

## SUXEITO ESTÉTICO, SUXEITO POLÍTICO (POESÍA E SABOTAXE)\*

Arturo Casas  
Grupo Alea de Análise Poética  
Universidade de Santiago de Compostela

**Resumo:** no discurso poético queda constituído un suxeito estético que se mostra ao través da experiencia e do xuízo desenvolvidos no poema, o cal incide como é lóxico na recepción comunicativa, na forma na que adoitamos ler ou escoitar poesía. A partir destas bases, analízase o xeito no que se vén lendo a produción poética de Lois Pereiro e postúlase asemade que a subxectividade construída polo autor nos seus textos atopa apoio en dúas características principais, entendíbeis como disposicións estético-políticas e á vez sentimentais. Primeiro, unha tensión sabotadora politicamente dirixida contra toda subxectividade e todo xuízo estético de propósito homoxeneizador. Segundo, consecuente co anterior, unha exploración poética —novamente política— de acusada marca tradutiva e hibridizante. O resultado discursivo é unha subxectividade crítica definida polo desexo de radicación fronteiriza.

**Abstract:** poetic discourse constitutes an aesthetic subject that shows itself through the experience and the judgement developed by the poem. Logically then, it affects the way in which we are predisposed to read or listen to poetry. Based on these ideas, this article analyzes the form in which the poetic output of Lois Pereiro has been read and argues that the subjectivity constructed in his texts is supported by two main characteristics, which we can interpret as aesthetico-political dispositions which are also sentimental. First, a sabotaging tension directed politically towards all subjectivity and aesthetic judgement that aim to homogenize. Second, and consequently to the foregoing, a poetic exploration—again political—that is strongly translational and hybridizing. The result is a critical subjectivity defined by a desire for positioning on the borders.

**Palabras chave:** Lois Pereiro, Jacques Rancière, *Luzes de Galiza*, subxectividade, hibridación, transdución, sabotaxe.

**Key words:** Lois Pereiro, Jacques Rancière, *Luzes de Galiza*, subjectivity, hybridization, transduction, sabotage.

Son dous os obxectivos principais desta proposta crítica. O primeiro é unha consideración xeral sobre o modo no que lemos e investigamos poesía hoxe,

\* Trabajo asociado co proxecto de investigación *A poesía actual no espazo público. Intervención, transferencia e performatividade*, que conta con fondos públicos asignados en concorrencia competitiva polo Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2012-33589).

poesía como a de Lois Pereiro. O segundo é máis específico: cínquese ao campo delimitado no título, a estética e a política (ou mellor, o estético e o político) como dimensións nas que se sitúa e situamos un suxeito, percibimos a súa subxectividade cando esta se expón na esfera pública e somos testemuñas tamén da súa subxectivación política. Trataremos de cumprir estes obxectivos coa atención posta centralmente, desde logo, na poética de Lois Pereiro, que empregando un termo nel recorrente cualificaremos sen propósito totalizador como poética da sabotaxe; pero á vez estaremos moi pendentes daquela requisitoria coa que Michel Foucault (1990) e Judith Butler (2002) religaron crítica e desuxeición a fin de fixar a función do discurso crítico perante a política da verdade. A crítica —sinalaron— é o exercicio dun dereito outorgado a si propio polo suxeito para interrogar a verdade sobre os seus efectos de poder e para interrogar o poder sobre os seus discursos de verdade.

### **FUNCIÓN CRÍTICA DO POEMA: DA INTERVENCIÓN ÁS LECTURAS**

Alúdese con estes conceptos, como ben se sospeita, a algúns pensadores que arredor da denominada “morte do suxeito” reflexionaron sobre as condicións da representación, a expresión e a acción dun *eu crítico* na obra artístico-literaria. Isto é algo que a propósito da poesía moderna cobra adoito relevancia notábel, tanta que con probabilidade podería falarse, cando menos baixo certas condicións, dunha funcionalidade pública do poema que non habería por que interpretar como menos constitutiva que aquela outra que o formalismo e o estruturalismo consagraron co rótulo de función poética, resultado da proxección das escollas efectuadas no paradigma sobre toda combinatoria ulterior no sintagma. En definitiva, tratar da función pública dos discursos e das prácticas culturais consideradas literarias conduciríanos simplemente a prestar a atención debida aos factores ilocutivo e perlocutivo ligados ao feito obvio de que cando os seres humanos falamos, cando dicimos algo, asemade *estamos a facer algo* que ten consecuencias ou efectos.

Nesa clase de acción/intervención pública comparece unha funcionalidade social, cultural, política, unha dimensión perlocucionaria que podemos pensar como *función crítica* do poema e que de novo se move ao longo dese paradoxal eixe suxeición-desuxeición que a partir de Louis Althusser é inevitábel asociar coa interpelación do poder e coa resposta, tamén necesariamente apostrófica, que o suxeito redirixe a ese poder na súa arela de resistir e liberarse do sometemento en todas as súas variantes (Butler 2001; Rodríguez 2011), incluída acaso a que nun dos seus últimos textos Lois Pereiro chamou “humidade moral”. Con toda claridade, en termos histórico-literarios este pulo dirixiuse en primeiro

lugar cara á propia delimitación política do suxeito que fala e se manifesta no poema, pois, como diría Judith Butler, é experimentándose suxeito sometido como se alcanza a subxectivación política. Ou, en definitiva, é mediante ese proceso como se materializa a conciencia de ser e querer ser suxeito. A forza da que falo dirixiuse á vez, cando a circunstancia histórica foi propicia, cara á ampliación das súas propias condicións de lexitimación no espazo artístico-literario, algo perceptíbel por exemplo nos discursos pioneiros de resistencia feminista ou poscolonial, presente así mesmo despois nas prácticas poéticas experimentais do propio movemento feminista (Kinnahan 2004).

Resultaranos precisa segundo o anterior a consideración dunha teoría do suxeito poético non desvinculada dunha teoría do suxeito estético e dunha teoría do suxeito político. Desde o punto de vista aquí asumido isto sería necesario aplicalo sempre e en todo caso na lectura da poesía actual, e moi en concreto a propósito da obra de Lois Pereiro, autor que reclama case con énfase unha atención crítica na que a linguaxe sexa entendida como ferramenta principal dos procesos de suxeición e desuexición. A propósito do suxeito son determinantes en consecuencia propostas como as trazábeis entre Nietzsche e Lacan, ou entre Heidegger e Althusser.

Anticiparei que no meu criterio o concepto de *subxectivación* elaborado por Jacques Rancière resulta eficaz respecto da cuestión. Refírese con el Rancière (1995) á produción dunha posibilidade de enunciación inexistente con anterioridade no campo de experiencia do que se trate, mediante a cal se *per-forman* un novo *espazo de suxeito* e unha realidade nova que en termos estéticos e políticos fican ligados ao disenso, ao desacordo, á *mésentente*, e que trazan un movemento nalgún modo emancipador. Por conseguinte, coa subxectivación emerxen outra enunciación e outro *eu*, e alicérganse outro mundo e outra experiencia, non só distintos senón mesmo contrarios ao espazo de suxeito anterior, que pasa a percibirse dalgún xeito baixo a categorización do pre-político.

