

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



REAL ACADEMIA GALEGA



Baixo o límite

O solemne acto académico
no que foron lidos os dous
discursos recolleitos no
presente volume celebrouse
o 23 de setembro de 2017
no Paraninfo do IES Otero Pedrayo
de Ourense.

Edita

Real Academia Galega

ISBN: 978-84-946005-8-6

Depósito legal: C 1254-2017

© Chus Pato, 2017

© Francisco Fernández Rei, 2017

© Real Academia Galega, 2017

Maquetación e coordinación da edición

Mazaira grafismo, sl

Deseño da colección

Grupo Revisión Deseño

Impresión

Imprenta Mundo



Baixo o límite



REAL ACADEMIA GALEGA

A Coruña 2017

Discurso da ilustrísima señora dona
Chus Pato



Excelentísimo señor Presidente da Real Academia Galega,
señoras e señores académicos,
amigas e amigos que participades neste acto:

Tratarei de desenvolver algunhas cuestións que me preocupan, que me inquietan, que me chaman ao respecto do poema e da poesía, sen que das miñas palabras se deduza conclusión ou tese.

O meu discurso está dividido en dúas alas e unido polo corpo dun insecto que a min me gustaría bolboreta.

Na ala dereita ocupareime da voz, da relación entre a biografía e a escritura, da concordancia imposible entre a banda sónica e a banda conceptual, do poema como afirmación, testemuña, resto que resiste ou ruína.

Na ala sinistra acumularei razóns sobre a figura e os límites, sobre o tempo, a verdade, a grande arte ou grande poema, o sublime, a captura eidética do poema, concibida á maneira platónica, e sobre o xeito de forzar unha saída a esta sorte de caza.

A VOZ

Imaxinemos a seguinte escena, nela camiñamos por unha rúa de perspectiva ampla, así ao fondo, alí onde a nosa rúa emboca nunha praza vemos a luz do ceo, esa luz que agora mesmo se enche de auga e semella un pano, un tecido coa consistencia da cinza e da prata dun amencer atlántico.

Imaxinamos este pano para encarnar algo invisible, a voz, a nosa voz non se ve; e se queremos falar da voz e poñela diante dos ollos témonos que facer cunha

imaxe, encarnar o invisible en algo que poidamos ver e dicimos “a voz é coma un pano de luz e auga”; poderíamos elixir calquera outra representación, desde logo, pero de momento o que importa é que somos quen de imaxinar, de proferir o invisible, o tempo, o aire... neste caso a voz, e eu desexo falarvos da voz, da voz en primeiro lugar, non da fala: da voz liberada da fala, desa voz que anuncia unha posibilidade anterior a todo dicir e mesmo toda posibilidade do dicir, a voz que nos toca, que nos acariña ou nos bourea sen palabra, silandeiramente, polo silencio do berro, da exclamación ou da admiración, unha voz que ignora a articulación das palabras e a escritura. Materia sonora emocionada, a voz, sempre fuxitiva, condenada ao esquecemento, imposibilitada para deixar marcas, para ter algo que semelle un porvir, a voz que é un puro son insignificante, ela, sempre borrada, desaparecida, tan escrava e impersoal, vibración que o aire da respiración produce sobre as cordas vocais.

Quen fala con esa voz? A que nome de persoa a podemos asignar?

Imaxinemos de novo, esta volta un milleiro de agullas que de norte a sur, de leste a oeste, en todas as direccións beliscan, cosen, zurcen ese pano que é a voz, articulan nesa voz palabras, entón alguén, calquera pode preguntar

Que distancia separa o abeto da nube? Ou
Cantos pasos me separan do abeto?

Pasan milenios, sobre a voz, sobre as palabras e de novo volven as agullas a petear e bordar o tecido da voz e o tecido oral, articulado da voz, entón alguén, calquera escribe

Nube

Abeto

É coñecido o parágrafo no que Aristóteles (*Política*) explica que a nosa é a única especie entre os animais que carece de voz. Nós teríamos fala e sería precisamente esta a que nos distingue, así pois, ao abandonar a voz borraríamos o animal, abandonaríamos a voz para aprender o que é de proveito e o que non o é, o que é xusto e o que non o é e definiríámonos como falantes, seríamos aqueles que viven e

son dotados de linguaxe sendo esa fala a nosa ética; entón alguén, calquera podería preguntar: Que significa para un vivente non ter voz e falar?, que significa para un vivente escribir?

Para Heráclito a voz é a harmonía invisible que il xulga máis forte que a visible, sería unha articulación que se esvaece e ao tempo se conserva. Nós seríamos aqueles viventes que anulan e conservan a voz como non dita na linguaxe articulada.

Os gramáticos da antigüidade excluiron a voz da gramática. Definiron a voz dos animais como confusa e reservaron o termo *engramatos* para aquela que pode ser transcrita. A primeira sería analfabeta e a segunda, en consecuencia, unha voz letrada.

Borrándose na letra esta voz do animal transfórmase en fala, en linguaxe articulada, e só cando se extingue na articulación é posible tornar ao seo confuso no que a voz nace. Diríamos que sentimos como a bioloxía se transmuta, se transfigura?, en fala.

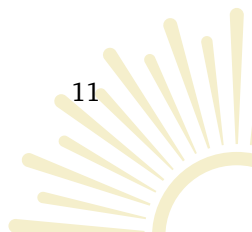
A escisión da linguaxe en dous planos que non se deixan reducir o un ao outro atravesa todo o pensamento occidental desde a xa citada oposición aristotélica até a dualidade da *Sage* e *Sprache* en Heidegger e o *amosarse* e *dicir* en Wittgenstein.

A lingüística moderna faise cargo desta dobre significación como oposición entre *lingua* e *fala* (Saussure, Benveniste), a única ponte entre as orelas sería o fonema, que abre e fai posible a significación e o discurso; con razón Jakobson o remitiu á ontoloxía.

Jean Luc Nancy (*À l'écoute*) pregúntase se a voz, se o sonoro en xeral é un asunto do que a Filosofía sexa capaz ou se a escoita foi substituída polo entendemento. Se o filósofo será ou non aquel ou aquela que entende todo pero non pode escoitar e faino así para poder filosofar. Dun lado a mirada: a figura, a idea, a presenza, do outro o sonoro que carece de forma, aparece e esvaece na súa permanencia, chega e xa non está.

Escoitar vive en relación con entender, en consecuencia en todo entender existe a voz, esa non forma, en toda verdade vive o sonoro, o informe, ese tránsito, ese ir e volver da voz.

Soar é vibrar, podemos dicir que a luz é instantánea e que o son propágase, a voz é da orde da participación, do contaxio, aféctanos cunha capacidade que non se



parece a ningunha outra, é un afecto incalculable, esténdese, penetra, chega e se dilata ou se difire e transfire, a voz é a onda da marea, pon en vibración unha columna de aire, de carne, nela escoitámonos, no urro, no canto, na palabra exclamando de forma idéntica ao primeiro berro do nacer.

Na voz escoitamos o que, non dito, é outra cousa que o dito. Quizais nunca escoitamos máis que o que non pode ser codificado e non entendemos senón o que, xa codificado, descodificamos. Escoitamos o amor, o desexo, a paixón, a ledicia, a pena, a coraxe. Escoitamos se cadra tan só o incomunicable que non é nada diferente da propia comunicación, aquilo polo que o suxeito chega e se ausenta no seu propio ir e volver e marchar, entón escribe Nancy “esa pel tensa sobre a súa propia caverna sonora, ese ventre que se escoita e se extravía en si mesmo ao escoitar o mundo e extraviarse nel en todos os sentidos (...) o meu corpo boureado polo seu senso de corpo, o que antano se chamaba a súa alma”.

Preguntámonos co filósofo –e a pregunta é xa unha pura vertixe– a voz, será sonora?

Sobre a voz, sobre o seu *sacrificio*, sobre a súa anulación fúndase a posibilidade da linguaxe articulada e en consecuencia as dicotomías natureza e cultura, o que pode ser dito e o que non; se cadra poderíamos pensar unha humanidade que regresando sobre si abandonase esta figura para presentarse alcanzada pola animalidade sapiens e as súas diferenzas específicas nunha dimensión na que se confundisen natureza e cultura. Deste xeito fariámonos cargo da núa vida e non abandonaríamos o animal á súa propia violencia e á súa propia indicibilidade.

En palabras de Agamben (*Il linguaggio e la morte*) “o propio da humanidade non é un indicible, un saber que debe quedar non dito en toda praxe (...). Non é tampouco unha nada, cuxa nulidade funda a arbitrariedade e a violencia do facer social. Máis ben o que nos é propio é a praxe social mesma e a palabra humana feita transparente a si mesma”.

ESCRITURA E BIOGRAFÍA: A LINGUA DO POEMA

Agora ben, é a linguaxe articulada, a fala ou a escritura unha arte, unha técnica da especie sapiens ou somos nós un froito da linguaxe? Noutras palabras, que conta nun poema, a vida (a biografía, o vivido) ou a letra?

Desde o punto de vista teolóxico a primacía do logos indica o privilexio do significativo, da letra, e a orixe desvélese como traza, como pegada.

No evanxeo de San Xoán lemos que a vida xérase na palabra e queda alí inseparable e íntima.

A retórica antiga transmítenos que a *ratio* ou *ars inveniendi*, a *inventio*, é o acceso ao lugar (topos) da palabra para dar co argumento (tópico) acaído e que nos fornecerá de razoamentos. Trataríase dunha mnemotécnica, dun conxunto de imaxes que nos aseguran o desempeño como poetas ou oradoras.

Santo Agostiño (*De Trinitate*) interpretará a *inventio* como *in id venire quod quaeritur*, o que atopamos na palabra é un desexo amoroso polo coñecemento, de tal maneira que a linguaxe preséntasenos como unha tea que tece a partes iguais amor, palabra e saber.

A tónica agostiñana foi reinterpretada polos poetas provenzais e nesta nova maneira ímonos deter pois dela nace a moderna poesía europea.

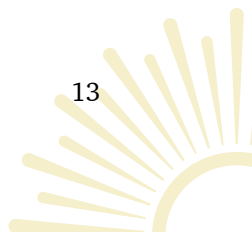
Os primeiros trovadores non quixeron xa aprender un catálogo de tópicos, desexaban experimentar a celebración da linguaxe como un *tópos*, como un lugar que conciben como trenza de amor, palabra e coñecemento; a este acontecemento chamárono *Dictamen*.

