en impresionante e sentencioso canto, con motivo dos actos e das manifestacións antimilitaristas da campaña contra a entrada do Estado Español na Organización do Tratado do Atlántico Norte (OTAN). Entrada que, no referendun do 12 de marzo de 1986, infelizmente se fixo efectiva contra todo prognóstico.

Esta incorporación significativa foi intensificada –e realimentada polo poeta cun aquel de augurio oracular– cando se produciu o accidente nuclear ucraíno de Chernobil (entón parte da Unión Soviética) o día 26 de abril de 1986, que, ocultado, só comezou a divulgarse pouco despois, cumpríndose os peores agoiros fronte ao pretenso imposíbel do máis temido...

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 súa 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 poema «Dicía Pero de Ambroa», para alén das formas (pseudo)medievalizantes á maneira de cantigas ou de trazos lingüísticos arcaizantes, está acompañado cun grafismo manuscrito da denominación do trobador medieval. Este grafismo, en caligrafía novoneyriana, quere repro-

ducir, por aparente (de)semellanza caligráfica, as rubricas atributivas manuscritas 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.

Esta '(de)semellanza' caligráfica pode ser considerada como unha variante visual do recurso do 'nomear (re)presentativo' –aliás, por bárdico, tamén de xinea tan pondaliana– con que, noutros poemas voco-verbais, Novoneyra se apropia dos “trovadores do pensar” e actualiza a memoria poética medieval, como acontece, por só citar dous casos significativos, de maneira plural, no poema «Convosco falo...» e, con Juião Bolseiro e co poeta tardomedieval Macías, na súa referencial «Cantiga de Amigo».

Por outro lado, Novoneyra, ademais de usar a caligrafía manuscrita como *marginalia* en sentido restrito, serviu-se dela, tamén, como autoilustración expresiva de fragmentos poemáticos e, na trasposición da verbalidade para unha representación caligráfica, procurou un redimensionamento visual, distorcido na súa disposición, na procura dun valor sónico para o todo resultante. Valor, aliás, que xa está contido no teor simbólico con que, para alén do comunal de uso, utiliza as palabras. É isto o que sucede cunha das recreacións manuscrito-caligráficas dun poema amoroso datado en Madrid en 1964 (“Biquei súa tristura i atopei os labios. / Na aperta prendémolo mundo”), en que se pretende construír un signo plástico unitario, de teor (para)mimético, no achegamento e no entrecruzamento das caras e na aperta dos corpos suxeridos *in absentia*.

Pódese afirmar, pois, que, sendo notorio o esforzo por devolver aos caracteres alfabéticos e ás palabras a súa forza visual, constrañindo o espazo nas súas posibilidades estruturantes, é este proceso efrástico invertido, de transposición de un texto literario para a técnica do deseño xestual, o que obviamente se encontra nunha parte non menor da obra manuscrita dun noso poeta particularmente devotado para a dimensión visual e con intereses principalmente pictóricos e compositivos.

Deberá atentarse, tamén, no *modus operandi* do poeta, posto que a escrita en pé, a magnitude dos trazos caligrafados en tinta negra desde diversas direccións e o tamaño A3 do papel, do que o branco enmarca sempre os poemáticos rectángulos visuais, condiciona e dinamiza unha certa fragmentación versal, facendo do obxecto artístico resultante unha ligazon directa entre xesto e pensamento.

Sen saírmos da obra recompilatoria da súa poesía amorosa, antes referida, pode servir, como unha de tantas mostras desta escrita xestualizante –un grafismo entre imaxe e linguaxe que, sen descurar o inconsciente próximo do “ideograma sen evocación” michauxiano, privilexia a lucidez e a consciencia–, a de teor sentencioso-proverbial do poema de 1985 “Inda a bágoa máis pura máis sin dirección acusa ó poder”.

Para esta fragmentación, provocada polo xesto que deseña, coadxuva a amálgama de sensacións que se xustapoñen nun espazo e tempo descontínuos, resultante dunha das

características fundamentais da escrita voco-verbal e visual de Novoneyra: a elipse –por veces eclipse– dos relacionamentos implícitos.

De todas as maneiras, un dos grafismos esenciais e primeiros a que obedece a *manuscrita* de Novoneyra deriva dun dos elementos definitorios e repetidos da pintura do ‘vorticista’ e simultaneista, do expresionista e informalista Reimundo Patiño: o vexetal ‘entrelazo’ de raíz celta, de iluminura medieval e signicamente identitaria, que, o tamén pintor Antón Patiño, ten definido como unha “xeometría enguedellada do entrelazo celta, construción gráfica de ritmos encabalgados”.

Nos *Poemas caligráficos*, a interpretación deste grafismo vario, deste ‘entrelazo’, ten unha notoria presenza a partir da central homenaxe poemática de 1962 ao pintor e amigo Reimundo Patiño, que, como pode exemplificar a caligrafía posterior, con leves variacións, da dedicatoria e da primeira estrofa deste mesmo poema voco-verbal, o noso poeta vai modulando co paso do tempo.

Esta modalidade gráfico-sígnica coadxuva, ademais, ao velamento visual da texturalidade de base en non poucas realizacións xa mais expresivamente xestuais do que caligráficas que tornan de maneira deliberada a propia escrita (case) ‘ilexíbel’, sendo preciso ver a propia *escrita* e non o que está escrito.