Como lemos Pereiro? Como *lermos* Pereiro<sup>1</sup>? Son preguntas diferentes e as súas respostas tamén o son, aínda que seguramente en ambos casos comparecería nalgún momento a *crenza no eu*, substancia sobre a que en *Der Wille zur Macht* (“A vontade de poder”) Nietzsche dixo aquilo de que o suxeito é unha ficción segundo a cal numerosos estados *iguais* nosos son lidos como efecto dun substrato único. Pero, lonxe de ser a causa do pensar, observaba Nietzsche refutando Descartes, *o eu é posto polo pensar*. Intento suxerir que no meu parecer

1 Xustamente esta é a pregunta, en singular, desde a cal escribiu Chus Pato o seu artigo “A praia do corazón de Mandelstam” (Pato 1997). A resposta ofrecida a ese *como leo eu Pereiro?* pasa ante todo por intertextos cinematográficos e literarios, ineludíbeis porque os propios poemas enxeren neles, pero cruza así mesmo, e non de xeito secundarizado na lectura efectiva desta poeta, a estirpe agraria e a historia da nación.

existiu até hai ben pouco un desaxuste entre a potencialidade discursiva de Lois Pereiro e a efectividade e o rendemento críticos referidos á súa obra e ao suxeito estético-político por ela postulado. Ao suxeito *posto*, se o quixermos dicir co refutador de Descartes.

Existía e seguramente persista tal desaxuste, malia os importantes avances dos últimos meses no coñecemento crítico da obra de Pereiro. En termos xerais, estes avances amosaron máis proclividade polo primeiro plano e o plano curto que polo plano secuencia, segundo entendo que en parte razoou Anxo Tarrío no seu ensaio sobre a iconografía Pereiro e algunhas outras cuestións conexas (en Nogueira Pereira e Tarrío Varela eds. 2011: 73-87). Sen dúbida hai que celebrar que sexa así, que siga a persistir o desaxuste, pois nada resulta máis frustrante en termos funcionais que considerarmos clausurado un campo de análise, por exemplo porque se supoña que alguén dixo de vez *todo o necesario* sobre o asunto e este quedase a partir de aí esgotado, como unha fonte que secou, como se a obra —os textos singulares, os textos unidos baixo o nome dun autor, os textos dunha época ou dunha cultura— fose tamén unitaria e cohesionada, finita. Como se non se refundase con cada conxuntura histórica, con cada perspectiva cultural, social, política, con cada experiencia de lectura. Como se non existise e pervivise inmersa en tanto tentativa na dialéctica da creba e da desaparición.

Existe primeiramente neste sentido un desaxuste inicial no plano das lecturas non críticas, se tal cousa existir —digamos mellor *lecturas non técnicas*. As dos lectores que len poesía movidos acaso pola procura dunha experiencia de tipo estético, cognoscitivo, catártico ou doutra orde (o cal é de seu un acto e está lonxe de implicar apenas unha simple recepción pasiva ou estática). Pero com parece tamén, o desaxuste, se pensamos de xeito máis restrinxido nas lecturas críticas, na dirección que sexa das moitas que son factíbeis nunha análise cultural e literaria.

Todo o anterior é válido para calquera produción artística. Porén, destaco a idea aquí e agora por pensar que se acentúa a propósito do autor do que estamos a falar. Da súa lexibilidade, da súa interpretación e da súa posición no campo literario galego antes, durante e probabelmente despois do evento das Letras. Refírome en efecto ao moi complexo problema da *neutralización* crítica e lectora. A esa pulsión homologadora sobre a que constituímos unha forma da razón, de xeito tal que case sempre deixamos fóra de plano aquilo que non nos encaixa de forma doada co que podemos, queremos ou sabemos ver. Isto afecta aos nosos prexuízos (lexítimos e ineludíbeis pre-xuízos, no sentido gadameriano do termo), pero igualmente ás nosas capacidades e dependencias intelectuais, académicas e ideolóxicas. A neutralización crítica do heterolóxico nos marcos formal, hermenéutico, temático, semiótico... non é necesariamente o resultado

dunha especie de perversión voluntaria nin dun propósito aleivosamente manipulador, e non sempre intervén como movemento de simplificación do que é complexo nin como táctica de homologación do que Bataille chamou *heteroloxía*, a ciencia do heteroxéneo<sup>2</sup>. O relevante é sermos conscientes, cada un de nós, cada lectora, de que vemos, lemos, falamos... desde unha posición, desde un lugar. Vale dicir que cunha lente e cunha voz específicas. Tamén o é a propia consciencia de que esta que menciono é a única posibilidade, pois resulta imposible mirar ou falar desde *ningún lugar*, desde un lugar cero.

Obsérvese que isto comeza por ser de aplicación aos mesmos autores como lectores e revisores da obra propia. Na data de hoxe non se coñecen publicamente os cadernos de escritura de Lois Pereiro, malia o cal acabamos de ter inopinado acceso a un momento casual dela que algo informa sobre a xénese textual dun poema tan significativo como “Dous minutos dun baile de derviches”. Falo certamente do cartaz deste congreso, apenas desta continxencia. A folla reproducida para publicitar o congreso permite ver un estadio sen dúbida anterior ao 1985 no que o poema saía en *De amor e desamor II*, e de por parte di algo sobre o feito de que, ao se ler a si mesmo, Pereiro reforzou determinadas chaves semánticas, poéticas..., semiósicas en suma, produtoras de sentido. Á marxe da reordenación da cuarta liña poética, coa frase nominal “dous minutos” pasando de posición inicial a posición final; á marxe do paso de once a trece liñas poéticas ou versos; chama poderosamente a atención esa tanxíbel insatisfacción co que na versión definitiva vén sendo a décima liña poética (“que envellece desértico en Europa”). Esa oración de relativo modifica nada menos que “[a]o meu abatimento”, de forma que os cálculos sobre o antes indicado toman forma e son expresivos en por si. É xusto a prostración do eu que di o poema, o seu abatemento, o lugar no que o poeta bate consigo mesmo noutra altura e *neutraliza* ou impugna unha vontade expositiva anterior sen saberse ben en que forma. Isto exemplifica sobexamente un trazo da escrita deste poeta que hai tendencia a neutralizar desde o campo crítico: o seu fondo carácter retórico, por completo afastado de calquera espontaneidade espiritual ou discursiva, sometido sempre ao decurso do tempo corrector.