A *Razzo* ou *Dictamen* non é un suceso biográfico nin unha vivencia lingüística, é unha zona indiferenciada entre o vivido e o poetizado, un vivir a palabra como inesgotable experiencia amorosa.

Amor é o nome desta experiencia e en consecuencia Amor é a *razzo* de trovar por excelencia.

Trovar, atopar, xirar, rodear, dar a volta a algo, ir derredor, rodar a palabra, darlle voltas.

Alguén, chegados a este punto, podería preguntar, é o poema quen inventa a Beatrice ou é Dama quen escribe o poema?



Haberá quen responda que un poema logrado é o que se confunde sen residuo coa vida e haberá quen opine que na falta de relación co vivido estriba a súa excelencia. Para os primeiros a poesía debe servir, estar suxeita ás necesidades que a vida marque nun determinado intre, ser didáctica, en definitiva, e os segundos concíbena como un mero artefacto estético, como unha construción na que a linguaxe fai coincidir por diversos procedementos unha liña melódica e un encadeamento conceptual, a exactitude dunha metáfora, por poñer un exemplo. Non se nos escapa ademais que esta segunda opción non é libre da referencia ao vector biografía que nega.

A estas dúas maneiras de discorrer sumariámoslles unha terceira que sostén que, se ben é certo que poesía e vida diverxen infinitamente sobre o plano da biografía e da psicoloxía, retornan no punto da súa recíproca desobxectivización e alí reencóntrase por mediación da lingua que é propia da poesía.

Agora ben, que lingua é esa propia da poesía e en que se iguala ou se diferencia dos demais usos dun idioma?

A linguaxe, ben o sabedes, a linguaxe e os seus usos máis comúns, os que describen o mundo (isto é unha bolboreta), os que son a expresión do Eu (amo á bolboreta) e o conxunto de proposicións que pensan ese mundo (hai bolboreta).

No *Dictamen* de amor experimentase a fusión entre o vivido e o poetizado e escríbese mediante palabras, que sen deixar de ser as mesmas que as dous outros usos do idioma, e atravesándoos, difiren deles en canto que establecen as do poema.

A esta lingua que é e non é a mesma que a dos usos máis comúns chamareille lingua do poema, unha lingua que en realidade é unha pobreza, a de quen carecendo de palabras sabe que elas son vida e promete ir por elas, traelas, naturalmente nese mesmo intre decide a que idioma ou idiomas debe encamiñar a súa procura; de todas as características que a definen resaltarei dúas:

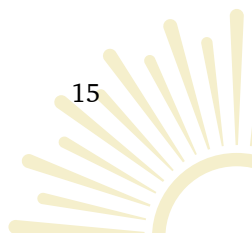
- a intensidade, unha intensidade que lle permite ao poema, un ser limitado por unha forma, abrirse ao a-formal, é dicir ao absoluto, ao que carece de forma e límites ou cifrado doutro xeito, unha intensidade que lle permite a un ser de medida rozar ou ter un contacto, unha caricia co que non pode ser medido.

Unha intensidade que lle permite escribirse e lerse e dicirse na fronteira última da nosa capacidade como falantes

- a súa capacidade para lindar cos bordos, coas fronteiras das outras escrituras, sexan estas dramaturxias, narracións, ciencias, guións cinematográficos, estruturas lóxicas, melodías ou cifras, e tamén coas outras artes sexan estas escultóricas, pictóricas etc. etc.

En realidade esta lingua na que un poema se escribe é e ao meu entender a matriz de todas as demais que compoñen un idioma, calquera idioma, de aí que as súas palabras abrollen xusto cando quedamos sen palabras, todos e todas coñecemos esta sensación de non ter, de carecer de palabras, de quedar mudos, de quedármonos sen palabras; o poema comeza aí, na mudez que borra toda capacidade articulada da voz, nese intre temos á nosa disposición a voz, aquela que se borrou e se articulou e podemos exclamar, admirar ou berrar de pánico ou de pracer, aí cando perdemos pé comeza a escritura, esa lingua que é a do poema; fácil é comprender que en consecuencia as palabras que son as súas quedan fóra de xuízo, non se interprete que non poidan ser examinadas pola crítica ou pola teoría, fóra de xuízo significa neste contexto que padecen o encantamento que levou a Ero de Armenteira a non sentir o pasar dos cincocentos anos nos que escoitou e só escoitou o cantar dunha paxariña. Escriban o que escriban estas palabras, sexa de amor ou de infortunio, sexa sobre as maiores calamidades que podamos sufrir, a tempestade, a guerra, a morte, elas, as palabras, maniféstanse sempre a salvo e non precisamente porque sexan paradisíacas ou estean configuradas como aquel idioma inaugural no que falou Adán no paraíso, antes ben, son babélicas e salvas, esquecidas de si mesmas, salvas no seu propio esquecemento, inmemoriais? Todo pode ser.

A existencia desta lingua do poema é o que acotío crea unha confusión de redor da poesía que non se produce a respecto doutros textos científicos e/ou humanísticos. Esquecemos que os idiomas se falan de xeitos moi diversos e cada unha destas maneiras conta coas súas propias regras, falar/escribir nunha delas é coñecer



esas regras, de aí a comparación co xogo: nun determinado xogo de linguaxe se non se manexan as regras quedas fóra. En xeral, e moi particularmente ao respecto 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, os lectores, as lectoras en moitas ocasións vense rexeitadas polo poema ao atopárense cun texto para elas indescifrábel. Ninguén lles advertiu de que o poema é un idioma cunha antigüidade de milenios un idioma que vive dentro dos idiomas e que ten por honra escribir o mesmo sen repetirse xamais nunha sorte de eterno retorno interpretado por Deleuze (*Repetición e diferenza*). Ninguén se tomou a molestia de indicarlles que o poema é moi anterior á moderna institución que chamamos Literatura ou campo literario e que durante milenios a súa vida transcorreu fóra desta disciplina.

Tería que forzarme para facer miña a idea de que a poesía é o obxectivo da especie, pero sei de certo que o que chamamos voz da Musa é, en realidade, o ditado da lingua: a lingua non é un instrumento do poema, o poema é un dos medios que un idioma usa para sobrevivir. Un idioma vive a través dos poetas, a miúdo o poema leva a escritura do poeta máis alá do que il ou ela puidesen sospeitar, ese é o intre no que o futuro do idioma invade o presente.

De aí e tirando proveito da ocasión quixera reivindicar o dereito dos meniños e meniñas, dos mozos e mozas a coñecer ese futuro do idioma, a seren educados na arte poética, e o dereito da poboación a seguiren estudos superiores de escritura poética se así o desexaren. Para isto teríamos que contar con cátedras que impartisen aulas da materia e que como noutras universidades do planeta servisen de altofalante a poetas xa “consagrad*s”, dándolles aos e ás máis novas a posibilidade de recoller o seu herdo.

A piques estou de dicirvos que poeta é aquel ou aquela que na palabra xera unha vida. Esta vida, este vivente que é o poema subtráese tanto ao vivido polo autor, pola autora, como aos usos convencionais da linguaxe.

A METÁFORA: UNHA CONCORDANCIA IMPOSIBLE

Imos achegarnos agora ao poema non desde unha converxencia, farémolo desde unha escisión, desde unha desconexión; antes lembraremos un lugar, un topos común, aquel que nos explica que a lingua pode dicir o que non entende e que o intelecto pode comprender o que non sabe dicir. A Neuroloxía e as ciencias cognitivas concordan en xeral a día de hoxe na existencia de dous modos de pensamento, e no feito de que un deles non depende da linguaxe.

Sostemos que na enunciación poética as cousas ocorren do seguinte modo: o movemento da lingua, da música, da disciplina, da medida en dirección ao senso está percorrido por un contra-canto que vai da cadea conceptual, da significación, da invención da lóxica até a palabra, sen que ningunha das dúas bandas cumpra o traxecto enteiro ou acouguen a unha na outra, describindo un movemento semellante ao dunha asíntota de dobre dirección. Este quiasmo é o que chamaremos poesía, e nel como en todo cruce pode producirse unha catástrofe, ese ourizo cacho (fragmento: Círculo de Iena, Derrida) que trata de cruzar unha autoestrada de cinco carrís en ambas as dúas direccións: perigosas, si, para o poema, as autoestradas da música e da invención filosófica.

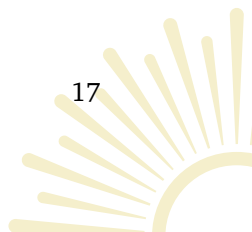
Sostemos que un poema sería este lugar da lingua no que a melodía e o concepto amosan a imposibilidade do seu coincidir.

O poema sería ese lugar onde a intelixencia se escurece nos nomes e os nomes xogan ao esconderse coa intelixencia. Unha catástrofe recíproca dos extremos ou bordos da linguaxe, o seu ser melódico e o seu ser pensante.

O poema é aquel vivente que establece, ou mellor in-alicérase, na conxunción dunha imposibilidade, un obxecto cuxa perfección só é posible pola graza da súa imperfección

Un *lóstrego escuro*, como quixo Ponal
O *leite negro da alba*, como nos transmitiu Celan

Lémbrolles a tan coñecida definición de Valéry: un poema é a vacilación prolongada entre son e sentido.



Isto acontece porque no mar das sirtes ou fronteiras derradeiras dun idioma outra cousa non pasa que non sexa o seu desexo de mudar en música liberada de toda significación ou de ser un puro pensamento do seu propio pensar, unha cifra, unha matemática.

Lendo moitos dos textos da poesía do século XX e XXI poderíase pensar que a súa escritura se basea nun método semellante ao das colaxes da vangarda cubista ou do dada, sería lexítimo caer nesa tentación; con todo, non é ese o horizonte que para min explicaría a súa construción, o ideal para todos eles e desde o meu punto de vista sería pola contra o que Benjamin chamou imaxe dialéctica, noción que ve a luz ao tempo que as vangardas históricas.

Ben sabedes que nunha imaxe dialéctica partimos de dúas nocións que se contraponen, dous contrarios, a imaxe non se forma porque o termo A envorque a súa luz sobre o termo B, nin porque o termo B faga o mesmo sobre o A, cúmprese cando dun xeito fulmíneo A e B se unen nunha detención que calla nunha mónada autodeterminada, nunha constelación.

