

Chus Pato
dialoga con
Genaro da Silva
sobre
“O pintor cego”



urania

nº 1, xaneiro de 2022

Euseino?

Urania 1

Urania

nº 1, xaneiro de 2022

Chus Pato dialoga con
Genaro da Silva

LaPLit
Laboratorio de Producción Literaria
Gabinete de Poesía

urania

nº I, xaneiro de 2022

Chus Pato
dialoga con
Genaro da Silva
sobre
“O pintor cego”

Euseino?

Primeira edición (PDF), xaneiro de 2022

PUBLICACIÓN NON VENAL

Euseino? Editores

Fundación Euseino?

Rúa de México 37, baixo A Esda. 36204

Vigo, Galicia

<http://euseino.org>

O poemario *O pintor cego* publicouse en edición bilingüe galego-portuguesa no ano 2021 no Porto, na editorial *Officium Lectionis*, dirixida por José Rui Teixeira. A tradución portuguesa é de Jorge Melícias e José Rui Teixeira.

O libro preséntasenos á comunidade lectora en tres zonas: “*Lahdnets*”, “*O pintor cego*” e “*O medo*”. O que deseguido publicamos é unha conversa sobre este poemario co seu autor, o poeta Genaro da Silva.

A primeira zona ou parte do libro leva por título “*Lahdnets*”, que lemos como unha inversión da síndrome de Stendhal, unha antisíndrome que nos introduce directamente na cuestión da beleza.

Ábrese cun texto titulado “*Opúsculo*” no que a linguaxe científica é predominante. Sabemos que ti es un deles, un científico, así que para min é de moito interese determe aquí e preguntarche:

A)

CHUS PATO:

A1) *Que relacións existen en xeral, e neste “Opúsculo” en concreto, entre o xeito de avanzar dunha investigación científica e a escritura do poema?*

GENARO DA SILVA: Trato sempre de eludir a relación entre o pensamento científico e o quefacer poético, pois non acaba de deixarme cómodo a insistencia nesa posíbel aproximación á escrita pola miña parte. Acostumo dicir que a única cousa que eu entendo que está presente no que eu escribo, derivado da miña formación e profesión, é que o repertorio léxico-semántico de que me nutro se afasta un pouco do común e todo aparece ateigado de nomes de plantas e animais, así como outros conceptos relacionados coa bioloxía. Aínda que hei de admitir que, distanciándome, eu mesmo podo detectar formas de proceder na elaboración deste libro (quizais noutros tamén) propios dunha metodoloxía científica.

Dunha forma xeral, e tendo en conta que eu me dedico á área de ecoloxía e xestión de especies e espa-

zos, gusto de pensar que hai un certo paralelismo entre un ecosistema e o poema. Entre as características dos ecosistemas cóntase a de seren sistemas complexos con propiedades emerxentes, cuxo funcionamento non se pode explicar a partir da análise dos elementos que os compoñen máis as interaccións e fluxos entre eles. Así, un poema non é a suma das palabras que o compoñen e de como se articulan entre elas. Emerxe algo diferente que para sobre o poema (aínda que isto realmente podería aplicarse a demasiadas formas de expresión lingüística non exclusivas da poesía e até a aquilo que sexa o significado).

Indo ao particular, un traballo científico acostuma ter unha serie de partes. Unha inicial introdutoria, en que se encadra un problema nacido da observación e a partir do que se propón unha ou varias hipóteses: pénsase que o evento observado x se podería deber a un conxunto de leis posíbeis a . De isto ser certo, na situación m daríase o evento z . A continuación defínense os materiais a empregar e as metodoloxías a aplicar, así como o deseño experimental. Logo virán os resultados obtidos, a discusión sobre o que tales resultados poidan implicar e

como se achegan ás predicións e, finalmente, a conclusión.

No caso deste libro, indícase no título da primeira parte un tema de estudo, unha idea á volta da que se pretende deambular. A beleza, qué sexa iso e cómo se invoca e comunica. E este deambular poderíase entender que se realiza a partir dunha serie de hipóteses de traballo que son os seis “argumentos para o medo”, como puntos de fuga á volta da tal beleza e do seu contrario. Fíos dos que tirar, aínda que non se puxe por eles dunha forma metodolóxica, pois finalmente os poemas e o libro non seguen os procedementos propios da ciencia.

Desa forma, neste caso o proceso é diferente. Si hai esa proposta inicial, que máis do que unha resposta que resolver é unha dúbida/tormento que persegue e martela; unha ferida que curar. Porén, non hai resultados como tales, e polo tanto, tampouco discusión e menos unha conclusión. Só un ir pero nunca un acadar. As respostas, se as houber, son difusas e abertas e dependerán de cada lectura.

Se nun caso o método está claramente definido e limítanse no máximo posíbel as marxes de erro, no caso da poesía, como dicía Cirlot: “Horizontes

non existen, nin tan só camiños. Unicamente hai ronseis.”

CHUS PATO: A2) *Se o autor é un investigador, as maos que aquí escriben, a voz que aquí se inscribe é a dun investigador, é a dun poeta? A dun poeta éo sen dúbida; entón, como se relacionan o autor, o científico, Genaro da Silva e o poeta? Ou o que é o mesmo, que relación existe entre a biografía do poeta que asina co teu nome e os poemas deste libro?*

GENARO DA SILVA: As relacións existen, supoño, porque é a mesma persoa quen escribe. A cousa é qué implica ser científico e qué implica ser poeta. Quizais un e outro gabán sexan de medidas diferentes á miña. Alén de que o meu traballo está xa hai anos afastado da *high science* e é sempre algo máis aplicado. Máis de solucionar problemas e aplicar coñecemento, que de expor preguntas e procurar respostas. Curiosamente, na poesía sempre habería, no meu caso, unha procura de respostas, aínda que estas non sexan posíbeis (alguén diría que máis que unha procura de respostas é un pulo, unha chamada. Aínda que non creo que ese sexa de todo o meu

caso). Sexa como for, é moi probábel que en min os esquemas mentais durante a escrita e durante a hora de afrontala estean moi próximos e/ou contaminados por aqueles que se conforman cando o obxectivo é pensar e resolver problemas de índole científica.

