

# ESCRITURA DO CORPO: OS *POEMAS CALIGRÁFICOS*

Antón Patiño

*Ergografía*s de Uxío Novoneyra. Maxia do xesto. As palabras son trazos libres. Seres vivos nun fluído devalo orgánico. O son debuxa un segredo ritmo inédito riba do papel, a xeito de transferencia visual. Onde a palabra fusiona o corpo enteiro coma plenitude sensorial e complementariedade activa. Apreixa o ar entre as cousas. Constrúe emblemas persoais. Debulla ritmos nun fluído poético inzado dunha vibrante textura visual. Os grafismos son trepidantes prolongacións da enerxía corporal. Unha sorte de radiografía psíquica sae a luz. Exterior e interior imantados na operación poética. O poeta detén o tempo na alquimia do intre. Se reparamos nunha das poucas instantáneas que se conservan do poeta en acción (debuxando un dos poemas caligráficos) axexamos no seu fondo estado de concentración. Case hipnotizado pola solidariedade das formas entrelazadas. Fascinado polo devalo visual como se fose un mediun. Ten algo moi hipnótico e poderoso este labor arreo de Uxío Novoneyra tentando apreixar o misterio das palabras viradas en formas ceibes. Como se fuxiran da gaiola gramatical, das convencións da linguaxe como reixa represiva, cara outros mundos ingrátidos onde o espazo é un contedor silandeirol dunha xeira de pirotecnias gráficas. As palabras estalan sobre a superficie, os versos da chuvia figuran enchoupados en apretulladas liñas oblicuas, as palabras bailan no espazo en homenaxe a Gades. Alén do caligrama vai ser a liberdade pulsional do chamado informalismo e da *action painting*, ou do tachismo francés o que lle dea esa liberdade arelada, unha *arte outra* como quería Michel Tapié. Dese xeito Novoneyra avanza cara un territorio non explorado na poesía galega.

## ALIAXE DA PALABRA COA IMAXE

Xorde un entrecruzamento entre arte e poesía. Existe unha esculca radical na poética de Novoneyra que fai o traxecto da palabra ao xesto. Palabra e imaxe fusionan ao remate dos anos sesenta. A escritura acada unha dimensión esencialmente visual, torna nun feito estético. A verba entra daquela polos ollos como na descuberta dun vibrante enigma. Non poderíamos entender a dimensión estética que cobra o labor do poeta nos apuntamentos manuscritos se non matinamos na tensión creativa daquela e nos debates artísticos do momento. Un contexto marcado pola mutación nas artes visuais. O coñecemento da pintura de acción e mais as esculcas da poesía experimental a través de Remundo Patiño, o fundador do grupo informalista galego “A Gadaña”, moi ben informado de todo o que cheiraba a vangarda e transgresión artística.

Foi Reimundo Patiño así mesmo quen máis contribúe a salientar a importancia desta vertente visual na súa poesía. Ía mesmo ser o editor dos chamados *Poemas caligráficos* (contra o ano 1979) no selo Cadernos da Gadaña, nunha refundación que fixera da editorial Brais Pinto. Cun deseño do libro feito por Xosé Manuel Pereiro. O meu curmán fixo así mesmo un limiar de achegamento aos poemas nun escrito titulado “Signos no vento, signos no tempo”. Un fermoso título que establece os alicerces poéticos nas coordenadas básicas ao redor do espazo e mais do tempo. Se a poesía é palabra no tempo seguindo a Antonio Machado e outros, nesta nova dimensión posmallarmé ha ser tamén palabra que camiña no espazo. Este texto introdutorio ten coherencia e rigor crítico. Outro aspecto ben interesante e orixinal desta edición é o estudo comparativo que fai coa cultura visual doutras xeografías afastadas. Reflicte vontade universal coa mesma intensidade ca o poeta cando falaba da poesía do mundo enteiro como unha secreción cultural, case natural, nas distintas latitudes. Ritmos antropolóxicos que como soubo ver tamén Luís Seoane definen unha poética do espazo, un xeito de entender o mundo dende o eido visual. Cada cultura é unha atalaia singular ao mundo. O territorio das formas ten unhas recorrencias, por iso teimara Seoane no Laboratorio de Formas como decisiva ferramenta de comunicación dun pobo.

Grafoloxía: poucas cousas hai tan persoais coma a letra, a expresión manuscrita que nos ofrece a caligrafía. E poucas grafas reflicten tanta personalidade como a de Novoneyra. Cando escribía calquera carta, un enderezo nun sobre, un cativo apuntamento ou breve remite... sempre cunha forza expansiva inzada de paixón. Os *Poemas caligráficos* o que fan e darlle aínda máis solemnidade a ese feito expresivo espontáneo. Poemas bébedos e heterodoxos agroman daquela. Formas manuscritas detrás do infinito da creación: na procura dun tempo sen tempo. Esguías acoutacións visuais extraídas do infindo devalar das formas en metamorfose.

Con relación á dialéctica entre escrita e debuxo fala Novoneyra nas conversas *Dos soños teimosos*:

Anque si reparei nela, o oriental non me inflúe, ou non me inflúe na súa maneira caligráfica inflúeme a capacidade de síntese que teñen os orientais, esa súa capacidade de síntese e de suxerencia e de totalización, eso si me inflúe. No outro quizais me influirá máis a **Action painting**, quizais eso me influirá máis, que é o que che dicía daquela cousa mesmo de xesto, de expresar coas mans e co corpo iso que non se pode expresar coas palabras, esa cousa do **trazo**, o trazo, **esa cousa**; que moitas veces non hai que buscar que o trazo estea apoiando ó dito na palabra escrita; non, son cousas que se van cada unha polo seu lado, pero o trazo está expresándose, ¿Comprendes?, está expresando esa sobredose de tensión, que aínda a palabra máis expresionista non consegue.

