

ANTÓN
BLANCO CASÁS
ENSAIO SOBRE
O POEMA
e o mar da morte

Euseino?
Rúa do Sol

Rúa do Sol 5

Ensaio sobre o poema
e o mar da morte

Antón Blanco Casás

Ensaio sobre o poema
e o mar da morte

Euseino?

Primeira edición en PDF, marzo de 2020
NON VENAL

Euseino? Editores
Fundación Euseino?
Rúa do Brasil 40-42, 5º Esda.
36204 Vigo, Galicia
<http://euseino.org>

ISBN 978-84-121580-1-4

Dedicatoria e agradecementos

Á cidade abisal de Barcelona: nela instalouse o autor en setembro de 2018 e nela mora no momento en que se está a escribir esta nota, canda a un mar sen mareas, o Mediterráneo: velaquí o mar da morte e as noxentas mans desta Europa asasina. Na súa beira estiveron e están os de Sarrià, Viladomat, Joaquín Costa e Diputació. Para eles tamén este texto, porque ollamos xuntos cara a un astro que nacerá. Gume crítico e verbo luminoso.

O ensaio que a seguir se desprega foi escrito, nunha primeira versión, en castelán, como traballo de investigación para a obtención do Mestrado de Teoría da Literatura e Literatura Comparada da Universidade de Barcelona. A sorte de o mesmo poder ser un exercicio real e verdadeiramente libre de escrita ten un nome: Virginia Trueba. Para ela, beizóns.

Carlos Lema escribiu que “para achegármonos á poesía, para falar dela, só se me ocorre facelo por aproximación,

sen orde ou, mellor dito, cun discurso que, coma a poesía, coñecendo a orde tenta afastarse dela mais sen botar man da desorde – cousa que xustificaría a orde – senón coa axuda do azar” e tivo a consideración de publicar este libro.

Ensaio sobre o poema e o mar da morte é tamén para Manuel Antonio, Ferrín, Chus Pato, Xabier Cordal, Francisco Cortegoso, Gonzalo Hermo, Oriana Méndez e demais estrelas que coruscan para a miña lingua.

Coma unha vasta cita, sen a cal este traballo non fica completo, o visionado da película Die Siebente Kontinent, de Michael Haneke (1989), é unha condición irrenunciáble para a lectura total do que segue. As súas imaxes, cinematográficas e, polo tanto, en movemento, non cadros ou fotografías estáticas que se poidan adaptar á presentación da escrita, son a argamasa coa que se vencellarán as ideas aquí expostas, coma un corpo imagolóxico necesario. Podería ser outra a película, ou podería non ser ningunha mais, por circunstancias puntuais que arrodean a quen escribe estas páxinas, decidiuse que os Schober sexan os guías nesta travesía rizomática e sen rumbo canda ao poema, mar da morte ao través.

A. B. C.

Imaxes inaugurais: Coche / casula / botella / mandorla

Botellas herméticas e coches tamén herméticos. Casulas nómades a atravesar a intemperie, indo co vento da tormenta, á marxe do trazado urbano, sucando océanos inmensurables, alombados, accidentándose, afogando e estrelándose contra muros. Testemuñas da implosión da cidade. O espazo-tempo destas casulas non é outro diferente deste privatizado que nos tocou vivir, pero ábrese o paso a través del, na procura dun outro que é infinito. As casulas pertencen á orde da contemporaneidade, móvense, son nómades, errantes van cara a algo, un algo aínda por ser. Buscan o seu lugar, o lugar en que se disolver, porque alí atopan a súa plenitude. Pasa isto no momento dun dioivo que difumina todo límite, que anega o mundo e así funda un novo mar. Pasa nun mar que é o da morte, onde o cerco dos remuíños, das ondas, a

marea, abruma os ollos de alguén que se abeira ao abismo. Pasa na noite, escura e fría. Nada fica en pé. E sobre as ruínas, que aínda fumegan, paira tan fugaz un alustro de sombra.

Despregaremos, no que segue, as imaxes. Darémoslle corpo.

A familia Schober ten un coche. Así comeza, cun plano do mesmo, a longametraxe de M. Haneke, no túnel de lavado. E, sempre dentro do seu vehículo, os tres; nai, pai e filla, sucán a cidade. Saen incluso da súa casa xa nel. Ábrese o portón do garaxe e un lembra certas escenas de películas do espazo exterior, cando unha pequena nave se desprende da nodriza para a excursión. Unha excursión ás tebras indomables, de condicións imposibles para a vida.

Case coma o espazo exterior é a cidade; hostil, coas súas forzas erosivas latentes. Por iso xamais a cruzan doutro xeito os Schober. Por medio do coche disemínanse os tres desde a casa a outros predios, sempre cara a algún punto. No coche recóllense para voltar ao fogar. Corre Anna da porta da óptica na que traballa cara á casula ao saír do traballo, coma se fose irrespirable o aire do exterior. Corre Georg

tamén ao saír da central porque chove. E vai enteira a familia, a través da noite, resgardada da chuvia, pola autoestrada escurísima e mollada, tras o ronsel doutros vehículos, outras casulas. Unha delas descontrólase, desvíase da estrada e estrélase.

No traxecto a familia apenas fala. Soa só a música da radio do coche (recurso, por certo, o da introdución da música no plano intradiexético, que acompañará sempre a Haneke). A seguir, a retención, a aproximación ao lugar do accidente.

Desde as ventás da casula, do coche, da nave, a través dos cristais salpicados de chuvia, a familia Schober olla o vehículo sinistrado. A imaxe do mesmo non é fútil e amósase coma unha revelación: non poderíamos dicir que o coche que se estrela escachou; haberíamos de dicir mellor que está esmagado, comprimido, implosionado.

Neste senso, o externo que é a cidade preséntase como un espazo de presión insoportable. Como a presión tremenda da foxa abisal. A casula-coche desfeita, comprimida como o submarino que se despresuriza e encolle. A chuvia continúa sempre en escena. Acompañanos, lémbraños os lindes do acuario, o *obstinato* do limparabrisas, coma un salmo. É a primeira vez

na escena en que a cámara sae do coche. Escóitase a chuvia e vemos as caras da familia amosando os principios da desfiguración no contraplano.

Viron antes os volumes trazados polo sudario de plástico que tapa os corpos de quen ían no desgrazado coche. Un horror irrepresentable atenaza os seus rostros.

A idea é a seguinte: casulas —hainas en todas partes— transitan a intemperie. Aínda que así imaxinou o poema Paul Celan. O romanés, no seu célebre “Discurso de Bremen” recrea a imaxe dunha botella que suca o océano. Sobre quen a guinda, sobre quen a pode recoller e sobre o que pode levar no seu interior xa nos ocuparemos. O que nos interesa agora é a analoxía. Coches como o dos Schober, poemas así, botellas, vense nun mar e por el desprázanse. Nas súas propias palabras, Celan di dos poemas que son (Celan 1, 241)

unha botella guindada ao mar, abandonada á esperanza —tantas veces fráxil, abofé— de que calquera día, nalgunha parte, poida ser recollida nunha praia, na praia do corazón talvez. Os poemas, nese sentido, están en camiño: diríxense cara a algo. Cara a que? Cara a algún lugar aberto que invocar, que ocupar, cara a un ti invocable, cara a unha realidade que invocar.

O Ford desta nosa familia austríaca vese sucando o océano, pensémolo ben... ¿non hai por acaso no dioivo esa inmensidade de auga que tamén é o mar? Sexa como for, os coches baixo a choiva xa non circulan polas vías racionais da cidade senón que transitan erráticos, á deriva, porque a urbe se fixo mar. Por iso a botella é fráxil. Van elas pola auga, abocadas, a grande maioría, ao naufraxio por colisión con outras, por topar cun con, ou destinadas a ser engulidas por un monstro mariño ou por un *maelström*, ou a quedaren para sempre á deriva, conxeladas nun bloque de xeo... Así é o camiño dos poemas, errabundo, mais sempre camiño.

Os poemas aparecen: “[son], en efecto, unha forma de aparición da linguaxe”, di Celan precedendo a súa imaxe mariña. Cómpre puntualizar aquí a natureza terrible dos mesmos, os cales, efectivamente, semellan saír do nada. A aparición supón unha constatación da ausencia. Algo aparece porque antes non había nada. É a aparición unha máscara. Detrás dela non se atopa ningún rostro. Ou quizais iso que poida haber tras dela non se pode xamais acadar.

Isto tráxico revélaselles aos Schober desde o seu coche. Temos que contruír desde aquí a panorámica:

nun momento arrebólanse casulas, botellas, poemas, a un mar. Velaquí xustamente unha aparición. Unha aparición de algo cuxa esencia é dialóxica —engadiría Celan—. Algo que se move entre un punto e outro, que leva unha dirección. Tanto así fai a linguaxe, porque é un desprazarse dun cerebro a outro: dun que a orixina a outro que a recibe. Un porto de chegada, a praia do corazón para o poema. Esta estampa rescatauna Celan dunha reflexión do seu admirado e vindicado Osip Mandelstam (33-41):

No momento crítico, o náufrago guinda ás augas do océano unha botella co seu nome e o relato do seu destino. Moitos anos despois, errando polas dunas, eu atópoa na area, leo a carta, decátome da data do suceso, da derradeira vontade do afogado. Eu tiña o dereito de facelo. Non violei unha carta allea. A carta dentro da botella está dirixida a quen a atopar. E eu atopeina. Xa que logo son eu o secreto destinatario. [...]

O océano veu na súa axuda con toda a enorme forza dos seus elementos, e axudouno a cumprir o seu destino; a sensación do providencial embarga a quen a atopar. (...) A carta, como os versos, non está dirixida a ninguén en particular. Ambos, porén, teñen destinatario: a carta, aquel que casualmente vexa a botella na area; os versos, o “lector da posteridade”.

É unha aparición o poema, “a sensación do providencial”, nas mans do interlocutor que o rescata. Que rescata ese entre moitos outros que se perderon pola inmensidade do mar. O que fai Mandelstam é

introducirnos nun debate que nos ocuparía unha disertación dilatada: a cuestión da correspondencia. En todo caso, interésanos que nos estea a sinalar, xusto aquí, unha suposta natureza comunicativa dos poemas. Mais é un réxime especial de comunicación: desesperada, malia que con esperanza, lanzada a un interlocutor que lle é completamente descoñecido ao poeta. Un interlocutor que pode incluso non haber nunca. Os poemas son un derradeiro alento, se os pensamos deste xeito. Os Schober deambulan pola cidade coa enerxía do seu derradeiro alento, cun fastío extremo. Alguén os guindou —co seu coche— ao océano en que se converte a cidade. Cara ao sétimo continente van.

Invocaremos tan só, polo de agora, o plano climático da praia, que é recorrente en toda a metraxe. A praia do corazón.

Dispoñemos dunha pista que reforza o que queremos desenvolver. Trátase de Mandelstam en Celan. Mandelstam, a mandorla, a amígdala para o poeta de Cernowitz. A mandorla que é a améndoa: *Mandel*. A amendoeira. A imaxe divina encasulada na mandorla, nun santo sudario feito pedra, tesoro.

Mandorla que Celan invoca no título dun célebre poema seu de “Die Niemandrose” (1963) (“A rosa de ninguén”). Un poema que, á súa vez, traduce Valente e versiona Chus Pato. O primeiro dos dous ourensáns remataría por empregar este mesmo título para un seu poemario e o poema que o inaugura. A mandorla é para Valente, sobre todo, unha figura do erotismo, a vulva. E non especialmente como lugar que se desexa senón como lugar onde o desexo ocorre. Tamén se materializa así na botella, no poema, a esperanza, o desexo de chegar á praia. O poema é, en si, erótico.

Se nos detemos na composición en plano desta figura en amendoa, notaremos que xorde do resultado da intersección de dúas circunferencias (Valente 1, 45). Como o poema, que se erixe en idioma, a mandorla é tamén esencia dialóxica, dialéctica. Porque se orixina no intersticio. É a fenda entre dúas esferas. É a suma das dúas pero non é ningunha delas. É o abismo, un baleiro pechado. A mandorla: poden ser así —e así son— os poemas, *vesica piscis*. Nadan como peixes na auga do tempo. A mandorla é a figura da expresión dialéctica, unha mónada que, pola súa condición, encerra un universo. Encasula

pasado e presente e móstrase como fiestra ao futuro.
De aí a idea fecundativa de Valente (2, 81):

Mandorla

Estás oscura en tu concavidad
y en tu secreta sombra contenida,
inscrita en ti.

Acaricié tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio
de claridad.

Mandorla.

En si mesma inscribíase a améndoa, que, como unha mónada leibniziá, acolle o seu segredo e é pura interioridade. Porque “a mónada é unha célula, unha sancristía máis que un átomo: un cuarto sen porta nin fiestra onde todas as accións son internas” (Deleuze 1, 39).

A mandorla é a imaxe dialéctica que pensou Walter Benjamin, que á vez que contén en si o que xa foi e o agora, sitúase fóra do *continuum* do tempo. Pois nela ábrese unha porta cara á posteridade, un tempo mesiánico. O tempo que se aboliu.

En efecto, a mandorla sela a noite —azul—, pola que o mesías estende a súa sombra. O mesías, el-rei. Deus, o sentido máis absoluto do amor. Así, logo, di

o poema de Celan “Na améndoa – que hai na améndoa? / O Nada [...] O teu ollo atópase contrario á améndoa. / O teu ollo está contrario ao nada [...] Améndoa baleira, azulrei” (Celan 2, 49). Porque da mesma feitura que a mandorla é o ollo, que se enfronta a ela, mais é ela ao mesmo tempo. Dese xeito, constátase a dobrez da que está feita. Como a lingua do poema, que se dobra tamén, porque é signo; contén en si referencia e referente pero, á súa vez, sitúase fóra do *continuum* da lingua ordinaria. A palabra do poema faise significado de si mesma dando conta da súa absoluta materialidade. Tan absolutamente material é tamén a mandorla que nela a materia se desata totalmente ceibe da violencia que a distribúe nun tempo e nun espazo. Esa violencia, desde o tempo dos clásicos, recibiu o nome de forma.

2

Vesica piscis

Eva Schober ten un acuario con peixes. Cóidaos. Un gran depósito de auga e a circulación aleatoria de corpos que van cara a ningún lugar. Advén unha gran contradición. A da materia en si mesma. Pero deteñámonos primeiro na masa de auga, que non sen razóns se mide en volume e en capacidade (o espazo cúbico da peixeira). A profundidade, a distancia, a superficie coa súa tensión superficial, a densidade e a presión, as correntes... Vimos dicindo que este é o medio os poemas: botellas, unha multitude, trazan as súas derivas por todo este espazo. De peixes —ἰχθυς—, a mole, de mandorlas, corpos todos habilitados para desprazarse polo medio acuático: corpos que poden flotar. Aboiar grazas a un equilibrio de densidades, resistencias. Non flota unha botella na auga sen un peche hermético. E se estamos a falar

de hermetismo estamos a falar de toda a tradición que se referiu historicamente á dificultade, resistencia dun poema a establecer un correlato directo, aberto, *comprensible*, co seu medio. Referímonos á idea de opacidade ou pechazón dun poema. Debate dilatadísimo no tempo, en cuxos termos miméticos de transparencia, claridade, facilidade e os seus contrarios se ten escrito coa intención de pretenderlle ao idioma un estatuto de correlato da vida.