Non se produce aquí como na dialéctica hegeliana unha síntese, que sería a absorción dos contrarios nunha nova proposición que enceta de novo o camiño dialéctico; que non se producise a síntese era o que tanto incomodaba a Adorno, pero Benjamin non estaba interesado no movemento, estábao na parada, na detención, de tal maneira que os termos non se diluísen o un no outro. Benjamin optou pola tensión, pola polarización das partes.

Lonxe de concibir esta parada –esta síncope– como quietude, pensouna como un tremor, como a cesura necesaria para que a imposibilidade do posible adveña a unha existencia propia, porque este pensamento non é argumentativo, este pensamento dáse por analoxía, por mimese, por metáfora.

Podemos comparar esta imaxe –e co fin de aclarar esta parada– coa estabilidade da balanza: o fiel está quieto, pero a súa estabilidade é un tremor; ou ben (seguimos o símil que propón Aristóteles) a fuxida dun exército en desbandada que volve á formación de combate cando un dos soldados se detén, e o seu pararse fai que todos regresen ao campo de batalla. Ou, se así o queremos, velaí a oscilación pendular da trapecista que iluminada pola luz non cesa de moverse inmóbil na altura do seu trapecio.

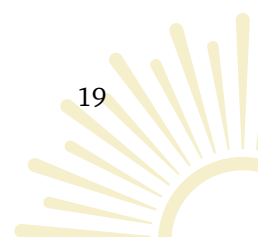
Como horizonte, como ideal, a proposta de Benjamin que traslado ao poema. No poema dáse esa unión de contrarios, de materiais contrapostos non para que a síntese se colme, máis ben para que na súa detención, na súa cesura, poida escribirse unha contemporaneidade da linguaxe. Que precisamente dá pensado, máis alá da argumentación, a partir dese incalculable que é a metáfora. A metáfora non amosa a semellanza dos contrarios senón a súa irredutible diferenza: os labios nunca serán coral, pero por un intre semella que os dislocados poden unirse.

De aí que o poema non avance de argumento en argumento, máis ben exponese de limiar en limiar, de soleira en soleira.

O POEMA COMO RESTO OU RUÍNA

Agamben, o filósofo, escribe mediante un siloxismo a súa idea do que é ser humano. É unha proposta do tipo –e cito de memoria– “Humano é aquel cuxa humanidade foi integramente destruída” (refírese á humanidade en Auschwitz, a humanidade reducida a graxa para xabón, superfosfato para o chan, carteiras e zapatos para a venda...); eu tomei esta maneira de avanzar e substituí *humano* por poeta (no sentido que toda poesía foi destruída e continúa sendo destruída en Auschwitz, Hiroshima, na nosa guerra do 36, todos os días, en cada minuto e segundo do noso vivir... mentres a idea de batalla paira por riba de todas as batallas indiferente ao sufrimento de quen combate e a padece) e de aí xurdiu unha definición de poeta como resto, como testemuña: poeta é aquel/aquela cuxa musa foi integramente destruída. Agora ben, se quen escribe poesía –porque malia a todo seguimos escribindo poesía– é aquel/aquela cuxa musa foi integramente destruída, isto significa que a identidade entre poeta e non poeta nunca é perfecta, que non é posíbel destruír integramente a musa, o ditado do idioma, que sempre resta algo.

Ser poeta é ser ese resto, desde este punto de vista o verso de Hölderlin “o que permanece é o que fundan os poetas” pode lerse non no sentido trivial de que a obra dos poetas é algo que perdura no tempo senón que a palabra poética é a que adopta o papel de resto; por isto, 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.



Ser un resto, ser testemuña dunha destrución é situarse no lugar do que foi destruído ou do que nunca aconteceu (situarse na pel dun bosque, dun océano, dos bloques de turba, dos defuntos, dos espectros que roldan a escritura, das utopías), é traelo novamente onde cada un; é un tipo de avance no que unha greta, unha fisura sostén o que enfrontado se mira.

Un poema é un conxunto de ruínas, pero esas ruínas son pulsións do idioma; pertencen á imaxinación e desde aí emiten os seus sinais que son desexos de escritura –esas ruínas somos realmente nosoutros mesmos navegando e nacendo cara a vida–.

O inesquecible son esas ruínas sensitivas e de idioma (síntomas) que nos acollen e nos fundan, son sentido porque son xénese, son política porque son mente, intelixencia (aberta).

E son metáfora porque son dislocación, praxe que une o que está dislocado, ás veces as ruínas asústannos por iso dicimos “quero que os fantasmas teñan corazón” / herba e liques e sempre, sempre paxaros en simbiose cos cabalos.

É a beleza

e a velocidade do ronsel da londra aínda que nosoutros, os humanos non lles chistemos nadiña as londras.

O poema é unha fisura intelixente, é un amor quen persuade ao tempo para existir, un tempo que se implanta no vindeiro, primoxénito.

Aión é unha meniña
que tira os dados na beira do mar

Ben, non era tan difícil, só tiñamos que concibir un ser que o é e non está suxeito a forma, é dicir, carente de atributos agás un que se opón a todo o que se alza e se traza, il é ilimitado e en consecuencia refractario á ollada.

Non se opón ao que se presenta, arrodéao, atravésao, é anterior e posterior a calquera obxecto, non se confunde con il, con eles, con elas, coas formas, é a súa posibilidade, sen que deduzamos que a súa anterioridade sexa unha orixe, un orixinal.

Elas –as formas– adiántanse desde este ilimitado, trázanse, figúranse, existen baixo ese límite que é o seu trazo: unha árbore, unha mesa, unha cidade, os animais, os aeroplanos, a natureza que é o conxunto de todo o que podemos percibir a través dos sentidos, escoitar, ver, tocar sen que sexa a súa suma, máis ben sería a súa necesidade, a súa liberdade de ser.

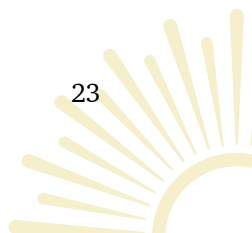
Nada hai fóra dese límite, dese debuxo que forma o visible, o mundo que pensamos como unha técnica, como unha posibilidade da Terra, do planeta envolto polo ceo, por un veo visible.

Existe ese límite e en contacto co límite a nada, nada que non se limita, que non se percibe pola vista, esa claridade que envolve o ceo, que envolve o planeta, que transita entre todo aquilo que se forma, que se presenta desde o que carece de límites, que se adianta, que se percibe e é imaxe, nun concepto de imaxe expandido desde o que diríamos que o mundo é imaxe, que unha estrela é imaxe, que calquera corpo é imaxe.

A imaxe presenta, enuncia o que xa non está, o que non pode ser retido e é pulso de calquera presenza.

A imaxe –explica Maurice Blanchot– é feliz, por ela crémonos donas da ausencia, pero preto dela reside a nada, a imaxe é lixeira, a nada pesada. De aí que pareza –a imaxe– tan profunda e baleira, tan ameazadora e tan atraente, rica de senso e, tamén, pobre e mendiga.

Fóra do límite, pois, o que non o ten, o que non pode ser capturado polo *éidos*, pola forma e lle marca o alento ao que si a ten. (Advirto desde xa que usarei a palabra *éidos* no seu dobre significado: como forma, léase un reloxo, un ordenador, unha montaña, toda clase de entes, e como idea platónica no seu senso filosófico habitual.)



Iso que non pode ser sometido á idea platónica é un acontecer, unha temporalidade previa ás formas, ás especies, tamén a esta, a que nós denominamos humana ou sapiens, anterior á nosa capacidade de erguernos, de alinear a columna vertebral co cerebro, á fala, á visión, ao pensamento, aos sentidos.

Fóra do límite vive o informe, desde aí adiántanse, trázanse as formas. Non concibimos aquí esta grandeza como a hipótese negativa para unha dialéctica especulativa.

O informe, o halo, a páxina en branco non se sintetiza na forma, sendo o formal o sol cenital dun proceso; antes ben, páxina en branco e escritura continúan o seu devir, o seu andar enlazándose, afastándose, achegándose pero sempre conservando ambas as dúas os seus caracteres, como amantes que ao fundírense nunha aperta refusan a devoración.

Concibimos un contacto, un tocarse, un desexo do informe pola forma, permanecendo cada termo fiel á tensión que lle é propia.

Pensamos nun destello, nunha faísca, nun resplandor que abrolla desde o amor concedéndolle ao ilimitado a ausencia de peso, a transparencia, e aos obxectos -aos corpos- a calidade de pesar, a gravidade, a calidade de desfondarse nese alento ou sopro do que carece de atributos.

Diremos que o sublime é o froito desa enerxía e se na anterior ala de bolboreta que quixera ser este discurso falamos da voz, é a nosa intención agora iniciar unha disertación sobre o sublime. Moverémonos preto das escrituras de Jean Luc Nancy e de Lacoue-Labarthe.

A noción e a fixación da proposición que une os dous membros ou capítulos deste discurso é coñecida, pertence a un período arcaico: “Aión é unha meniña que tira os dados na beira do mar”.

I

O pensamento do sublime é serodio, nado no seo das escolas helenísticas, moi contaminado pola latinidade e mesmo polo discorrer xudaico e cristián, *ho hypsos*, designa desde a primeira diáspora en solo grego ao Deus da Biblia, o moi alto.

Conforma unha tradición menor que dá conta, mesmo, dun esgotamento da beleza clásica, en tanto pensamento do exceso, do desbordado, do alén do fermoso.

Desde Longino formúlase segundo a distinción metafísica por excelencia, aquela que distingue entre o sensible e o suprasensible herdada do platonismo.

Ninguén daría por mala unha definición que enunciase que o sublime é a presentación do impresentable, matizada por Lyotard como a presentación do feito de que hai algo impresentable ou que non todo, a totalidade, se presenta.

A presenza pode ser pensada seguindo a dirección das dúas máximas apofánticas como figura ou como un desvelamento; farémonos cargo destas máximas de inmediato, pero antes de examinar as rutas ás que nos levarán imos resumir as posicións gregas a respecto da relación entre poema e Filosofía. Entendemos aquí o poema como a grande poesía, a poesía sublime e xa que logo os termos poema e sublime serán intercambiables.