Existe un paralelismo entre a brevidade concentrada do haiku coma un precipitado poético-existencial e a rápida grafía da tatuaxe expresionista. Nese senso a *poética do intre* expresa na rautada visual o acontecemento poético como radical acto de catarse. Hai algo

moi orgánico, moi corporal nesa actitude. Temos talvez que considerar que todo o debate vangardista o que fixo foi recuperar a intensidade corporal que ofrecía a arte primitiva. Dende o cubismo esa vertente espiritual e física foi o cerne da meirande parte das aventuras da vangarda artística. A influencia de África, das artes de Oceanía e das illas Cícladas. As actividades parateatrais vinculadas ao happening e as distintas clases de performances son prolongación directa da chamada *action painting*. No cerne de Europa o remuíño de inquedanzas ao redor de *fluxus* expresa unha mesma vontade de poñer ao corpo no primeiro plano. Anteriores experiencias radicais, mesmo atormentadas como as de Antonin Artaud e moitas das propostas surrealistas fixeron así mesmo do laboratorio corporal, e da realidade onírica, o paradigma dunha nova forma de se achegar á realidade.

Coincide Uxío Novoneyra en Madrid con Carlos Oroza, nun momento moi especial onde existía unha dinámica social con desexo de transformación. Faladoiros, recitais, desexo de cambio, sensibilidade comunitaria, recuperación de rituais colectivos. Sentimento de pertenza ao club dos heterodoxos. Talvez a aprendizaxe destes dous grandes recitadores vén daqueles momentos de fervenza colectiva.

## PALABRAS EN LIBERDADE

“Vietnam Canto”. A máquina de escribir como ferramenta de resistencia popular. Lanza sons como balas dun desexo de emancipación. O repiqueo intermitente da máquina convoca un xogo de palabras en liberdade. Mallarmé ao lonxe, como substrato pioneiro e lúcido precedente revolucionario. As verbas dialogan sen medo sobre o abismo do baleiro. Activas liñas oblicuas, diagonais ferventes, trepidantes aliteracións visuais, alias-xes gráficas onde todo está permitido. O poeta fai aos poucos a descuberta da vangarda brasileira e francesa. Un número antolóxico dunha revista francesa ofrece unha boa escolma (a revista *Opus international* n.º 40/41 do mes de xaneiro do ano 1973 –“Poésie en question”–). Un potencial de vieiros abertos que falan da realidade poética como mutación experimental. A poesía pode axudar á resistencia libertaria fronte á orde das cousas. Anos de loita anticolonial. Che, Vietnam... os anos 60 e 70. O poeta lanza reivindicacións dende Galicia, como un laio fronte á marxinação na lendaria “Letanía”.

## TRAZOS VELOCES

O espazo poético é un ámbito de intervención. Accedemos a un tempo outro ao través do precipitado poético. Coma unha aliaxe química palabra e imaxe celebran un rebuldeiro corpo a corpo. Duración concentrada no corpo do poema como instante de plenitude. Condensación simbólica na maraña lineal. Enguedellado *horror vacui* na simultaneidade perceptiva. Xogos de tensión e torsión no texto. As verbas chegan até a fronteira case do irrecoñecíbel. Como na pintura chinesa o artista-poeta vai detrás da imaxe total, da pincelada única que acada unha dimensión sublime na forza de concentración expresiva dun trazo poderoso.

O ritmo é o eixo da poesía, do mesmo xeito que vén ser o paradigma da taquigrafía poética do autor da “Letanía de Galicia”. Os ritmos das carballeiras, a raíz antropolóxica de moitos estratos de sentido arremuiñado na paisaxe, nas resonancias atmosféricas, no xeito de traballar a terra e de asimilar o ritmo das estacións. O autor d’Os *Eidos* fixo desa escritura silandeira atenta ao latexar mínimo da vida o cerne do seu traballo. Na súa etapa vangardista vai ofrecer rexistros vinculados a esa experiencia telúrica mais tamén incorpora a militancia rebelde no desexo de transformación do mundo. Xusto é daquela, no contexto da súa poética máis social, onde xorden os caligramas como berros. Cómpre reparar nese feito se xuntamos os distintos referentes: dimensión comunitaria e social, fascinación pola nova pintura xunto á dimensión intimista da que partía (temos aí os ingredientes decisivos do seu labor).

O poema-berro fálanos de momentos tráxicos, datados mesmo no día e hora, coma o “Pranto polo Che”. Xorde dunha vertixe emocional. O impacto que recibe o poeta xera unha resposta instantánea. A dor pola perda do carismático guerrilleiro fica sublimada na revelación poética como descarga. Cando elabora un poema longo de carácter épico como “Vietnam Canto” en homenaxe á resistencia do Vietcong acontece o mesmo. Talvez sexa este o seu poema máis preto das experiencias coetáneas da poesía visual. Logo viría a “Letanía de Galicia” onde tamén o poema entra en mutación, sofre unha transformación froito da dimensión coral e trágica até virar cara a unha dimensión visual expansiva. Por iso estes poemas teñen moito de estremecemento corporal, de sis-mógrafo emocional. Asoman os dentes de serra da inxustiza. O poeta rexistra cada golpe coma unha auténtica ferida.