Debemos antender xusto á dislocación que nalgún punto se dá para que alguén poida dicir o poema que, malia se escribir con palabras do idioma ordinario, non hai posibilidade de *comprendelo*. A lectura que nos verte á natureza do poema, por cardinal e aglutinante dunha tradición de pensamento, é a dun discurso, de Chus Pato, que, por poñelo canda ao de Celan e, á súa vez, por vencellalo a Valente, quixerámolo chamar “Discurso de Ourense”, so ou sobor do seu título *Baixo o límite*; o sublime.

Pato avisa dunha contradición fundamental que escinde o poema. Trátase da voz e da fala. A voz, liberada da fala, “anuncia unha posibilidade anterior a todo dicir e mesmo toda posibilidade do dicir” (Pato 1, 10). A voz é aquilo animal ao que os seres humanos

renunciamos para poder falar. Frémito animal, referencia de si mesmo, materia. Non se entende a voz, escóitase.* Pero a voz é fuxidía, e xa veremos como na escritura atopa o poema unha promesa de infinitude, ou a infinitude mesma. A voz é aquilo que non é fala, pero da cal esta é un punto orixinal. Veremos como a voz é o informe, o remuíño da marea que cerca unha amante. Inevitablemente, no poema, dúas bandas, a conceptual —resto da fala— e a sónica, informe —resto da voz—, dóbranse en si mesmas para fugárense cara á orixe. Coas mesmas palabras coas que se constrúe a linguaxe que non é poesía, constrúese o poema. Son as palabras que, paradoxalmente, están aí cando un queda sen fala.

Pero o poema confórmano xusto aquelas palabras de morte que pronuncia ou escribe o náufrago. Tiradas do lugar e do tempo que as tomou como puro refugallo, teñen a capacidade de vibrar como a voz e ser para si camiño dun lugar: amor, mesías. Efectivamente o poema é aquela encrucillada catatrófica en que a banda conceptual e sónica emprenden unha encarnizada batalla dialéctica. Como na

* Arredor disto escribe Jean-Luc Nancy en *À l'écoute* (2002), como tamén Pato recolle este pensamento no “Discurso de Ourense”.

mandorla. Porque a tarefa do poeta é tensar a contradición entre fala e voz. E o poema detense. Así, estática, detida, é a imaxe para Benjamin (Pato 1, 18). Mais na súa detención a mónada faise nómade. Por iso quizais poidamos dicir, co anticipo dun eco de Celan, que o poema ten sentido por riba de toda posibilidade de comprensión. Que se escoita o poema, ou debe escoitarse.

Por írmonos a un exemplo, recorreremos a Aníbal Núñez, a unha serie súa de poemas agrupados baixo o título “Recunstrucción del Laberinto”, no seu libro *Alzado de la ruina*, en cuxa “Nota preliminar” advertimos o seguinte:

La II parte (“Reconstrucción del Laberinto”) está compuesta de dos series numeradas correlativamente; de modo que un poema de la segunda parte quiso aludir al que en la primera lleva su mismo número.

Otras claves que conservo ayudarían al lector a entender más —no sé si mejor— esta parte II; pero prefiero ahorrárselas para que prevalezca esa apariencia hermética y a él le quepa su propia reconstrucción. (Núñez 16)

Pato, lectora de Núñez e sabedora da creba definitiva que se produce no poema, fala, no seu “Discurso de Ourense”, do xogo: “nun determinado xogo da linguaxe, se non se manexan as regras, quedas fóra. En xeral, e moi particularmente ao res-

pecto da poesía, todo isto ignórase e vívese na crenza de que, dado que sabemos falar e sabemos escribir, a poesía debe ser de comprensión doada e inmediata” (Pato 1, 16). Semella que nesta dirección apunta a nota de Núñez, coma quen propón unhas regras do xogo. Un xogo que consistiría en reconstruír o labirinto para podelo *entender* —máis e se cadra mellor—, partindo da ausencia dunhas claves contextuais que, de estaren presentes, habí-an facilitar a tarefa. Mais, deliberadamente, estas ocultáronse e agora os poemas fan gala dunha “aparencia hermética”.

Podemos, primeiro, pensar que, querendo facer chegar o poema ao seu lector da posteridade, o que pensou Mandelstam, o poeta decidiu encriptar a mensaxe, buscando que o seu interlocutor se saíba tal ao dispoñer xa el das claves que se esconderan para os que non estaban destinados a selo. O poema, hermético como a botella, así, estaría-se a protexer da intemperie para acadar a praia do corazón salvo, cun cadeado na súa rolla cuxa chave só ten o incógnito destinatario. Pode estar instando tamén a quen o queira comprender a procurar a chave neste xogo, do xeito en que os Ronseltz amentaron o abrelatas

para quen lle parecer herméticos os seus versos. Mais estaríamos a ser incautos crendo esta suposición.

A argucia que desprega Núñez ten que ver co xogo pero este non se desenvolve en tales termos. Tempos que volver pensar na escisión voz / fala na que se sitúa o poema. Aí lévanos o poeta. Pois como así explicou Pato debemos asociar a voz á escoita e a fala ao entendemento. O poema é a busca contraditoria da voz que habita, orixinal, na fala. O que se move nun xogo de referencias para o cal debemos coñecer a regras é a linguaxe articulada. Núñez, con esta nota, leva este xogo ao absurdo, desbórdao. É como se, esaxerando unha falsa idea do poema como texto que oculta algo, fixese tropezar as regras do xogo consigo mesmas para que o lector non poida entender e, nese non poder entender, sexa capaz de asumir a vertixinosa tarefa de escoitar. O poema escóitase, pero sempre que despois da batalla dialéctica que desempeñan voz e fala, queden as ruínas. Nel, a voz faise materia de entendemento e, a fala, de escoita. Aníbal Núñez, poeta da ruína, faille unha emboscada á linguaxe para que colapse e, dos seus cascallos, poida ser a poesía.

Botella ao mar, o poema flota non exactamente porque a súa rolla estea ben asegurada, senón porque,

compacto coma unha mónada, que está pechada en si simplemente porque a loita dialéctica que nela se dá a sitúa á marxe da Historia —pero non á marxe do tempo—, o poema ten outra densidade que a do mar. E o seu idioma, que no que atén ao conceptual, é referente e referencia de si mesmo, non amosa ningunha fisura porque se pechou contra si. Neste senso é hermético un poema. Necesariamente hermético. É de idioma macizo. Idioma de alabastro.

A imaxe que inaugura Mandelstam e recolle Celan é tremendamente lúcida. A botella, se traga auga, afúndese. É dicir, non hai posibilidade de desprazamento sen a resistencia, sen a incomunicación durante a viaxe entre a casula e o seu medio. Así é a mandorla, dialóxica, entre dous mundos, e por iso e para iso hermética, sen fenda posible no seu contorno, impenetrable. A mónada, a mandorla, está pechada en si. Quizais sexa a única maneira na que poidamos dicir que un poema é hermético. Nesta coiraza de idioma que mantén a réxime a potencialidade absoluta da voz do poema para liberarse da fala reside a garantía de non esvaerse na intemperie e poder esperar o tempo en que, por fin, logre ser escoitado, recibido e, polo tanto, despregado. O poema é sólido

como o peixe que, no acuario de Eva Schober, nada sen rumbo claro mais sen deixarse levar polo fluxo da auga. Sabendo da condición fundamental para a supervivencia do peixe-poema, na súa travesía secular da peixeira, que é a do hermetismo, podemos aventurarnos a reflexionar sobre as súas consecuencias.

3

Nostalxia de disolución

Algo que está latente tanto na proposta de Mandelstam como na de Celan é que o poema xamais nace no tempo e no lugar en que se atopa o seu interlocutor. O poema, coma un ovo, aparece para unha eclosión en tempo e espazo alleo. É potencia. Será na súa plenitude no encontro co seu Outro.

Sexa cal for a súa táctica, a estratexia do poema é chegar á praia do corazón, para poder alí desenvolverse ata o infinito. Existe, en tanto que é materia, pura plástica da linguaxe, porque non está no seu lugar nin no seu tempo e débatese entón en contradición coa súa contorna. As mesmas forzas que o violentan, que o reclúen, que o manteñen pregado, son as que o moldean, as que lle dan forma e o conteñen. Así, de feito, perfílase a mandorla, dialóxica, en contradición. E así é dado o xogo de presións que mantén a flote a botella.

Atopámonos entón cunha realidade mesiánica: a plenitude do poema atópase ao final, na súa disolución, polo que logo non podería florecer xamais no seu lugar e no seu tempo. Se o poema nace canda o seu interlocutor, non nace; non existe esa posibilidade. Sería absolutamente innecesario e impensable. Precisa da contradición que o capa, que lle nega un outro, e por iso está destinado a errar. O poema que podemos coñecer é un accidente.

Precisamente por iso a botella despréndese por completo do seu valor en tanto que cousa, instrumento para chegar á praia no momento en que a atopa o seu destinatario. Aínda non pensaremos que é o que pode levar dentro a botella —ou se en realidade leva ou ten que levar algo no seu ventre—. Diremos tan só que ela, como máquina autodestrutiva, ficará obsoleta no encontro. Ese encontro é como a vinda do mesías entre o poema e o seu outro que o completa, que pecha o circuío. Prodúcese un *Big Bang*, unha eclosión que se desprega ata o infinito. Bórranse os seus lindes ou, polo menos, estes figúranse impensables; o que é dicir que se disolven. Cumpre co seu cometido o poema. Todo o que respecta a el e ao seu Outro —co seu eu que se consu-

ma— abólese. Quererá isto dicir que se abre o poema cando atopa o seu interlocutor? Equivocaríámonos ao pensalo. Desprégase, pero a súa materia, que agora ocupará o que non se pode ocupar porque é un lugar que non se pode asir, segue a ser igual de impenetrable. Nun poema xamais pode ninguén nin nada entrar, como xa nos tocará ver que é impene-trable o tempo do mesías. Así escribiu Valente:

Toda experiencia extrema del lenguaje tiende a la disolución de éste. Como tiende la forma a su disolución en toda experiencia extrema de la forma... De ahí que la última significación de la forma sea su nostalgia de disolución. (Valente 3, 239)

O ourensán refírese á forma e non á materia. Pois ben, o poema, que é linguaxe e, polo tanto, material, non desaparece xamais nesa súa condición, como xamais se destrúe a materia. Que o poema se disolva significa que a materia se libera da forma que o fustriga. A mesma forma que fai que o poema sexa poema. Entón poderíamos dicir, como ideou Núñez no seu truco, que a disolución da forma, da fala, pasa por facela tropezar consigo mesma. Así tamén rompe a onda na praia.

Dese xeito, a materia, a voz, a forza motriz da onda, liberouse do bucle conceptual da linguaxe.

Escuma ou ruína, o poema pode darse. Nel, o idioma busca dobrarse sobre si para converterse en referencia da referencia e poñer en xaque o propio fundamento do idioma: a saber, unha inocente pretensión de mímese. A maneira en que a materia busca ceibarse da forma para acadar o seu absoluto é levando a propia forma ao paroxismo, no que se rompe ou, polo menos, queda tan debilitada que, no encontro do poema co seu interlocutor da posteridade, a súa fina membrana esgazarase. O xeito de acabar coa forma é esgotala.

Con isto imos retomar a vida dos Schober, a súa vida que é pura forma, puro procedemento. No camiño que emprenden cara á súa liberación, vense obrigados a camiñar polos cauces da violencia que o seu tempo e o seu espazo lles impuxo. A forma da deshumanización, do posfordismo, pola cal ata a súa propia inmolação remata por converterse nun acto velado polo método industrial. Pois ata a súa morte, desde a que os Schober se dirixen á liberación, é unha morte cuxo proceder mesmo ten valor de mercado.

Fóra de todo isto, nunha posteridade estrañada polos tres, agarda a praia. Como unha presenza fan-

tasmal, a metraxe vainos subministrando o plano da praia do corazón, á que Haneke chama con lucidez, a través do título da película, o sétimo continente. É o sétimo porque é un outro, fóra do sistema xeográfico dos demais seis: é outro lugar e outro tempo. Mais, por riba de todo, é a derradeira chegada. É o paraíso, orixe. Pero non se trata do paraíso como volta ao pasado, porque este é aquilo perdido e voltar a el só supoñería voltar a unha orixe histórica. Os Schober, corpos de linguaxe, como os poemas, “ferido(s) de realidade e en procura de realidade” (Celan 1, 243), van sempre cara adiante, á súa actualización máis radical.

Malia Pato falar dunha anterioridade da voz (Pato 1, 10), non se está a referir a unha anterioridade temporal. Fala dunha anterioridade que é orixinal. É a orixe do antelingüístico, non se sitúa no fío do tempo polo cal podemos observar dúas direccións opostas e dicir: a sotavento o futuro, a barlovento o pasado. A orixe é un absoluto do que nace a espiral do tempo, na que nos deteremos. Voluta. Tamén é o absoluto ao que regresa. Por iso, sen querer voltar ao pasado, esgótase a forma da que Valente fala, polo cauce da súa nostalxia de disolución.

Nalgún punto fantasmagórico e imposible de indicar do filme, a familia Schober emprende un camiño de recollemento. Nun intento de abolir as súas formas, cada paso que dan leva sempre consigo unha destrución material. Pechan pouco e pouco as esixencias da forma na súa vida despregada: deixar o traballo, o sistema de produción, aprovisionarse, vender o coche, pechase na casa... E cando poderíamos crer que na súa reclusión refugarían a forma, decatámonos de que a abolición da mesma levará ata a derradeira consecuencia.

Mais esta abolición lévana a termo desde a propia forma, non hai outro xeito:

GEORG SCHOBER.— Temos que ser metódicos.

Metódicos como metódicas son as súas vidas industriais. É a conclusión á que chega Georg. Metódicamente destrúense. Georg desfai o acuario cun golpe de martelo. Os peixes afogan no aire, agonizando e brincando no chan. E xa, despois, beben dun grollo os Schober o veneno. O último que se di:

EVA SCHOBER (*Mentres bebe de primeira o líquido mortal.*). Está amargo!

Xusto así di o pai doente de Edmund en *Germania, anno zero* (1948), de Roberto Rossellini, cando

traga a pezoña. Todo para despois atoparse co absoluto desatado da materia, a morte. É nese intre cando podemos resolver unha pregunta que nos inqueda desde que conectamos coa imaxe de Celan. O corazón, que corazón? O corazón mesmísimo, o puro centro da materia, onde un corpo perde a forma. Cara a el vai a botella. A ese porto chega a termo a contradición do poema. Podemos ler entón a Chus Pato (2, 20):

Un corazón é un infinito de linguaxe.

De esencia dialóxica, a nosa familia-poema, como a mandorla, o peixe —ἰχθυς—, non pode desprenderse só dun dos seus dous planos. Así supérase unha contradición. Só así. Desfacerse da forma lévaos a desfaceréense todos eles de si. Chegar á praia do corazón esíxeo. O poema existe na forma, no tempo. Achegámonos á pregunta sobre a contemporaneidade do poema. Seguimos no “Discurso de Bremen” (Celan 1, 241):

Porque o poema non é intemporal. Formula, certamente unha esixencia de infinito, trata de abrirse paso a través do tempo (a través, non por riba).