## COMENTARISTAS E PARTIDARIOS

Nun libríño titulado *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* (2000) incorporou Beatriz Sarlo un texto breve, orixinalmente impreso en 1993, titulado “Lectores: comentaristas y partidarios”. O que nel fai a autora, tras constatar a importancia da “hora Benjamin” nas Américas, entre Arxentina e California —“Todos recla-

2 “Avant tout, l'hétérologie s'oppose à n'importe quelle représentation homogène du monde, c'est-à-dire à n'importe quel système philosophique” (Bataille 1970: 63).

man a Benjamin, todos parecen reconocer algo propio en él”—, é distinguir entre aqueles que consideran ao pensador alemán en relación cunha determinada tradición crítica (catalogaos como *comentaristas*) e os que prefiren establecer con él un diálogo desde o presente a partir da interpretación de que foi un filósofo que representa como poucos o fenómeno da ruptura, de forma tal que arestora segue sendo posíbel confrontalo con calquera discurso ou práctica cultural en vixencia. Isto último sobre a base de que o máis relevante non é o que Benjamin en efecto dixo en tal ou cal conxuntura senón o que hoxe nos está a dicir, o que no momento actual nos segue a dicir. Para Sarlo, fronte aos comentaristas, estoutros lectores serían os *partidarios*.

De fondo, o problema é hermenéutico (Ricœur e Valdés falarían por exemplo da *refiguración* do texto), pero non só. Trátase ante todo dun problema crítico que ten a ver coas funcionalidades que se adxudican aos discursos do pasado, ao seu uso público no presente, ás aplicacións que en relación con eles consideramos. Sarlo observa que o discurso crítico dos comentaristas —por ela equiparados aos filólogos— é normalmente de tipo expositivo, conectando citas do autor con outras tomadas da tradición. En cambio, o discurso crítico partidario é de natureza distinta: avanza de forma intermitente e incrusta citas ou fragmentos, ás veces violentándoos, sobre o horizonte da realidade e do pensamento actual. Ningunha destas dúas formas de discursividade crítica pode ser desleixitada pero é obvio que cada unha delas xoga as súas bazas e traza o seu propio horizonte funcional.

En que modo é pertinente todo isto para falarmos de Pereiro, dos discursos críticos sobre Pereiro e a súa obra? O certo é que estamos perante un autor cuxa biografía, cuxa espectacularización (Debord), cuxa metamorfose, cuxo cadáver... é fácil que *neutralice* a obra no sentido exposto dunha suspensión ou dunha directa anulación de toda posíbel heteroloxía. Agora (quizais) xa non da causada pola diferenza ligada á alteridade lectora senón por calquera suposta distonía entre os textos e a voz de quen cremos saber que escribiu en demorada despedida, sempre despedíndose<sup>3</sup>, como parece acontecer no primeiro dos seis “Poemas póstumos”, de *Poesía última*:

Saber que está un á morte  
e o corpo é unha paisaxe de batalla:  
unha carnicería no cerebro. (Pereiro 1995: 11)

Non se trata dun caso único na historia da literatura, loxicamente. Velaí, cos matices que sexa mester, os casos de Rimbaud, Maiakovski, García Lorca,

3 Faise fundamental sobre estes extremos o traballo “Da topoloxía do corpo á utopía da escrita”, de Mirta Suquet (2011).

Mandelstam, Celan, Plath, Pizarnik, o propio Bernhard... Con todo, as incidencias das vidas e das mortes biolóxicas e/ou simbólicas de autores como os citados non alcanzan esa circunstancia do ingreso súbito nunha alleación do corpo nunha idade temperá, sumada esta metamorfose ao feito de que a práctica totalidade da produción literaria de Pereiro que chega a nós sexa posterior a tal mudanza física, non sabemos con certeza en que medida tamén moral, estética, política.

De forma tal que a pregunta inmediata sería xa a este respecto a do cuestionamento sobre a identidade do eu que enuncia a enfermidade e enuncia as adiccións (inclúo a amorosa e logo direi por que); do eu perante “o tempo que resta”, por transferirmos aquí un título de Giorgio Agamben relativo á temporalidade mesiánica nas cartas de Paulo. Non sabemos moito sobre isto, pero o certo é que a percepción lectora, penso que a máis extendida, chega a reformular a pregunta anterior e inquire estoutro, xa diferente: creou, testemuñou, inventou, escribiu Pereiro desde a enfermidade e a adicción?; constitúen estas, en fin, o suxeito estético e político que recoñecemos co nome de Lois Pereiro?; son elas quen falan no poema? E, en caso afirmativo, con que alcance?, con que incidencia na posibilidade de ler(mos)?

A outra parte desta introdución tiña a ver coa posición que perfilamos como acaída á nosa función de lectores, críticos, eséxetas... A pregunta é agora a de se somos *comentaristas* ou somos *partidarios*; a de que é o que queremos e podemos ser en tanto lectores e espectadores relativamente a Lois Pereiro e á súa escritura fragmentaria, serial, caótica, desterritorializada no sentido deleuziano da expresión. Avalíese, antes de responder, o significado da célebre consideración de Octavio Paz en *Los hijos del limo* sobre a tradición da ruptura, sobre o feito de que a partir de certo momento a ruptura é apenas outro nome da tradición por ser o esperado como pauta de diferenciación<sup>4</sup>. Quen non desexe ser ecoico —este sería o corolario— ha de fagocitar o pasado inmediato e o seu propio presente, deberá practicar esa clase de canibalismo promiscuo e incesante que xa teorizara Oswald de Andrade en 1928 no *Manifesto Antropófago*. Trátase de algo no que se detivo Antón Patiño no primeiro dos dous libros que dedicou a Pereiro (Patiño 2010: 113-114).

A este respecto considero tarefa complicada defender que Pereiro sexa un poeta diferente doutros de obra estimábel. A súa produción poética, o mesmo que a narrativa, traza cartografías bastante perceptíbeis sobre converxencias, afinidades e lecturas. Algunhas das menos salientadas, por exemplo a dos cancións renacentistas ou a do surrealismo, afastadas en maior ou menor medida

4 Rancièr (2009: 27), no contexto da súa crítica da noción de *modernidade*, complementa que a este respecto adoitamos esquecer a novidade da tradición.

no tempo histórico. Outras, máis recentes, analizadas de forma intelixente e completa polos críticos que ao longo deste ano 2011 se achegaron á obra de Pereiro<sup>5</sup>, acaso máis *partidarios* que *comentaristas* en liñas xerais. De aí a singular incidencia dunha discursividade crítica tamén adaptada á serialidade, ao fragmento, á colaxe hermenéutica, á montaxe documental, á interrupción, por veces ao *punkismo lírico* se queremos reapropiarnos da etiqueta usada por Manuel Rivas (en Pereiro 2011a: 65); de aí, igualmente, a necesidade experimentada por biógrafos e críticos como Antón Lopo (2011), Marcos Calveiro (2011) e Mario Regueira (2011: 127-132 e 149-156) de acudir en á forma diálogo como a máis axeitada para resolver determinados momentos do relato dunha vida, dunhas escollas.

Asemade, o certo é que a produción textual de Lois Pereiro rompeu con usos e lexitimacións do tempo seu e tamén que o fixo de maneira nalgunha medida programada. Isto é, como un proxecto de intervención destinado a unha finalidade en maior ou menor medida declarada, fundido cunha performatividade cultural e política que na maioría das ocasións foi compartida con outros camaradas —por iso sinalai antes que boto en falta maior presenza do plano secuencial— e que adiantarei que, ao meu ver, constitúe unha proclama por unha subxectividade outra, por un espazo de suxeito distinto, por outro reparto do sensible e por outra forma de entender a desuxeición e a emancipación, nos termos propios de Althusser e Rancière.