B)

CHUS PATO: *A disposición do resto dos poemas que configuran esta primeira parte é para todos a mesma –Tese/Antítese/Sofisma–. Todas cifradas baixo o número seis ou, se queres, baixo o tres ou o vinte e catro.*

Atopámonos fronte a ordenación hegeliana do concepto filosófico aínda que con certas variacións. A pregunta é idéntica a anterior:

B1) *Por que o usas o patrón filosófico para o desenvolvemento poético?*

B2) *Por que non existe a Síntese?*

B3) *Por que o Sofisma? Por que o Sofisma ocupa o lugar da Síntese?*

GENARO DA SILVA: Dicia Rafael Pérez Estrada que “o siloxismo militariza e condúcenos aos terreos

tediosos da lóxica. Pola contra, o sofisma é antropofáxico e ábrese á loucura creativa e ao esplendor do incerto e ao máxico. [...] O sofisma é virxinal, cristalográfico e ten brillo propio.”

Non é posíbel a síntese como conclusión no poema (aínda que a síntese en Hegel sexa unha nova apertura que empregar coma nova tese). Non hai peche nin incógnitas despexadas. Esas seis tríades nin sequera teñen polo que conformar conxuntos compactos. Hai sempre un texto a modo de inicio sobre o contrario da beleza, a inversión da síndrome de Stendhal, para pensar a sombra terríbel da beleza ou de certas situacións ou obxectos supostamente belos. A partir de aí xorden outros xestos como reacción a eses aconteceres. No sofisma final nada se conclúe senón que se dubida e se dá un salto mortal para caer noutra illa de desconcerto.

Aceptar o padrón filosófico de forma estrita sería demasiado facer algo próximo a un libro de filosofía. Teño moito interese en poesía que arrodee temas de corte filosófico mais a poesía sempre é outra cousa. A poesía non pode ser un ensaio en forma de verso. É un animal que se espreguiza sobre un mapa de símbolos lampexantemente escuros e

que, impregnado neles, acode a nós, quer para nos chancar, quer para acubillarse aos nosos pés.

Índome un pouco do fío, pensando nese padrón para o desenvolvemento poético, —pido desculpas pola digresión que vén—, dicía antes que o proceso era só un ir. Á fin, case é un ir en círculos ou, máis ben, en espirais.

Eu non tiña reparado nisto, nesa case circularidade, nese atractor que se dá en todos os meus libros, tanto publicados como inéditos. Isto fíxomo ver o meu amigo e poeta Luís López Alonso xa en “Esguello”, o traballo feito en colaboración coa pintora Carolina Munáiz. Naquel libro-catálogo, froito da exposición do mesmo nome, a parte textual consiste nunha serie de poemas escritos a partir de cadanseu cadro de Carolina, cadros que constitúen o centro dese traballo colaborativo. Alí había, da miña parte, unha procura dun *humus* primordial, que se intuía nos traballos plásticos. Un ollo que se pretende non contaminado por concepcións previas e que trata de se achegar a ese magma primixenio que abrolla entre as físgoas do barro seco e informe que posteriormente vai gañando cor nas mans da artista. Ollo que acaba xeado nun vórtice que o

devolve á noz inicial, ao útero, á semente. En “Flor negra” era algo semellante mais o camiño en espiral faise empurrado polas dificultades do amor e as falacias dos seus relatos (cando falsos).

Con isto quero dicir que non pode haber sínteses, nin tan só parciais, porque a acción é sempre aberta e nunca conclusiva, a pesar do que poida parecer con tan rixida estrutura e os seus camiños de volta. Non hai chanzos polos que subir, nin etapas que ir superando. Só unha briga contra as palabras, sen terra prometida que acadar.

c)

CHUS PATO: *Cada un dos poemas da primeira serie amósanos a cara e a cruz dunha mesma moeda ou a escritura divídese en dous: algo que percibimos harmónico e a destrución desa harmonía.*

C1) *É preciso o incendio para que se produza a beleza?*

C2) *O sofisma indícanos que non é certo nin a bisagra, nin o aire, nin o paxaro. Onde reside o engano?*

C3) *“E tamén como se atravesa na gorxa unha medalla”. Tese segunda. É precisa a asfixia para comprender a fermosura?*

C4) *Antítese segunda ou aparición da lingua diminuta esa que abra(z/s)a. Recuperámola na Antítese e no Sofisma terceiro. A lingua, calquera lingua é unha lingua incapaz?*

GENARO DA SILVA: Aquí entramos no problema, por un lado, de que é a beleza para poder discutir se o incendio ou a asfixia son precisos. E, por outro lado, de onde reside o engano ou a incapacidade da lingua.

Este é un tema moi complexo e non son eu quen de elaborar unha reflexión axeitada sobre o mesmo. O curioso, e que a min me interesa moito, é que todas as culturas crean obxectos estéticos. É dicir, todas as culturas fabrican ou modifican obxectos para enfeitálos dun xeito que non pretende a mellora da eficacia para as súas funcións. Pasando isto pola produción de elementos sen unha utilidade práctica, como iconas, tótems, pinturas ou as modificacións sobre os propios corpos mediante pinturas, cortes de cabelo, utilización de colares e pulseiras, etc. O porqué destes enfeites é complicado de dirimir. Podería derivar dunha forma de xogo, se somos ese *homo ludens* de que falaba Huizinga ou se está

relacionado co gasto improdutivo de Bataille ou se son xeitos de encarar (sen encarar) os límites propios, así a morte e o amor.

Sexa cal for a explicación que se prefira, a discusión sobre que é iso da beleza é moi complicada, especialmente cando se procura por medio da produción artística. Depende que un obxecto sexa ou non belo unicamente do observador, que dentro dun contexto cultural concreto decide que é e que non o é? Tiñan razón Dickie e Danto cando sostiñan que unha obra de arte o é dependendo do contexto social da arte e da decisións das institucións? Eu nisto teño claro que non.