4

Chuvia I

Na historia chove igual que nesta cidade; sobre o punto no que xa non hai marcha atrás.

DAS KAPITAL

Malia que xa o estamos a gravar nos espazos do ata aquí exposto, ocuparémonos agora do mar, do tempo do poema.

Non nos imos da escena coa que quixemos inaugurar a imaxe. Rebobinamos entón. Rebobinamos de máis, mesmo, para írmonos a unha outra anterior, rodada polo mestre de Haneke, outro con nome de anxo; Michelangelo Antonioni. Estamos nun momento puntual de *La notte* (1961) —e, literalmente, nun momento puntual da noite— cando advén a chuva e se dissolve con ela a festa á que asistíamos. Lidia Pontano e un pretendente corren ante tal esborrallarse do ceo, foxen da repentina intemperie a acubillanse no coche del.

LIDIA PONTANO (*Falsamente sorprendida*).— Mais... a onde me levas?

E a resposta non conclúe. “Suba!”. Sobe Lidia. E o coche arrinca. Tremebundo é o dioivo. Atravésao por unha cidade deserta. A cámara está sempre fóra do coche, polo que escorregan cantidades inxentes de auga. Ouvimos tamén a chuvia. A mesma que o limpaparabrisas trata de apartar. A través deste *glitch* de auga, e do *obstinato* dos brazos mecánicos que a limpan coma quen quere coller coa man un río, podémolos ver a eles. Conversando. Mais alí dentro non estamos nós. Seguimos a escoitar un zunido de chuvia. Advertimos as bocas a moverse, desfiguradas polas fervenzas que baixan polos vidros do coche. A este ritmo de cho-ver, diríamos que a cidade fose quedar sepultada baixo a auga.

Desde aquí chegamos á secuencia de Haneke. O punto de vista cambia radicalmente. A cámara está dentro. Anna Schober é quen o convida a el, ao seu marido, Georg Schober, a entrar axiña no coche. Lembramos que chove. Tras o vidro vemos a estrada, coma se fose o contraplano da outra escena que acabamos de visitar. O *glitch* da auga e o *obstinato* do limpaparabrisas é cara a fóra. Esborránchanse as luces da cidade. E o que escoitamos é a radio. E logo eles (*asépticos*):

GEORG SCHOBER.— A súa muller está arrefriada. Vén só.

ANNA SCHOBER.— Cres que é unha escusa?

GEORG SCHOBER.— Parecía sincero.

Neste humor, Lidia Pontano e o seu pretendente, como os Schober, circulan polas vías dunha cidade que se entrega á inundación. Dúas cidades distintas que se funden baixo o mesmo tempo —cronolóxico e atmosférico—, baixo a mesma disolubilidade. E xa que logo, da mesma maneira que se dilúe a visión a través do vidro —plano ou contraplano, dentro ou fóra do coche—, a auga fai o mesmo coa cidade. Disolve e esborranha os seus límites. Tanto que se desvía un dos coches que circulan, regrados, por ela, descarrila, esvara e destrúese como implosionado. E os que nel ían fenecen: vítimas da intemperie e da mesma casu-la que os gardaba dela. Sobre a cidade chove morte, e dela estase a colmar.

Sen esquecermos do que din os personaxes das dúas películas, imos pasar por unha lectura de Deleuze e Guattari ao respecto dos espazos do capitalismo: os mesmos que suca o poema nos nosos días. Trátase de escindir dous espazos, dúas tipolo-xías. Un liso, libre de barreiras, nómade. Outro estriado, de barreiras, rúa e retícula, espazo do indus-

trial e o mercantil. Espazos que eles identifican nunha primeira dicotomía océano/cidade. Do liso (Deleuze & Guattari, 598):

aquilo que ocupa o espazo liso son as intensidades, os ventos e os ruidos, as forzas e as calidades táctiles e sonoras, como no deserto, a estepa ou os xeos. Estralar do xeo e canto das areas. [Habería que engadir, como principio de todo, murmurio da chuvia.]

O outro, estriado, é aquel que determina a vida da nosa familia. As súas vidas como produtos que pasan pola cadea de montaxe da cidade. A importancia nesta tipoloxía espacial da rúa, a estrada, a vía, como a cinta transportadora. Tecido ou entramado: estrutura. É dicir, a vida regrada, o sedentarismo.

Do sedentarismo parten os Schober; pero chega o dioivo. Nel, o que é estriado fúndese cun alisado incipiente. É esa mesma a acción da chuvia: a de esborranchar os rostros nun caso e as formas de fóra no outro. O *glitch*. Un pasar do sedentario ao nómade. Cando a cidade se anega, desátanse as súas mercadorías e deixan de selo, porque xa non son obxecto, produto, cun programa de desprazamento que é o da compra-venda. É, de certo, unha crueldade esa chuvia, porque así de crúa é calquera libera-

ción. Se acaso debemos entender a vinda do dioivo como tal.

Seguindo con Deleuze e Guattari, e entendendo a oposición destes dous tipos de espazo —que todo teñen que ver co lingüístico en tanto que acoutamento, limitación, posta en marcha de fronteiras, vías, articulación...—, deterémonos na problematización que eles mesmos achegan sobre a dicotomía que están a presentar. Trátase, por un lado, do estriamento do espazo liso que é o mar (Deleuze & Guattari, 598-599).

O espazo marítimo estriouse en función de dúas conquistas, astronómica e xeográfica [...]. Pois, antes da serodia localización das lonxitudes, existe toda unha navegación nómade empírica e complexa que fai intervir os ventos, os ruídos, as cores e os sons do mar [...]. Progresivamente, instaurouse aquilo que é dimensional, que subordinaba o direccional e se lle superpoñía.

E trátase, polo outro lado, do alisado do espazo estriado, o que é *par excellence* a cidade. Proceso que, ora Deleuze e Guattari, como leremos, ilustran na proliferación de baleiros e suburbios a xeito de tumores, ora podemos identificar aquí co accidente do dioivo. Así escriben eles (601):

Contrariamente ao mar, a urbe é o espazo estriado por excelencia; mais así como o mar é o espazo liso que se deixa funda-

mentalmente estriar, a urbe sería a forza de estriaxe que volvería a producir, a abrir por todas partes espazo liso, na terra e nos demais elementos —fóra dela mais tamén nela—. Espazos lisos xorden da cidade que xa non son unicamente os da organización mundial senón os dunha resposta que combina o liso e o perforado e que volve contra a cidade: inmensos arrabaldes cambiantes, temporais, de nómades e de trogloditas, refugалlos de metal e de tecido, *patchwork*, que xa nin son afectados polas estriaxes da moeda, do traballo, da habitación. Unha miseria explosiva que a cidade segrega [...].

De tal xeito configúrase o novo paradigma que vén co dioivo. Coma unha posta en absurdo do tecido, que se fai *patchwork*.

Nun intre da escena de *La notte* amósasenos o plano dun semáforo nunha encrucillada —sempre baixo a chuva fortísima— que funciona para ninguén, porque as rúas ninguén as transita. Conviven as pozas crecentes cos elementos de estriaxe da cidade. Enfróntanse. E actívase só nesta situación un nomadismo que se presume, no entanto, sedentario. Tal é o entre-lugar, puro accidente. Pois ben, á cidade enquistaselle unha inundación pouco menos que apocalíptica. Polos buratos que se lle abren infiltranse, talvez, coches-poema. Talvez. Como talvez sexa este o sinistro a carón do que pasan os Schober. Creación do refugallo. Póñeno en circulación de novo as forzas da orde

que acoden ao accidente. Así supoñemos a desfiguración da cidade, o seu esborrancharse.

Aquí situáronnos as escenas de Antonioni e Haneke. E aquí é onde nos queremos situar: zona intermareal. Apuntamos, entón, para retomar a idea dunha contradición que subxace a todo isto e que versa sobre a idea dun nomadismo sedentario que se inaugura no dioivo. Na superposición que se dá entre o estriado e o liso superpóñense tamén os seus dous modelos estruturais de desprazamento —a mandorla tamén é, lembremos, superposición—. É, no tocante ao estriado, a direccionalidade. O que lle corresponde ao sedentario, que se *dirixe* cara a algún punto: ida ou volta: rumbo. E, ao respecto do liso, o errar. O desprazamento do sedentario, que non ten nunca chegada nin retorno: deriva. O poema erra, pero nesta deriva agóchase un rumbo que non está escrito. Errando diríxese-a. Por esa razón escolle a botella o dioivo para irromper no espazo.

Temos, entón, que emendar a Mandelstam e a Celan: pode ser non sexa un mar sen fronteiras o que sucán os poemas. Aínda que coa boca pequena emendamos, porque nos segue a interesar, para o que vén, o que é o océano na súa plenitude.

5

E cercaron-mi as ondas

Digamos Meendinho e veña a
redimírnos un tsunami.

ATAQUE ESCAMPE

Imos a unha zona intermareal. A un século que non é o noso, pero que nos interpela desde un mesmo espazo que aínda hoxe podemos visitar. Mesmo arrodeado de máis morte, se cadra. O século é histórico e dásele por nome, en numeral, Trece, XIII. O lugar dise como entón: ermida da illa de San Simón, puro centro da súa enseada, corazón da ría de Vigo. Presiden as illas de San Simón e San Antón un medio lacustre, a Depresión Meridiana anegada do inmenso Atlántico, o estreito mínimo de Rande, cuxo fondo visitou o Nautilus para recuperar a prata perdida da batalla naval de 1702. Pero, efectivamente, imos agora a un século que nos chama desde a ferocidade plástica e tan extraordinariamente literaria dunhas ondas superlativas erixidas sobre a tranquilidade das augas da enseada. Asina a cantiga un incógnito Meendinho.

Sedia-m'eu na ermida de San Simion
e cercarom-mi as ondas, que grandes som!
Eu atendendo meu amig', eu atendendo.

Estando na ermida ant'o altar
e cercarom-mi as ondas grandes do mar.
Eu atendendo meu amig', eu atendendo.

E cercarom-mi as ondas, que grandes som!
Nom hei eu i barqueiro nem remador.
Eu atendendo meu amig', eu atendendo.

E cercarom-mi as ondas do alto mar;
non hei eu i barqueiro nem sei remar.
Eu atendendo meu amig', eu atendendo.

Nom hei eu i barqueiro nem remador
e morrerei fremosa no mar maior.
Eu atendendo meu amig', eu atendendo.

Nom hei eu i barqueiro nem sei remar
e morrerei fremosa no alto mar.
Eu atendendo meu amig', eu atendendo.*

Mediante a musicalidade que ofrece a natureza paralelística da cantiga escoitamos unha voz que nos introduce nun mundo insular de espera insoportable, de asento e reclusión e, por outra banda, de marexada, cadencia e asedio. Sobre un cerco marítimo de morte inminente fala a cantiga. É coma se

* Meendinho (B 852, V 438). Transcrición simplificada (Brea 2, 662).

Mandelstam lese este mesmo poema e comprendese, desde tal hálito de hora derradeira, a figura do lector da posteridade. Porque quen alza tal frémito xordo a sinatura co seu nome (*eu, fremosa*) e co relato do seu destino. E tamén porque non ousa abrirse en vocativos cara ao amigo.

Se é el, *meu amigo*, o lector da posteridade, *eu, fremosa*, del nada sabe, polo que moito menos poderá bosquexalo coma un ti perfectamente contornado. Enuncia e entón cuestiona, en repetición, desde logo —acompañaranos sempre o *obstinato*—; “E verá?” aparece noutras edicións. Acudirá alguén ao encontro deste poema? Chegará? Temos que notar, de feito, a estrutura temporal que nos indica a conjugación verbal. Pois o cerco das ondas é un feito, como o é a morte. Un indicativo de certezas que rompe só na única e irremediable incerteza do eu de calquera poema: se a chamada chegará, se obterá resposta. Se o amigo, lector da posteridade, vai chegar á praia do corazón, do corazón da ría de Vigo, do corazón da *fremosa*. Xa que, xusto pola seguridade da morte, ela asina e conta a súa desgraza a un amigo que, por esta mesma razón, non pode ser un alguén do seu agora histórico: é un amigo do agora do

poema, un tempo do sempre despois, non intemporal, mais a atravesar o tempo baixo outro réxime da historia.

Chegounos a imaxe clara da espiral. Pero antes de descer deberemos seguir cunha lectura máis próxima da cantiga.

Témonos que ir á súa condición de música. Condición que a penetra e impregna de parte a parte e, xa que logo, impide —como con todo poema— desligala da súa outra condición de palabra; que carga co lastre do signo. Sobre isto verteu luz Agamben (1, 97):

O elemento métrico-musical amosa ante todo o verso como lugar dunha memoria e dunha repetición. É dicir, que o verso (*versus*, de vertere, acto de voltar, retornar, oposto ao *prosus*, ao proceder directamente da prosa) advirteme que estas palabras están sempre xa vindas e retornarán de novo, que a instancia da palabra que ten lugar nel é, xa que logo, inasible. É dicir, que a través do elemento musical, a palabra poética conmemora o propio lugar inaccesible orixinario e di a indicibilidade do acontecemento da linguaxe (é dicir, *trova* [atopa] o inatopable).

En tal dobrez podemos pensar o seguinte. A palabra poética *dise-de*, en tanto que todo o que contén o poema é o seu propio material e del confórmase e contense: do material mesmo que é *dise* o poema. Xustamente, a nosa cantiga, como acontecemento da linguaxe, así como vimos de ver que *é dita de morte*,

tamén *é dita de ondas*, de abaneos, de inconmensurabilidades inigualables como a do mar. O *leixapréñ* é unha expresión plena e en toda consecuencia do *versus* que fixo transparente etimoloxicamente Agamben. Como as ondas que cercan a fremosa, un verso *léixase*, vaise, e re-cóllese (*prén*), volve. É xusto o proceder do asedio da auga; porque para facer afogar nun figurado mar aberto, no *mar maior*, á malograda, unha onda ten que acadar a illa e logo levala a ela co seu devalar. Debe engulir.

Vexámolo tamén como que é esta cadencia a mesma que, en movemento, crea cristas e vales na dición, coa escalada de dramatismo sempre máis grave do segundo dos versos, das *palavras* de cada *cobra*, e, así, amplificando sempre o tamaño da seguinte onda, sendo a crista sempre a adición do novo contido (ao uso da dialéctica *tema/rema*) e verdadeiramente trágico en base ao xa repetido val:

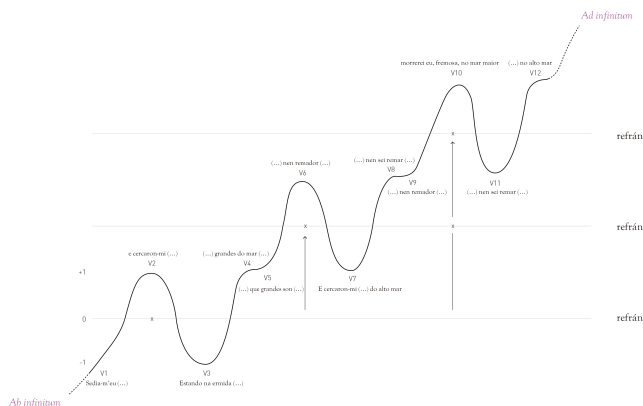
[Val] “Sedia-m’eu na ermida de san Simión”,

[Crista] “e cercaron-mi as ondas que grandes son”, para que na terceira cobra sexa

[Val —porque se repite xa pero á mesma altura á que se atopaba como primeira crista] “E cercaron-mi as ondas que grandes son”, e

[Crista —que xorde sobre a anterior] “Non ei i barqueiro nen remador”, amplificándose unha terceira vez de igual xeito —a crista anterior faise val dunha maior— na quinta cobra.