Os grafismos expresionistas de Novoneyra recollen ese berro inarticulado. Procede a unha deconstrución dos seus versos para os dotar dunha nova vida, a carón da intensidade perceptiva. Grafismos como aturuxos libertarios. Fendas negras na superficie branca. Violencia expresiva homeopática fronte ás agresións continuas da senrazón totalitaria.

Unha escrita do corpo, unha singular *ergografía*, é a que rexistra Uxío Novoneyra nos chamados poemas caligráficos. Trazos veloces como *graffitis* de urxencia (axilmente tatuados na páxina). Unha estratexia que tenta sortear o control racional para ir cara á profundidade do inconsciente, polos vieiros agochados dunha remota intraconciencia. Achegas xestuais na procura do inconsciente orixinario nas verbas ceibes.

Os apuntamentos manuscritos de Uxío Novoneyra figuran á sombra da súa voz encol do branco da páxina. A silueta das palabras pousada riba do papel. Ideogramas persoais cheos de forza e de enerxía concentrada. A man deixa unha informe sombra-tatuaxe: chea da autenticidade da grafoloxía espontánea. Unha escrita veloz para os seus *poemas-lóstrego*.

Existe en Novoneyra o que poderíamos definir como unha *teoría do intre*. O instante é o auténtico gardián na fronteira do tempo. O límite secreto entre o pasado e o futuro. Nesa encrucillada magnética estala o xesto como aliaxe intemporal. Espazo e tempo figuran fusionar mesmo nun momento de encantamento. A maxia do intre estoura nos

poemas caligráficos. Alí está todo Uxío. A súa voz como unha fervenza. A súa lucidez. A fonda sensibilidade. O seu afecto á humanidade. A solidariedade entre o baleiro e a materia. Tempo concentrado coma no *jezt-tzeit* [tempo-agora] de Walter Benjamin.

A fenomenoloxía privilexia a mirada. Existe un pacto co instante na poética de Novoneyra. Por iso a palabra intre e sinónimo de epifanía, de instante máxico de revelación. A imaxe-eco de Novoneyra xorde como espello dunha realidade fascinante. Intres privilexiados nas imaxes dialécticas da sublimación.

Momentos de felicidade como relampos, que cómpre anotar amodo para que reverberen no tempo. O lendario e máxico: “Chove pra que eu soñé”, do 1953. O interrogante da mirada íntima, “Esta auga da presa son eu ou é ela?”, tamén do 53. “Morrer é ficar morto”, como dialéctica entre ser e non ser, acción e realidade inerte. “Galicia será a miña xeneracion quen te salve?” onde o lendario poema do ano 1957 vai mudar na translación gráfica nun bosque irmandiño ateigado de letras anónimas coma un exército popular de liberación. Un bosque de palabras insurxentes pola independencia do seu pobo. Cando chegamos ao poema “Din os sonos i os paxaros/ a morte non é certo!”, do 1959, sentimos un arrepío entrañábel pois foi o noso poema talismán fronte á desfeita de moitas perdas de seres queridos. Noutros poemas que reinterpreta no libro dos *Poemas caligráficos* imos atopar o recendo oblicuo da chuvia, o afastamento case metafísico do estrañamento. A rotundidade dun “Non podo non ser nin ser así”, maxistral aforismo da contradición datado xa na etapa madrileña do noso poeta, no ano 1961. “Nunca eu fun como te amo”, do 1962. Concluínte poema de amor dun só verso tatuado riba da páxina como unha xoia manuscrita, un torques para poñer no corpo da amada. Sabemos por Eusebio Lázaro que o poema de primeiras fluía logo noutro verso. A Reimundo Patiño vai dedicar outro poema-bosco. O territorio da infancia, inzado de fragas e soutos, do poeta serve para achegarnos ao berro expresionista da pintura de Reimundo Patiño. Ao seu inconformismo e furia vital fronte á orde inxusta das cousas: “No bosco entrelazo/ o berro que esnaquiza abre un ámeto múltiple. / Algo afima/ e algo hai tamén mui alleo en todo. / Sempre-xorda distancia e ir levado do valumbo, [1962]. Dedicada a Tino Grandío un melancólico poema-chuvia, en afinidade ao pintor lugués da brétema intemporal. Apreixa un intre de felicidade, en Madrid contra o 1965, na liberdade anatómica de Antonio Gades: “Bailas e faisme libre”. Envíalle un poema á súa compañeira, Elva Rei, a xeito de libertaria carta de amor: “Andas as rúas como si fora a praia” (datado no 1969) que nos leva a un ecoar das imaxinativas proclamas do maio francés. Pecha o libro dos seus apuntamentos manuscritos coa “Elexía perdida a Luis Seoane” [1979]. Unha curiosa homenaxe que reflicte agarimo e admiración cara ao grande pintor galego-arxentino. Vai lembrar un intre deses domingos redondos e provincianos dos que falaba Luís Pimentel. Convoca a tristeira nova do amigo morto en contraste coa felicidade daquela mañá de domingo en Lugo, onde vivía o poeta daquela. Fala de “Elexía perdida” porque en rigor non chega a facela, só agroma como apuntamento imposible naquel contexto. A vida segue e desmente dalgún xeito a morte do amigo.