Hai unha preocupación en como se consome e se delimita qué sexa a beleza e como son as experiencias da mesma. Se depende de certas formas recibidas, harmónicas ou non, e de certos modos de recepción, que dependen por súa vez dunha serie de decisións adquiridas, que un acepta máis ou menos tacitamente; se é unha mera produción social. E con isto falo do concepto, non dos obxectos, pois dos obxectos producidos poderíase dicir, sen medo a errar, que son sempre produción social. (Produción do concepto e das regras de valoración dos obxectos;

e non só dos obxectos producidos, pois entón descartaríanse as paisaxes, animais, plantas etc.)

Claro que ao falar de conceptos, xa me estou a meter noutra lea. Deleuze e Guattari din que os conceptos non son simples, que teñen compoñentes e se definen por eles, por un número finito inseparable de compoñentes que é percorrido en sobrevoo absoluto por un punto a velocidade infinita. Mais o concepto tamén está sometido a un devir, e vai mudando co tempo, perdendo e gañando compoñentes (como exemplo disto e para non afastarnos do tema, podemos pensar na evolución das ideas de beleza ou arte que nos relata maxistralmente Tatar-kiewicz). Tamén din que “o concepto é absoluto e relativo á vez: relativo respecto das propias compoñentes, dos demais conceptos, do plano sobre o que se delimita, dos problemas que supostamente debe resolver, mais absoluto pola condensación que leva a cabo, polo lugar que ocupa no plano.” Claro que cando falan de conceptos, falan de conceptos filosóficos, mentres que a arte traballaría a partir de perceptos e afectos. Pero aquí igual se trata de construír os *monumentos* dos que falan D&G, á volta dese concepto. E ese dar voltas arredor del faise tentando

choelo no seu absoluto, no que permanece mentres se sucede e devén en simultáneo con aqueles outros conceptos e elementos do plano no que se delimita e aos que é relativo.

Para tratar de facer iso contamos coa linguaxe, que é a máis importante *tekhne* que posuímos as persoas para concibir, comprender e situarnos no mundo. Ela tamén é, ou podería ser, produtora de beleza (ou a rede coa que tentar capturar o gran peixe, que diría David Lynch). Un dos problemas que se me presentan é o de como ela traballa en nós e a partir do mundo para producirmos nós con ela e a partir do mundo, non xa coñecemento senón esa beleza. Pois nós concibimos e producimos tales conceptos e ideas a partir do mundo que imos vendo e asimilando. E non sería só a beleza. Como producir e comunicar aquelas ideas que non se refiren á materialidade do mundo senón a tanta cousa non medíbel mais tan dificilmente negábel? Podemos esquecer a beleza e pensar por un intre na tristura, por exemplo. Falamos dela porque vivimos situacións tristes. Se esa tristura é equiparábel á dos outros, algo que nos parece evidente, pero non hai forma de demostrar cando non podemos vivir a experiencia dos demais dende dentro

deles e temos unicamente que acreditar que a palabra na boca do outro se refire a iso vivenciado por nós. A tristura non forma parte do mundo material (aínda que isto sería discutíbel dende un punto de vista físico-químico), mais non creo que algunha persoa poida dúbida de que sexa algo que acontece e, pola contra, pensar que é unha idea que naza dunha absoluta falacia asentada culturalmente. E sucede que a tristura é explicábel lingüisticamente. Tamén pode emerxer o ser provocada a partir doutras artes que non parten da palabra, mais apréndese e apúrase o concepto lingüisticamente aínda que se poida relacionar con certas formas musicais, pictóricas, escultóricas, etc. Aquí está o problema dos significados de calquera palabra ou símbolo e especialmente das ideas abstractas. Problema no que insisto, pero no que non me vou a meter máis que até aquí, que xa foi demasiado, xa que foi discutido durante séculos, dende Platón e Aristóteles até hoxe, pasando polo problema dos universais na idade media, Ockham, a escola de Port Royal, Saussure, Sanders Peirce, Deleuze etc., sen acadar unha solución.

“Se digo pan, comerei?”, escribiu Pizarnik. Lacan, pola súa banda, sostiña que a palabra destrúe

a cousa. Se a palabra *paxaro* non invoca o paxaro xa que se refire unicamente á palabra *paxaro*, destrúe o paxaro *real*?

Teño moitas dúbidas sobre isto todo. Penso que a linguaxe, como *tekhne* que é, produce, e produce un/o mundo e isto é o que temos. Cando se fala de conceptos, de plano de inmanencia, de preceptos, de afectos, beleza, traxedia, falacias etc., faise sempre por medio da linguaxe. Linguaxe que preexiste a nós e que nos é dada a aprender. Linguaxe que nos axuda a pensar e dicir o mundo pero que non é o mundo, por iso o produce, ou cando menos delimita o que podemos dicir e, por tanto, coñecer do mundo. E delimita os conceptos, e cerca as ideas e cuestiona, e trata de responder esas cuestións.

Contra Wittgenstein e o punto sétimo do seu *Tractatus*, dicía Eugenio Trías en *La dispersión* que do que non se pode falar, precisamente, é do que hai que falar. O que non se pode falar é o que fai o poema. Falar o que non era falado até ese momento e nese momento. Pero nunca acada. Cada horizonte de sentido é unha miraxe dun outro alén dese.

Esbardallo un pouco máis e digo isto (do que non estou nada seguro): quizais de aí eses versos “cando o

obxecto perde a súa función, aspira á beleza” escritos á conta da “bisagra soterrada baixo un monte de entullo”, que amentas nas túas preguntas. Cando a lingua perde a súa función meramente comunicativa aspira á beleza? Modificar obxectos útiles e enfeitálos, até que só queda o enfeite, que se desprende e conmove e aterra? Di nuns versos Anne Sexton:

Coma se un clip estirado puidese ser unha escultura.
(E podería)

Nestes días estamos a ver as imaxes do volcán de La Palma. E penso no poema. Un magma que reben-ta dende o interior e corre pola superficie da illa até rebordar e caer no mar, aumentando a superficie de propia illa. A linguaxe é a illa, o magma é a palabra poética e o poema é o terreo gañado ao mar. E é un espectáculo abraiante e ao mesmo apavorante.