O mesmo pasa en conxunto coa segunda, a cuarta e a sexta cobra, o que precisamente converte o que sería unha simple curva de ascenso nun encadear de onda sobre onda en crecemento *ad infinitum*. É, de feito, o non escrito da cantiga, o seu corte —porque o leixaprén pode continuar sen fin—, o que xa resulta indicible pola medranza desmesurada da onda. A onda xa traga aí á fremosa. Morre con ela o poema. Pero segue a soar de fondo e sen parada posible, no grao cero e á súa vez proxectado en escala —sempre no corazón de cada onda pero sen deixar de estar no corazón da grande onda, do *tsunami* que é a cantiga, a inercia en *obstinato* do refrán: “agardo, agardo, agardo, agardo...” ou ben “agardo; virá? Agardo; virá? Agardo; virá?...”. Un agardar e unha incerteza imborrables ata que, efectivamente, poida consumarse o encontro do eu e do ti. Como así o pensaron Mandelstam e Celan. Unha representación gráfica de todo isto:



A cantiga —a única que nos chegou de Meendiño—, fálanos, como xa adiantamos, dun espazo intermareal. Dun illote que, fronte ao areal de Cesantes, semella case poder tocarse cando a marea devala. Unha lingua de area apunta cara a San Simón co aceno de converterse nun tómbolo que nunca chega a ser. A caída que hai desde o ápice desta lingua ata a illa é dun calado inimaxinable para a pouca distancia de separación. Illamento suficiente como para que, ao longo da Historia, se empregase a illa como lugar de reclusión. E cara a isto imos en camiño.

Mais, continuando co particular *in crescendo* en vagadas do mar, temos que partir de varios aspectos.

Con respecto ás mareas, a lectura conéctanos, nun primeiro momento, coa suba do nivel da auga. Algo que non é en absoluto sorprendente, mais que si está xa a marcar a fixación no elemento acuático dunha carga emocional que vai á alza. Pois ben, a deriva climática depende do comportamento da auga. Sendo así, atopámonos, polo outro lado, unha declaración de soidade absoluta —e inoportuna.

Ante isto non podemos perder de vista o valor erótico que ten a auga, e en especial a auga axitada, na tradición literaria pola que nos estamos agora a mover. Un ascenso ao clímax, como o encherse da marea. A fremosa espera eroticamente nun intre de soidade e desexa o amigo. Pois en clave fecundativa funciona tamén a imaxe Celan/Mandelstam da bote-lla e a praia. Unha sacudida sexual vai parella das ondas e da marea que enche. E nesa sacudida tan tremenda só pode estar, ao final, a morte. Unha morte que semella figurada, pero non, é a morte sen artificios, o reverso do acontecer amoroso. Unha morte que é o xa amentado abolirse que se dá neste acto de fecundación.

O mesmo Agamben (1, 85) apunta que a *raza de trobar* é precisamente o amor, o *fin'amors*, o amor

máis puro. Puro e, xa que logo, que transcende o plano do vivido para radicar no mesmo acto de amar en tanto que encontro total cunha experiencia extrema da linguaxe, “tentativa de vivir o topos *mesmo*, o evento da linguaxe como fundamental experiencia amorosa e poética”. Experiencia tras a cal agarda o abismo do signo, nada, a morte, a simple negatividade. Podermos ler, así, —máis ben escoitar— o termo *fin’(a)mors*, de *mors*, *mortis*, o inmediato contraplano do encontro coa orixe da palabra. Como contraplano tamén é, xusto en voz feminina, o punto de vista do texto de Meendinho: non o poema que busca na praia o seu lector da posteridade senón un berro que se lanza ao mar e busca un interlocutor que o siga de volta á praia onde ela espera eternamente,

FREMOSA. E verá?

Chegamos así a Méndez Ferrín. Por letra (-ez), fillo de Meendo. Ambos os dous, poetas da ría de Vigo pero unidos polo abismo temporal de sete séculos que encarambelan nun mar inmóbil. Lector de Meendinho —Hermenegildus—, Méndez, escruta o mar de morte que encheu por este tempo a enseada de aire lacustre que preside a illa de San Simón. Illote

“cercado dun nimbo de morte” (Méndez Ferrín 1, 192), campo de concentración e exterminio durante a Guerra.

Aínda que de aspecto lacado por unha ausencia xeneralizada de ondas, agocha o mar da enseada unha rede de correntes que obturan a illa de xeito fantasmagórico. Ferrín detense no *cercu* como núcleo semántico do poema. Ondas que dan conta dunha auga que xira arredor da fremosa como así cerca o banco de sardiñas a manda de arroaces; en círculo. Un cerco que Méndez Ferrín sinala como eco do salmo que leva por título *Viri gravissime afflicti planctus et obsecratio*, que así reproduce: “Miser sum ego et moribundus inde a puero, / [...] Et terrores, tui me perdiderunt. / *Circundant me ut aqua* perpetuo; / *Circunveniunt me omnes simul*” (cur-sivas propias).

É a Aníbal Núñez a quen voltamos para saber como el tamén se detén no cercar: “Teso de San Cristóbal” (Núñez, 35). Na ruína atópase o “santuario de los que sufren cerco”, como un deles é a fremosa. Podemos entón activase a imaxe: un cerco de auga, como o *maelström*, desátase, co eu da cantiga por centro mesmo. A illa afúndese en tal abismo, prisión de auga, encerro de desexo e morte ante o amigo.

De igual xeito desátase o remuíño das augas en cerco á familia Schober: dioivo ou rodete do túnel de lavado, *obstinato* do limpaparabrisas como o das ondas. A familia reclúese, como a fremosa, ata a mortal derradeira consecuencia. Un fenecer dado pola introdución do líquido da morte no corpo. Ela e a familia atrinchéiranse, ante o asedio da intemperie, nunha illa. Non é por acaso que a primeira das palabras de todo o poema sexa esta forma arcaica de sentarse, “sedía-m’eu”, un repouso, un estar, mais que, precisamente, por efecto da antigüidade da palabra en dita forma, podemos acompañar con claridade doutro termo da mesma familia léxica: asediar, de *obsidio*, literalmente asentarse-a-carón-de. Se a fremosa se asenta, ao seu lado faino tamén unha presenza, informe por líquida, que en hostilidade se lle arrebola a ela, sitiándoa —e a polo seu sitio.

Este é o retroceder sobre o seu propio centro que exercen tanto os Schober como a voz da cantiga.

6

A espiral

Pode ser que o amigo chegase. Mais, se o fixo, só puido ser por medio dunha dislocación imposible do tempo. Un encontro que só se pode intentar do mesmo xeito: outra botella lanzada, coa esperanza, si, pero tamén coa mesma incerteza fundacional da chamada á asistencia da fremosa, coma quen busca o encontro con outro na escuridade, privado de calquera sentido que non sexa o tacto, atoutiñando no nada. O sinal de resposta faise non cara a un pasado, ao que poderíamos pensar que nos teríamos que orientar por efecto do engano da datación filolóxica da cantiga, nun tempo histórico anterior ao noso, senón cara a un por vir. Porque outro xeito de desprazamento do poema é imposible: o poema salta a un futuro sempre, porque é a total posibilidade. Calquera volta atrás é, tamén, un avance ao porvir, un

progresar. Desde aquí lemos, rubricada por Ferrín (2, 34-35), unha posible resposta á cantiga:

Carta a unha muller futura

Hai tanta morte antre os dous
que non podo arrincar o loito
pra che falar...

Cun ledo sorriso contempras
o vello papel...
Pero lembra que agora
estou vivo e vibrante.
Coa morte por vestido,
pero vivo.

E ti, que tés a miña idade estúpida
nunha outra idade potencial,
pensa que el-o punto de mira
pra eu poder avizarar o meu fin.

Matinando en ti, que non chegache,
vexo o meu agallope dereito, cego, irremediábel
cara un abismo roxo...

Non poderei considerar endexamais
os teus fermosos e virtúas ollos de néboa...

Cando ti leas isto
eu serei unha sombra,
eu que agora estou vivo como ti has estar viva...
E o meu esforzo
para che dar a mao por riba do tempo
será inútil.

Porque ti e máis eu
estamos separados pola morte.

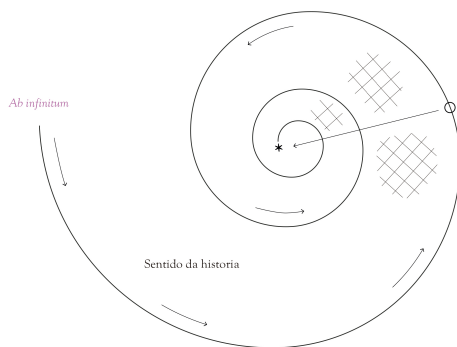
Efectivamente, a unha muller futura vai en camiño a carta. Pois por vir está o encontro do eu deste poema con aqueloutro da cantiga de Meendinho. Malia lermos este texto como resposta ao berro da fremosa e, por tanto, asumindo que un deles vén primeiro, non importa aquí a datación senón a travesía.

Entre dous puntos distintos da historia buscan mirarse ambos. Só poden facelo a través da escritura. É este, entón, por esta medialidade da comunicación entre os dous, o motivo polo que a devandita carta-poema non pode atoparse á marxe do tempo senón que o transita. E o feito de que tamén o poema leve un sentido, unha dirección. O lugar ao que se dirixe a carta é un futuro tan absoluto que o eu do poema sabe que non chegará vivo ao momento da súa posible chegada. O eu que escribe está sepultado polo tempo. Como di o poema; o que separa a ambos os dous é a morte. Velaquí a posteridade. O papel avellentado polas condicións intempestivas da travesía e do tempo —atmosférico e cronolóxico—. Arrebola el a botella contra o mar que o sepulta coa intención de que chegue á outra beira. Esa sepultura é a historia.

Recollemos aquí a espiral que vimos intuindo de antes. Con ela alumearemos a encrucillada desta fractura da Historia, esta comunicación entre dous tempos. Pois ben, porque a historia se desenvolve en espiral, como así fundou o símil o materialismo dialéctico, e non en círculo pechado ou en liña recta, a busca da fremosa só pode ser cara ao futuro. Vemos como a curva da historia, nesta voluta infinita, volverá atravesar sempre os mesmos eixos, pero a distinta altura. Xira a espiral sobre un centro, como xira o *maels-tröm* sobre San Simón. Este centro é, así o consideraremos, o momento dilatado e infinito do morrer, un corazón de infinito, o sétimo continente, a praia do corazón. Alí agarda a fremosa.

Por esa razón, o poema de Ferrín vai cara ao futuro no seu transitar a espiral, malia anularse a historia no momento hipotético do seu chegar. A carta lánzase ao mar, ese mesmo mar que é morte. O océano polo que se abre paso a espiral da historia. Desde unha desas orelas foi arrebolada a botella, buscando unha deriva que corta a curva, que vai directa ao centro. Como a carta que leva a pomba mensaxeira, polo camiño directo, partindo o tempo do camiño co seu bater de ás. Pero sempre, como o *Angelus Novus* que

Benjamin (230) animou desde a imaxe que fundara Paul Klee, na dirección inevitable na que o leva o vento afuracanado do progreso. Tal tempestade sopra permanentemente sobre o tornado da Historia. A carta non podería ir xamais cara a un tempo pasado: a corrente do progreso é infranqueable e, aínda que non o fose, o lugar que busca atópase no corazón da espiral, na praia do corazón, na dirección da Historia. Porque, efectivamente, quen a escribe busca a súa lectora da posteridade, da cal, nesta reciprocidade —o que le (re)escribe—, el fora antes tamén o mesmo.



- * Eu, fermosa
- Rubricante da "Carta a unha muller futura"
- ⊗ Mar da morte

O sentido, a dirección, nos termos en que fala Celan, da “Carta a unha muller futura” é un que fende a espiral por medio do mar da negatividade. A fenda: esta morte que separa o eu que se manifesta na carta da muller, a cal, demos en pensar, pode ser a mesma que berra no poema de Meendinho. Para Agamben, lendo a Mandelstam, este lugar de fractura é o do contemporáneo (2, 11):

O poeta, que ten que pagar a súa contemporaneidade coa vida, é quen debe ter o ollar fincado nos ollos do seu século-besta e unir co seu sangue o espiñazo partido do tempo. [...]

O poeta, en tanto que contemporáneo, é xustamente esta fractura, é quen impide que o tempo se recompoña e, xa que logo, é o sangue que debe facer cicatrizar a ferida. O paralelismo entre o tempo —e as vértebras— da criatura e o tempo —e as vértebras— do século constitúe un dos temas esenciais da poesía.

O poeta, contemporáneo, na súa situación, coma quen navega entre as vértebras da historia, do século-besta, polas súas augas de morte, expónse aí ao seu propio deceso. Pero é o único lugar dende o que pode ser guindada a botella que chegue á illa, noutra fractura do tempo. O poema, o documento que acredita a voz do poeta —unha de todas—, bótase na dirección dunha sombra máxima. Ver a sombra, como xesto activo, é a tarefa do contemporáneo: quen ve a som-

bra, que é a luz tan lonxana dunha estrela que aínda non chegou aos seus ollos. Mais a sombra das súas coordenadas acádaa. Así albisca o poeta o centro da espiral, cando no seu naufraxio suspendido no tempo, nas augas de entre-a-historia, percibe unha sombra entre a escuridade e sabe que aquel é o vieiro da luz que activará o seu poema cando nun futuro chegue ao encontro co seu outro.

O contemporáneo é o que pode analizar a tempestade do progreso, saber as súas correntes, as súas direccións e, dese xeito, guindar o seu poema, a súa carta a sotavento. Lanzar o poema é a estratexia do poeta, que paga coa súa vida, para “ser puntual a unha cita á que só se pode chegar tarde” (Agamben 2, 16). Porque non pode senón morrer quen se abeira ao mar da morte. Malia que non é unha morte total senón que o que sobrevive é a botella, que, no seu hermetismo e na súa letarxia, é o único que pode chegar polo atallo da intemperie ao centro infinito do *maelström*.

O contemporáneo está cativo do tempo. Pero no seu remexerse para poder librarse del —partir polo océano ata que o seu barco non soporte máis a tempestade—, atópase cunha intemperie. É a mesma

que paira sobre os Schober. Acubillados, compactos, no seu coche hermético.