## GRAFISMOS DE NOVONEYRA

Os convulsos grafismos de Uxío Novoneyra, dos que falamos, son un persoal idioma visual. A xeito de maraña visual, arañeira gráfica, secuencia unitaria que garda o impulso dunha descarga enerxética. A pulsión xestual dunha *escrita-devalar*. A vertixe visual onde enfronta distintas direccións da escritura. Hai un xesto motor: un sismógrafo da emoción. O texto vai cara a unha viaxe onírica: onde as verbas son xesto no ar. Os poemas xestuais de Novoneyra proxectan o *espazo-inconsciente*: a xeito de radiografías enerxéticas. Amosando as liñas de forza. Trasacordos e inflexións. Dinámicos impulsos oblicuos. A pegada insomne na linguaxe cotiá encol dun espazo: o da páxina en branco de Mallarmé (que vai acoller ao azar). Todas as experiencias aleatorias derivadas do *eiquí + agora* do intre danse cita. Espazo-tempo convocando o acontecemento gráfico. Sortilexio do intre. O corpo traça o seu itinerario convulso: a rota das reviravoltas (sobe e baixa a liña que soña). Nun errático entrelazo. A chuvia é unha sintaxe que molla. As pingas son os tiles que deixa o ceo riba nosa. A escrita é un líquido que se derrama ata esvarar sobre as nosas consciencias. A imaxe poética camiña cara ao magma primordial recuperado: a meta é o *non-sense*. Sentido e sen-sentido han dialogar. A imaxe dialéctica tamén ha ser nas metáforas de Walter Benjamin espazo de reencontro do soño primordial. O aura é a sombra magnética do paraíso perdido. A palabra camiña cara a un complexo soño visual. A lingua daquela figura rarificada. O idioma enrarecido na viaxe do corpo. Sen chegar a ser totalmente hermética (agás nos casos extremos) a mensaxe fica como encriptada nos ideogramas velozes. *Psicografías* a remexer nos estratos da memoria. A percepción é un enigma onde o ollo é máis rápido ca palabra. O xesto é anterior á verba. A mirada da revolución das formas interiores. Memoria cara ao exterior da ollada. Linguaxe arcaica dende o horizonte do rostro. Falara Henri Focillon da “intelixencia das mans”. Estamos preto dunha sorte de *glosolalia visual*: a linguaxe acada a fasquía dun berro xestual. Os aturuxos gráficos de Novoneyra son alalás no espazo branco: rachan a harmonía convencional. Falan dende unha violencia primaria. A árbore nerviosa estoupa nas ramificacións dunha anguria xenérica. Os labirintos do espazo son os pregamentos da conciencia escindida. A lei das convulsións: unha pegada existe riba doutra. O inventario das derrotas está inzado dun sufrimento antergo: acumulado nos sedimentos da intraconciencia.

Un deixarse levar pola corrente da conciencia. O abalar do mundo coma un mantra. O fluxo dun monólogo sensorial. A profundidade que se busca é se cadra a do ilexíbel. Na procura doutra dimensión. Talvez o alén estea feito de estratos biográficos superpostos (nos sedimentos dun alma esquecida). O *signo* como di Derrida non está daquela afastado da *forza*. A lingua ten os seus hábitos: o estrañamento poético xera unha deriva. Un *devalar visual* que non vai facer distingos entre forza e sentido. A deconstrución que opera o poeta a través da mediación gráfica acada un novo sentido da percepción. A metáfora percorre o camiño de volta nunha ingrátida intensidade liberada no desdo-

bramento. O mapa do desexo tatúa os sinais contraditorios destes impulsos paradoxais. Manter en pé a escrita precisa dun baile. Dunha dinámica loucura: da audacia dun espazo sen medo. Convocando un magnámico esconxuro visual. A ebriedade da liña que viaxa cara ao infinito da mente. En palabras de Novoneyra:

Os caligramas conforman unha parte esencial da miña obra. Por debaixo dos grafismos adoito poner 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.

Poderíamos nós eiquí facer tamén o xogo aleatorio. Tentar un achegamento á complexidade: alí onde se superpoñen todos os vieiros. Non hai saída posíbel nin acougo ao noso desamparo. O grafismo *horror vacui* é un enguedellado espazo amniótico da nosa incerteza primaria. A “selva de símbolos” da que falara Baudelaire ten un seu equivalente no delirio expansivo dos sinais. Colonizando a superficie como un rizoma poético deica chegar á desfeita do sentido. A salvaxe grafía da montaña: o infinito da montaña. As silveiras que medran proliferantes. A *escrita-labirinto* das ponlas das árbores. Texturas sen nome gravan o medo no corpo. A dor ten moito de farrapos dunha néboa interior. A memoria da dor traspasa o tempo. Segue viva na paisaxe. Os sinais convulsos falan dunha remota dor case inapreixábel.

Xesto de loita (corpo a corpo) coa palabra feita imaxe (mesmo interiorizada). Teñen moito estes poemas xestuais dunha caligráfica esgrima visual: trazos estilizados que voan sobre a membrana sutil do baleiro. Pousan logo, sutís, rozando apenas á superficie. Cara a non crebar o silencio profundo do espazo: o branco da páxina daquela vibra.

## POEMAS CALIGRÁFICOS

Os apuntamentos manuscritos feitos cunha pronunciada urxencia (como veloces versións caligráficas e neuronais dos seus poemas) teñen o obxectivo de achegarnos cara a outro estrato. Facermos voar: alén do discursivo.