A asfixia, o afogo, o incendio poderían non referirse á necesidade deles para que se dea a beleza, mais á angustia que acode cando se descobre a falacia.

E, por suposto, tamén hai política: na lingua pequena e minorada que abraza e abrasa e doe; na estrela vermella espetada na gorxa; na decisión de pensar isto todo, escribir e vivir nunha lingua aso-ballada e minguante.

D)

CHUS PATO: *Tese quinta: lemos “e acabar desaparecendo na paisaxe”.*

Mario Montalbetti, en “Notas para un texto sobre a paisaxe”, sostén (escollo determinados treitos moi significativos e non os razoamentos, se alguén tivese interese poder ler estas notas cara ao final do libro *El pensamiento del poema no que o autor escribe variacións sobre un tema de Badiou*):

Chamo paisaxe a unha redución formal do territorio.

A redución formal ten dúas propiedades, é formal e é visual.

Paisaxe supón un suxeito que efectúe a redución, pero ao tempo supón a súa exclusión da paisaxe.

Chamo poema a unha redución formal da linguaxe.

Cal é a túa opinión sobre as citas que aquí abandono? Vaime entusiasmar escoitarte. Desaparición do suxeito do poema na linguaxe e na paisaxe!!! Cantas teses poderías subscribir ao respecto?

GENARO DA SILVA: É moi difícil dicir algo sobre esas palabras de Montalbetti. No libro desenvolve esa teoría sobre a paisaxe para despois substituír paisaxe por linguaxe. Hai algo nese final do libro de Montalbetti que me inqueda e non acabo de captar.

Penso entón, por contra, no que desenvolve no seu libro “Cajas”, no que defende que o poema é unha “caixa unidimensional” que non apunta para ningún sentido externo, e que o seu sentido é o seu propio apuntar. Non hai un obxecto no seu interior ou sobre el, dada a súa condición unidimensional, como si acontece coas caixas 2D e 3D. Non indica algo alleo e marca o sentido no que atopar o tal obxecto prometido. O poema é porque é o seu propio dicir, mais non en falar doutras cousas. Dicia Bourdieu que as estruturas son estruturadas e estruturantes. A linguaxe estrutura o mundo, e dio e clasifícao taxonimicamente, que diría Foucault. Pero esa clasificación non é o mundo senón que é ferramenta á que nós acudimos para facilitármonos a memorización e a comprensión. Se a cousa non se esgota na súa definición, se os posibles relatos son múltiples e aínda a poesía depende para ser tal da súa non culminación nun sentido externo e en apuntar ou facer aparecer o obxecto da promesa. “Como vivir. Que facer”, que diría Wallace Stevens.

O ABECEDARIO

CHUS PATO: O pintor cego, *segundo tramo do libro, é un abecedario. Algúns dos poemas viron a luz, traducidos ao castelán, na fermosa edición de Gabriel Viñals. Nese Exemplar único tiñan como título Parábola del ángel-animal (fragmentos).*

1) *Por que un abecedario?*

GENARO DA SILVA: Se na primeira parte os textos falan un pouco sobre a recepción da beleza e poñen en causa aquilo que ás veces se contempla como tal, así como os condicionamentos sobre o ollar, nesta segunda entendo que se trata de retorcer os procesos de produción. E para iso, que mellor que seguir un abecedario, como pedras basilares sobre as que ir saltando?

CHUS PATO: 2) *Segundo imos lendo o pintor metamorfoséase en neno e en anxo. Como e porque esta transformación?*

GENARO DA SILVA: Isto, dalgunha forma, mantén a estrutura triádica: unha proposta inicial no pintor

cego, un reverso no neno e unha síntese/sofisma no anxo. Dalgunha forma penso que o pintor (cego) e o neno (cego) responden á trillada loita entre o apolíneo e o dionisiaco. Unha loita que non é tal, pois é múltiple, aínda que se podería pensar neses dous extremos. Un máis material/ferino e outro máis cultural/ideal. O pintor cego e o neno serían a mesma persoa, que co paso do tempo vai mutando dun no outro, esquecendo certas partes e abrazando outras. O anxo é unha súa estraña, é ese anxo rilkeano belo e sinistro, cuxo abrazo podería destruírnos. Non é a suma dos dous pois, coma na primeira parte, a tese e a antítese non se combinan senón que se embarullan de forma caótica para desfacerse e emerxer noutra cousa.

CHUS PATO: 3) *Que sorte de cegueira é esta que os dous comparten?*

GENARO DA SILVA: Cando antes falaba dos significados, comentaba como é unha discusión secular, aínda hogano non resolvida. Que é entón esa a beleza que se procura, que se intúe, que se discute, que se pretende, que se inventa, pero que non se pode cercar nin definir? Como ver iso entón? Como face-

lo visíbel? E o máis importante, como facer que aconteza?

CHUS PATO: 4) *A letra b é a de Messiaen. Alúdese no fragmento a unha composición na que o músico reproduce, como é sabido, o canto dos paxaros. A música reproduce, eu máis ben diría, presenta o canto das aves. Esta cuestión da arte como representación (copia ou mímese platónica) ou da autonomía (non hai modelo, non hai copia) parece vir servida por esta letra segunda. Como pensas ti esta cuestión?*

GENARO DA SILVA: Aquí entramos outra vez nun tema complicado. Creo que a poesía e a música (e a danza) están moi fortemente ligadas, dada a súa condición de movemento, perante outras estáticas como a pintura ou a escultura.