Poñamos, xa que logo, para fixar a imaxe, o seguinte caso:

Nun tempo cronolóxico cántanlle nenos á fremosa. Nenos, meniños que se manteñen, na viaxe, permanentemente nenos no idioma do poema que compoñen. Poema, como dixemos, conxelado ou en letarxia. Cántanllo a quen poboara o mesmo mar: o mar inmóbil de San Simón, tal baía de morte que agocha un *maelström* que só ven os contemporáneos. Contemporánea é a fremosa. Mais ese canto, o dos nenos fronte ao mar quedísimo, é o canto duns meniños mortos. Un deles pode ser aqueloutro que se manifesta na “Carta a unha muller futura”. Están mortos sempre no tempo cronolóxico. Permanentemente mortos e permanentemente nenos. Na mesma orela do mar na que se mirou Amadís deixarse ir,* poñamos que nesta baía nefasta, exercen un amor infinito,

* De X. L. Méndez Ferrín: “Mentres tanto Amadís / depositaba con espanto / e noxo / a vista propia nas augas sen fin e sen comezo / e deixábase ir e deixábase ir e deixábase ir”, derradeiro poema de *Morte de Amadís* (ilustracións de Alberto Carpo), Barcelona: J. Agra editor (colección Tabelaria nº 10), 1990.

na infinita orixe da linguaxe que atopan no seu canto infantil, no seu xogo. Canto ou poema que busca a fremosa. Nai ou avoa secular no tempo cronolóxico, pero amada futura e por nacer na intemperie que axexa o poema, malia non ser perceptible nesta imaxe a tempestade do progreso. Está o mar, tamén cadáver do mar. Lacustre, espellea. Está a materia, tamén o cadáver da materia.

Esta visión é a dun outro que asiste á escena. Por iso o tempo é cronolóxico na visión pero non na lingua de quen nolo di —temos presente a escisión de Agamben entre o tempo da criatura e o tempo do século—. Esta lingua destoutro tamén se dirixe á fremosa, tamén busca ese infinito, pero ve desde fóra os nenos que pagan o canto coa súa morte. Puido ser el, o eu, quizais, un deses meniños. Quizais o mesmo que morreu para facer chegar a carta á muller futura que non coñece.

Efectivamente, isto é unha lectura doutro poema de Ferrín (2, 77). Un que é, en tempo da historia, cincuenta e cinco anos máis vello que o primeiro, pero que se dobra nunha mesma intemperie:

Agora meniños cantan fronte ao mare
en cál lingua non serán xamais anciáns

cantan coma quizabes netos dos netos de quen tu amaches
neles non hai memoria e só cristais simétricos
e modulan aquel Lied conxelado

do quentor da túa pel nada saben
xogan a fundamentar nas gorxiñas a orixe da linguaxe humana
porque son nenos mortos

ondexa nas súas bocas son de látex
fronte ese mare inmóbil están mortos
sínteme tu ese canto que arreguiza

criaturas ou delirio
siescaso tu es agora madre deles

o canto dos meniños esperma fronte o mare
morto mare tamén e sen dultanza
eiquí a luz é pasta e a música carniza

o que eu digo n'o hai e ousou pensalo
horríbel.

A visión daquilo intempestivo maniféstase nun
frío fantasmagórico que xea a estampa. A intemperie
é o que está fóra da calor da vida. Fría, coma un cadáver,
é a imaxe. Nada de sangue. Nada quente e vermello
corre pola visión. A cor é igualmente xélida. Pois
xustamente esta pode ser a derradeira consecuencia
de imaxinarmos un mar da morte nas marxes da historia;
que este sexa un mar morto, tamén, inmóbil.

Pero se hai unha fantasmagoría na que se manifesta a intemperie, é esta a mesma que zumega o mar de San Simón: inmovilidade ante a súa visión pero un bosque de correntes inaprehensibles para o ollo desátase so a superficie lacada. Só a fremosa —contemporánea— pode ver o remuíño que a afunde, coma unha sepultura de auga, de historia. E, precisamente por velo, chega a tempo de emitir o seu frémito e a súa súplica, conxelando a súa morte na eternidade dun intre, do morrer permanente. Tempo suspendido.

A voz deste segundo poema de Ferrín non pode ter os ollos dos nenos. Percibe, si, a infinitude da súa condición de mortos, pero non está fronte ao mar coma eles. Coma nós, espectadores de *Die siebente Kontinent*, que non temos os ollos dos Schober para albiscar o remuíño que os afunde a eles. Por iso non se ve o *maelström*, aínda que o haxa. E sentencia a voz xa anciá do poema: “o que eu digo n’o hai e ousou pensalo / horríbel”. Enigmático. Se non fose unha inversión: *o que eu digo haino e ousou pensalo / horríbel*, a que nos gardaría de amentar algo inamentable. Mais de certo non é a voz a que di ou non di que hai; é o que hai o que se di en si mesmo.

Vaíamos ao xogo cristalino que se desprega no poema: simetrías, refraccións, espellos, reflexarse ... un xogo de imaxes e de tempo, para o que —outra vez— Deleuze nos pode axudar na navegación.

Pois semella que, no poema, o eu enfróntase a unha imaxe reflectida ou refractada de si nun momento pasado. En calquera caso, trátase dunha visión especular a través do tempo. Dúas imaxes enfrontadas: dun lado o lado da imaxe *real*, do presente, está o eu, o que di ou se manifesta; do outro, o seu reflexo. A imaxe *real* é a *actual*, e o seu reflexo é, con relación a esta, a súa imaxe *virtual* (Deleuze 2, 93), o único pasado posible. O pasado da refracción, inacadable, como a imaxe do espello. Por iso, paradoxalmente, o pasado é intemporal, ou digamos que fica fóra da articulación do tempo: acompaña o presente en paralelo e, polo tanto, a súa relación con el é paradigmática; son intercambiabes, mais nunca se articulan entre si. Porén, o futuro si que se articula co presente e é así como se determina o sentido da espiral.*

* Celan, ou máis ben Valente na súa tradución castelá, acerta ao empregar o termo “sentido” e non “dirección” ao respecto do poema, porque xusto sinala que é un camiño irrevogable “nun sentido”, sen posibilidade de voltar atrás.

Esa é a posibilidade que se lle presenta ao eu do poema de Ferrín, a de mirar cara a atrás, como Orfeo, só mirar, cando se xira cara ao punto en que un outro eu, que se relaciona con el, mandou unha carta á fremosa, a quen sufría o cerco da historia. Voltar, ou querer voltar, ao pasado é só botar a olla da ao espello do mar inmóbil ante o que se atopan os meniños mortos e, nel, Narciso ou Amadís, amárense nunha nostalxia castigada e imposible. Porque o poema non ten lugar para a nostalxia na súa marcha, no seu sentido constante de avance ao futuro. Pois —e así funciona a refracción—, a luz viaxa máis amodo a través da auga na que un se reflicte.

Cristais simétricos. Cristais de simetría; espellos, e non memoria, auga xeadá que cristaliza e é impene-trable, nos meniños. O eu, como o Angelus Novus, ten a súa mirada fixa nos corpos e os cascallos do pasado, mais ao mesmo non chega. Quizais poidamos refacer a imaxe: o Angelus Novus olla un espello; indo contra el non avanza, porque colide co cristal. Pero ve a ruína no pasado, a ruína do presente reflectida: ruína *actual*, ruína *virtual*. Ruína é o escenario deste poema. Convocado pola *virtual*, accede o eu ao punto en que o leva o refacho do progreso. A súa face é a

face do horror, como a dos Schober ante o que só eles ven. Horror que experimenta. Así podemos entender os derradeiros versos: o que se di, o pasado, que é o reflexo, non existe, non o hai, é virtual; pero pénsase, vese a través do espello.

Se dese xeito é a imaxe simétrica, esta é verdadeiramente terrible, tal horror. Velaquí o fundamento oculto do tempo que pensa Deleuze, o que sacode o contemporáneo e o asfixia. É o horror da fremosa, de quen pode ver o remuíño cercándoa. Pois, como lemos de Aníbal Núñez, a ruína é o santuario do cercado, e é xusto dela de onde vén a voz do poema, auspicada polo espanto da historia. Falamos entón dun *pathos do tempo* (Puppo, 210). Este eu achégase á ruína do seu pasado para tomar consciencia de que do tempo, que é morte, aniquilación de todo, non se foxe.

O único posible é habitar, para a morte, unha morte: o mar. Nel reflíctese o eu, e contra el arrebola a súa voz, sempre en camiño do porvir. Mais un futuro absoluto. Xa que logo, para quen xirar co remuíño, a praia do corazón é sempre futura porque non se pode acadar. O eu, quen sofre cerco, só pode estar no mar. Malia a esperanza da illa. A praia do corazón

non é un paradiso, porque á orixe non é posible voltar. O sentido do tempo —e lembremos que o poema non está fóra del— é do nacemento á morte. Por iso o que busca é abolición, un morrer dilatado, unha consagración da vida no infinito. O poema non volve ao nacemento poque iso só supoñería a renovación do finito. O poema suca o mar da morte para dilatar os seus límites.

O frío / O azul / A noite

Interludio

Procede sola de la noche la noche
 como de la duración lo interminable,
 como de la palabra el laberinto
 que en ella encuentra su entrada y su salida
 y como de lo informe viene hasta la luz
 el limo original de lo viviente.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE
 citado por Aníbal Núñez

O mar da morte é un mar xélido canto máis se afasta do lume da historia. Da súa luz e da súa calor. Por iso non é simplemente un mar conxelado o que teñen que sucar os poemas senón tamén un mar de noite. Este é o lugar que lemos, omnipresente, na poesía de Manuel Antonio. Un dominio da escuridade. Mais unha escuridade que polo de agora non vencellaremos ao negror senón ao azul. Azul en tanto que friaxe da cor. Azul do mar e da noite, fríos, contra o vermello do sangue quente. Así o eu da “Carta a unha muller futura” sábese abocado a “un abismo roxo”, o abismo da espiral, da incandescencia da Historia que lle fai imposible chegar xamais a tempo ao corazón.

Ao frío e azul é cara a onde van os meniños buscando o espazo da morte. Jean Bollack (255) pensou esta cor en Celan e situouna a carón da noite, da fidelidade aos mortos. Dous azuis: un segundo cuxa lonxanía non existe pois é próximo na pescuda que emprende con respecto ao primeiro. Un azul que non se borra senón que existe cunha ausencia gravada nel que o leva á lonxanía dunha alteridade diferente. Unha noite que é a nudez, lugar e destino dos mortos.

Azul é o coche dos Schober e suca a noite. Indefenso, espido, ante esta marxe xélida da historia, o intersticio entre os umbrais. Navegando fiel aos mortos, entre eles. Desde a noite busca outra noite.

Hai dous azuis como dúas noites. Sobre elas escribe Blanchot en *L'espace littéraire* (1955). A primeira é o espazo que chama o contemporáneo a habitar. Unha intemperie acolledora, de descanso polo soño e pola morte. E aí paira o umbral: a outra noite é un absoluto estar-fóra. Só accede a ela o poema cando se consuma, cando se abole. É unha noite irreversible. Á primeira chegaron os nenos coas súas pequenas gorxas. A segunda é a que absorbeu o seu canto. O outro azul: latente no primeiro, como pregado agardando o seu intre. Esa é a noite que garda, potencial, o poema.

A que se albisca e a que guía o camiño da abolición: “*Dentro* da noite, atópase a morte, acádase o esquecemento. Mais esta *outra* noite é a morte, que non se atopa, é o esquecemento que se esquece, que no seo do esquecemento é a lembranza sen repouso” (Blanchot, 170) —releamos a ausencia de memoria nos meniños—. Ten que tragar ese segundo azul ao primeiro para poder ser. A morte do mar bebe o mar coa súa morte, a ela mesma.

Pois o mar é un veneno amargo. Unha poción mortal. A pezoña é o método para inmolar-se da familia Schober. Beben o azul. O mar tragándose a si mesmo é o *maelstöm*. Adminístranse unha sobredose dunha disolución daquilo que está pensado para sanar e recompoñer os corpos, a medicina. Un *maelström* a escala do vaso para conseguir a substancia. Así disolvéronse no mar todos os mortos. Máis mortos ca peixes. Máis mortos ca auga no mar. É a fórmula da enseada de San Simón, da ría de Vigo, paradigma de universalidade localizada, nó entre limiares da historia, dobrez do canto poético. “Ese mar que ti odias, malqueres, deostas. [...] de Vigo, para ti pócima amargue e veneno non visto, se os hai” (Méndez Ferrín 3, 22), dille Alberte a Narda, en *Antón e os inocentes*; libro

de abismarse na escuridade da historia. Veleno que non se ve desde os cauces da espiral, que se traga en canto se descobre. É a derradeira revelación da materia no camiño cara á súa propia disolución: para a morte, non invadir o espazo, senón que o espazo da morte invada a materia: beber. Beber o mar para pasar de estar *no* mar a ser o mar. Celan (3, 101):

Entón foise e bebeu unha estraña poción:
o mar.
Os peixes—
Reuníronse os peixes con el?

Poción que, como derradeiro hálito invertido, leva consigo o sabor amargo do sacrificio. Lembra-mos como o pai de Edmund nota este sabor cando bebe a infusión que lle prepara o fillo. É como a última certeza do mundo, o dó por un mesmo, ou ben o aviso do que paga coa vida a súa contemporaneidade: un poema; exactamente da mesma natureza que a cantiga de Meendinho.

Recapitulamos: así formulara o seu canto, con tanta verdade, a nena:

EVA SCHOBBER.— Está amargo.

Os peixes, os seus peixes do acuario, mortos por tragar, como a nena, a súa intemperie... reuniríanse

con ela? Pois os saltos que deron os animais sobre o aire, as súas bocas abertísimas, o afogar é tamén un principio do poema, un aviso a Eva Schober, unha chamada ao seu encontro. Un aviso sobre o vieiro da sombra. Non é senón afogar, beber o mar. A mesma morte que recibe a fremosa.

Sobre o amargor, xa que logo, do mar, tragalo e así afogar, fala unha das *Siete Partidas*. É a lei 28 do título IX da *Partida II* (Brea 1, 150): “assi como los onbres que van por ella han tormenta et no se saben guiar ni mantener et vienen apeligro porque pierden los cuerpos et lo que traen afogandose beviendo el agua de la mar amarga”. Pon en relación Brea este texto xudicial cunha famosa cantiga do trovador Pai Gomes Chariño, “De quantas cousas eno mundo son”, onde o señor de Rianxo compara o rei co mismísimo mar, e advirte aos que non sigan a súa guía, a guía da Historia: a morte no mar é amarga. Di:* “[...] mais se en desdén / ou per ventura, algún louco ten / con gran tormenta o fará morrer”. Coma se a propia voz da cantiga, no seu morrer pola mesma razón, quixese avisar o lector da posteridade. Como

* Transcripción tirada de Brea (2, 713).

Eva, dicir: “velaquí o camiño que me levou á morte... é amargo. Morre un na intemperie, na tormenta, tragando o mesmo océano”. A voz da cantiga reclama o seu interlocutor como o seu contemporáneo, xa que ten que manexar o mesmo código que aquel da comparación do rei co mar: “Estas mannas, segund’o meu sen, / que o mar á, á el rey, e por én / se semellan, quen o ben entender”. O lector da posteridade experimentou así o poder do mar, por iso entende ben o eu da cantiga.