Se seguimos ao Jean-François Lyotard de *Discurso/Figura*: “O ollo existe en estado salvaxe”. Unha frase de André Breton que lle serve de talismán dialéctico recorrente ao longo das 600 páxinas dun seu libro complexo e apaixonante onde esculca no urdido paradoxal entre palabra e imaxe. Unha achega crítica ao sempre complexo tema da lingua e da mirada: con relación á arte e mais o pensamento. Lyotard toma partido polo figural como representación do inconsciente liberado. Esta indagación pode servir para achegarnos a Novoneyra. Nos trazos xestuais convoca o poeta ao inconsciente. A escrita automática da *action paintig* utiliza unha fórmula creativa que vén xa do surrealismo. A urxencia expresiva ten o sentido de conseguir unha transmisión do binomio *man-pensamento* de xeito que a razón vixiante fique neutralizada, dalgún xeito, pola velocidade expresiva. Urxencia vital para sobrepasar as alfándegas do control racional.

lista. Convocando toda a enerxía magnética dunha realidade convulsa que ten que expresar en última instancia a natureza humana máis fonda: a que permanece polo miúdo agochada e controlada pola sociedade administrada. Eclipsada na penumbra pola razón benpensante. Resulta elocuente con relación a dialéctica texto/ imaxe a opción de síntese que postula Novoneyra: “Eu a imaxe non a trato como pura imaxe, todo texto é imaxe, a imaxe non está confinada, todo texto é imaxe.” [28.09.1997]

Traspasar o sentido. Dotar ao poema de nova vida: nun complexo espazo emocional arremuiñado. Como nas sinestesias os distintos sentidos son convocados daquela a unha vertixe sensorial. O propio poeta sinala o proceso:

¿Poesía da declaración e da intervención? Sí, hai algo que se quere facer patente, que se quere comunicar, non cabe dúbida, hai unha vontade de comunicación incluso, un ímpetu de comunicación. Digo na *Letanía de Galicia*: ‘Sabemos que tí podes ser outra cousa/ Sabemos que o home pode ser outra cousa’. Non incito amoso, pero hai unha tácita invitación e un non disimulado ton profético. Entre escritura e debuxo nun principio non houbo separación, toda escritura veu dun facer signos, que nun principio eran signos que recordaban ben a cousa en si. Moitas veces por debaixo dos grafismos poño o texto mecanografiado, ou o texto composto do grafismo, porque o que eu escribo á mao non é para ser lido, é para ser sentido, quero dicir sentida a tensión gráfica, que transmita a extremada tensión gráfica.

Coido que existe así mesmo unha nidia relación entre o poema caligráfico e o haiku no pensamento de Novoneyra. Falando desta cuestión Uxío achegou datos relevantes, matizando ao tempo a meirande influencia oriental no sentido de síntese e totalidade. O coñecemento deste xeito de expresión vén de moi novo. Seica foi un haiku o primeiro poema no que reparou:

O haiku debeu ser un dos primeiros poemas nos que eu reparei. Fascinoume un haiku, cando tiña quince anos. Fíxate que debín escribir os primeiros versos ós dezaíto, pero xa ós quince anos, non sei en que curso iría. O certo e que tiña unha sucinta literatura universal nas mans, e vin un haiku, lin un haiku que estaba traducido rimado, era o famoso haiku, ese que agora teño visto traducido doutras moitas formas non rimadas, pero eilí dícía: “**Una rama seca/ y una corneja. / Tarde de otoño**”. Ese creo que foi o primeiro poema escrito, no que eu reparei na miñas vida. Sí.

Noutro momento da conversa con Emilio Araújo fala Uxío Novoneyra destas cuestións e puntualiza aspectos do posíbel influxo do ideograma nas súas propostas visuais. Sitúase máis preto da chamada “pintura de acción” (onde o xesto ten moito de descarga nerviosa) ca no equilibrio harmónico propio da caligrafía chinesa.

Novoneyra achegou con lucidez algunha das claves máis profundas da súa fusión na práctica literaria-imaxe gráfica: coma cando fala do concepto “texto-en-xesto”. Que expresa moi ben o sentido de ritmo e de baile das palabras na páxina na liberdade expresiva do xesto manuscrito.



Nos poemas máis xestuais en *Do courel a Compostela (Vietnam Canto)*, o **texto-en-xesto** invade o corpo –a escrita caligráfica, ou a mesma composición tipográfica, ou mecanográfica– co patetismo das situacións extremadas dos sucesos políticos: a masacre [Chile 73] ou o asesinato no *Pranto polo Che*. Tamén no *Vietnam Canto* o ademán de totalidade do texto opera como unha imaxe única, provoca un efecto conxunto de imaxe dinámica.

No *Poema Mundo Laxeiro/ Galicia teima vida*, o ritmo do texto quere dar a pura impresión do ritmo vital de Galicia<sup>1</sup>.