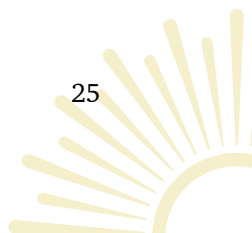
En Parménides mesmo as interrupcións matematizadas se escriben baixo a aura sagrada da enunciación. A verdade reside na carne da palabra.

Platón organiza a distancia entre o poema e a Filosofía.

Aristóteles inclúe o saber do poema na Filosofía, que é o saber dos saberes. Esta submisión do poema continua a distancia platónica. Incluindo o poema convertéte nunha rexión baixo o paraugas totalizador da Filosofía e así funda a Estética como disciplina.

Heidegger desfaise do estorbo da Estética e regresa ao solo parmenídeo.

Badiou cualifica a primeira opción como unha rivalidade identificadora, a segunda de distancia argumentativa e a terceira de rexionalización. O interrogante –ao que trata de responder no seu libro (*Que pense le poème*)– é: como saímos de Heidegger sen regresar á Estética?



II

Contamos cando menos con dúas fórmulas, con dúas tradicións para a comprensión da presenza, en correspondencia dúas máximas apofánticas:

“Non te farás imaxe algunha, nin símil do que haxa no ceo nin baixo a terra”
(*Libro das leis*)

“Eu son todo o que hai, o que houbo e o que haberá, ningún mortal ergueu o meu veo” (no templo de Isis)

Ao centrármonos na primeira fórmula temos por forza que entrar na cuestión dos límites, da delimitación, da mímese concibida como reprodución ou imitación, é dicir, naquel moi amplo discurso no que a parella materia/forma deriva da pre-determinación do ente como *éidos*, como figura.

Desde o intre no que os corpos son pensados como figura ou aspecto, a partir do corte ou do contorno da de-limitación, divídense en limitado (materia) e limitador (forma).

Significa isto que o aparecer, o amosarse, a presenza, o *phainesthai* do ente, o seu ser luminoso e visible, deriva de tal determinación?

Que exista o aparecer non depende da captura eidética do ente, a excepción do que ocorre en Platón. Non é Platón quen inventa o *phainesthai*, a determinación da presenza polo aparecer. O que si inventou Platón é que este aparece segundo o seu ideal, e é este xesto, o do filósofo, o xesto inaugural da Estética.

Hegel (*Estética*), desde un pensamento que semella diferir da teoría das Ideas platónicas, define o sublime negativamente en relación ao fermoso (como a imposibilidade de representar algo ao que non lle resulta posible achegarse, un *fôra* impresentable); desde esta perspectiva o sublime non ofrece nada máis que o motivo do exceso, tampouco nada menos que o motivo do impresentable do que amosa, no esencial o concepto da beleza, do que non deixa de depender.

Hegel pensará o sublime como unha presentación dialéctica, negativa e restritiva.

Se o sublime é a inadecuación da forma ao contido e a beleza a conciliación figural do espírito e a forma, o sublime pénsase como un intre que precede á beleza.

Trátase dun contra-concepto do fermoso: en consecuencia poderá afirmar que o sublime é o primeiro nivel da beleza. (Lembramos ao paso o célebre verso de Rilke onde as cousas versan de xeito inverso “xa que o fermoso non é senón o comezo do terrible” e engadimos tamén ao paso que o terrible é, na tradición de Burke, unha palabra para designar o sublime.)

Non se nos escapa que a conciliación do sensible e o suprasensible –e a conformidade espiritual da forma– supón ao igual que en Platón unha captura eidética do ente.

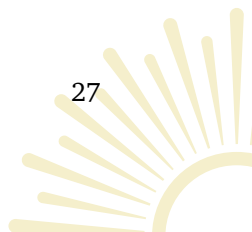
De porparte, se a presentación do infinito é a forma delimitada e finita, o sublime amósasenos na súa estrutura contraditoria; de aí a máxima da *Estética* “a manifestación do infinito aniquila a manifestación mesma”.

Chegadas a este estado da cuestión cavilamos no seguinte: ou ben Hegel leva razón e a presentación negativa significa a negación da presentación, poética do silencio (e en consecuencia ningún poema podería ser escrito, ningún poema sublime logo de Auschwitz, e de ser este intentado estaría consagrado a esgotarse na presentación da súa propia imposibilidade) ou ben o poema, a arte sublime, non é esencialmente cuestión da presentación eidética, sexa esta dialéctica ou platónica.

Preguntámonos tamén qué clase de escritura sería aquela ideal á que as demais composicións, dada a súa captura polo eidos, terían que achegarse, aínda sabendo que nunca serían máis que pálidas copias ou imitación da idea-poema. Non responderemos a pregunta; anotaremos, iso si, que algúns textos que se nos presentan como laicos non lograron ceibarse da súa matriz relixiosa nin na concepción do poema nin no modelo de poeta sexa este crístico (mesiánico) ou apostólico e sexa por imitación ou rexeitamento.

E preguntámonos finalmente: como podería ser unha presentación non eidética, no sentido platónico, do ente recoñecible como poema, da arte sublime, de calquera tipo de ente, dunha árbore, dun animal, dunha cidade, dun aeroplano?

No xa citado discurso (*O Meridiano*) Paul Celan escribe “O poema absoluto non existe, non pode existir! Pero existe, con cada poema verdadeiro, existe co poema menos esixente, esa cuestión que non podemos ignorar, esa pretensión inaudita”.



III

Agora si, este é o intre no que abandonamos a primeira das nosas máximas apofánticas para centrármonos na segunda, na inscrición do templo de Isis: “Eu son todo o que hai, o que houbo e o que haberá, ningún mortal ergueu o meu veo”.

A diferenza do enunciado mosaico, o do templo de Isis non é prescriptivo, é constativo: sostén que non é posible retirarlle o veo á esencia da divindade.

Trata, o mesmo que o enunciado bíblico, sobre a impresentabilidade metafísica, entendida como verdade ou esencia da *physis*. Afirmar que hai, que existe algo así como o impresentable. E isto, impresentable, é pensado como cuberto por un veo.

A súa forma é ben coñecida: *Eu, a verdade, falo. Eu, a verdade, digo a verdade e digo que a verdade permanece veada*, de aí que poidamos afirmar que a sentenza é rotundamente sublime. Trátase dun enunciado contraditorio, o equivalente sintáctico dun oxímoro.

O oxímoro da sentenza semella confirmar a tese hegeliana sobre Exipto, ese Exipto que non é máis que un paso para o mediodía grego. En Exipto o espírito fai cantar a pedra, pero o espírito está aínda preso na escuridade dos colosos de Memnón. Serán os gregos, sempre segundo Hegel, os que liberen o espírito, serán os gregos os nativos do sol no seu cénit. A verdade é a pura retirada do veo, a saída da noite, do feminino, do país dos mortos, de Exipto, o puro brillo do sol.

Pola contra e para Kant, ben o sabemos, ningún sol disipa o veo da divindade. A sentenza xera tan só un sagrado estremecemento. A verdade, na súa esencia –e con isto damos un paso adiante con respecto ao que dixemos no capítulo anterior sobre o misterio e a ética do misterio– é a non-verdade, a verdade non pode dicirse na súa totalidade, nalgún lugar abandona o seu propio punto de cegueira, aquel que chamamos indícidable.

Que a verdade teña por razón a non verdade condúcenos cara á estrutura contraditoria da *a-letheia*, a súa razón é a *lethe*, un ente nunca o é sen veo, un poema tampouco.

O halo, a páxina en branco, o lenzo sería a condición mesma do que non ten veo, un baleiro nunca dado, unha temporalidade pura.

Esta temporalidade non é nunca unha aparición, non é presentación, sabémolo porque o ente (a linguaxe) na súa familiaridade mesma, atópase de súpeto estrañado.

A páxina en branco é ese estrañamento.

O natal, a natureza, o ente, a linguaxe, a árbore, o natal é o estraño.

A páxina en branco é a experiencia do sublime como tal.

Impulso que produce o poema, o estrañamento do ente, da linguaxe, é tal o *ek-tase* ou o arroubo. É a precipitación fóra de si como sostén Burke, a que desde Longino a Boileau e de Fénelon a Kant se describiu como a emoción ou o afecto propiamente sublime.

Acontece nesta experiencia que se presenta, que aparece a constatación de que hai ente e non nada. Hai linguaxe articulada na nosa especie e non nada, hai poema e non nada.

Dito doutra maneira, a presentación como figuración –como *éidos*, como Estética– pasa a segundo plano.

Antes de que se destaque este ou estoutro ente (a linguaxe articulada ou non, unha pétala, un edificio), ou que mesmo poidamos chegar a imaxinar algo así como o destacarse do ente en xeral sobre o fondo sen fondo, existe tan só o feito de que hai ente e isto é o que ofrece un poema, o seu aparecer, a súa chegada ao mundo, a súa natividade.

O que máis que destacarse escintila, resplandece na noite sen noite, no máis alá da noite do nada, que é o halo, que é o baleiro, que non é nada que sexa, un fondo sen fondo refractario, como xa dixemos, á presenza, brilla, resplandece, é un alén da noite do nada.

E é unha afirmación rotunda, de aí que a apprehensión do sublime non dea lugar a ningunha dialéctica, tampouco a unha Estética.

O sublime sería, desde esta perspectiva, a presentación do feito de que hai presentación. É unha comprensión afirmativa do sublime, do poema.

Quizais a meditación sobre o sublime agrome da preocupación por atopar aquilo que na beleza é irreductible á súa captación pola idea platónica, ese “non sei que” que escribe Juan de la Cruz ou estes versos de Xosé Luís Méndez Ferrín que sabiamente nos advirten

*Velaquí o río no que quenqueira que intente
formar raptos, sostemento, signos,
non collerá outra cousa ca un couce no bandullo
e a tristura antiquísima de se sentir disolto*

esa faísca, unha luz extrema, o fulgor mesmo do aparecer.

IV

Pensar a partir do grande a razón do poema, preguntarse baixo que condición o poema sublime é posible.

O innato é o que é *physis*, é o don da natureza, é todo o que na arte (*téchne*) atinxe á *physis* mesma, e neste xiro estamos ante a cuestión do xenio, tal e como até Kant e Nietzsche se discorrerá a temática do sublime.