Así de azul é o rei, como o mar e a noite. O azul de Celan, *königsblau*, a cor da amêndoa baleira, pigmento de lapislázuli, na senda do sánscrito *rajavarta*, ‘rizo de rei’. Pois aquí rei é deus, un infinito. Rei dos ceos, dos ceos azuis. Azul das dúas noites. Non podía ser doutra cor a mandorla, luxoso pigmento mesopotámico, compañeiro do ouro, medieval coma Meendinho e Pai Gomes Chariño, mais tamén coma Yves Klein. Unha noite, como xa lemos, contida na outra para poderse despregar no infinito no momento de arribar ao corazón da historia, coma unha frecha atravesándoo.

O azul é a noite. A mesma noite que non se desprenderá xamais da poética de Manuel Antonio,

homenaxeado por Chus Pato nun poema que recolle a “Mandorla” de Celan, no seu singular ritmo de balbucido e salmodia, ao xeito do limpaparabrisas, pero tamén de Ferrín e de Gomes Chariño. Falamos do poema “O buque non está no altar...” (3, 45), cuxa noite é, si, negra, “—mirando negro / negrura sempre”, mais un negro que é o mesmo concepto ca o azul de Celan. Pois, en termos físicos, o negro non é visión de ningunha cor senón visión da súa ausencia. A noite da que nos ocupamos é ausencia de luz e visión pero tamén ausencia de cor.

Pintar a escuridade da noite é unha quimera tan grande como a que se cingue á tarefa da poesía ao respecto do idioma. Porque se ten que pintar a ausencia de toda cor con cor: significar a non presenza con presenza. De igual xeito que o silencio, o nada lingüístico, se di coa palabra (Agamben 1, 118), cunha cor dise a non-cor. E esa cor é o azul, a do manto da Virxe no dó (Pastoreau, 34). Pois só se pode, cun amor definitivo, o mesmo que lle dedican os trovadores á palabra, representar a ausencia de cor co pigmento máis luxoso. Moderno é, para isto, o negro, non máis escuro que o azul. Rizo, bucle de deus, lembremos. O deus-rei goberna a ausencia. Aínda máis,

o seu lugar é a mandorla, intersticio, greta. Por esa fenda abrolla o fulgor de tanta sombra.

Abrolla tamén a noite, as dúas noites, polos limiares da historia. Cara aí vai o contemporáneo. Cara ao azul. Cara ao azul co azul... e no azul. A morte coa morte contida nela. Negro, escuridade que se mira, é azul. Rei xudeu, *Judenlocke*, bucle de rei, lapislázuli.

8

Verbo da sombra e o umbral

Tenden á claridade as cousas escuras.

EUGENIO MONTALE

O senso esvaece coa perda da sombra.

JOSÉ MANUEL CUESTA ABAD

Calquera que sexa o código de cor que poida, sen outra opción que non fose senón facelo, ofrecer significativo ao nada, temos que deternos no lugar en que se desenvolve a súa batalla. Velaquí o umbral.* Un xogo etimolóxico pódenos levar á sombra, a cal imos quitar ambigüidade para o que segue coa noción de escuridade, xa que precisaremos unha escisión crucial entrambos os conceptos. Pois nun primeiro momento, sen necesidade de fiar fino no terreo en que nos estamos a introducir, unha simple relación de sinonimia imperfecta valeríanos para empregar indistintamente ambos termos, como polo

* Malia que a Real Academia Galega non reconece esta voz, ofrecendo a forma “limiar” como límite, outros dicionarios, como o Estraviz, dende a súa perspectiva lusista, si que aceptan para o galego este castelanismo. Neste traballo interésanos xogar co segmento *umbr-* para podelo vencellar á *umbra* latina, á propia sombra.

de agora vimos facendo. Mais para poder ver, na travesía do umbral, a travesía do poema e do contemporáneo, temos que discernir os seus elementos: podemos pensar na sombra en tanto que escuridade proxectada; e podemos pensar na escuridade como ausencia de luz. Malia que, para a separación radical dos conceptos que pretendemos fixar, unha interrelación coma esta teremos que descartala. Xa que logo, a sombra sería unha forma activa de escuridade. E a pesar de que algo hai diso, esa non é a formulación.

Quedaremos con este valor activo da sombra. Así, un breve poema, unha rima de Novoneyra (58) que fala dun *quen* que é o contemporáneo:

A sombra

Quen na outa tarde andivo a catar o aire, sabe
que a sombra é máis que unha leve escuridade.

En efecto, é unha proxección, un arrebolado —un disparar, se quixermos—, mais non de escuridade. É unha proxección de antiluz. A sombra escintila, corusca, verte a súa luz de negatividade sobre as cousas. Aí, si —e só baixo esta premisa—, a escuridade é ausencia de luz. A escuridade é nada, *ob-scuritas*, ob-strución á luz, á visión. Así figurámonos con máis

nitidez as atribucións de Agamben ao contemporáneo. Sitúase nun lugar de escuridade, fóra da luz da historia. Ausencia total.

Trátase dun espazo aliviado de calquera actividade da historia. De feito, é pasividade: o espazo do escuro é habitable. Pódese entrar na escuridade. De tal xeito desenvólvese o modelo do que se habita, o que é habitado e do que habita, é dicir; o que habita a alguén ou a algo. Coma unha correlación sintáctica: suxeito e obxecto. Na escuridade, o contemporáneo pode ver, como aceno que require a activación, acto, do sentido. A un lado, a luz da historia e, ao outro, a antiluz do abismo, a sombra. Nese espazo indeterminado do nada proxéctaselle na cara tanto a sombra como a luz. *Luscofusco*, fronteira, umbral, agora si (Cuesta Abad, 261):

El umbral es también la línea de sombra, un límite clausurado en la propia transitoriedad donde, como en el presente, no se puede permanecer más que un instante fugaz, el tiempo justo de la travesía o del devenir que no tiene duración, pues predispone el pasaje a la exterioridad o a la interioridad, al futuro o al pasado. La franja del umbral acoge el espacio u-tópico y el tiempo u-crónico, la insistencia pasada por alto y el perfil infinitamente puntual que proyecta el oscurecimiento de la luz.

En tales augas navega o contemporáneo, en travesía, nun momento que dura o que un alustro, pero

que se dilata na súa eventualidade ata o infinito. Pois é o momento de morrer unha das dúas mortes. Hai outra, así como hai unha noite e a *outra*. Mais na primeira, nesta, librase unha batalla, a do umbral, a batalla da luz e da sombra. No medio do fragor de tal loita, a contemporánea, a fremosa, é quen pode forxar o camiño do poema. Porque xustamente o que distingue o contemporáneo doutro alguén que poida situarse na noite é ter a capacidade de ver a luz da historia, a luz das estrelas que son-agora, pero tamén ver a luz do porvir. Xusto como escribía Agamben, é, esta segunda, unha luz que aínda non chegou, da cal só se pode ver o seu envés, a súa sombra. Pois a luz vén e, no seu aceno contrariamente simétrico, a sombra succiona. Nesa dinámica fórxase a espiral, a súa dirección. A luz empurra dende fóra e a sombra succiona cara a dentro. Como o *maelström*, o centro da espiral exerce esta succión, bota esta sombra. O corazón, o centro, é un tempo mesiánico —así di Agamben en termos de Benjamin—, “o ser contemporáneo do mesías” (2, 23). O corazón da espiral é a contemporaneidade absoluta, a contemporaneidade por excelencia, o que o mesías invoca precisamente como o tempo do agora: esta contemporaneidade non pode

ser senón o corazón da espiral, pois non só se determina cronoloxicamente o tempo mesiánico senón que, na súa centralidade absoluta, se relaciona necesariamente con todos e cada un dos tempos pasados, xusto como así pode relacionarse o mesmo centro da espiral con calquera punto da mesma. Dese xeito, eses puntos pasados, afastados do mesmo, son atravesados pola sombra que irradia, son succionados por esta anti-luz e, así, convértense, nun tempo suspendido e delongado —este tempo do morrer—, nunha profecía de si mesmos.

Nese punto, a sombra é unha verdade. Pois sobre o espazo da escuridade, da primeira noite, precipítase un lóstrego que dá un sentido, unha dirección a quen alí se atopa. O poema recibe ese fulgor de sombra, é marcado polo tempo mesiánico do corazón da espiral e escríbese o seu destino coma unha profecía. Dese xeito, o poema recibe unha verdade; a da súa dirección, a do seu interlocutor. No medio da ausencia que é a escuridade, na botella do poema inscíbese a praia do corazón.

Un poema é certo. Porque, coma un faro de sombra, o horizonte de infinito que se garda ao final do tempo, marca o seu camiño. Tocado por esta

sombra, o poema recibe outro réxime da historia, libérase do camiño da espiral, da súa curva. Vai cara ao corazón doutra maneira. Digamos que por un atallo. Pois, como dispositivo de contemporaneidade, pode albiscar o seu máximo grao, o centro do remuíño. E é que, na súa condición de contemporáneo, recibe a instrución para atravesar o *maelström* ata o seu ollo, abríndose paso polo mar da morte. O poema, nestoutro réxime, escorrega directamente cara ao burato sen orbitar sobre el.

Entón o umbral é o derradeiro lugar antes do punto sen retorno do burato negro. Porque, digámo-lo, malia que xa late a comparación en todo o anterior, a espiral é un burato negro. Mais habemos ser conscientes do complexo xogo de espellismos que, nesta fronteira, se desata. Un bucle sen inicio e sen final; *ab infinitum – ad infinitum*. Entendemos que a sombra que paira sobre o contemporáneo é a sombra do poema. O frémito ondulado da fremosa acada o seu interlocutor, o seu lector da posteridade. Tal lector non pode ler o poema se non é escribindo de volta. O lector é contemporáneo e segue o fio de sombra ata chegar ao umbral. Nese umbral morre, sofre o mesmo cerco de morte que a fremosa, e é entón

cando guinda a súa botella. Unha botella en cuxa inscrición pode estar, si, a idea da fremosa, mais cuxo lector da posteridade se esfumou. É verdadeiramente un destinatario imposible de coñecer.

Por iso o poema é sombra. E por iso é unha verdade: “Di verdade quen di sombra” (Celan 3, 103), É consciente diso quen sofre cerco cando guinda o seu poema. O contemporáneo paga coa súa vida mais a súa voz reverbérao no faro de antiluz que emite a súa morte: “Cando ti leas isto / eu serei unha sombra”, relemos na “Carta a unha muller futura”: a voz, eu, será faro umbrátil. Ese é o cometido especular do poema. Como o faro; xirar na busca dunha correspondencia onde se consume a esperanza do navegante de chegar a terra, indicar a ruta.

Mais si. A sombra é a proxección da morte, a súa chamada. E non tanto a morte como si o estar-a-morrer. O poema é o último escorzo para comunicarse coa morte aínda cando xa naufragou a linguaxe. A sombra é o camiño que se abre paso entre os cascallos do idioma e a súa negación absoluta. Pois a pesar de tal ruína, o que morre no cerco do océano do tempo, o que se sacrifica, dá contra o silencio. Por

esa razón emite o seu berro, a medio camiño entre o idioma e o ouveo do animal. O derradeiro desexo de quen se sacrifica buscando a praia do corazón é verter sombra sobre a escuridade, deixar un fío de vida pendendo no nada. Pois o escintileo de sombra é unha batalla corpo a corpo entre a voz e a fala.

Os Schober sacrificanse. Isto é; a súa morte é instrumental pois dela deixan constancia. Sobre o seu resto de voz ou fala non nos deteremos. Interésanos agora a disputa contra a morte que libran no seu suicidio, xa que os Schober o que fan é matarse a si mesmos para liberar a vida da morte. Isto é así porque, no seu último berro cara ao mar, a súa morte convértese nun estar-a-morrer, nese tempo de ultimísimo alento suspendido ao infinito. Non se trata dun pasar ao outro lado senón imbuírse del, de ser o outro lado e, así, dar un derradeiro golpe certo ao finito. O poeta sacrifícase. Lembremos que o contemporáneo paga tal condición coa súa morte.

Mais efectivamente o contemporáneo morre ben, porque morre cara á vida (Blanchot, 101). Proxecta a súa sombra sobre o lado dos vivintes, aínda que para iso teña que traspasar por completo o umbral. Por iso non morre senón que o que conse-

gue é reverberar o propio estar-a-morrer do lado da vida, coma unha chamada perpetua solta ao mar. Unha chamada a quen sexa que a vaia recibir, a habitar o lugar e tempo mesiánicos do estar-a-morrer.

Velaquí a praia do corazón. Porque, lembremos, é un infinito. Concretamente, un infinito de linguaxe. O contemporáneo morre cara á vida porque o seu berro existe. Significa que sente terror no derradeiro intre. Pois así como hai dúas noites, un escolle a cal delas vai. Os Schober escollen acceder á *outra* noite, acceder ao inaccesible.

Só na lembranza sen repouso, na memoria, pode concibirse o poema, en tanto que é voz sen palabras na súa fundación, pero escrito de palabras. Berro sen palabra que atopa a súa proxección ao infinito na non-voz da escrita e na palabra. A morte da fremosa, dos Schober, do eu, mantense conxelado no poema, un canto (case) animal, como o da paxariña que contivo trescentos anos o tempo para Ero de Armenteira. Tal canto é un indicio de poema. O monxe puido probar un anaco do tempo do mesías, do tempo abolido do agora.

Ruína infinita / O eco incesante

[...] Così tra questa immensità s'annega
il pensier mio: e il naufragar m'è dolce in
questo mare.

GIACOMO LEOPARDI

O poema é un resto, unha ruína. “Por ser testemuña da destrución nomea o inesquecible, non no sentido de que teñamos algo que lembrar —que tamén, senón porque é ese resto o que nos dá abeiro, dirección, sentido en todos os sentidos” (Pato 1, 19). En efecto, poema é o cadáver, o resto da morte, a súa noticia, a súa mensaxe. Mais o cadáver non é un refugallo senón que é, como agora leremos de Kristeva, un límite que o invadiu todo.

Os Schober suicídanse nun acto de pechamento. Pouco e pouco desfanse das capas que van conformando a súa vida nun xesto cara ao centro. Son eles mesmos o punto de gravidade sobre o que xira o *maelström* que os cerca. A corrente condúceos a pechárense na súa propia casa, refugando cada un dos elementos que constitúen a súa existencia como

parte dunha estrutura feroz como é a cidade, e nela o Estado, o sistema polo que todo flúe como mercadoría polo espazo estriado. Eles tamén. Xa o dioivo que esborralla a retícula fainos patinar ata o punto do umbral onde son sorprendidos por unha sombra. Desfacéndose de todo, desfanse tamén do coche e, entón, desde a illa da súa casa, sorprendidos xa polo cerco colosal do remuíño, poderían dicir, como a fremosa:

FREMOSA / OS SCHOBER.— Non ei i barqueiro nen remador.