A linguaxe é adquirida nun proceso de aprendizaxe na interacción cos outros e depende moito dos afectos. Somos os únicos primates con capacidade para a ostensión dende moi cedo. Ostensión que rapidamente se acompaña dun son, que se transportará despois a soportes sígnicos. Nestes xestos indicannos que é o que nos arrodea e como dicirnos os uns aos outros. A partir dese substrato lingüístico

comunicativo (e xestual) que se dá entre persoas xorde a poesía que, emerxendo, produce por riba da linguaxe, atravesando novos símbolos, danzando con eles, acontecendo. Se a linguaxe aparece a partir da ostensión e da paralela sonorización dese xesto, e isto se aprende pola interiorización dese xesto e emisión de son que o acompaña, e se se medra na linguaxe e un se autoproduce por esas formas de imitación aos outros, aos que queremos e nos explican o mundo. Se esa linguaxe produce ao mesmo tempo os ritos e mitos subxacentes á danza e á poesía, as cales por escapar das formas básicas de comunicación, de desprazamento no espazo e xesticulación. Entón a poesía sería unha mímese que reborda sobre isto todo e, por esa forma de exceso, acaba por ser mímese da propia linguaxe. Intúo que a algo disto se refire Montalbetti cando fala no que pensa o poema. Entón, o poema é unha mímese sen modelo, porque o modelo está esluído en nós. Imítanse modelos adquiridos, ritmos, palabras, sonoridades, para contra eles argallar outras posibilidades.

Indo un pouco ao poema:

O pintor cego, dende o fondo do pozo,
escoita o canto da folosa das canaveiras

e pensa na embriagante pericia do frautista
emulando os paxaros de Messiaen.

Di Nelson Goodman, nun libro seu sobre as linguaxes da arte, que a relación de representación parte dun erro de entendemento. Se a fórmula máis sinxela (e inxenua) sería: “A representa a B en tanto en canto A se asemella a B”, como esa relación sería simétrica, entón B sería una representación de A. Así Inocencio X sería unha representación do cadro de Velázquez. Isto, como case todo o que expón Goodman, é un pequeno disparate (dun filósofo analítico escribindo sobre estética tampouco se pode esperar demasiado), pois é tan simple como atender á cuestión temporal: que foi antes, *ad hoc*, e que foi feito *a partir de*. Pero non deixa de ser interesante darlle a volta e pensar na beleza do obxecto a partir das súas semellanzas coas súas representacións e procurar aí os praceres da súa recepción.

CHUS PATO: *Entre os dons de Messiaen cóntase o da correspondencia entre as sensacións dos sentidos. Tacto, privación da vista, música... Dirías que existen sinestesias de percepción ou/e retóricas nestes fragmentos?*

GENARO DA SILVA: Hai unha certa pretensión diso. É un único corpo (o do pintor cego, o do neno) o que recibe as sensacións deses sentidos e a partir de aí, das diferentes percepcións táctiles, olfactivas, sonoras, a imaxinación recrea un mundo non visto.

CHUS PATO: 5) *O c é a danza. Comparecen motivos que atoparemos ou se corresponderán cos aparecidos na terceira zona do libro –lerémolos case ordenados en “Excusatio non petita”, poema xemelgo de “Opúsculo”– e máis adiante fíos que xa coñecemos da primeira parte. Eu teño para min que este Pintor cego componse seguindo as pautas dunha escritura musical. Estás de acordo con esta impresión miña? E se é así, que patrón musical seguen estas composicións? A danza, o páramo, os meteoros...*

GENARO DA SILVA: Non me quixen meter antes neste sainete, na pregunta sobre as formas de avanzar da ciencia e da poesía, pero penso que a forma musical é case tan importante ou máis neste libro que o proceder científico.

Se *Flor negra* tiña unha estrutura contrapuntística, con varias voces que discorrían en paralelo de

forma serial, mentres se interpelaban, até acabaren mesturadas, ás que se sumaba unha cuarta, “de-sexo”, a actuar como *basso ostinato*; O *pintor cego* ten unha forma máis próxima á sonata. Hai que aclarar que estas estruturas, das cales temo que non sexa capaz de escapar, non son algo deliberado senón que se van aparecendo durante o proceso de escrita e puído dos poemas e dos libros.

A forma sonata ten normalmente tres partes: Exposición, Desenvolvemento e Recapitulación. Neste caso o poema final “*Excusatio non petita*” sería a coda final da recapitulación. Claro que non se restrinxe excesivamente á forma sonata, aínda que a tal forma variase moito nas diferentes épocas e autores. Tampouco se respectarían moito os tempos, pois o primeiro movemento/sección do libro semella máis un *Largo*, o segundo un *Andante* e o terceiro un *Presto*. Isto todo un pouco na brincadeira, claro.

Engadir tamén que o musical acostuma estar bastante presente na miña poesía porque penso que a poesía é algo máis físico que a mesma linguaxe. É algo máis apegado ao corpo e acaba en moitas ocasións por ser atravesada polos padróns rítmicos do mesmo. Isto sen ir en detrimento de que haxa un proceso de

reflexión máis ou menos profundo e delongado que afastaría a poesía dun mero xogo automático ou melódico.

CHUS PATO: 6) *O pintor sabe do espazo polo canto das aves, é ese canto sen articulación verbal unha medida do tempo e xa que logo do espazo?*

GENARO DA SILVA: Como toda resposta vou citar un poema de Uxío Novoneyra, dos *Eidos*:

Paxaros voando
o ámeto do canto.

Cada sitio
ten un camiño
que non vai

máis alá.

CHUS PATO: 7) *O pintor, o mesmo que a samesuga, nada sabe de cesuras. É a cegueira unha sorte de salvación? Ou máis ben o coñecemento dunha unidade que é tristura: “a soidade primeira, o derradeiro canto”?*

GENARO DA SILVA: A cegueira é un limitante. Ser de límites, o pintor cego, que finito, procura o infinito. A soidade primeira e ese último canto pode-

rían referirse a unha sorte de palíndromo. O único que é seguro ao nacer é a morte, o derradeiro canto.