Xenio é o que lle dá regra á arte.

Xenio é a innata disposición do ánimo a través da que a natureza lle dá regra á arte.

Longino non escribiu outra cousa, falou da gran natureza, dos seus agasallos extraordinarios, dos dons do ceo.

Cómo afirmar, de vez, que o sublime atinxe a *physis* (ao xenio) e a unha *téchne*?

Tratándose do sublime a natureza é autónoma, ten a súa propia lei. O don natural está regrado e o xenio recibe da natureza as súas regras.

Medida, sentido do intre oportuno, seguridade na práctica... todo isto calcúlase e apréndese, como nos di Hölderlin.

Todo don da natureza ou dos deuses, toda sorte favorable non é nada se a decisión non é a boa. Esta estrutura, escribe Longino, regula a relación entre a natureza e a técnica, a arte, a *poíesis*, o poema.

Conforme ao escrito por Aristóteles, a *téchne* é literalmente pensada como incremento da natureza, é dicir, tanto o aparecer coma o medrar, do abrollar, ou do saír á luz. A técnica, a arte, as musas, só elas están en condicións de revelar a natureza. Sen elas, sen as musas, a *physis* acóchase –xa que ela ama o acocharse, o enmudecer.

É isto o que comprendemos cando Aristóteles no capítulo IV da *Poética* a propósito da poesía define a técnica, é dicir, a mimese como representación, como presenza, como lograr o presente.

A técnica é a produción (*poíesis*) do saber. Este saber aparece a través da mimese na medida na que é a facultade de lograr un presente en xeral e non a facultade da reprodución, da reduplicación e menos aínda a facultade de copiar ou remedar en xeral.

A mimese é a facultade de lograr a presenza do que sen ela permanecería encriptado.

Este saber resiste en Longino como oposto á interpretación platónica da mimese.

A técnica, a arte, a mimese é aquel don dado pola natureza ao ser para aparecer, para facerse ela mesma presente.

Agora ben, como esperta este don en nós?

A resposta de Kant será a do contaxio mimético sen rivalidade. Será xenio aquel ou aquela a quen a gran poesía, a grande arte impresiona.

A *physis* fai nacer na nosa alma, escribe Longino, un eros invencible para todo o que é máis grande e divino que nós mesmos.

Longino concíbenos como seres meta-ónticos, concibe a *physis* como o ser e sostén que os nosos pensamentos sobrepasan os bordos do que nos arrodea. Segundo il é nisto no que recoñecemos a razón pola que somos nados. Precisamente o aparecer.

V

Natal é todo o que estando destinado a permanecer no seu segredo sae á luz, en Hölderlin aprendemos o risco que supón esta chegada ao mundo do que está destinado a permanecer no seu segredo: “Nada é máis difícil que o libre uso do natal”.

Supra luz, o aparecer, é a estraña claridade do ser mesmo, a noite que nos cega, o escuro lóstrego que cantou Pindal, a sobria claridade da que falou Hölderlin, máis alá de calquera luz.

O sublime sería a presentación da liberdade, sendo o ilimitado o seu asunto.

O sublime é o que se ergue ao bordo do límite, do *schema*, da figura, da forma, da presenza, do fenómeno, do aparecer.

Non ten comezo, nin remata nunca, non é dialéctico, é un corte, unha cesura, unha greta.

Non é un número, é un xesto do infinito, o xesto polo que toda forma finita se ergue na ausencia da forma, é o xesto da figuración, previo á figuración, unha presentación sen presentación, un desbordamento do límite, o seu desafogo.

A súa lóxica é a de ser no límite da imaxinación, da mimese.

VI

Sublime é que a linguaxe articulada exista, que se erga un poema, o ilimitado da fermosura dun idioma, o incomparable dese idioma, que a grandeza dun idioma exista, que exista un borde erguéndose, unha multiplicidade presentándose como figura, como poema.

VII

A totalidade non é a totalidade do infinito, éo do ilimitado, do que está da outra banda do límite, máis alá do máximo, máis alá do todo.

A imaxinación, a mimese sente ese límite que é máximo e mínimo no que ela imaxina e toca o límite.

No sublime o límite non cede, non remite, preséntase como unha síncope, un suspenso da imaxinación/da linguaxe, coma esa interrupción na que o límite se traza e se figura.

A brancura suspensa no ceo, na pantalla en branco.

O sublime é cesura, un esvaecemento do idioma no ilimitado, a emoción dunha fala-escritura no límite.

Entón a linguaxe articulada, que é o conxunto de todas as proposicións posibles faladas ou por escribir (sen que a súa totalidade se configure pola adición destas proposicións, senón máis ben pola súa onticidade) e que, coma toda técnica ou arte ou mimese disposta pola natureza na especie sapiens, é limitada e infinita, ama ou é amada polo sopro, tamén chamado halo ou aura ou baleiro, ou neutro ou pura temporalidade (*Aión*) que é ser refractario á presenza e carece de atributos.

Aí a escritura dun idioma coñece o seu límite, sábeo, experimentao mediante a imaxinación que é facultade da mimese ou arte.

Nese límite, baixo o límite, abrolla ou podería un poema que é figura, alzado, trazado e tamén infinito e excelencia, entelequia, e que ao contacto co hálito ou *aión* queda exposto ao que carece de límites, de forma, de palabra, cor ou son.

Experimentar este amor.

Esta fermosura do poema sería a dun obxecto, a dun vivente que producido pola mimese e sendo xa que logo un *éidos*, unha figura, estaría aberto ao que carece de presenza, sería a dun artefacto autodeterminado, que sendo infinito e limitado se expón ao que carece de límites: un infinito aberto a un ilimitado.

Volve unha e outra vez, na súa diferenza compón, executa o seu propio modelo cada vez, volvendo, incesante, trobando a súa *razzo*, o seu *Ditamen*.

Un oxímoro, un paradoxo perfecto.

Un infinito exposto/aberto á meniña que tira os dados na beira do mar, na beiraOcéano

* * *

Excelentísimas, excelentísimos teño a sorte de ocupar a cadeira na que sentaron Fernández Ferreiro, ao que me une a ribeira do Miño, a terra do meu pai, Francisco del Riego –que soubo abrir as portas desta Academia aos galegos, as galegas e ao mundo–, Florentino Cuevillas, tan presente nesta cidade e na memoria dos seus habitantes, e Carré Aldao, un dos fundadores desta institución e editor exemplar.

Confésolles que desde que souben que o Parainfo do Instituto Otero Pe-drayo acollería este acto, en min baten as voces de tres amigas ás que moito quixen e que lamentablemente xa non están entre nós: a da miña inesquecible Belén Feliú, a da benquerida Begoña de Saa e a desa perfección e beleza que foi Sabela R. Oxea, as tres profesoras que foron deste claustro, ás súas únese a dun dos meus profesores neste centro. Non podoo presumir de ter sido unha boa estudante; con todo, hai leccións que se gravan para sempre a fogo no corazón e na lembranza: agradezo hoxe ao académico Xesús Ferro Couselo que nunha mañá moi fría e xa moi afastada no tempo se mantivese na súa palabra diante da policía, insistindo en que eu me encontraba na súa aula; naquela mañá, se ben eu non espallara no adro deste edificio panfletos da Unión do Pobo Galego (UPG), si fora a encargada de vixiar para que esta acción puidese ser levada a cabo; evidentemente este labor non se realizou no interior da súa aula... isto, alén da solidariedade, é ensinar Filosofía.

O meu agradecemento para Xosé Luís Méndez Ferrín, que me confirmou, aquí, nesta nosa cidade natal e nunha tarde de 1986 e nun acto no que liamos contra a entrada do Estado na OTAN, a miña vocación de aspirante a poeta.

Para Xabier Cordal, pola súa amizade.

Agradezo a Erin Moure todo o seu traballo por difundir a literatura galega no seu ámbito e aló por onde ela vai.

Ao meu editor Carlos Lema pola súa impaciencia xovial.

A Cabaleiro amábel (Arturo Casas) o seu recto xuízo e a súa amabilidade.

A Iris Cochón, sempre.

Miñas donas, meu señores, amigos, amigas, vou chegando ao remate deste discurso de entrada na Real Academia Galega, entrada que dividirá o meu corpo en dous e para sempre, o da académica e o da persoa que son. Doulle cabo coa lectura dun poema; do libro *Memorial e danza*

DEDICATORIA

*Alí onde a lingua perde lugar,
e así a materia toda se expande,
onde se transparenta,
se traspasa a si propia, se mata,
e toma son, e o silencio;
aí que acada si propia, como nun palimpsesto,
e se apaga e esclarece como nada,
rota, volta sobre si
ordenándose;
aquí, caída, por se devolver ao mundo;
oclúe, atravésase. Maior que a luz nin sombra.
E sempre para cada un de nós, humanos,
a perda ou a inflación do movemento, en nós.
A esta respiración.
Por non perdernos.*

Francisco Cortegoso

Resposta do excelentísimo señor don
Francisco Fernández Rei



A poeta da República Escarlata que non sabe cavar nin segar nin vendimar

Excelentísimo señor Presidente da Real Academia Galega,
compañeiras e compañeiros de corporación, amigas e amigos,
señoras e señores:

Quero que as miñas primeiras palabras sexan de agradecemento á Real Academia Galega por designarme para apadriñar a entrada nesta institución dunha das figuras máis innovadoras e de maior proxección internacional da poesía galega contemporánea; a “musa e guía desa xeración de poetas que irrompen na lírica galega dos noventa cunha radicalidade lúcida”, en palabras de Antón Lopo; a “Rosalía do século XXI”, como hai anos ma definira Xosé Luís Méndez Ferrín.

Teño que recoñecer que cando lin por primeira vez o discurso que acabamos de escoitar –intenso, lúcido e ben construído– sentín auténtica vertixe, que foi medrando cando pensaba no tempo de que dispuña para me mergullar na obra tan culta e tan transgresora –e moitas veces tan hermética– da nova académica e para poder reflexionar sobre a creación poética e os seus límites, tema que me é alleo.

De golpe veu á miña mente o estrañamento que sentín despois da lectura dun poemario que me mandara o mariñeiro Alexandre Nerium para que lle redactase un limiar; e así mesmo o que me producira Tino Martínez, un dos grandes mestres da fotografía galega, cando me pediu un prólogo para un libro de fotos sobre os Milagres de Amil, das que se ía facer tamén unha exposición no Museo de Pontevedra.