Neste poema ordeáanse a instantaneidade da comunicación oral, como ocorre no *Vietnam Canto*, anque máis explicitado e sen a multidirección da palabra do *Vietnam Canto*

Na conversa con Emilio Araújo sinala datos con relación á xénese do libro *Poemas caligráficos*:

Reimundo Patiño ía facer un número dedicado á caligrafía en todo o mundo: caligrafía chinesa, gaélica, árabe, etc. Estaba fascinado coa miña grafía, por iso ma pide, pra participar, a miña parte ía ser unha das partes. Pero recibe os poemas e fíxome un libro do que eu lle mandara de colaboración para unha revista. E el mesmo puxo o título de *Poemas caligráficos* [25.02.1998]

## XÉNESE DA XEIRA XESTUAL

Escribiu en varias ocasións o escritor e xornalista Antón Lopo sobre a xénese dos poemas manuscritos. Dedicoulle mesmo dous monográficos a esta xeira xestual de poemas: o número 283 da lendaria *Revista das Letras*, que dirixía, e outro máis recente no tempo (o número 804 correspondente á *RDL* do mes de xaneiro do 2010)<sup>2</sup>. Daquela, nese primeiro achega-

- 1 Novoneyra alude eiqüí a propia grafía dos debuxos de Laxeiro: cun seu rechamante ritmo barroco que relembra á orografía da paisaxe galega. A comparación que fai despois entre o longo poema dedicado ao pintor de Lalín e as lendarias composicións do “Vietnam Canto” e “Letanía de Galicia” cómpre interpretalas esencialmente con relación aos aspectos formais do texto e a disposición estética da tipografía. Aínda carecendo o poema de Laxeiro da inmediatez dese carácter reivindicativo dos outros dous: ao reflectir a paisaxe co ritmo musical da integración da figura humana e natureza, atinxe a aspectos da alma popular moi presentes na cultura campesiña. Dalgún xeito o autor dálle ao poema un estatuto colectivo e se cadra outórgalle tamén indirectamente unha dimensión política. Nese sentido, a interpretación antropolóxica do poeta vai casar co dinámico ritmo barroco das obras de Laxeiro (co substrato temático dun panteísmo lendario). O carácter coral e mesmo telúrico está presente na obra de ambos: ao facer unha interpretación simbólica de Galicia baseada na expresividade popular. As viñetas de Laxeiro que han acompañar a edición do libro *Os eidos 2* (editado contra o ano 1974) xa son obras de carácter, en certo xeito, abstracto pero a partir das referencias temáticas clásicas do pintor: o entroido e mais a natureza. Masas amoreadas de seres formando un trepidante mundo común. Dalgún xeito o pintor “ilustra” o poeta (cando recibe a encarga para o libro) mais temos que decatarmos do xogo que fai Novoneyra ao tempo: visualizando na fermosa homenaxe que lles fai aos propios cadros do pintor e á súa forma de construír as imaxes ensambladas, nun seu característico puzzle vital (cara a transmitir a vida colectiva nunha dimensión de festa arre: non exenta así mesmo dun evidente transfondo dramático nas súa pintura de primeira época).
- 2 Existe outra colaboración do poeta xusto no primeiro número da *Revista Das Letras [RDL]*. Vai participar daquela, contra o 1991, con “Seis caligramas pola paz”, contra a guerra do Golfo. Grafismos ferintes e dramáticos (palabras como silveiras ou mesmo arames de púas) a partire dunha lúcida reflexión sobre aquel tráxico momento, cando Bush recomeza a deriva militarista: “Despois das terribles experiencias diste século é un insulto presentar a guerra como saída”.

mento, tivera oportunidade mesmo de contrastar datos co propio autor: que unha vez máis amosa o coñecemento preciso (despois de telo estudado moi a fondo) do propio proceso de creación. Sinala Antón Lopo ao redor da xénese daquelas propostas visuais do poeta:

En 1979, Reimundo Patiño pídelo a Uxío Novoneyra que lle caligrafe uns textos moi breves para o número un dos seus “Cuadernos da Gadaña.” Os “Cuadernos” era un proxecto moi ligado a Patiño, que no feito de publicar libros atopa unha compensación tan grande como a de pintar, confésalle ao propio Novoneyra nunha carta. [...] En principio o número non ía estar soamente dedicado a Novoneyra o obxectivo era dar unha ampla visión do grafismo no mundo e a través da historia. Caligrafías musulmanas e xaponesas, motivos celtas, grafismos medievais e, mesmo, as gravuras das lápidas do cemiterio gremial de Noia estarían incluídas no monográfico. A razón de que Patiño elixise a Novoneyra está no interese que a caligrafía dos seus poemas levantara en Seoane, que chegou a comparala cos haikus xaponeses. É por eses posibles vínculos que lle pide para o Caderno textos breves: comprimidos os versos nuns cantos trazos de grafía expresiva –como –é a de Novoneyra– permitílanlle interrelacionais perfectamente coa síntese ideogramática da poesía tradicional xaponesa. Valor engadido: o tema de boa parte da obra de Novoneyra asulagábase de natureza, con referencias continuas ós cambios estacionais –o outono: a chuva e a rapa da folla; o inverno: a neve; a primavera: o renacer das árbores; o verán: o canto da chicharra, a sega –que conforman o elemento característico do haiku, xunto coa estrita medida das súas sílabas. Cando Novoneyra lles enviou o material, tanto Patiño como Xosé Manuel Pereiro –coordinador do volumen– dedicaron dedicarlles íntegramente o número ós “caligramas” de Novoneyra, que é a denominación que lles deron en contra da propia opinión do poeta: para el o nome adecuado sería *mecanografismo*, porque os meus poemas non son os típicos caligramas, que é unha forma dominada e reactiva, mentres que os *mecanografismos* son poucas veces parecidos<sup>3</sup>, como se me dera vergonza chegar a un cliché” asegura. [...] En opinión de Novoneyra, os *mecanografismos* defínense como “unha impronta interior, biolóxica, espiritual, o intre físico total do corpo traducindo os versos”. Non hai unha dependencia exacta entre o poema e o seu *mecanografismo*: ás veces, a grafía vira nun elemento que en parte reproduce certos compoñentes do poema; noutras, o único que representa é o “intre interior, toda a súa forza con toda a súa expresividade.” [...] Anque o poeta confesa que non houbo premeditación na selección –“eu escollín os versos ó chou” de entre toda a súa produción– a vontade de afondar no momento biolóxico talvez o levou ó ser: “por vez primeira” opina Novoneyra, “a palabra ser volve ser recuperada. Ser con toda a súa forza” e –añadiríamos– con toda a súa incerteza. O ser fronte á súa aparencia –ese fastuoso “Non podo non ser nin ser así”–, o ser eu fronte ó outro, o ser eu fronte ó ser min –o mito de Narciso, insólito na poesía galega– ou o ser fronte á enerxía transformadora do amor, o ser fronte á morte e ó tempo e, dun xeito máis significativo, o ser fronte ó seu destino liberador, revolucionario: o heroe. En ningún outro libro, en fin, se reflicte como no dos *mecanografismos* a súa autopoética: “A poesía, a súa riqueza, é a falta de precisión e quizaves esa falta de precisión é a que fai emerxer nela o verdadeiro”.