CHUS PATO: 8) *O i, o medo. A fin da primeira música correspóndese coa idea do abandono de sermos animais?*

9) *Que diferenza estableces entre a temporalidade da música primeira e a duración? Isto no caso de que consideres esa música baixo o signo da temporalidade.*

GENARO DA SILVA: *A música é duración, pois desprégase no tempo, coma a poesía. Coa fin da primeira música será que nace o desexo? Pois tal depende dunha ausencia inelutábel, coma o tempo e a morte. Así se amosa a cesura trágica interna, nunha falta. Nun oco para o cal non hai medida.*

CHUS PATO: 10) *n, a letra do neno. Coñecémolo na zona primeira do libro. É o mesmo neno? Aquel do que nos foi entregada unha infancia?*

GENARO DA SILVA: *É probábel.*

CHUS PATO: 11) *o o do sacrificio. Como concibes no poema o sacrificio?*

GENARO DA SILVA: O Sacrificio pode ser a un tempo unha sorte de ritual, dun despregamento simbólico cuxa función sería semellante á do *pharmakon*, mais tamén podería ser o contrario. Sacrificio como un ir e ofrecer a propia vida ou renunciar a ir e renunciar así á vida, e abrazar, como diría Fonollosa, “unha pequena dita e a súa tristura. A vida non dá máis, seguramente”.

CHUS PATO: 12) *Que comparten o animal e o anxo para seren un mesmo ser?*

GENARO DA SILVA: Estou pensando que se na tríade tese/antítese/sofisma, os dous primeiros elementos eran o pintor cego e o neno-fera, o animal é a cesura entre ambos. De fronte acaréao o anxo, como sofisma.

CHUS PATO: 13) *“Se todo é anima morta –di– / todo é mecanismo e ecuación”, serías tan amable de explicar estes versos?*

GENARO DA SILVA: Coido que o verso que máis veces repetín dende que comecei a esborranchar papeis é: “A poesía é un acto de fe”. Dicia Mircea Eliade que, morto Deus, a fe refuxiouse na arte. Contra unha física totalmente determinista, a física cuántica, a través do azar, devólvenos a posibilidade da liberdade e con iso un algo máis que a pura materialidade. Tamén aí Prygogine e a súa ampliación do segundo principio da termodinámica e a linealidade do tempo. E tamén temos as teorías de estratos de Hartmann, por exemplo, nas que o real está configurado por estratos diferentes: o físico orgánico, o psicológico e o social-cultural, nos que cada estrato superior depende da existencia do inferior, pero non é explicábel por este, sendo que son emerxentistas, coma o poema sobre a linguaxe. Outros como Bunge falan de cinco: físico, químico, biolóxico, social e técnico.

Se todo fose explicábel numericamente, todo aquilo que nos definiría non sería máis ca un operador matemático por descubrir. O espírito emerxe e paira por riba do orgánico, do animal e non é explicábel dende este, mais depende del.

CHUS PATO: 14) *Como diferenza o poema entre o animal e a fera?*

GENARO DA SILVA: Animal, fera, pintor cego, neno, son articulaci3ns dun mesmo ser, se somos, como dicía Trías, carrusel de máscaras.

CHUS PATO: 15) *“Unha ferida que atravesa unha ferida que atravesa unha ferida” e no z “Un drag3n/abandonado polo lume”. Calquera frase túa será benvida.*

GENARO DA SILVA: Respondo a esta pregunta e xa de paso amplío a anterior resposta e esbardallo un pouco. Dicía antes que, segundo Deleuze e Guattari, os conceptos son múltiples e están formados por un número finito de compoñentes, e que son a un mesmo tempo absolutos e relativos. En *Flor Negra* e noutros sitios, e de forma máis comedida neste libro, utilizo moitos animais como símbolos. Unha das cousas que permite isto é xogar coa labilidade de tales símbolos. Pois os lobos, quenllas, cisnes, tenias etc., son máis ou menos identificábeis con algunhas sensacións e sentimentos, sen ter que falar noutros termos máis gastos e que arrastran demasiadas com-

pañas. E, alén diso, o lobo é temíbel, mais tamén dorme e crece e é un lobato que brinca e esperta a compaixón. Son absolutos e a un tempo, relativos, coma os conceptos. E teñen partes que se fan presentes ou se ocultan en función do contexto. E devenen ao longo dos poemas. Aínda que non sexan conceptos. Animal e fera, neno sen ollos, pintor cego, anxo.

Se a viaxe, franqueada por estes compañeiros de travesía sempre é circular, sempre torna para o mesmo sitio. Sexa que se fale sobre a propia identidade, o amor ou a poesía, pois algo disto está en xogo cando se teima en arrodear a beleza e se afunda nas dúbidas sobre o que sexa isto e por que insistir en tentar facela acontecer. Así, dicía, a viaxe é circular e regresa ao mesmo sitio. Tórnase unha e outra vez ao punto de partida, pero sempre outro. Os animais mutan, afoğan uns no peito para agromaren outros, arden as fragas para seren prados, e o sacerdote-comediante retorna ao punto de inicio, ao lugar onde a ferida chamaba por unha cura, mais que a tentativa de atopar tal *pharmakon* abriu outra no seu centro.

Sobre o último verso que amentas, insisto, temo que o percurso nesta segunda parte pretenda

falar das posibilidades de criar a beleza. Pero sempre escapa.

O MEDO

CHUS PATO: *“O medo”, estación final do libro, este treito e este título. As miñas preguntas, velaí van:*

A)

Se foi unha viaxe a que fixemos lendo este O pintor cego diría que cando subimos ao tren a escritura era emocional pero contida, coma se tivese moi en conta certas regras de urbanidade. A parada central foi amosándonos que se cadra deberíamos prepararnos para esquecer esas normas educacionais. Baixamos do tren e somos moi conscientes de que da contención nada quedou. A escritura desblindouse no encontro frontal con Yuki.