1. María Xesús Pato Díaz naceu na cidade de Ourense o 29 de agosto do 1955. As xeracións de mulleres da súa familia vivían no campo, vendimadoras por parte do pai, ribeirao de Viñoás, de Negueira de Ramuín, e pastoras e labregas por parte da nai, limega de Trasmiras; pero ela, que só coñecía a aldea nas vacacións, converteuse na primeira muller da familia que non sabe cavar nin segar nin vendimar, como literaturiza n' *A ponte das Poldras*:

igual que todas as mulleres que me precederon e que encetaron o seu canto nas vendimas ou nas segas, nas luminiscentes e cegadoras senras –como cobra saltarica, como cobra– eu, a primeira entre todas elas que non sei cavar, nin segar, nin vendimar, quixera comunicar lingua, creación, praxe lingüística: ESCRITA

Os primeiros estudos fixoos no colexio ourensán de Santo Domingo, rexentado pola orde de Paúl, o mesmo onde estudara Méndez Ferrín; o bacharelato cursouno no colexio das Carmelitas e o COU neste Instituto Otero Pedrayo que acolle o seu acto de ingreso na Academia. Licenciada en Xeografía e Historia pola Universidade de Santiago de Compostela na especialidade de Historia Contemporánea, comezou a exercer como profesora de Ensino Secundario en Bande (1989-91), paisaxes de “uz, toxo, codeso contra as corgas”, para logo ensinar xeografía e historia no litoral atlántico, en Muros (1991-95), onde soubo das “cocas de marzo” e onde unha “australia abaneada polo vento” a entolecía nas bermas do soño. Desde o 1995 ensina en Lalín, e aquí organizou a súa vida tendo en conta que a escritura, tal e como se dá nela, require un grande espazo de soidade, fragas e árbores, para poder escoitar. En Lalín séntese libre, non lonxe da fraga de Catasós (ou carballeira de Quiroga) cos castiñeiros máis altos de Europa.

No 1989 tivo un accidente automobilístico en Mesolongui, na costa norte do golfo de Patras, episodio que literaturizará anos despois. Alí non había ambulancias, polo que dous homes fornidos a cargaron nunha camioneta Chévrolet e a levaron ó hospital onde tivo unha prolongada estadía na que non sabía se podería volver camiñar, pero soñaba con erguerse e desde a balconada da clínica admirar a tumba de Byron. Mesolongui foi escenario durante anos dun asedio dramático na guerra da independencia dos gregos contra os turcos; á vila acudiu Byron con axuda para os helenos e, durante o asedio, faleceu.

O seu compromiso coa realidade contemporánea levouna a involucrase de forma directa na vida política e cultural galega e a militar desde moi nova na esquerda nacionalista. No 1973 foi unha das fundadoras de ERGA (Estudiantes Revolucionarios Galegos), mítica organización antifranquista, e axiña militou na UPG (Unión do Pobo Galego), que abandonou a finais dos 70; e desde o 2000 militou un quiñón de anos na independentista FPG (Frente Popular Galega). A mediados dos 90 declaraba que non renunciaba á súa formación marxista e que seguía a ser comunista, porque cría que os medios de produción non poden ser propiedade privada; e anos despois dicía en *Hordas de escritura*: “e así foille sempre imposíbel desertar da idea de que a propiedade privada dos medios de produción era non só corrupta e amoral senón abominábel”.

Integrouse en organizacións de índole literaria como a AELG (Asociación de Escritores en Lingua Galega), á que xa non pertence, e no PEN Club de Galicia; e recentemente pasou a formar parte do Padroado da Fundación Rosalía de Castro. Entre os anos 1993 e 2001 participou en accións con Ignacio Vilariño e, sobre todo, con María Ruído e María Esteirán coas que realizou performances como *Mateino porque era meu*, *A seretña* ou *Ethics of de care*. Posteriormente colaborou con Antón Lopo no amplísimo marco da performance *Dentro*, que considera “a única das intervencións dentro dun contexto que nace e se realiza desde a poesía, se ben para amosar que poesía e escritura de poemas non sempre coinciden e que a poesía excede con moito a maior parte dos poemas que se consideran poesía e que desde a mirada de Antón son só –simplemente– literatura”, como lle comentaba no 2009 a Arturo Casas, estudoso da súa obra.

Nos primeiros anos deste milenio onde máis actividade sociopolítica desenvolveu foi nas Redes Escarlata, que naceran para “intervir en temas políticos, sociais e culturais da nosa Terra e Tempo”. Sobre a súa creación, no 2008 dicíalle a Aurelio Castro: “A FPG decidiu constituír unha desas antigas fronteiras culturais. Reunímonos unha serie de xente, sen moita idea do que era aquilo, a verdade. O nome xurdiu por *Bretaña*, *Esmeraldina* na que hai unha organización de presos, as Redes Escarlata, que planean para fuxiren do cárcere. O noso plan era abrir un espazo de intervención política e cultural”.

Coñecín persoalmente a Chus Pato nas sesións en que se debateu o manifesto das Redes a cargo de militantes da FPG e doutros da esquerda nacionalista, algúns sen adscrición partidaria, como era o meu caso. Reunímonos na primavera do 2001 (se cadra xa no inverno, a xulgar pola data da dedicatoria do meu exemplar do *m-Talá*) nun local de Cacheiras (Teo), situado mesmo enfrente da gavia da Estivada da Ribeira onde en agosto do 36 apareceron os corpos paseados do editor e alcalde compostelán Ánxel Casal e do mozo republicano José Devesa Areosa, o carpinteiro compostelán “Pepiño Areosa”; e a uns centos de metros do lugar da Ribeira onde na primavera do 1846, o 23 de abril, comezou o corpo a corpo entre as tropas do coronel Solís e as do xeneral De la Concha, con derrota dos que soñaban outra Galicia, non tan dependente, e que foron fusilados en Carral, nome este co que Chus Pato titula o primeiro texto do poemario *Secesión*, que remata así: “Primavera dos pobos: *daffoldils*, os rumorosos, *hirondelle*; pronto chegarán as noticias da revolución / despois Carral”.

Nas Redes uníase cultura e intervención política, unha política de signo republicano e independentista. Todas as accións, poéticas e doutro tipo, debatíanse en Internet, na rolda Lista Republicana, como se debateu o que sería o mascarón de proa, “Nós tamén navegar”, adaptación do verso “Eu tamén navegar” de Xohana Torres, que na obra *Fascinio* de Chus Pato era “Eu tamén / OCÉANO”.

Dos moitos actos das Redes Escarlata para min ten un aquel moi especial un que eu propuxera, a homenaxe á xente do mar da Arousa (e doutros mares) que choraran bágoas negras por mor do piche do *Prestige*, que se celebrou o 28 de xuño do 2003 no Con do Forno da Illa da Arousa, en colaboración coa asociación Dorna da Illa, recital ó que asistiu Chus Pato e moitos outros poetas, algún alleo ás Redes. O pano de fondo era o mar da Arousa e o Salnés; mais entre o mar e as persoas que recitaban colocáronse pancartas de enorme formato que os irmáns Xoán Carlos e Xosé Luís de Dios pintaran para as manifestacións das Redes contra o *Prestige* e a guerra de Irak.

No meu arquivo fotográfico desa acción puiden ver que dunha das pancartas terma un dos mariñeiros da Illa que simbolizou a loita contra o chapapote na boca da ría arouzá; e tamén vin que de Darío Xohán Cabana e doutros poetas teño un bo quiñón de fotos mentres recitaban, pero de Chus Pato só teño unha, que ten a súa

explicación. Como Ferrín non puidera asistir, e sempre supuxen que de vir recitaría o poema de Heriberto Bens “Ós líderes mariñeiros que fuxiron na dorna e morreron no Atlántico, lonxe do terror”, unha hora antes do acto eu pedíralle a Iván Prado, membro das Redes, que recitase ese texto. Iván é actor e pallaso e non figuraba como recitador. Despois de facelo de xeito maxistral e moi emotivo –eu ben me fixaba na cara da xente mariñeira presente– desapareceu. Fun axiña darlle os parabéns e atopo detrás dun enorme con, chorando... quedei sen fala. Deberon pasar minutos, e cando volvían debía estar Chus Pato no final do seu recitado. Anos despois, en *Hordas de escritura* referírase a esa heroica loita da xente que se botou ó mar e que motivou a acción no Con do Forno: “extractámolas [as porcións do tempo] como os mariñeiros de Galicia retiraban o fuel dos mares de Galicia: coas mans”.

2. Chus Pato comezou a escribir poesía, en castelán, con 10 anos e sen interrupción ata os 18. Deixou de facelo mentres estudaba a carreira, para con 23 anos, vivindo na rúa Arzúa de Compostela (eramos veciños, poida que nos teñamos cruzado na rúa), iniciar un segundo ciclo de escritura, sempre poesía, agora en galego, a lingua que falaba a súa avoa “porque a ela, que fixo dunha bandeira vermella un viso, non había Deus que a derrotase”, mentres que seus pais, criados no campo ourensán, “falaban en dialecto español porque fomos derrotados”.

No 1996 dicía que escribir en galego supuxo “asumir palabras tales como Identidade Nacional, Soberanía, Independencia. Saírme de todas elas. Asumir a miña Improcedencia, a miña estranxeiría”; e tamén lle supuxo “exercer a palabra Liberdade, que significa poder elixir, estar en situación de facelo. Non todos os escritores poden elixir o idioma no que escriben. Escribir en galego podía parecer daquela unha perda. Pero escribir en galego supón escribir sen Estado. Escribir en galego, e remato, supón non escribir en dialecto”.

No 1984 publicou os seus primeiros poemas en *Escrita*, revista da AELG, que creara e dirixía Margarita Ledo, que foi quen llos pediu; e ese mesmo ano na *Escolma da poesía galega* (1976-1984) de Xosé Lois García apareceron textos que o autor da antoloxía tirou de dous libros inéditos de Chus Pato, *Poemas de Maria dos Santos Oliveira* e *A cinza do escorpión*, datados en 1983. Colaborou en moi diversas revistas,

ás veces con textos en prosa, como *Luzes de Galiza*, *Festa da palabra silenciada*, *Andaina*, *Gume*, *Dorna*, *Ólisbos*, *Clave Orión*, *Revista das Letras*, *A Trabe de Ouro...* A comezos dos 90 colaborou en libros colectivos (*Palabra de muller*, *Sete poetas ourensáns* e *Poesía dos aléns*) e, con outras sete mulleres, publicou a carpeta poética *8 e medio*; e tamén participou na homenaxe a Rosalía de Castro no cincuentenario da fundación do seu Padroado.