Gustaría se cadra o poeta (de ser unha transcripción literal das súas ideas) ao teimar no concepto de “mecanografismos” facer alusión de xeito indirecto á chamada escrita automática (o método preferido dos surrealistas cara a convocar o azar) mais non é correcto para denominar os traballos que aparecían na publicación do *Caderno da Gadaña* (agás loxicamente do poema “Vietnam Canto”: que si encaixa moi ben nese xeito de expresión

tipográfica experimental). “Mecanografismos” é unha definición atinada da técnica que utiliza no “Vietnam Canto” e na “Letanía de Galicia” e mesmo noutros momentos illados: onde o seu labor camiña cara ás técnicas de poesía visual que utilizan a máquina de escribir como ferramenta para as innovacións das súas esculcas tipográficas na páxina. Indagacións visuais coas letras do texto que tentan tensar o espazo en branco. Facendo unha partitura tipográfica co ritmo do poema (coa mediación da máquina de escribir). Hai unha parte salientábel das obras de Novoneyra (contra os sesenta e comezo dos setenta) que responden a esta dinámica. Coido que o nome que persoalmente adoito empregar de *ergografías* (ou grafías do corpo) é o máis preciso que se pode atopar para estes traballos. Podería existir outra denominación para este proceso: *psicografías* ou *psicografismos* (da que tamén gusto). Por outra banda son conceptos moi distintos: o de “caligrama” e o de “caligráfico” que en rigor é a técnica que emprega: a partir da súa propia letra ou caligrafía (sempre a xogar coa expresividade lineal). Vai levar logo a grafoloxía case deica o debuxo (indo alén do “letrismo” cara a reflectir a forza do trazo na “pintura de acción” e no “debuxo xestual”). Cunha técnica manuscrita que proxecta excitamento. Transmite urxencia sensorial: a páxina recolle o tremor desas vibracións interiores coma un sismógrafo. A pegada do desexo. Dispositivo pulsional da economía libidinal: se pensamos na terminoloxía de Jean-François Lyotard (auténtico mestre nestas cuestións da nova pintura corporal). Lyotard expresa ademais o contexto cultural daquela: un campo cultural amplo ao redor da contracultura no que han participar así mesmo os dous creadores galegos. Coexisten mesmo, de xeito cruzado, nunha chea de ocasións as dúas experiencias das que falamos: as estritamente caligráficas e as dos caligramas (como alegorías ou emblemas visuais que aluden simbolicamente con referencias figurais explícitas á representación da realidade do que nomea o poema). O que adoito chamar nalgún punto do presente libro como auténtica *onomatopea visual*. Por iso aínda que figure un dos entrelazos enguedellados aos que tan afeccionados foran os dous amigos (Reimundo e mais Uxío) pódese mesmo falar de xeito enrevesado de “caligráficos caligramáticos” nalgúns casos ou alomenos de “caligrafía do caligrama”. Figuran case estas expresións unha barroca broma moi rebuscada. Esta *caligrafía a xeito de caligrama* manifesta ao tempo un retruécano visual ou trasacordo das verbas (nun espazo paradoxal e simultaneísta). Mais as reviravoltas da tensión creativa destes dous amigos ían precisamente nese senso, a carón da ebriedade da liña e da palabra<sup>4</sup>. Nunha viaxe cara á abstracción: nunha explosión do sentido ata chegar ao territorio do

4 Gardaba Manolo Rivas na memoria dos seus anos en Madrid a retranca mesmo surreal dun dos berros dadaístas favoritos de Reimundo Patiño contra a metade dos setenta: “Vivan Mansilla de las Mulass y Des-triana de la Valtuerma!” co que pechou O'Rivas a súa extraordinaria conferencia sobre Reimundo cando o invitamos ao ciclo teórico que lle dedicou a Reimundo Patiño o CGAC, en Santiago de Compostela, onde tamén participou Novoneyra cun emotivo relatorio sobre o amigo morto (moi vivo no ecoar da lembranza). A predilección por nomes como Vainamoinen (nome que utilizou arreo Reimundo Patiño) ou Fusquenlla expresan esa complexidade. Asinaron con ese nome irmandiño “Colectivo Fusquenlla” (Reimundo e uns amigos) para responder a unha crítica a Novoneyra na revista *Triunfo*. Cualificaban alí, naquelle carta de resposta, os membros de “Fusquenlla” a Novoneyra como un dos “cumios líricos de Galicia”.