## DO AMOR COMO ADICCIÓN E DISCURSO

Falar do suxeito na modernidade e na posmodernidade implica non só prestar atención a pervivencia do pensamento de Spinoza, Kant, Fichte..., ou tamén por suposto do de Nietzsche, Freud, Heidegger, Lacan, Deleuze, Foucault, Blanchot e outros nomes que quen le terá en mente até chegar por exemplo a Derrida, Spivak, Žižek, Butler, Agamben... Demanda á vez algunha clase de acoutación disciplinar ou epistemolóxica —por exemplo a favor da ontoloxía política, ou a favor dunha teoría crítica do discurso, ou dunha crítica poscolonial do xuízo, ou dunha lingüística cognitiva— e tamén conceptual, en función de cales sexan os parámetros priorizados: o temporal, o imaxinario, o lingüístico, o da verdade, o da igualdade, o da emancipación, o do xénero...

5 Véxase en relación con isto Acuña (en Pereiro 2011c: 8-9), Martínez (2011a), Nogueira (2011: 44-81), a práctica totalidade dos capítulos compilados por Nogueira Pereira e Tarrío Varela (2011), Patiño (2011), Regueiro (2011: 63-80) e Salgado (en Pereiro 2011d: 11-46). E léase moi en especial a parte de Piedade Cabo, da biografía de Antón Lopo (2011: 49-77), absolutamente significativa canto ao feito de a súa relación *siamesa* con Lois Pereiro ser tamén de camaradaxe intelectual nos campos da literatura, a música e o cinema; pero sobre todo canto á certeza de que o seu compañeiro foi unha encrucillada móbil de lecturas, ao punto de que se esta non se lograr describir cun mínimo de exactitude e de exhaustividade o retrato biográfico resultaría fallido.



A partir de aquí o que faremos é delimitar un campo de observación a propósito de Lois Pereiro, un campo que permitirá fundamentar a correlación estético-política anunciada a propósito do suxeito. Para facelo con algunha garantía cabería dialogar por exemplo co pensamento de Slavoj Žižek, ou co de Alain Badiou, ou co de Jacques Rancière. A fin de evitar unha excesiva inflación conceptual, interpreto que será suficiente considerarmos un par de obras da autoría do último autor mencionado, *Le Partage du sensible* (2000) e *Le Spectateur émancipé* (2008). Pero antes de máis, será oportuno retomar un fío solto e sinalar despois algo sobre o Pereiro que teorizou a través de textos de condición declarativa e expositiva publicados en diferentes momentos, nalgún caso en forma de entrevista.

A maioría destes textos foron compilados no volume *Modesta proposición para renunciar a facer xirar a roda hidráulica dunha cíclica historia universal da infamia e outros ensaios* (Pereiro 2011a), que ten como eixe vertebrador o coñecido ensaio publicado no número 27 de *Luzes de Galiza* en marzo de 1996, escrito moi pouco antes de o poeta falecer e que, como sinalou Iria Sobrino (en Nogueira Pereira e Tarrío Varela eds. 2011: 66), pode considerarse o seu “testamento político”. O fío solto é o da adicción amorosa, e aclaro que en ningún caso empregarei a expresión en termos psicolóxicos, clínicos ou biográficos, pois contra o que poida parecer esta é unha vertente que eludo nesta exposición. Falo apenas de literatura e da acomodación temática e discursiva dunha experiencia tamén estética e política, a amorosa.

As referencias á linguaxe deleuziana —nomadismo, relacións rizomáticas, caos— terían que completarse neste punto coa mención de Roland Barthes, especificamente coa consideración da enunciación literaria dunha das súas obras máis singulares, os *Fragments d'un discours amoureux* (1977), exploración insólita dos discursos do amor redactada en forma de vocabulario dito por un namorado. Barthes aclara que non hai metalinguaxe no seu tratado. De feito, o libro non é clasificábel como tal, pois non constitúe análise senón enunciación en escena, unha enunciación por completo des-psicoloxizada. O retrato, di o propio autor, é estrutural, non psicolóxico. Na tradución castelá do libro recóllese que o que se pon en escena é unha enunciación que “da a leer un lugar de la palabra: el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla” (Barthes 1989: 13).

Pois ben, é neste sentido no que corresponde pensar a poesía como forma ficcional a través da cal se constitúen como efecto semántico mundos referenciados; constitúense tamén —ás veces— destinatarios internos explícitos; constitúese —sempre— un suxeito coas súas propias condicións en tanto personaxe poética, cunha subxectividade postulada polo propio discurso, xestionada desde

o propio discurso. Naturalmente, este suxeito compartirá trazos de subxectividade fóra do poema *in actu*. Manterá, por caso, correspondencias cos suxeitos dos discursos que o preceden na secuencialidade do libro e cos suxeitos todos que comparezan no conxunto tamén secuencial e latente da obra autorial na súa totalidade, e cos presentes nos correlatos das series cultural, epocal, xenolóxica, repertorial<sup>6</sup>... que lle son propias a partir da autoría, do público ou da obra. Isto alén do fluxo de enunciados provenientes da súa propia vida, da de Barthes, por dito ou por escoitado (así o declara o autor, por se couberen reservas). Co cal a ficcionalidade poética, como calquera outra no ámbito literario ou artístico, hai que entendela como postulación discursiva que se dirime e se administra na esfera da enunciación. Isto equivale, sinxelamente, a dicir que se trata dunha marca de natureza pragmática, sendo asunto distinto o das confluencias semánticas que se sexa quen de recoñecer cos mundos propios deses outros suxeitos e subxectividades que vimos de relacionar (os seriais, os empíricos).

Nos *Fragments* barthesianos hai máis ca isto, aínda que só isto abondaría para xustificar que se traian a colación a propósito da obra de Lois Pereiro. Hai por exemplo unha especie de reconceptualización ou transcodificación da vella idea do cancionero petrarquista, co cal a identidade textual e discursiva do libro quedaría incompleta se ignoramos a tradición que glosa, parafrasea, renova, hipertextualiza ou mesmo deconstrúe ou parodia. E isto, en proporción moi difícil de precisar<sup>7</sup>, está igualmente no segundo libro de Lois Pereiro, *Poesía última de amor e enfermidade 1992-1995*, tamén uns fragmentos interrompidos por citas, comentarios, anotacións que se acumulan nas páxinas pares<sup>8</sup>; tamén unha obsesiva reformulación do que Barthes chamou “figuras”, *topoi* —cabería dicir— dunha antiga tópica amorosa, promotora dunha discursividade horizontal, non dialéctica, segundo observou o autor dos *Fragments* na súa introdución (Barthes 1987: 13-16). Sinalarei nada máis as que me parecen máis rendíbeis para lermos os 27 poemas e a dedicatoria da segunda serie dese libro, escrita entre xuño e agosto de 1995 e titulada “Luz e sombras de amor resucitado” —un hendecasilabo melódico. As figuras que destacarei son estas, pertencentes só ás catro primeiras letras do vocabulario barthesiano, entre o *a* e o *d*, para non me exceder: *abismarse*, a *afirmación axiolóxica* do amor e o *amor do amor*, a *angustia*, a *atopía*

6 Barthes toma este repertorio do *Werther* de Goethe, do *Banquete* de Platón, da psicanálise, da mística, de Nietzsche, dos *lieder* alemáns, de Baudelaire, de Stendhal, de Buñuel, do Tao, de Madame de Sévigné, de Schiller...