Chus Pato é “autora dunha liña poética de resonancias míticas na que conviven vigorosamente o desexo de innovación expresiva, a preocupación política e a conciencia de xénero”, como salientou María do Cebreiro Rábade. Considera que non pertence a ningunha xeración poética, porque non compartiu nada vital nin poético coa súa xeración biolóxica, a dos oitenta; en todo caso, “se cadra algo con poetas dese tempo que non foron centrais para ese tipo de poesía como Lois Pereiro ou Antón Reixa. Tampouco creo ter os mesmos trazos que os e as poetas dos noventa cos que si coincidín en recitais e intervencións públicas”.

No 2016 manifestaba nunha entrevista con Olalla Cociña que se sente feliz con algúns dos poetas máis novos, porque é a primeira vez que ten unha conexión real, son os seus compañeiros. “Teño amigos como Xabier Cordal, Antón Lopo, as poetas dos 90... Pero agora síntome partícipe dun grupo dalgunha forma, e estou moi contenta. Adoro a poesía que fai Fran Cortegoso, é unha influencia de primeiro orde no que estou escribindo. E a de Oriana Méndez, Gonzalo Hermo...”. Recoñecía que Méndez Ferrín é o seu mestre, a quen se sente moi vencellada, porque lle ensinou que se pode facer poesía universal en galego, abriulle un mundo; e ademais, ensinoulle “o valor de ser leal, que non é nada fácil”. Entrara en relación con Ferrín no 1986, nun acto en Ourense contra a OTAN, no que Chus Pato recitara.

Autoeditou o seu primeiro poemario, *Urania* (1991; Calpurnia, 2016²), que é fundamentalmente un réquiem que comezou a escribir despois do pasamento do pai, con algúns poemas anteriores. As palabras deste libro, segundo o seu prologuista Heriberto Bens, “son todas as palabras do rumor, todas as palabras da liberalidade, todas as palabras do alfanxe, todas as palabras do coro. E cada un dos silencios do mundo. As chamadas da tuba admirábel que nos chama. A verba numerosa do falar dos enxamios, do estrondar dos cadoiros, das estúpidas falas dos mortos”.

Eran “retallos de sintaxe a abrasar no deserto” chamados *Urania*, tal como di Xabier Cordal no limiar de *Heloísa* (Espiral Maior, 1994). “Hermética e abrasiva” é, segundo Anxo Angueira, a poesía desta segunda entrega onde a procura máis tanxible, e dalgún xeito a fundacional da obra, “é a que se refire á súa condición de muller («Entón igual que hoxe elexería ser Marat») desde a que denuncia e desde a que combate”.

O terceiro poemario *Fascinio* (Toxosoutos, 1995; Galaxia, 2010²), que asina co hipocorístico Chus, representa a afirmación da súa poética. Arturo Casas, nun lúcido artigo sobre esta obra, considera que a autora “profunda a decrúa ofrecida en *Urania* e *Heloísa*, e configura unha tensión dialéctica co que os lectores atoparán en dous libros aparecidos xa a finais de 1996, igual que *Fascinio* tamén de forte carga confesional, *A ponte das poldras* [Noitarenxa; Galaxia, 2006²] e *Ní nive* [Xerais] ata o punto de que as extremas entre os tres non é doado que fiquen demasiado despexadas na memoria lectora”.

Descubrín a poesía de Chus Pato con *Fascinio*. Non sei se foi a impactante e provocadora cuberta de María Ruído o que, de entrada, me achegou a el. Andaba á procura de textos con mar na nosa literatura e dei cunha autora ourensá que xa nos primeiros versos mostraba que o mar tamén ten mulleres; logo vin que homenaxeaba os mares poéticos de Avilés de Taramancos (“nada sei de calafates, nin de cadernas, nin de galipotes”) e de Manuel Antonio (“O barqueiro baila o sol / baila a estrela / ten sextante / agulla náutica”) e o ramo do libro era un brevísimo poema (“As Cocas de Marzo. / os Equinocios”), que é como denominan en Muros as grandes mareas vivas do equinoccio. Algúns deses poemas escribiunos (ou pensounos) cando era profesora nesa fermosa vila mariñeira.

Con *m-Talá* (Xerais, 2000) iniciou a pentalexía poética que, en principio, denominou *Método*. Tantas novidades presentaba esta obra con cofusión de xéneros literarios e clara apertura á prosa, que acabou por consolidar a finais do 2000 o que Arturo Casas denominou *acontecemento Chus Pato*. Tiña un título enigmático, unha das palabras que Mallarmé situaría nos bordos da linguaxe. Anos despois desveloulle a Daniel Salgado a significación de *m-Talá*: “É un título nemónico, composto da inicial de Manuel Outeiriño e de Talá, un alcume que el me puxo. Remíteme, ademais, á obra de Marguerite Duras”.

Abolíanse as xerarquías na orde de lectura, pois a dedicatoria da obra vai no medio (“este libro m-Talá, / a Iris Cochón (antes non había / tantos problemas) / para as REDES ESCARLATAS”, p. 80) e moitas das dedicatorias dos poemas ían no final de cada texto. A existencia de cartas, relatos, manifestos, diarios, diálogos, ensaios, reportaxes, alocucións, paráfrases... converteuno nun libro de difícil catalogación, para uns ensaio, para outros obra dramática... pero non poemario. Creo que non é arriscado afirmar que *m-Talá* representa na poesía contemporánea galega un fito como *De catro a catro* de Manuel Antonio e *Con pólvora e magnolias* de Ferrín.

Cando se editou, Chus Pato explicáballe a Antón Lopo que, ante a visión reduccionista do poema tradicional, apostaba por incluír o mundo con todas as consecuencias; e para iso “vinme na obriga de comezar a facer bascular o poema de tipo tradicional cara a todo tipo de xéneros, pero mantendo o poema no seu sitio. É, de partida, xa unha concepción diferente do suxeito que escribe, porque o que escribe é un ente de ficción e como tal, pode acudir á narrativa, ó teatro, á filosofía, ós subxéneros ou ó cine”. O cambio máis significativo nos contidos era a posición sobre o discurso feminista que caracterizara boa parte da súa obra anterior. Agora, baseándose sobre todo nas propostas posfeministas do *Manifiesto Cyborg* de Donna J. Haraway, critica duramente a concepción esencialista do sistema sexo / xénero, do que é boa mostra o poema de Brenda e a locutora.

Despois de *m-Talá* publicou *Charenton* (Xerais, 2004), dedicado a Heriberto Bens. Na vila francesa do distrito de Val-de-Marne con ese nome está o psiquiátrico onde morreu o Marqués de Sade e onde está internado Heriberto Bens, que “estes días vai esgotando a súa vida desafortunada”, segundo contaba Ferrín hai unhas semanas nun artigo xornalístico. Nesta obra Chus Pato ensaia novas formas de poesía civil afastadas dos patróns social-realistas e segue moi de preto o *Marat/Sade*, que é como se coñece de xeito abreviado *A persecución e asasinato de Jean-Paul Marat representada polo grupo teatral da casa de saúde mental de Charenton baixo a dirección do Marqués de Sade*, obra teatral de Peter Weiss con elementos dramáticos de Artaud e Brecht.

O terceiro poemario da pentalexía é *Hordas de escritura* (Xerais, 2008), que no 2009 recibiu o Premio da Crítica Española de poesía galega e de novo o Losada

Diéguez de Creación Literaria, que xa gañara no 1997 con *Nínive*. Cando aínda non autoeditara *Urania*, o irreverente grupo poético Ronseltz no 1990 concedéralle o estraño premio “Xouba verde”. As hordas do título –termo que aparecía en libros anteriores– non remiten á acepción figurada de agrupacións salvaxes de persoas, senón que evocan as palabras salvaxes. Para Mario Regueira a obra pode cualificarse de “epopea post-soviética, un intento de redefinir a colectividade dentro dunhas novas coordenadas antimperialistas”:

(e o lector á autora, que é un infinito ou dous)

–o que escribes é unha crónica?

–ummmh!

–pero estamos seguros?

–si, se é unha epopea estamos seguras

pero as bestas, pero as pedras, pero os guerreiros tracios! (p. 90)

O volume *Secesión* (Galaxia, 2009) aparece nunha colección de narrativa, e non de poesía. Contén escritos tan heteroxéneos como as crónicas biográficas “Carta de Tánxer. Homenaxe a Christa Wolf” ou “Cárpatos ao lonxe”, sobre a visita do campo de exterminio de Auschwitz; o diario “Mentres escribo”, con reflexións sobre a lingua, a literatura, a poesía e os poetas; e a escrita case aforística de “Anacos dun abecedario”. O editor pedíralle que fixese unha biografía, e na obra hai textos con datos autobiográficos, mais Chus Pato declarou que elaborara os traballos do libro como nos anteriores, “desde o que eu entendo por poesía, rotundamente”.

Despois de publicarse unha antoloxía sonora da súa obra, *Nacer é unha república de árbores* (Cumio, 2010), púxolle o ramo á pentaloxía con *Carne de Leviatán* (Galaxia, 2013), obra recoñecida co Premio Irmandade do Libro 2014 como mellor autora do ano. Agora a pentaloxía pasou a denominarse *Decrúa* (antes *Método*), cambio que deste xeito lle explicaba a Olalla Cociña: “A palabra método significa camiño e pensei que tiña que ver co camiño dos filósofos, que parte dunha tese e do percorrido que se fai para comprobala, mentres que a poesía camiña e no camiño encóntrase co poema. Decrúa é unha palabra pouco coñecida: trátase de facer cultivable un espazo que era salvaxe”.