A1) *Concordas coa miña apreciación sobre a ruta?*

GENARO DA SILVA: Non podería discordar co que dis. A miña lectura hogano é un pouco diferente, mais non demasiado. E digo a miña lectura

porque tamén eu fago unha lectura do libro e posiciónome perante el tamén como lector. Perdoa que novamente divague un pouco para explicar isto e que quizais axude a entender que fale de forma tan tateante e cheo de dúbidas sobre o que os poemas tratan (alén do difícil e, diría, contraproducente, que é explicar o que un mesmo escribiu de forma tan aprofundada como esixen as túas preguntas, máis no caso da poesía).

Non acostumo reler o que escribo. Cando chega o libro xa en papel ás miñas mans, si ollo para ese obxecto, que é diferente do material co que eu até entón traballara. Entón podo relelo unha vez e nunca máis, agás en lecturas ou presentacións. Neste caso, no deste libro, a miña posición, agora, como lector, máis do que autor, está especialmente reforzada por dous feitos. Dunha parte, a necesidade da relectura para acompañar esta entrevista e poder entender mellor por onde van as preguntas e, da outra, debido ás condicións nas que este libro foi escrito. Como ben sabes e xa se comentou, a primeira parte do libro e seis poemas da segunda publicáronse en castelán na colección de Gabriel Viñals, *Ejemplar único*. Para quen non o saiba, esta colección

consistía na publicación de vinte e cinco exemplares de libros doutros tantos poemas. Gabriel pintaba para vinte e cinco poemas unha camisola, así, quen mercaba o libro escollía una desas camisolas únicas. O caderno saíu en xaneiro de 2018. Gabriel pedírame que lle enviase os poemas un domingo de novembro, para poder comezar cos bosquejos das pinturas e as galeradas. O mércores anterior, pola tarde, eu non tiña unha liña escrita. Si había na miña cabeza moitas ideas e versos incipientes a dar voltas e marteladas, pero nada feito. Tiven que pecharme no rocho polas noites, despois de traballar, e toda a fin de semana. Finalmente, o luns tiña o traballo feito, revisado e traducido para o castelán. Por curiosidade, comentar que o derradeiro poema da primeira parte, o sofisma sexto, foi recuperado dunha cousa que fixera uns quince anos antes, que se titulaba “Conversacións co Ogro”, que eran unha serie de poemas escritos a partir do traballo sonoro dun amigo meu *bruitista* que asinaba como o Ogro. Despois, xa en 2019, cando o editor de Officium Lectionis, daquela Cosmorama, José Rui Teixeira, me dixo que me quería publicar en Portugal e que podía eu escoller se quería publicar unha escolma

ou un libro. Entón díxenlle que tiña un libro novo axiña. Convimos en que llo enviase no mes de abril, unhas semanas despois do noso encontro. Entón pecheime dous días e acabei a segunda parte do libro. Mais había un problema que non sabía nin tan sequera detectar e era claro que o libro estaba inacabado. Pasaban os meses e nada estaba feito e continuaba a faltar algo. José Rui foi comprensivo e deume tempo até eu sentir que o traballo estaba como eu quería.

En setembro dese ano, Lola Nieto (poeta excepcional), preguntoume se quería participar no seguinte número da revista en liña *Kokoro*, o que para min é o mellor sitio de poesía da rede para quen queira saber dos novos vieiros na poesía no Estado español e alén. Os números de *Kokoro* son temáticos e neste caso versaban sobre o sacrificio. Entón, eu, que son moito de écfrases, decidín escribir un poema a partir dun vídeo de Lorena Grandío, no que Nieves Neira (Nieves-neve-Yuki) danza butoh entre as nebras invernais do río Miño. Uns días despois de acabar ese poema, algo me fixo intuír que o final (e o retorno) estaba aí. Tiven que afastarme para poder rever o camiño, para que o sofisma xurdise, tiven que libe-

rarme da tese e da antítese. Entón, un día sentei e escribín o resto dos poemas desta última parte e mais o poema “Excusatio non petita”, que pecha o libro. Conto isto todo sobre os tempos no que o libro foi escrito, que non tería demasiado interese, porque que se fixera desta forma estendida no tempo, pero nun tempo efectivo tan curto, dependeu dun traballo de concentración debrozado sobre os textos moi intenso, o cal provocou unha tecedura cuxos nós e puntos non me son agora evidentes e eu mesmo ás veces sorpréndome ou confúndome con algunhas das palabras e xogos que vou atopando no libro.

Agora xa, retomando a pregunta. Penso que a miña idea cando comecei a pensar no libro para *Ejemplar único* era tratar da imposibilidade da beleza ou de certa forma de pensar e gozar a beleza no mundo actual. Só que a cousa apañou outras vereas. Penso que hai unha leve correspondencia entre as tres partes do libro e tres momentos comunicativos. O momento da recepción da mensaxe, o momento da produción da mensaxe e o momento da emisión. Se a mensaxe fose unha forma simbólica que procurase trasladar esa beleza. No inicio falas ti de “certas regras de urbanidade” e paréceme interesante. Esas

normas que determinan de forma consensuada que é aquilo da beleza e por que hai que considerar fermoso isto ou aquilo.

Dis despois da segunda parte que “se cadra deberíamos prepararnos para esquecer esas normas educacionais”. Entón sería esquecer esas normas para poder producir algo que non estea xa encadrado dentro dun marco de lexitimación falsario e do que se pretende arredar un.

E, finalmente, na terceira parte “somos moi conscientes de que da contención nada quedou.” Coido que se pode ver así, que nada quedou desa contención, porque no final do proceso hai que regresar a través dun territorio arrasado. Se o problema da recepción viña deturpado polas formas aceptadas de captación da beleza e con ela da arte, a partir dun proceso de produción que omita esas normas de urbanidade, volta o problema das formas de comunicación, pois ten que ser a través dunha linguaxe común, e non só iso, senón que a través de formas de representación e de contemplación minimamente compartidas. E xorde outro problema, temo: como falar da beleza, como invocala, cando todo se derruba, no medio de tanta violencia que hai nesta época que vivimos.