7 Aténdase en calquera caso á historia de amor relatada, ao seu trasunto biográfico, aos comentarios paratextuais que preludian os poemas (ás veces en forma de simple citación), ao ton abstracto-simbólico ou aínda alegórico do relato (a vida / a doenza como amada), á referencia ao feito da morte da amada ou á do amante, co *leitmotiv* da morte (“A través do colchón”) previa á morte (“Sospeita”), etc.

8 Ou son os poemas os que creban esoutra discursividade do comentario, da presunta introdución recorrente a eles mesmos?

da amada (a súa excepcionalidade), a *ausencia*, a *carta de amor*, a *catástrofe*, a *des-realidade...*, e aquí podemos reconsiderar o poema “Sospeita”, sétimo da serie “Poemas da morte sobrevivida a forza de paixón e sabotaxes”: “Debe ser que estou morto/ e esa sería a causa/ de que agora me vexa desde enriba/ a catro ou cinco metros de distancia/ da miña propia vida” (Pereiro 1995: 97). Naturalmente, o que sinalo é así mesmo de aplicación ao libro *Conversa ultramarina* (Pereiro 2010), no que destaca outra das figuras barthesianas, a de Gradiva, a muller que camiña e se afasta pero regresa sempre como euménide benefactora que, satisfeitas certas condicións, coida e salva.

## HISTORIA DO PODER, OU HISTORIA DA RESISTENCIA

Pero regresemos xa á *Modesta proposición* para destacar algunhas declaracións. As fundamentais foron anotadas pola crítica da man dos propios esquemas descritivos que o texto fornece ou da propia concatenación de citas de Bertolt Brecht en cinco dos seis apartados do texto. Refírome ás filiacións e afinidades intelectuais, artísticas e ideolóxicas, entre o socialismo utópico e o situacionismo, entre Shakespeare e Jarry, entre Kropotkin e Castelao ou Bóveda, entre os poetas herméticos e os sociais, coa arela de conformar, di textualmente, un “discurso metafísico e civil”, mestizo e antiburgués, xamánico e expresionista, sempre sobre un pouso creo que insuficientemente destacado de pendur surrealista, perceptíbel tamén no Pereiro narrador xa desde o primeiro parágrafo de *Náufragos do paradiso*. Case todo isto está declarado. Por momentos até con inocencia. O mesmo que a certeza de non haber dogmas nin bandeiras dos que depender, a convicción manuelantoniana de “sermos ateos das vellas actitudes” (Pereiro 2011a: 20). Tamén o está, pero quizais con menor énfase (ou quizais sexa que foi lida con menor énfase), a referencia ao que considero que configura o ideoloxema nuclear deste manifesto, con dous momentos: i) sinalar a decadencia de Europa como parte desa historia xeral da infamia, equiparada por Pereiro a unha historia criminal do poder (Pereiro 2011a: 18); e ii) inquirir cal sexa a intervención de resistencia que corresponde a esa situación histórica a fin de non sermos cómplices do desastre.

Semellaría que o poeta tivese á vista as análises que naqueles mesmos anos comezaban a desenvolver Antonio Negri e Michael Hardt a propósito da noción de *Imperio*, e en particular que compartise a proposta de Hardt sobre as dúas alternativas básicas de resistencia, a da sabotaxe e a da deserción; noutras palabras, a da desocupación da orde e a dun nomadismo, un éxodo. Este último aparece debuxado por Pereiro coas seguintes palabras:

E canto peores sexan os tempos que vivamos, máis falsa será esa inxenuidade, menos inocente a indiferenza, e máis cómplice non comprometerse, que sem-

pre se converte nun cinismo e táctico sentimentalismo que ó final se perverte nun cómodo e cego refuxio filosófico supostamente radical, pero temeroso e sempre subvencionado polos vellos ou novos amos. (Pereiro 2011a: 19)

Fronte a isto, de novo coas súas propias palabras, estoutro:

Quen desexe realmente facer algo, a medida das súas forzas, talento ou influencia, que se poña xa mans á obra e axude a exercer a sabotaxe. (Pereiro 2011a: 19)

Unha sabotaxe que Pereiro explica que non ten por que levarse directamente ao espazo público, que pode ser unha actitude individual dirixida a un obxectivo tan sinxelo como “[elevar] a súa capacidade de indignarse e sentir noxo” (Pereiro 2011a: 19), pero que como sinalou Iago Martínez (2011b) ten un anticipo cardinal no poema “Amor e sangue en Chiapas”, de *Poesía última de amor e enfermidade*, precedido por certo por un dos máis extensos paratextos/contrapuntos dos dispostos polo autor nas páxinas pares dese libro. Nel dáselle a volta a un apotegma de Octavio Paz para asumir que a revolución que veña será a de Chiapas, que todos somos —deberíamos ser— o EZLN. No poema, esta auto-descrición:

este corazón rebelde e zapatista  
 obrigado a loitar polo evidente  
 cunha serea furia  
 antiga e sabia  
 [...]  
 deixareime invadir de sangue maia  
 para que retorne á súa propia terra  
 ou consiga vivir outras mil vidas  
 en loita contra o mundo  
 se é preciso  
 crebándolle o pescozo  
 e desviando  
 á historia do seu curso  
 xunto coas mesmas vítimas  
 de sempre  
 (Pereiro 1995: 43)

Eis bosquexada unha estética da sabotaxe contra o rumbo da historia<sup>9</sup>. Esta é a maquinaria que nutre a subxectividade cultural e política en Pereiro, esta é a poética da que xorde a súa subxectivación civil. En termos discursivos fica cons-

9 Antón Patiño (2011: 237), Daniel Salgado (en Pereiro 2011d: 40-45), Iago Martínez (2011a: 139-145), Mario Regueira (2011: 107-125) e en especial Iria Sobrino Freire no artigo “Como resistir?: algunhas reflexións ao fío da *Modesta proposición* de Lois Pereiro” (en Nogueira Pereira e Tarrío Varela eds. 2011: 63-71) anotaron tamén a relevancia do que aquí paso a desenvolver.

tituído un suxeito complexo, insurxente, oximórico, diríamos con Iris Cochón<sup>10</sup>, que optou con claridade por inscribir o fundamental da súa intervención nun espazo social íntimo. Íntimo mais non exactamente privado. Diríase máis ben que de propensión achegada á da célula, á da comuna (e aquí localizaríamos a fase primeira do zapatismo) como plataforma idónea para o exercicio colectivo desa sabotaxe última: desviarmos mancomunadamente a historia do seu curso; pararmos a colosal roda hidráulica da historia da dominación, tarefas para as que a arte e a poesía teñen algo que achegar de daren coas tácticas acaídas en cada caso. Non dispoño agora de espazo abondo para explicar o modo no que esta posición converxe coa reelaboración da noción gramsciana de *hexemonía* por unha parte do pensamento chamado posmarxista desde finais dos anos 80, pero é unha pista que pode ser interesante explorar e que será retomada no sector final da intervención.