E, efectivamente, serán conscientes xa que logo da inminencia da morte no *mar maior*. A morte por afogamento. Cando xa na súa illa, o desfacerse é sistemático, metódico, fabril. É o salmo en *obstinato* da cadea de des-montaxe. Coa ferramenta. Vanse desfecendo da súa illa ata que fican sen ela, aboindo sen barco no océano da morte. Entón afogan. Van refugando todo ata refugar o seu propio corpo. De feito, non hai nada máis que tal corpo. Deixan un cadáver. Kristeva escribira (11):

Atópome nos límites da miña condición de vivinte. Destes límites despréndese o meu corpo como tal. Estes refugallos caen para eu vivir, ata que, de perda en perda, non me queda xa nada e o meu corpo esboróase, todo el, alén do límite, *cade-re*, cadáver. Se o lixo significa o outro lado do linde, onde eu

non estou e que me permite estar, o cadáver, o máis nauseabundo dos detritos, é unha fronteira que o invadiu todo. Xa non son eu quen expulsa, “eu” [je] é expulsado. O límite vira nun obxecto.

Desta natureza é o poema: fiestra á posteridade absoluta, indicio do morrer. Como a mandorla, sitúase nese terreo dialéctico, tamén como porta de entrada do mesías.

A mensaxe que deixaron foi a constatación do sacrificio. Lembremos que se sacrifica a voz para fundar a linguaxe articulada; entón, o sacrificarse dos Schober é o retorno simétrico para voltar a ela, ao derradeiro laio antes da morte, como o primeiro salouco do bebé que nace. Canda os cadáveres, pois, as cartas que, no mar en que afogaron, xa aboian en dirección a unha nova sombra. Pasa dentro dos corpos dos Schober. Xa que, coma unha inclusión, se aloxa todo o mar neles. O mar da morte.

Para o seu suicidio, o seu sacrificio, a familia bebe a morte, inclúea no seu corpo. Porque esta abxección non é un expulsar senón un implosionar. Os Schober, coma un burato negro, tragan todo o que nos arrodea. Velaquí que se forme sobre eles o remuíño. O seu xeito de abxectárense é o dun repregamento sen linderes ata que os seus corpos tragan os seus corpos.

Unha vez o mar os ocupa —isto é, tragar o veneno amargo— culmínase a abxección. Un camiño místico cara á máis absoluta interioridade. É o tempo máis contemporáneo posible porque se dobrou a materia sobre si mesma. É o momento extático ao que chegan. O intre xusto e preciso do umbral, da membrana traspasada, dialéctica, como a mandorla. Os Schober non se sitúan *en* aquilo que está fóra, nin moito menos entran *nel*. Para esta *outra* noite non se está, *ése*, cómpre abranguela por completo: os Schober, non atravesan un limiar para pasar dun estar-dentro a un estar-fóra senón que emprenden todo un proceso de implosión para eles pasar a ser o mesmo fóra. Porén, a familia ingresa na posteridade coa face virada cara a atrás, no sentido contrario da súa dirección, impotentes, como o Angelus Novus. Morren para a vida, mirando cara á vida, buscándoa, e deixan aberta unha fenda pola que se filtra a sombra do tempo mesiánico. Na morte dos Schober, como en calquera morte que supón calquera poema, ábrese unha porta, unha posibilidade á vida.

Esta morte deixa un resto. É o resto do que se fixo mar e o do mar que se inclúe en si mesmo, que embiste contra si. É a xerfa, unha ruína do que xamais

foi sólido, contable. O poema xorde do abismo máis profundo da Historia, do mar da morte, feito de mar, pero de mar batido, é memoria, testemuña rota. É a xerfa; deixa o recordo de romperse.

A xerfa: a auga bate contra si mesma, osixénase no ambiente estraño da súa superficie, co aire, co ceo, e faise a espuma. O ceo, capado polo tempo, deixou caer os seus testículos no mar da morte (tal *clinamen*, tal caída que nos ocupará) e, da xerfa xurdiu Afrodita, Venus, Astarté. E desa celebración do natal impropio e dado fíxose ela bandeira. Afrodita, deusa do amor e da beleza; este amor que Agamben coñece dos trovadores, o do poema, o do erotismo do encontro co inmemorial, naceu dunha morte, dunha mutilación tal como a dos Schober. E é xusto este amor decididamente erótico pola beleza o que os leva á incursión na escuridade do mar, a ser o mar, a *trobar* nel o sinistramente sublime e poder deixar un resto da súa internada.

Deixan unha carta. Mais para podermos entender o sentido de tal papel e tal mensaxe, deste vestigio asentado na orde do poema, temos que falar da desposesión. A mesma é a que tentan os Schober, que se desfán de todas as súas propiedades ata tal

punto que se quitan a vida. A vida que hoxe nos é dada compréndese en termos de propiedade. O programa dos contemporáneos que apareceron ao longo destas páxinas é o de desposuírse. É entón cando das ruínas da desposesión, da propiedade, xorde o poema, como artefacto libre, desposuído, caído do abismo do propio. O poema é impropio (agora veremos).

E é extraordinario que, na súa desposesión, o idioma mesmo, sen propiedade, poida entón desatarse. O idioma desposuído, que é a lingua do poema, poténciase, vira materia. Non se fala, escúltese. Outra vez, Agamben (3, 117), para preguntármolos como a lingua do poema quere comunicarse a si mesma sen ficar non dita naquilo que di:

Que é esta caída do poema no silencio? Que é unha beleza que cae? E que queda do poema despois da súa ruína?

Da caída infinita ocuparémonos axiña. Mais debemos lembrar a carta, a nota de suicidio que os Schober deixaron para que a súa memoria sexa memoria de linguaxe. Unha carta que, como entende Agamben, ao xeito do poema, acompaña os cadáveres e o seu silencio na súa caída infinita, que está a ser dita no que di. Este é o poder pragmático —ou xurí-

dico, como lle chamaría Mandelstam— do poema, que é sempre carta en forma, nota de suicidio. En tal ruína reverbera cara ao infinito, cara ao centro da espiral, a vida xa desposuída, impropia, dos Schober, da fremosa, do amante morto que se dirixe —efectivamente, en carta— a unha muller futura.

Georg, nome kafkiano onde os haxa, escribiu a nota de suicidio e balbuciu ante a morte. Ese balbucir é o único seguro dunha nota escrita coa maior seguridade e certeza ante o que fixo. Coma un meniño, quen balbuce é quen escribe o poema. Velaquí a súa fala desposuída, impropia, rebordada polo sublime da noite, da segunda noite, a que é impene-trable. Entón, María Zambrano escribiu (1, 77):

¿A qué se llama balbucear? ¿Qué se entiende por balbuceo? A lo que no llega a decir nada por insuficiencia de la palabra, o a lo que dice todo por la inmensidad del amor, del temor, de la cercanía de la presencia, aunque sea entrevista solamente, ya que la presencia total daría la palabra única, la palabra perdida o el morir. Al morir sin intervención de la muerte.

Ademais do sentido que vén outorgar a cita, a mesma tamén serve para comprender a dualidade do poema, que sendo balbucido desde a palabra única, pode estar nun entrelugar, na fronteira entre a presenza veciña e a presenza total. Neste abismo,

o morrer, como proceso, pasa ao estar-a-morrer, que vimos lendo desde Blanchot, como acto reverberado *ad infinitum*. Georg balbuce ante a proximidade da presenza e así, cando a presenza é total, un resto queda. Escribiuse un poema.

O balbucir, o dicir do neno,* a ruína, é xusto aquel corazón irredutible do idioma. Alén da ruína, detrás dela, hai o nada / a presenza total da morte / a noite impenetrable / o lugar do que é informe e inmemorial. A ruína, o poema é a antesala, o derradeiro precipicio que apunta á caída infinita no puramente anterior, no prelingüístico.

Cómpre apuntar unha consideración arredor do que é infinito, do que é informe, do sublime e o eco incesante do idioma —derrubado e impropio— do poema.

A presenza que menciona Zambrano, cuxa comparación significa a morte, ten unha corresponden-

* Moito se escribiu e moito cumpriría dicir aínda arredor da poesía e a infancia, mesmo con respecto a *Die siebente Kontinent* e a cegueira infantil e momentánea da nena. De recentísima publicación é o capítulo “Poesía e infancia” de Carlos Lema en *A monstruosidade moderna*, Vigo: Euseino!, 2019, pp. 159-164. Tamén, en relación co sacrificio da voz en favor da fala que Chus Pato amenta no seu “Discurso de Ourense”, é de sumo interese o capítulo de Daniel Heller-Roazen “The Apex of Babble” en *Echolalias. On the forgetting of Language*, Nova York: Zone Books, 2018, pp. 9-12.

cia coa noción kantiana do sublime, do *sublime terrófico* (Kant, 14), o que corresponde tamén coa abxeción antes lida de Kristeva. O poema, como salouco que é, balbucir, aparece ante a súa proximidade, porque, na presenza total daquilo, non pode ser. A praia do corazón, o sublime. É así como cara a ela vai o poema. Pero non a atopa, porque é infinito, memorial. O sublime non ten memoria e non é nin finito nin infinito, é eterno e é informal. O infinito é unha forma.

A ruína, xa que logo o poema, que non pode ser o mesías, é o contemporáneo que o busca a través do mar da morte sen poder chegar nunca a tempo á súa cita. O poema é unha diferenza. Éo con respecto do lugar do informe, a súa orixe anterior de disolución absoluta. A diferenza é chegar ao antelingüístico desde o lingüístico, cunha ruína que é tal por irreductible. O poema, o balbucir, é o dicir do impronunciado. Entón dicimos: o infinito é a forma do inmemorial, a súa ruína. Vestixio do que non ten resto posible.

Se voltamos á primeira cita de Pato, entenderemos agora que o “infinito de linguaxe” é, si, certo, o corazón, pero éo como forma, como a fachada

dunha mónada, como a súa contención lingüística. É á praia do corazón á que pode chegar o poema, ao seu porto, non ao corazón mesmo. Para o que é *entrar* nel, é dicir, *selo*, non as hai, non valen as palabras. De tal diferenza xorde un eco incesante. O *obstinato*, sempre presente. Esta diferenza si que é o infinito, unha reverberación imparabile e, polo tanto, memoria. Mais memoria trucada, rota, memoria de si mesma.

A ruína, a ruína ontolóxica é isto, un infinito. Un eco que non para, que segue alén do final do texto, como o refrán da cantiga de Meendinho.

10

Chuvia II / Bosquexo
para unha poética do encontro
e da duración

Caer en vertical. Sueño sin fin de la
caída. Qué repentina formación el ala.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Esta é a chuva que mencionou Lucrecio para dar imaxe a Epicuro e para dicir *clinamen*:

Chéganos desde Louis Althusser, desde un seu texto que desvela unha tradición vivísima pero oculta, xamais nomeada; o *materialismo do encontro* (Althusser, 542). É unha chuva que cae no anterior, que cae en nada, no baleiro, que tan só cae, sen nada nin ninguén á espera. Unha chuva paralela, de pingas como átomos que xamais se tocarían ata que, polo incontrolado, o indíctil, o aleatorio —que con brillantez un cerebro como o de Althusser, logo de Mallarmé, quixo fixar como proba dunha antirrelixiosidade fundadora no materialismo—, un lixeirísimo cambio no ángulo da traxectoria, unha inclinación, provoca o encontro con outra.

O *clinamen* de Epicuro demostra, na súa inclinación, inexplicable por ser anterior ao sentido, a posibilidade dun salto que é o mesmo que dá o poema. O poema, como o lingüístico —que non é anterior—, non se funda coa Razón senón que se trata dun encontro material, carente de Sentido, pero que, efectivamente, se dá e o inaugura. Con tal salto mortal ao abismo entre o informe e o dicible fúndase, dialóxico, o poema; fúndase unha vida. Soberana por impropia.

De súpeto estase a conformar un mar que chamamos mar da morte. Sobre el cae a chuvia, co seu infinitesimal desvío. Caen os átomos que conteñen a potencialidade incalculable das novas vidas, dos novos universos dados por un advento que non é divino, que é material, que vén por Azar. Do encontro dos átomos vén a forma. O anterior toma a do infinito e o novo, o xurdido, o natal, a do finito. Por iso, o que acaba de nacer, que é a vida, o poema, adquire memoria, é diferenza con respecto ao non expresable, é o tempo inaugurado e é a tensión da que Pato falou no seu “Discurso de Ourense” entre a voz e a fala —ou entre o son e o sentido, como pensa Agamben (3, 113)—. O poema é un exercicio de memoria que se

busca alén de si mesmo e por iso quere recordar o máis puramente anterior; o que é inmemorial. Cae no mar da morte, ou do antenatal, buscando reducir a súa diferenza, precipitarse novamente no silencio.

Que salto se non é o do *Tuffatore** que puxo no seu poema Montale, a partir do achado da súa imaxe nunha tumba grega en Paestum e cuxo canto levou Valente ao castelán. O saltador está inmóvil, esa fotografía, nese momento suspendido no tempo reverberado do estar-a-morrer. Un dos focos climáticos do poema “Il tuffatore” é o seguinte:

[...] Quen está sobre o trampolín
está xa morto, morto quen retorna
a nado á escadriña tras o salto,
morto quen o fotografa, nunca nacido
quen celebra a empresa

Aínda morto, aínda na noite absoluta, blanchotiana, no non-lugar ou non-paraíso da anterioridade. Baixo o signo deste nihilismo, cunha caída no nada, Montale incorpórase á tradición do materialismo do

* Chámaselle así á figura dun home que desde un trampolín salta a unha masa de auga, que protagoniza a pintura mural máis famosa dun ciclo pictórico achado en 1968 nunha tumba do século V a. C. . *Tuffo*, en italiano, é onomatopeico do son que fai un corpo ao caer na auga tras un salto. A imaxe destaca pola súa elegancia e a súa sinxeleza compositiva, situada xusto na bóveda do xacemento.

encontro que perseguiu Althusser. Estar aínda morto é ficar aínda nun estado anterior, agardando o momento, a posibilidade de ser, de que un átomo se tope con outro e se inaugure un mundo, un poema, unha vida. Nunca nacido, o poema, pero existente na súa potencia, disolvido no mar da morte, do anterior, na súa condición de posibilidade.

Valente deunos unha clave de lectura deste feito material por aleatorio e inexplicable. Unha chave que atopamos tanto nun poema seu como nun texto que el mesmo dedica á reflexión sobre o poema de Montale, o cal tratou no seu momento de poética (Pérez-Ugena, 661). Di o segundo, como nota serodia baixo o mesmo título de *Il Tuffatore* (Valente 5, 120):

No estamos en la superficie más que para hacer una inspiración profunda que nos permita regresar al fondo. Nostalgia de las branquias.

O poema cae de regreso á auga pero sostense reverberado ao infinito, como o *Tuffatore* de Paestum, eternamente no abismo, na caída por efecto da imaxe estática, da γραφή. Ten nostalxia do seu letargo no mar da morte, das súas guerlas e por iso se entende a súa existencia de memoria e diferenza como un accidente, un encontro fortuíto coa superficie. Unha

esfera no corazón do silencio coa que se topa. Nese líquido, nese mar como amniótico, coma un Hades amniótico, gárdase a máis pura potencia, a da posibilidade de todo dicir, a que busca o poema para regresar á súa disolución, a anular toda diferenza, a proxectarse ao informe. É unha forma indescifrible, forma que aínda non é forma. É o devandito poema de Valente (6, 491):

[...] agua antenatal que envuelve
la forma indescifrible
de lo que nunca nadie ha hecho
nacer en la mañana del mundo.