Acontecendo así con relativa frecuencia, escollemos como máis unha mostra que referir a dupla (re)escrita gráfica do coñecido poema oracular de 1957 “Galicia será a miña xeneración quen te salve? / Irein un día do Courel a Compostela por terras libradas? // Non a forza do noso amor non pode ser inútle!”: a completa dos *Poemas caligráficos* e aquela publicada en 1988 en que, só reescribindo os versos terceiro e cuarto, o noso calígrafo aprofunda no radical proceso de apagamento (des)identificador das grafías –das letras e das palabras– como fixación xestual do ‘desacordo’ xerado entre as preguntas (ar)retóricas e a afirmación esperanzada.

Dando un paso máis nesta dirección, na procura gráfica da representación dun dos matices do mítico “gris lugués” da pintura de Tino Grandío, Novoneyra continúa a acentuar a distorsión arreferencial do trazo entrelazado no poema que lle dedica ao artista no Madrid de 1963: “Nun chover por siglos / todo foise esluindo...”.

Para alén do ‘entrelazo’, moita da outra diversificada sígnica graficizante da pintura dun Patiño, a quen o poeta chamara de “punteiro da vangarda”, está tamén presente e compendiada, por exemplo, na caligrafía manuscrita que recrea o poema datado en Alicante en 1974 “Como en nada graba o tempo no home”, no cal a rotunda visualidade dos signos torna o seu contido semántico secundario e/ou, por veces, irrelevante.

Queríamos finalizar este incompleto, acelerado e sinuoso percurso –que quere mostrar máis do que demostrar– lembrando algunha da varia *manuscrita* da constante novoneyriana do que poderíamos chamar poemas ‘contra a morte’ –contra aquel hamletiano *undiscovered country*, un sono con terríbeis soños–, onde, servíndonos das derradeiras palabras do príncipe de Dinamarca, “o resto é silencio”.

Este tipo de poemas manuscritos contra o mortal olvido, en que se exaspera o xesto caligráfico, están presididos por un impactante tracexar expresionista. Lémbrese, por exemplo, a *manuscrita* que reduplica en diferenza a elexía fragmentaria dedicada en 1979 ao pintor Luís Seoane en que se fai manifesta a vontade de afastar a(s) palabra(s) da fluencia do discurso verbal, facendo dela(s) un obxecto reactivador da súa compoñente imaxético-visual. Tamén desta mesma maneira funcionan as palabras deseñadas do poema dedicado aos dous traballadores asasinados nos crueis estertores do franquismo, un 10 de marzo de 1972 –hoxe ‘Día da clase obreira galega’–, Amador Rei Rodríguez e Daniel Niebla García, ou a ilustración dos versos “...marcados pasos apelonados / o que foi a pé é en andas tornado...” do longo poema de 1976, dedicado a Manuel Cela Macía de Parada do Courel –coñecido como Manuel de Ribadaira– que, aos 21 anos, foi ‘paseado’ polos franquistas en 1936, no comezo da guerra (in)civil española.

En fin, esperamos que este percorrido sinuoso, regulado por un *feedback* de natureza apreciativa en que, de maneira propositada, libertamos o discurso de calquera método cartesiano e fuximos do *digest* para ouvintes e/ou lectores apresados, deixase ver algo do espazo da representación manuscrita da xeografía cultural e ideolóxica novoneyriana, ademais do periplo no tempo que o sostén e alimenta.

Aliás, o espazo poético aquí esbozado de maneira moi parcial forma parte do territorio frecuentado polos chamados ‘pensadores do absoluto’, e mostra que Novoneyra é un dos máis claros *écrivants* barthianos: un daqueles que utilizan a linguaxe como un instrumento de acción e influencia –tamén no teor identitario de signo identificador de noso, dos galegos–, que se pon ao servizo dunha poesía integralmente concibida e realizada en varia e diversa práctica. O bardo da vangarda, o poeta-profeta da memoria do pasado-futuro, o deseñador xestual da palabra sígnica construíu unha obra rigorista e, en vario modo, recíproca e transitiva, que, temos para nós, destaca pola súa extrañeza, pola súa *diferentia specifica* e mais pola súa decidida vontade solidaria.

Nesta perspectiva da poesía da acción, ultrapasando as barreiras da opinión común e da reserva dos xuízos de valor, afirmaríase o forte impacto e a relevancia ética e estética do impulso plástico, visual e xestual novoneyriano, da súa *manuscrita* caligráfica, pictográfica, ideogramática... Por moito que, se algunha vez foi unha pretesión deliberada do poeta, non conseguise máis do que unha relativa e desigual autonomía a respecto da produción literaria de que parte, nin atinxise ás claras a categoría dun *acting-out*, dun acto performativo.

Esta reinvidación de relevo e de importancia asenta, por un lado, na realidade palpábel de as referencias e exixencias estéticas novoneyrianas seren particularmente sensíbeis á visualidade dos signos manuscritos e do referente ideogramático, á súa materialidade, á importancia da súa disposición espacial e mais á valorización da noción de enerxía, mentres que, por outro lado, a súa poderosa *manuscrita* se constitúe en mostra

dunha exemplar contención do excesivo, nunha poética que xoga co sagrado, o profano e o pagán, distanciándose do pleonasma saturante ou da tautoloxía repetida a respecto do seu contido, mais non menos poderoso, modo voco-verbal, no híbrido punto de equilibrio entre a anorexia escritural e a bulimia plástica.