Esta é unha das facianas do manifesto titulado “Modesta proposición”. A outra focalízase no país, olla de xeito directo a Galiza do tempo presente. Denuncia a ausencia de rebeldía activa e de novo deslexitima a deserción diante da historia, polo que resulta inevitábel pensalo como correlato do texto que pecha *Poemas 1981/1991*, o guión para televisión “¿Qué es Galicia?” (Pereiro 1992: 91-93). Afirmar a nación alicerzada na terra, na cultura, na lingua, na diferenza, e asemade anota e acepta a hibridación —reforzadísima como ideoloxema poético no cultural e no lingüístico<sup>11</sup>, segundo declarara xa a Manuel Rivas na entrevista “Lois Pereiro: «Iste é un povo que sabe suicidar-se»”, publicada no número cero de *Luzes* en 1985. Quere Pereiro a apertura libre ao mundo, se ben reclama novamente a sabotaxe cando corresponda a defensa contra outro dos disvalores culturais que detecta como máis danos: a uniformización tecnolóxica.

En realidade, creo que ese foi o programa de *Luzes de Galiza*, e en parte tamén o de *La Naval*, como proxectos a prol doutra forma de acción o de intervención cultural; contra o que a propia *Luzes* denunciou como militancia morna no periferismo pasivo; como sometemento estético-político a determinadas elites culturais galeguistas e aos repertorios e canonicidades asociados; como falta de efectividade ideolóxica, cultural e socio-económica das estruturas políticas do nacionalismo máis inercial; como caducidade das prácticas de

10 Escribiu exactamente Iris Cochón (2003: 661): “Á súa etopea acáelle o oxímoro: furia pausada, tenrura irónica, exhibicionismo pudoroso, reflexión acuciante, sectarismo sosegado, mesmo decadentismo punk son algunhas das etiquetas que lle foron atribuídas”.

11 Son numerosos os traballos críticos que mencionan o plurilingüismo como marca cultural, retórica ou poetolóxica, aínda con valor de declaración autopoética, en Pereiro. Desde unha perspectiva lingüística o máis sistemático é o debido a Carme Silva Domínguez (en Nogueira Pereira e Tarrío Varela eds. 2011: 89-115), titulado “As outras linguas na poesía de Lois Pereiro”. Nel pescúdanse as que a investigadora denomina “estratexias de inserción do material heteróglota”. Nas citas, nos títulos e nos lemas, no propio corpo textual dos poemas e tamén noutros textos non poéticos do autor.

resistencia e intervención dirixidas a configurar outra subxectividade estético-política.

E considero que explica así mesmo a concordancia de fondo co que significaba Atlántica desde 1980 no campo da plástica, ou co que algúns músicos e en especial algúns fotógrafos promovían naquel tempo nas dúas maiores cidades do país: aquela promiscuidade intertextual e interartística, aquel querer ser palimpsesto para reescribir e ser reescrito ou citado (Armando Requeixo ten falado do “palimpsesto Pereiro”), aquela urxencia e vertixe. Constatado ocuparía un exceso de espazo<sup>12</sup>, pero unha boa pista de proba sería a comparación con outros textos de carácter manifestatorio publicados en *Luzes de Galiza*, comezando xa polo manifesto mohicano do número 4 (1986), polo manifesto do grupo Rener “A Nosa Terra non é nosa, senón da xente canosa” (12, 1988) e polo manifesto a prol do rock bravú (24, 1994)<sup>13</sup>.

## PEREIRO DESDE RANCIÈRE

Regresemos agora aos anuncios feitos e, para finalizar, digamos algo encol do concepto de subxectivación antes introducido. A propósito da súa crítica das nocións de modernidade, vangarda e posmodernidade, Rancière postula os por el chamados *réximes da arte*, basicamente tres no mundo occidental: o ético ou platónico (centrado nas orixes e usos políticos das imaxes), o poético ou representativo (postulado desde o principio aristotélico da mímesis e a partir da normativización das formas de concretala) e o estético. Neste último, o réxime estético da arte —sostido a partir de Giambattista Vico e a súa *Scienza Nuova*—, a arte identifícase co singular e coa autonomía, incluídas aquí a autonomía respecto ao réxime ético-político fundamentado por Platón e respecto ao réxime representativo poético propio de Aristóteles e todos os seus continuadores. É neste marco onde mellor se entende o significado da emancipación do autor e do espectador, que Rancière reconduce a un plano pragmático e funcional e que conecta coa chamada misión do intelectual e tamén coa reacción perante a

12 Xosé Manuel Pereiro, por exemplo na súa introdución á edición bilingüe galego-castelán da produción completa de Lois Pereiro, recalca que este nunca se relacionou con círculos literarios (Pereiro 2011b: 18). A propósito da revista *Luzes* —“la revista cultural que *hacían sus compañeros* de Amor e Desamor” (p. 20, subl. meu)—, deixa anotado que colaborou con ela a instancias de Manuel Rivas. Debe confrontarse esta percepción, de todos os xeitos, cos vínculos relacionados por Antía Marante Arias no ensaio significativamente titulado “Lois Pereiro: o *outsider* acompañado” (en Nogueira Pereira e Tarrío Varela eds. 2011: 33-61). Respecto das relacións entre poesía e plástica nos anos 80 e 90, cos colectivos De Amor e Desamor e Atlántica como eixes de referencia, véxanse Seoane (1994: 290-364), Martínez Pereiro (2003), Calvo e Gegúndez López (2010: 51-72) e Patiño (2010 e 2011). Para unha comparativa entre os programas e os referentes dos grupos Loia e Rompente é primordial a exposición de Helena González (2011).

13 Sobre estes extremos é fundamental a tese de licenciatura de Rodríguez Fernández (1999), titulada *Luzes de Galiza no sistema literario galego (1985-1995)* e lamentablemente inédita.

espectacularización da cultura e das artes no tempo corrente. Os seus puntos de partida na observación son curiosamente o da pedagogía e o da teoría teatral, aquí por consideración dos modelos de Brecht, Artaud e Debord, e alí pola súa vella teima cos principios do mestre ignorante en Jacotot.