CHUS PATO: A2) *Podemos falar da catástrofe porque o poema atopou un ti ao que se dirixir?*

A3) *Sabemos que Yuki é unha palabra xaponesa e significa Neve. Sabemos que Yuki é unha libeliña. Sabemos que Yuki practica unha danza que o libro cualifica de lenta. Sabemos que Yuki fala e o poema recolle as súas sentencias. Sabemos que Yuki é quen de soste o poema. Sabemos que a Neve é a gran protagonista deste final. Sabemos...? Que é Yuki? E por que o poema se dirixe a ela, a Yuki, a Neve?*

GENARO DA SILVA: *Quen e que é Yuki xa o revelei na anterior resposta. Yuki é unha lapa azul a danzar butoh entre as nebras do Miño coas montañas a ollar de lonxe. Unha moura a camiñar sobre o lazo.*

Como dixer, isto foi un salto, que a partir das dúas partes anteriores procura unha salvación no sofisma. Mais o que xorde é outra cousa que trae unha nova forma de comprensión. Un dos argumentos para o medo do “Opúsculo” que abre o libro di:

As indeterminacións en espazos n -dimensionais poden ser resolvidas mediante a aproximación por medio de feixes de traectorias.

Hai outro parágrafo en “Esguello” que di:

Escarvamos na semente que precede á ferida. Axitamos o froito para ver se erupciona. Espelicamos o bulbo buscando o seu centro. Descubrimos que o que non é núcleo non define ao núcleo: As camadas do bulbo nas nosas mans non se distinguen das nosas máscaras.

Traxectorias diferentes para aproximarse ao núcleo dunha indeterminación, dalgo indefiníbel, dun significado intuído, mais inaprensíbel, dun concepto escorregadizo.

Yuki semella unha pretensión de salvación. A posibilidade de, perante un outro alguén que procura e pula, atopar o esquecemento e a cura, ou cando menos unha vía para silenciar as voces que reclaman respostas. Saír da selva calcinada, da cova negrísima.

E ante un ti ao que se dirixir vexo que volta o suxeito que anuncia no opúsculo unha tentativa de transitar por esa cesura, ese límite que separa a finitude do que o avolta e que, sublime, nos sinala a posibilidade de ser destruídos. De aí o equilibrio entre o balbucido e a aparencia, a descrición e o elidido.

B)

CHUS PATO: B1) *O medo que lemos afecta á persoa que se dirixe a nós, un medo que padece quen vive e fala co poema, pero tamén este medo é social e afecta moi directamente á noción de fogar, de lar, de casa. A catástrofe é persoal e enuncia con claridade as perdas, pero tamén é a destrución de toda unha forma de vida. Non sei se ti les tamén así. Como les ti ese medo?*

GENARO DA SILVA: A linguaxe é a casa do ser, dicía Heidegger. A metáfora da casa sen teito, onde entran todos os meteoros, onde non hai socairo e só ruínas, portas escunchadas, zapatos gastos, garfos enferruxados, vai por eses lados. Casas que arden abandonadas, como arden os barcos no peirao e os bosques.

Pero tamén está o medo niso que dis. Toda forma de vida destruída ou en vías de. Un abandono dun mundo a si mesmo, que esmorece devorándose a si propio. A catástrofe cotiá e que se acelera máis e máis. A violencia fascista que medra aterradora e nos ataca nun mundo que é unha casca nacarada de pel tersa e dentes branquísimos, que, consumíndoo,

nos consome. O poema sae de si mesmo, levanta a vista, olla para Yuki, a posibilidade dunha comunicación, do abrazo, de escapar á violencia da linguaxe que o atrapa a un e o arrastra até esborrallársenos enriba.

CHUS PATO: B2) *Unha das sentencias de Yuki “o sacrificio é amar o que aterra”.* Este longo poema remata coa petición “Alaga o arquipélago. Sálvame Yuki, abrázame”. Non perderei nin tan sequera unha das túas palabras se nos abres (hermeneuticamente? Si, si, claro que si) estes dous versos.

GENARO DA SILVA: É outra vez a idea de salvarse no poema, das posibilidades do sacrificio. Sacrificio que se estende entre os dous extremos do sagrado do que fala Agamben: o que non se pode tocar porque sería desacralizado ao ser contaminado por nós no contacto e o que non debe ser tocado porque é infecto. A illa tamén como idea dupla ao mesmo tempo. Como soño de peirao de chegada e acubillo, e coma esa illa interna inhabitada, de *trémolo* de máscaras ocas que é a identidade. Acabar con un e co soño, ese sacrificio para vivir nun tempo presente carente de anseios.

C)

CHUS PATO: *Pecho retomando o comezo da conversa.*

Ao meu ver a singularidade desta escritura ten como alicerce o entrelazo entre un método científico para explorar a realidade e a linguaxe do poema. Isto fai de ti un poeta único na nosa tradición; só ti traballas o poema desde esta perspectiva. E agora vasmе permitir arriscar, bastante, creo eu... Nalgún momento no treito central sentín unha presenza mística, esvaeceu axiña, pero a sospeita da súa existencia acompañoume ata o final. Non, non existe esa presenza, as palabras non a nomean. Existe unha sorte de corpo ingrátido, menos pesado que o poema e que dobra a súa linguaxe, como unha imaxe inaprensible, todo o tempo está aí. Podería chamarlle alma, o alento do libro. Esa presenza non vén do lado do fío poético, chega do discurso científico. Serei máis clara. A linguaxe científica en xeral pode derivar cara a unha urda mística. No caso do Pintor cego, e sempre ao meu ver, esta deriva corríxea a lingua do poema. De ser así, o autor deste libro sería poeta para non ser un místico.

Que me dis, Genaro da Silva, de todo isto?

GENARO DA SILVA: *A poesía é un acto de fe. O poema é un animal informe, inaprensíbel. Estas*

son as miñas ferramentas para medir as súas pegadas, para soñar a súa fasquía, para tecer unha rede que lanzar ao baleiro, onde nunca está.

EDICIÓN NON VENAL

Euseino?