O poema, o sublime, atópase aí, porque, como así entenden con brillantez estes versos, envolvemento na auga repousa o infinito abano de posibilidades que o anterior agocha. Na auga ábrese camiño, en todas as direccións imaxinables e en máis, e así crea o posible para o idioma.

Alain Badiou, nunha conferencia impartida na Sorbona en 2014, baixo o título de *Poésie et communisme*, fala do poeta como alguén que busca alén de todas as posibilidades do idioma: alguén que busca o idioma total, que poida nomear todo, que avance sempre. O poeta é o que intenta dicir co idioma o

que é imposible de dicir. O que atopa, o que crea con estas tensións novísimas fica na memoria do idioma, da comunidade, do común, coma un límite sempre expandido. Badiou non o di, pero nas súas palabras hai unha axencia que nada en tal envoltura acuática e busca a “forma indescrible”, a esfera no corazón do silencio, a praia do corazón.

Antenatal é un non-paraiso, un non-tempo que á vez é non-orixe. O paradoxo do poema, da súa nostalgia de disolución, da súa “nostalgia de las brancas”, radica na súa posición fronteiriza. Alá onde existe o poema, no limiar do ocaso, no abismo —non por casualidade se tratou a poética de Valente e a súa tradición de “experiencia abisal”—, a memoria, que se retorceu sobre si, pode gardar algo da lembranza do antenatal. En todo caso, o que habemos de ver é como o poema, a vida, a forma comezan de certo cun nacemento e que o anterior, o antenatal, é ilusorio. Non hai unha axencia na dación desta vida. A vida, o poema, é *dada*, nesta construción de pasiva reflexa que se desentende dun axente. Althusser (542):

sen a desviación e o encontro non serían máis que elementos *abstractos*, sen consistencia nin existencia. Ata tal punto que se

pode soste que *a existencia mesma dos átomos non lles vén dada máis que da desviación e do encontro* antes da cal estes non levaban máis ca unha existencia fantasmática.

Arredor destas cuestións desenvólvese o recente libro de Chus Pato, *Un libre favor* (2019), ademais da súa intervención nos Encontros de Verines de 2019: a impropiedade da vida e do poema, da súa liberdade e, xusto como vimos lendo mesmo agora desde Althusser, o carácter aleatorio do encontro. Este é o sentido do título do poemario: un libre favor, un libre favor do Azar é o encontro coa vida; o do poema coa súa existencia, a súa aparición. Pechando o poemario lemos estes versos (Pato 5, 96):

non lembro a creación do planeta
si a herba e unha e outra
un territorio inzado de árbores que soñan a auga
e aquí e acolá unha devanceira
á que eu son case idéntica
pero ela e mais eu non nos coñecemos
O máis afastado da propiedade
o impropio
iso é a vida

E no “Discurso de Verines” dirá Pato (4, *s.p.*):

Déuseme, déuseme o ventre e o amor ou o desamor de quen me concibiu, déuseme a asfixia do nacer, déuseme a luz e daráseme a morte. Entón a miña vida, a miña propiedade é xustamente o impropio, o máis alleo á propiedade [...].

Alleamento do poema, que aparece nun precipitarse, que se precipita como a chuvia de Epicuro. Nos versos de *Un libre favor* fala o poema de si mesmo, da súa autobiografía. O soño da auga. Fala de non ter memoria das súas guerlas mais si nostalxia. Fala dunha devanceira que non é el pero que é case idéntica. Pero é xusto iso o que o move, a súa esencia dialóxica, o espello, o non coñecemento, a imposibilidade de coñecer o antenatal, de selo. E así déixase caer, sen un punto final, na sentencia, na descuberta da impropiedade da vida, da impropiedade de si mesmo no momento en que aparece, dura, e deixa o seu eco postergado, a súa reberveración. Sen punto: “O máis afastado da propiedade / o impropio / é a vida”.

Porén, o paradoxo da impropiedade é que o poema se inaugure a si mesmo. A pinga de chuvia inclínase por si mesma pero sen axencia. E é por esa liberdade inaugural polo que, xusto como di Pato, a súa propiedade é o impropio. Ao inicio dun libro —tamén recente— titulado *Un discurso republicano* (2019), Miguel Casado (9) cítase a si mesmo, cita un poema de *Tienda de fieltro* (2004): “*La poesía —dijo Schlegel— es un discurso / republicano*, se otorga a si misma / ley, todas sus partes son libres / para buscar

un acuerdo”, do que poderíamos extraer: o poema é unha República porque é libre e soberano e, sobre todo, impropio. Se aquí estamos intentando trazar unha poética do encontro poderíamos aventurarnos a especular que a aparición do poema é un encontro consigo mesmo, co seu mesmo ser alleado. Un encontro paradoxal porque é o de dous eóns en constante contradición. Os átomos de Epicuro atópanse e, da súa contradición, xérase un mundo, unha República que se outorga a si mesma. Banda sónica e conceptual desencáixanse, mais ao tempo atópanse como formas posibles. Ao precipicio caen na súa pugna, encontradas.

Foille dado este cometido ao encontro das pingas de auga: durar. Di Althusser (541):

Para que a desviación dea lugar a un encontro, do que nace un mundo, cómpre que esta dure, que non sexa un “breve encontro” senón un encontro duradeiro, que se converte entón na base de toda realidade, de toda necesidade, de todo Sentido e de toda razón.

En efecto, se estivemos falando do encontro, é imposible que non nos preguntemos, cando o poema é temporal, verbo da súa duración. Vimos polo de agora o material da inclinación que o inaugura como vida impropia e libre, republicana. Se o poema é un

encontro, hai dous momentos que, intrinsecamente o debuxan nos seus límites. Hai esa anterioridade, da que aparece. Pero hai un final, unha posteridade, á que vai morrer, á que se precipita. Cómpre poñer agora na vista, xa que logo, o horizonte abisal do seu final, como así o deste propio texto. Antes, porén, debemos apuntar, acerca da ambigüidade do saltador de Montale e do Hades amniótico, a condición total do mar da morte. É dicir, só o poema, por temporal, por ter sentido, dirección, crea a ilusión de haber o anterior e o posterior. Ambos os dous estadios existen con respecto ao poema, que así os trata, malia delatarse no seu cometido de volver ao que este marca como antenatal, camiñando cara á súa morte.

En fin, Agamben (3, 113) sinalao, sinala o misterio dese final e préndase dun feito que el explica epifánico. Ora, vimos que o poema se atopa consigo mesmo en tanto que, paradoxalmente, os seus eóns de son e sentido se ven enfrontados en contradición, a pregunta guíndase cara ao como do final e, adiantándonos, ao como dunha reverberación infinita nun corpo de texto finito. Para iso, céntrase na proba de tal dislocación: o verso. E, no verso, a súa marca: o encabalgamento. Este deixa dúas certezas, consecuen-

tes a unha coa outra. A primera delas é que no encaibalgamento se está a facer presente o divorcio entre o sónico e o conceptual, pois o sentido continúa no verso seguinte, malia que xusto se cambiou de verso porque o transcorrer sonoro, a necesidade da pausa acústica non corresponde coa pausa ou continuidade conceptual. A segunda é que, precisamente por esta razón, o verso se define pola súa pausa, polo seu corte con respecto ao seguinte, pola violencia contra o fundamento do sentido conceptual. A partir de aquí, Agamben formula unha sospeita que nos interesa polo seu carácter irresoluble: “Porque, se o verso se define precisamente a través da posibilidade do *enjambement*, será que o derradeiro verso dun poema non é un verso?” (3, 116). Ábrenos aquí a posibilidade de que isto signifique que o derradeiro verso, por non ser un verso, sexa prosa, unha “inagardada irrupción da prosa —a salientar, *in extremis*, a epifanía non continxente dun indicible entre prosa e poesía” (3, 116).

Por que esta inesperada reconciliación final do sentido antes de que, na súa plenitude material, lingüística, caia ao abismo, ao *tuffo* eternamente delongado do seu contrario, do silencio secular, total, impenetrable? Neste sentido, Chus Pato (7, 97) escri-

biu —outra vez sen punto final, deixando libre a caída—

Así o entendo

que o poema indica a desconexión entre melodía e sentido
Entendo que un poema só se escribe con versos finais

Desfonda o idioma
desfonda a vida

O raio ou o escintileo verde do sol ao morrer. Desfondarse. O derradeiro alento que o contemporáneo bota fóra é a única verdade posible. Verdade porque o idioma se di pleno, coa certeza de si mesmo, reconciliado en si. Entón o poema, un poema pode, podería dicir, ao vértice do seu final, “praia do corazón” e ela mesma, na verdade do máis material idioma que a si se outorga, é a praia do corazón, tan certa.

É o camiño do poema polo mar da morte o seu propio camiño interno, de repregamento. Ese é o encontro, o poema. A súa duración, sempre fracturada, é a dun bucle infinito, camiño entre a brevidade máis absoluta do que dura un texto na páxina e na boca e a eternidade dunha derradeira sentenza, do derradeiro alento do sentido que, cunha verdade, permanece repetíndose no centro mesmo da espiral,

marcando o tempo como o mesías. A praia do corazón está no poema e é o poema. O interlocutor da posteridade que nela atopa a súa mensaxe é o poema falándose a si mesmo. O contemporáneo...

Unha certeza ata aquí: o poema, sendo finito, conséguese infinito. O infinito é a forma que se mimetiza co informal. O poema non se mimetiza coa vida, senón coa morte.

Os Schober
o fulgor
o mar en *obstinato*
o *glitch*
o ruído branco do seu verso final

Bibliografía

Agamben, Giorgio

1. *Il linguaggio e la morte: un seminario sul luogo della negatività*, Turin: Einaudi, 1982.
2. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo, 2008.
3. “La fine del poema” in *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venecia: Marsilio, 1996, pp. 113-119.

Althusser, Louis

“Le courant souterrain du materialisme de la rencontre” in *Écrits philosophiques et politiques*, Tome I, París: Stock/IMEC, 1994.

Badiou, Alain

Poésie et communisme, conferencia inpartida o 5 de abril de 2014 e rexistrada en vídeo. URL: <<https://vimeo.com/91201351>> Consultado o 28 de novembro de 2019.

Benjamin, Walter

Obras escolhidas, vol. 1, *Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1987.

Blanchot, Maurice

L'espace littéraire, París: Gallimard, 1955.

Bollack, Jean

Poesía contra poesía: Celan y la literatura, traducción de Yael Langella, Madrid: Trotta, 2005.

Brea, Mercedes

1. "Pai Gómez Chariño y el mar", in J. Manuel Lucía Megías / Carlos Alvar (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares: Universidade de Alcalá, 1996.
2. (coord.) *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, tomo II, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.

Casado, Miguel

Un discurso republicano, Madrid: Libros de la Resistencia, 2019.

BIBLIOGRAFÍA

Celan, Paul

1. “Discurso de Bremen”, traducción de José Ángel Valente, in José Ángel Valente, *Cuaderno de versiones*, introducción de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2002.
2. *A rosa de ninguén*, traducción de Catuxa López Pato, Vigo: Editorial Galaxia, 2005.
3. *De umbral en umbral*, traducción de Jesús Munárriz, Madrid: Hiperión, 2008.

Cuesta Abad, José Manuel

Poema y enigma, Madrid: Huerga & Fierro Editores, 1999.

Deleuze, Gilles

1. *Le pli. Leibniz et le baroque*, París: Les Éditions de Minuit, 1988.
2. “Les cristaux de temps” in *Cinéma 2. L'image-temps*, París: Les Éditions de Minuit, 1985.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix

“1440. Le lisse et l'estrié” in *Mille plateaux: Capitalisme et schizofrénie*, París: Les Éditions de Minuit, 1980.

Kant, Immanuel

Lo bello y lo sublime / Paz perpetua, traducción

de Francisco Rivera Pastor, Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

Kristeva, Julia

Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection, París: Éditions du Seuil, 1983.

Mandelstam, Osip

“Sobre el interlocutor”, tradución de Víctor Andresco, in *Gozo y misterio de la poesía*. Barcelona: El Cobre, 2002.

Méndez Ferrín, Xosé Luís

1. “Meendinho connosco”, *A trabe de ouro* nº 34, abril-maio-xuño, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, 1998.
2. *Era na selva de Esm*, A Coruña: Espiral Maior, 2004.
3. *Antón e os inocentes*, Vigo: Edicións Xerais, 2019.

Nancy, Jean-Luc

À l'écoute, París: Éditions Gallimard, 2002.

Novoneyra, Uxío

Os eidos, Vigo: Editorial Galaxia, 1955.

Núñez, Aníbal

Alzado de la ruina, Salamanca: Delirio, 2014.

BIBLIOGRAFÍA

Pastoreau, Michel

“Azul” in *Diccionario de los colores de nuestro tiempo*, traducción de Núria Petit Fontseré, Barcelona: Paidós, 2009.

Pato, Chus

1. *Baixo o límite. Discurso lido o día 23 de setembro de 2017 no acto da súa recepción, pola ilustrísima señora dona Chus Pato e resposta do excelentísimo señor don Francisco Fernández Rei*, A Coruña: Real Academia Galega, 2017.
2. *Charenton*, Vigo: Edicións Xerais, 2004.
3. *Fascinio*, Vigo: Editorial Galaxia, 2010.
4. *O natal para o poema*, en liña en euseino.org, URL: <<https://euseino.org/2019/10/14/chus-pato-sobre-o-estado-da-poesia/>>. Consultado o 28 de novembro de 2019.
5. *Un libre favor*, Vigo: Editorial Galaxia, 2019.
6. *Carne de Leviatán*, Vigo: Editorial Galaxia, 2013.

Pérez-Ugena, Julio

“Muerte, piedad y memoria: *Il Tuffatore* de Paestum en las obras de Eugenio Montale y de José Ángel Valente” in *Criticón*, 87-88-89. 2003.

Puppo, María Lucía

“De ruinas y cristales: una poética del tiempo en los textos de Aníbal Núñez” in *Revista de Literatura*, vol. LXVIII, nº 135, xaneiro-xuño 2006, pp. 199-219.

Valente, José Ángel

1. “Mandorla, la experiencia abisal” in *Letras Libres* nº 21, 2000, pp. 44-48.
2. *Material memoria* (1979-1989), Madrid: Alianza Editorial, 1992.
3. *Variaciones sobre el pájaro y la red* (precedida de *La piedra y el centro*), Barcelona: Tusquets Editores, 1991.
4. *Cuaderno de versiones*. Introducción de Claudio Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2002.
5. *Obra poética 2. Material memoria* (1977-1992), Madrid: Alianza, 2001.
6. *Obra poética 1. Punto cero* (1953-1976), Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Zambrano, María

De la aurora, Madrid: Turner, 1986.

Índice

páx.

9	Dedicatoria e agradecementos
11	1. Imaxes inaugurais: coche / casula / botella / mandorla
21	2. <i>Vesica piscis</i>
29	3. Nostalxia de disolución
37	4. Chuvia I
45	5. E cercaron-mi as ondas
57	6. A espiral
73	7. O frío / O azul / A noite. Interludio
81	8. Verbo da sombra e o umbral
91	9. Ruína infinita / O eco incesante
101	10. Chuvia II / Bosquexo para unha poética do encontro e da duración
115	Bibliografía

EDICIÓN
NON VENAL