Para abreviar, direi que Rancière entende a aprendizaxe como un proceso de tradución entre o xa sabido e o continxentemente ignorado. O intelectual sería o mestre que acredita na igualdade das intelixencias e é quen de poñer os medios para habilitar a aprendizaxe. A emancipación consiste na toma de conciencia sobre o reparto do sensíbel, sobre a “*distribution a priori des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions*” (Rancière 2008: 18). A emancipación comeza así pola propia reconsideración do que sexa actuar, da entidade da acción, que Rancière, en perspectiva estético-política non distante dos presupostos ben coñecidos de René Char, defende que comeza no momento en que o suxeito entende que as relacións entre dicir, ver e actuar pertencen de seu á estrutura da dominación e da suxeición<sup>14</sup>. Por iso mesmo, mirar, ser espectador, son formas de acción; sobre todo cando non están condicionadas por una pedagogía ancorada na lóxica da transmisión directa no idéntico (Rancière 2008: 20) e se reformulan como *momentos de tradución*, pois de novo con Rancière (2008: 61) diremos que a eficacia política da arte se localiza nos dispositivos e non na validez política ou moral da mensaxe. Tampouco, por suposto, na vella mimetización positiva, que me parece claro que Pereiro desbotou conscientemente como principio estético/político poñendo en uso un mecanismo de procedencia teatral: a parábase, a interrupción, a redistribución de funcións na enunciación do texto poético para dotalo dun grao superior de autonomía e esquivar mediante ese procedemento distanciador as homoloxías lectoras e críticas. En efecto, a eficacia,

ne consiste pas à transmettre des messages, donner des modèles ou des contre-modèles de comportement ou apprendre à déchiffrer les représentations. Elle consiste d’abord en dispositions des corps, en découpage d’espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d’être ensemble ou séparés, en face de ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants. (Rancière 2008: 61)

Neste punto parece oportuno facer fincapé sobre ese paradigma tradutivo ou transdutivo no que a epistemoloxía entrou hai uns lustros e que aparece de forma moi clara no labor dos antropólogos e sociólogos que fixeron da *mediación* un dos obxectos básicos das investigacións sobre a interacción cultural, sobre

14 Véxase, en calquera caso, a crítica de Manuel Asensi a estas posicións, formuladas no segundo capítulo do seu recente e programático *Crítica y sabotaje* (2011), de evidente aplicación para os propósitos que aquí nos marcamos.

todo en América Latina<sup>15</sup>. A transdución é un concepto semiótico que comprende a propia tradución, pois supón pensar a comunicación como proceso e como transformación. Transducimos cando traducimos ou cando resumimos, comentamos ou facemos versións/transформacións de discursos previos. Son numerosos os textos de Lois Pereiro construídos desta forma. Os textos transducidos, traducidos non só no plano lingüístico. Comezando polo guión televisivo “¿Qué é Galicia?” (Pereiro 1992: 91-93), nutrido por diversas fontes, propias ou alleas, e continuando con procedementos como os localizábeis en “Elexía a un espírito irmán” (Pereiro 1992: 77) ou en “Transmigración” (Pereiro 1995: 85), poema que responde —transformándoo— a outro anterior, de coñecemento póstumo, de José María Fonollosa.

Pereiro apuntaba nesa dirección en 1985 cando na xa citada entrevista con Manuel Rivas en *Luzes de Galiza*, sinalou o seguinte: “Eu pretendo unha acumulación de perspectivas, unha acumulación de imaxes e sons na que o ideal sería a expresión multilingüe... Velaí os *Cantos* de Pound ou o Joyce de *Finnegan’s Wake*” (recollido en Grupo Alea de Análise Poética comp. 2011: 155). Resulta evidente que son varios os resultados visíbeis dese instalarse no lugar panestésico das impresións multiplicadas e da transformación das mensaxes e das imaxes captadas. Presuponse a receptividade para que sexan varias as linguas e os rexistros convidados a ingresar nunha discursividade mestiza, pero quizais sexa de maior relevancia a comparecencia dun *eu en deriva* que propende a desdebuxar a pauta da *interioridade*. A mesma que explica —e a miúdo esgota— a marca do lírico. Unha pauta, como calquera outra, inventada, postulada e vehiculada nunha determinada conxuntura histórico-cultural, sen dúbida propicia para esa formulación da subxectivación como experiencia interior aproximadamente inefábel (Sibilia 2009: 106), aínda que con certeza xa distante de nós, do que nós somos nesta altura histórica. Demóstrano moi en particular os poetas realmente contemporáneos, pois contemporáneo —dío Agamben e acerta— é só aquel que sabe manter a mirada fixa no tempo de seu para así percibir e tesemuñar non tanto as súas luces como a súa escuridade. E isto é algo que por toda a parte comparece nos poemas do monfortino, quizais como en ningún outro lugar en “Alerta e vixiante”, onde o suxeito que fala no poema pide que a vida non o sorprenda xamais calado nin neutral.

Debo rematar. A hipótese que cumpriría reforzar neste punto, a partir de todo o até aquí desenvolvido, non é outra que a de Lois Pereiro facer parte dunha

15 Destacar a mediación implica a disposición para entender que o múltiple é un factor constitutivo da cultura e que esta non posúe natureza unidimensional; supón asumir que son os públicos quen reasignan os significados e que estes circulan e se modifican condicionados por unha serie de comunidades interpretativas que median na recepción das prácticas e dos bens culturais.



estética da sabotaxe a través dunha ollada e dun discurso transdutivo dirixido a fundamentar en escala local e en escala global outro reparto do sensíbel, outra subxectividade estética e política que comezou por poñer en causa a poesía acomodaticia, a de consumo, a ecoica de mil ecos murchos; e de paso a suxeición modelada por esa convención, outrosí estético-política. Reiterarei a referencia ás distintas escalas para reforzar a idea de que Pereiro escribiu a contrapelo da súa propia xeración biolóxica, escribiu nalgún sentido contra ela, *tamén* contra ela, mentres retorecía o sentido común dominante (Salgado 2011b). E escribiu contra si, contra a xerarquía da subxectividade constituída *a priori*, comentándose, anotándose, deconstruíndose nesas páxinas pares que sabotean toda mímese, toda expresión, toda moral. Eu diría, pero é de novo conxectura, que todo o anterior quixo ser así xa desde os tempos de *Loia*; algo que talvez sexa dirimíbel téndomos á man aquel poema de reminiscencias lorquianas e brechtianas, “Rosa intransixente co poder”, aparecido no terceiro número da publicación e que semellaría falar simultaneamente do Incio e de Monforte, de Montejurra e de Berlín, co vello réquiem de Kurt Weill como *soundtrack* de quen entón non estaba á morte:

De noite, corpo de cortinas falando de ópera  
 intranquiliza o vello orde  
 ¿a nova amante?  
 alta de noite voada de día  
 todo está incómodo  
 entre corpo e alma  
 esa é Balbina xorobada entre o sol que corría por chegar  
 e os da gabardina que disparan  
 Catro evocacións da lúa.