*non-sense*. Deica acadar a patria liberada do *non-sense* (como bos “neodadás”: camiñaban case cara ao sen-sentido). Poderíamos falar mesmo, se cadra no seu caso, do *non-sense* como *promesa de bonheur*. Para eles o caos é un paraíso: onde a rixida orde da razón coercitiva fica abolida. As *ergografías* de Novoneyra son berros contra a ditadura. Contra toda reixa que se lle poña á liberdade. Amnistía para as palabras: sempre a fuxir da gaiola da gramática.

Poema anfíbio: entre a palabra e a mirada. Ten razón Octavio Paz ao definir o poema-obxecto como unha criatura *anfibia* que vive entre dous elementos, o signo e a imaxe, a arte visual e a arte verbal: dacabalo entre o discursivo e o eido da imaxe. *Ut Pictura Poesis*: aliaxe que xa vén moi de vello. Dende tempos antergos a “emblemática” reparou no misterio entrelazado: no urdido das dúas poderosas linguaxes simbólicas. O idioma dos “emblemas” deu paso logo ás *impresas* que combinaban o epigrama poético coa imaxe plástica. Non está afastada a dinámica de creación dos poemas caligráficos de Novoneyra desta liñaxe. Unha xenealoxía que xorde como alegoría nas imaxes do barroco. A metáfora poética ten moito de viaxe visual. Xa na orixe como virtual mestura de obxecto e palabra. Sinal da linguaxe e fenómeno sensorial. Unha dobre tatuaxe que a imaxinación creadora vai axuntar ao longo de moitos momentos. A *impresa* como xénero poético-pictórico co seu ronsel aberto de influencias nunha mesta iconografía. Os lemas como traducións visuais dunhas determinadas claves. Hai algo, ás veces, de misteriosa linguaxe cifrada en Novoneyra: se reparamos nas súas tatuaxes xestuais de versos libres podemos pensar nunha taquigrafía de urxencia nun muro. Como unha pintada nunha parede: con rudos trazos vehementes. Catro trazos para unha verdade existencial. Tamén o podemos ler como contrasinal: mensaxe agochada en clave (por mor da censura) no interior dun texto convulso, distorsionado. Unha *escritura-límite* que vai na procura de expandir as lindeiras entre os xéneros. Coma un berro visual. Nun espazo plural, aberto. As palabras teñen direccións (sentidos diversos) no poema. O que fai a proposta visual de Novoneyra é salientar ese vectores. O poema-xesto indica eses vectores de dirección como paradigmas visuais. A simultaneidade do espazo fai tamén que rexistren diferentes momentos: por iso hai ritmos distintos que coexisten na mesma páxina (ás veces enfrontados). Para salientar ese carácter procesual, cos distintos estratos temporais sedimentados. *Ergografías* como presenzas disgregadas a reflectir o novo desacougo. A escrita ha recoller a convulsión, a desfeita da “nova pobreza” da que falou Walter Benjamin. Os tempos de precariedade que recolleu Holderlin.

Pasado o tempo dese impulso da poesía visual co baile tipográfico na páxina (“Vietnan Canto” e “Letanía de Galicia” de xeito privilexiado) o poeta vaise centrar nunha hipnótica práctica intemporal: nun seu xogo instantáneo que lle resultaba tan gratificante. Fica apreixado nesa arañeira hipnótica que xerou cos seus garabatos de raigame informalista. Na procura da vertixe do instante. Un Eureka visual: onde a verba xoga a

destruír o sentido. A aliaxe da imaxe co texto apreixa o intre. Fica así definido visualmente ese punto de intensidade máxima: arelado climax visual que o autor procuraba na súa obra. A través dos grafismos expresionistas que han proxectar de dentro cara a fóra ese berro visual (que quixo expresar sempre). O silencio profundo do Courel, condensado simbolicamente, virou logo nun berro de angustia fronte ao Mundo.

O poema toma corpo: a palabra pousa riba do papel para emprender o voo. Poesía expandida. Xorden daquela estes seus poemas verticais: coma constelacións ingravidas. Todo o saber-zen do poeta do Courel sublimado en cativas pímulas gráficas. Un proceso de condensación simbólica cunha forza visual expansiva. O poema estala: reverte polas beiras. Ocupa o espazo. O poema é unha onda expansiva. Poesía-acción. Un garabato aleatorio de letras en liberdade. Un eco que resoa dende o epicentro dos cumios do Courel cara a lanzar un berro de liberdade ao mundo. Un aturuxo libertario, rebelde, heterodoxo, solidario. Un berro a favor do *poema-intre*. A natureza e o ser humano forman corpo común no entrelazo destes sinais: o labirinto que transportamos. Por iso Uxío Novoneyra gustaba dos músicos do *rap*: simultaneidade das voces amoreadas a manter viva a idea de comunidade. Alén do tempo (coma un talismán): eiquí están estes seus fermosos *poemas-lóstrego*. Palabras de resistencia aos tempos de incerteza. Graffitis de Novoneyra, cheos de música, á procura incesante da liberdade para o seu pobo. *Canto cosmos!*: nos poemas caligráficos de Uxío Novoneyra.





Mo  
 Domingo  
 Patiño  
 R. Iglesias

---

Nost.  
 n'allo  
 canto  
 m'ant  
 nolo ch'

de Vitor Hobanzen  
 1968.