(Pereiro 1997: 26)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asensi Pérez, Manuel (2011): *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- Bataille, Georges (1970): “La valeur d’usage de D.A.F. de Sade (1): L’être ouverte à mes camarades actuels”. En *Œuvres complètes*, vol II: *Écrits posthumes*. Edición de Denis Hollier. París: Gallimard, 54-69.
- Barthes, Roland (1989): *Fragmentos de un discurso amoroso*. Traducción ao castelán de Eduardo Molina. 7ª ed. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores. Edición orixinal en francés, *Fragments d’un discours amoureux* (1977).
- Butler, Judith (2001): *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Traducción ao castelán de Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer. Edición orixinal en inglés, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (1997).
- Butler, Judith (2002): “What Is Critique? An Essay on Foucault’s Virtue”. En David Ingram (ed.), *The Political*. Londres, Blackwell, 212-226.
- Calveiro, Marcos (2011): *Lois Pereiro. Naufrago do paraíso. Biografía e antoloxía*. Vigo: Xerais.
- Calvo, J. Luís, e Carlos Gegúndez López (2010): *O negro leite da aurora. Viaxe á xeografía lírica de Lois Pereiro*. Noia: Toxosoutos.
- Cochón, Iris (2003): “Lois Pereiro”. En Arturo Casas (ed.), *Antoloxía consultada da poesía galega 1976-2000*. Lugo: Editorial TrisTram, 661-682.
- Foucault, Michel (1990): “Qu’est-ce que la critique? (Critique et Aufklärung)”, *Bulletin de la Société Française de Philosophie* 84/2, 35-63.
- González Fernández, Helena (2011): “Loia, o gziue *underground* entre a memoria básica o e o punk”. En Xosé Manuel Pereiro (ed.), *Loia*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 43-58.
- Grupo Alea de Análise Poética (comp.) (2011): *Lois Pereiro. Achegas críticas*. 2ª ed. <[http://www.poesiagalega.org/uploads/media/DOSSIER\\_COMPLETO\\_\\_ed2.pdf](http://www.poesiagalega.org/uploads/media/DOSSIER_COMPLETO__ed2.pdf)>. Acceso: 15/01/2012.
- Kinnahan, Linda A. (2004): *Lyric Interventions: Feminism, Experimental Poetry and Contemporary Discourse*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Lopo, Antón (2011): *A palabra exacta. Biografía de Lois Pereiro*. Vigo: Galaxia.
- Martínez, Iago (2011a): *Lois Pereiro. Vida e obra*. Vigo: Xerais.
- Martínez, Iago (2011b): “Modesta proposición para ler politicamente a Lois Pereiro”. *Xornal de Galicia*, “Lois Pereiro. Suplemento das Letras Galegas”, 15 de maio, 20-21. Accesíbel en Grupo Alea de Análise Poética (comp.) (2011): 206-207.
- Martínez Pereiro, Carlos Paulo (2003): “Do carácter transitivo da literatura e da plástica... (...E mais da cor nunha narrativa de Lois Pereiro)”. En Maria do Amparo Tavares Maleval e Francisco Salinas Portugal (orgs.), *Estudos Galego-Brasileiros*. Rio de Janeiro: H. P. Comunicação Editora, 295-326. Accesíbel en Grupo Alea de Análise Poética (comp.) (2011): 64-96.

- Nogueira, María Xesús (2011): *'Diccionario' Lois Pereiro*. Santa Comba: trescres Editores.
- Nogueira Pereira, María Xesús, e Anxo Tarrío Varela (eds.) (2011): *Día das Letras Galegas 2011. Lois Pereiro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Patiño, Antón (2010): *Lois Pereiro. Radiografía do abismo*. Culleredo: Espiral Maior.
- Patiño, Antón (2011): *Lois Pereiro. Diccionario de sombras*. Culleredo: Espiral Maior.
- Pato, Chus (1997): "A praia do corazón de Mandelstam". *Dorna* 23, 131-134. Accesíbel en Grupo Alea de Análise Poética (comp.) (2011): 28-32.
- Pereiro, Lois (1992): *Poemas 1981/1991*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Pereiro, Lois (1995): *Poesía última de amor e enfermidade 1992-1995*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Pereiro, Lois (1997): *Poemas para unha loia seguido de Modesta proposición para renunciar a facer xirar a roda hidráulica dunha cíclica historia universal da infamia*. Edición de Xosé Manuel Pereiro. Limiares de Manuel Rivas e Manuel María. A Coruña: Espiral Maior.
- Pereiro, Lois (2010): *Conversa ultramarina*. Edición de Hugo Martínez. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Pereiro, Lois (2011a): *Modesta proposición para renunciar a facer xirar a roda hidráulica dunha cíclica historia universal da infamia e outros ensaios*. Limiar de Xosé Manuel Pereiro. Vigo: Xerais.
- Pereiro, Lois (2011b): *Obra completa. Edición bilingüe*. Barcelona: Xunta de Galicia e Libros del Silencio. Tradución ao castelán de Daniel Salgado. "Prólogo" (pp. 7-9) de Pere Gimferrer. "Introdución. El mundo que llamamos Lois" (pp. 11-21) de Xosé Manuel Pereiro.
- Pereiro, Lois (2011c): *Poesía completa*. Edición de Ana Acuña. Vigo: Xerais.
- Pereiro, Lois (2011d): *Antoloxía poética*. Edición, escolma e introdución de Daniel Salgado. Vigo: Galaxia.
- Pereiro, Lois (2011e): *Náufragos do paradiso. Insomnio*. Limiar de Xosé Manuel Pereiro. Vigo: Galaxia.
- Rancière, Jacques (1995): *La Mésestante. Politique et philosophie*. París: Galilée.
- Rancière, Jacques (2008): *Le Spectater émancipé*. París: La Fabrique Éditions.
- Rancière, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Tradución ao castelán de Cristóbal Durán et al. Santiago de Chile: LOM. Edición orixinal en francés, *Le Partage du sensible* (2000).
- Regueira, Mario (2011): *Lois Pereiro. Unha persecución*. Ames: 2.0 Editora.
- Rodríguez, Juan Carlos (2011): "Subjetivación y subjetividad en la cultura de hoy (notas sobre Foucault y Heidegger y otras cuestiones anexas)". En Arturo Casas (ed.), *Poesía y espacio público: condiciones, intervención, efectos*.

- Dossier en *Tropelías*. *Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada* 18, 16-35.
- Rodríguez Fernández, María Xesús (1999): *Luzes de Galiza no sistema literário galego (1985-1995)*. Memoria de licenciatura inédita orientada polo Dr. Elías Torres Feijó. Universidade de Santiago de Compostela.
- Salgado, Daniel (2011): “Todas as festas de mañá”. *Xornal de Galicia*, “Lois Pereiro. Suplemento das Letras Galegas”, 15 de maio, 21. Accesíbel en Grupo Alea de Análise Poética (comp.) (2011): 207.
- Sarlo, Beatriz (2000): *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Seoane, Xavier (1994): *Reto ou rendición (Unha aproximación aos presupostos teóricos e criativos da arte galega)*. Sada: Edicións do Castro.
- Sibilia, Paula (2009): *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Suquet Martínez, Mirta (2011): “Da topoloxía do corpo á utopía da escrita: *Poesía última de amor e enfermidade (1992-1995)* de Lois Pereiro”. *Revista de Poesía* 1, 22-41. <[http://www.poesiagalega.org/revista\\_de\\_poesia/revista/f/199](http://www.poesiagalega.org/revista_de_poesia/revista/f/199)>. Acceso: 15/01/2012.