O ano en que aparecera o libro, en entrevista con Elvira Ribeiro explicáralle que o termo *decrúa* non o collía do léxico labrego, senón do histórico, do momento da Idade Media en que comunidades de homes e mulleres, “cada sexo por separado, abandonan a vida que levaban e intérnanse en terras incultas para decrualas e tratar de facelas producir, trátase, entre outras cousas, dunha gran colonización agraria”, aventura da que Galicia, como moitos países europeos, garda a pegada do que foi a destrución de grandes bosques que se converteron en superficies de cultivo. En certo modo, “na pentaloxía o poema concíbese como aquela escritura que se interna na silva, no bosque, no ermo, no deserto, en todo caso fóra da convención, do pacto, da cidade, da lingua como consenso político-publicitario e vai cara aos lugares descoñecidos cara aos terreos incultos. Sería o poema entón esa escritura que entra no deserto, que clama aí”.

Os seus poemas apareceron en antoloxías editadas en Galicia como *Defecto 2000* (Letras de Cal, 2000), *Poetry is the world's great miracle* (PEN de Galicia, 2001), *A tribo das baleas* (Xerais, 2001), *Antoloxía consultada da poesía galega 1976-2000* (Tris Tram, 2003) ou *Xuro que nunca volverei pasar fame. Poesía escarlata* (Difusora, 2003).

Os libros traducíronse total ou parcialmente ó español e ó inglés, fundamentalmente, pero tamén a idiomas coma o portugués, catalán, éuscaro, francés, italiano, serbio, polaco, alemán, árabe clásico ou ruso. As versións inglesas son da autoría da poeta Erin Moure e abranguen todos os libros da pentaloxía, que foron aparecendo desde 2003 a 2012. En castelán pódense ler as traducións de Ana Gorria (*Hordas de escritura seguido de Secesión e Carne de Leviatán*), de Teresa Arijón e Bárbara Beloch (*m-Talá*), ademais da versión de Xosé Manuel Trigo (*Helóisa*) e da antoloxía bilingüe galego-castelán de Iris Cochón *Un Ganges de palabras* (Deputación de Málaga, 2003), cun estudo preliminar da antóloga. No 2016 *Carne de Leviatán* apareceu en versión portuguesa de João Paulo Esteves da Silva e Tsvetanka Elenkova publicou a tradución en búlgaro desa obra, precedida de *Secesión* no mesmo volume.

Figura en diversas antoloxías poéticas editadas fóra de Galicia, entre outras, *Poésie en Galice aujourd'hui* (Sources, 1999), *Rías de tinta. Literatura de mujeres en francés, gallego e italiano* (Universitat de Barcelona, 2000), *Las flores del yodo*

(Teatres de la Generalitat Valenciana, 2001), *Las poetas de la búsqueda* (Libros del Innombrable, 2002), *Iberia polyglotta* (Alex Lenzen, 2006), *Pótwysep wierszach* (IBIS, 2006), *New European poets* (Graywolf Press, 2008), *Poeti spagnoli contemporanei* (Edizioni dell'Orso, 2008) e *To the wind our sails: Iris writers translate Galician poetry* (Salmon Poetry, 2010).

Á parte de levar moitos anos recitando en Galicia en actos organizados por diversos colectivos e institucións, fíxoo en festivais do Estado español e internacionais ós que foi invitada, coma os celebrados en Barcelona, Rosario, La Habana, Buenos Aires, Bratislava, Rotterdam, Antuerpe, Lisboa, Cosmopoética (Córdoba) ou o VersFest de Ottawa; ademais, poemas seus foron musicados por grupos como Nación Reixa, Ataque Escampe ou Gelría e por cantantes como Uxía.

Desde o 29 de setembro do 2015, os versos de *Secesión* (2009), lidos na súa propia voz, son os primeiros en lingua galega que forman parte dos fondos sonoros da Woodberry Poetry Room da Universidade de Harvard, onde está a voz poética de grandes figuras das letras universais como Ezra Pound, T. S. Eliot, Seamus Heaney, Borges, Elizabeth Bishop, Jack Kerouac ou Derek Walcott. Chus Pato recitou xunto a Erin Moure, con quen asina *Secession-Insecession*. Nesta obra, a tradutora canadense de orixe galega dialoga con Chus Pato, pois cada poema traducido ó inglés acompáñase dun poema de Erin Moure na procura dese diálogo poético.

3. Ata aquí o que poderíamos denominar un percorrido polo currículo creativo que, aínda sendo debedor en gran parte da linguaxe académica, deseguida descobre que Chus Pato pertence á estirpe das que elixen o risco de afondar máis alá dos límites, insatisfeita cos discursos aceptados e dominantes, que coñece, en definitiva, o perigo das marxes. Neste senso emparenta coa mellor tradición revolucionaria.

Nunhas notas sobre Edgard Allan Poe, Charles Baudelaire dicía da poesía, que “por pouco que un queira descender dentro de si, interrogar a súa propia alma, recordar as súas lembranzas de entusiasmo, non ten outra finalidade que ela mesma; non pode ter outra, e ningún poema será tan grande, tan nobre, tan autenticamente digno do nome de poema, coma o que se escribiu soamente polo pracer de escribir un poema”. E no proxecto de prefacio para o seu innovador poemario *As flores do mal*,

logo de se referir a que “poetas ilustres repartiran desde había tempo as provincias máis floridas do ámbito poético”, manifestaba “Eu farei, xa que logo, outra cousa...”.

Para Paul Valéry, esa obra de Baudelaire concorda cos preceptos poéticos de Poe, o que a fai notablemente distinta das obras románticas: “*As flores do mal* non conteñen nin poemas históricos nin lendas; nada que se apoie nun relato. Non hai pegadas de tiradas filosóficas. A política non aparece por ningures. As descrições son raras, e sempre *significativas*. Pero todo é sedución, música, sensualidade poderosa e abstracta... Luxo, forma e voluptuosidade”. Nin Verlaine nin Mallarmé nin Rimbaud serían o que chegaron a ser de non leren *As flores do mal* á idade decisiva, en palabras do autor d’*O cemiterio mariño*, que considerou que mentres “Verlaine e Rimbaud continuaron a Baudelaire na orde do sentimento e da sensación, Mallarmé prolongouno no ámbito da perfección e da pureza poética”.

Chus Pato non sería unha extraordinaria e transgresora poeta sen Mallarmé nin Rimbaud e sen Hölderlin, Celan, Pound, Stein, Bishop, Plath, Ashberry... e sen o vangardismo rompedor de Manuel Antonio, Cunqueiro e Méndez Ferrín; e tampouco o sería sen filósofos como Benjamin, Rancière, Deleuze, Agamben, Lacoue-Labarthe, Nancy... Con todos eles, en maior ou menor medida, dialoga na súa poesía, particularmente na pentalexía, e con algúns deles (e con outros) faino no seu discurso que, como indicou, dividiu en dúas alas unidas por un corpo que lle gustaría bolboreta, a bolboreta do poema “Gromo” de *Carne de Leviatán* onde a linguaxe fala e o poema responde:

a linguaxe dixo
“isto é unha bolboreta”
“eu amo a bolboreta”
“hai bolboreta?”

unha palabra
esta
que non é (pero non allea)
un senso
un corpo
un mundo
un eu

Voume referir unicamente ás reflexións da ala dereita do discurso, non me ocuparei da ala esquerda que se abre cunha cita de Parménides (“Aión é unha meniña que tira os dados na beira do mare”), con presenza do deus grego que simboliza o tempo eterno e a prosperidade, sen comezo nin final, fronte a Cronos, o tempo empírico dividido en pasado, presente e futuro; é o Aión de *Carne de Leviatán*: “xogar / xogar / a figuras celestes e abismos / batallar / en Aión eternidade / eternidade”.

Na ala dereita da bolboreta reflexiona sobre as consecuencias da maior ruptura ontolóxica que se produciu no mundo occidental no derradeiro terzo do século XIX na que se cuestiona a definición grega do home como “animal de linguaxe”. O pacto de confianza que se establecera entre a palabra e o mundo rómpeno as filosofías escépticas que negan a correspondencia entre discurso humano e realidade. Non é doado sabermos as causas da ruptura que se produce entre a palabra e o mundo, pero pode considerarse unha revolución que define a modernidade. Nesta crise da palabra ten un especial protagonismo a cultura literaria pola separación que fai Mallarmé entre a linguaxe e a referencia externa e polo postulado revolucionario que fai Rimbaud da primeira persoa do singular: *Je est un autre* “Eu é outro”, que en Chus Pato será “Eu é unha greta” en *Hordas de escritura* e “pero Eu non fala” e “Eu é un incorpóreo da materia” en *Secesión*.

O discurso da nova académica, que é reflexión sobre a fecunda relación histórica entre linguaxe, filosofía e poesía, ten a fasquía dunha especie de prólogo redactado como ámbito de comprensión de textos poéticos escritos en diferentes épocas, entre eles, naturalmente, os da propia Chus Pato. Mais como intúe a autora, as reflexións que fai poden proxectar luz sobre a súa propia poética e asemade ser a porta de acceso a unha nova espiral problemática. Esta circunstancia afasta o discurso de toda tentación canonizadora para mostrarse, fragmentariamente, coma unha arriscada inmersión no seu propio proceso creador. Estamos diante dun texto que orienta para unha lectura da poeta e tamén de calquera poema que se xestara nas marxes indecisas da linguaxe na procura dunha palabra capaz de dicir o mundo.

O paradoxal do discurso é que, situando os lectores no abismo das marxes e dos límites da creación poética, Chus Pato non ten outro procedemento comunicativo que a racionalidade e a reflexión filosófica e verbal. Paradoxos moi frecuentes

no camiño de diálogo ancestral arredor da creación poética onde abundan os escritos marcados con este lema: sexa racional, use a intuición. Pénsese na desconfianza de Sócrates dos libros por considerar que a escritura atrofiaba a autonomía e o uso da memoria; pero Platón cría nos libros e na escritura, de aí que inmortalizase e preservase o pensamento do seu mestre.

Paradoxal é a expulsión dos poetas da cidade por parte do mesmo Platón a que se fai referencia no discurso. O filósofo grego alegaba dos poetas non seren útiles para a educación e o coñecemento por baseárense na inspiración e non na razón; pero durante séculos, poetas e filósofos mitificaron Platón (pénsese nos termos “platonismo” e “platónico”), que iniciou esta histórica interrogación tan ambiciosa como problemática arredor da palabra poética, unha historia inacabada que hoxe pousa nas páxinas do discurso de Chus Pato para conformarse como selectiva memoria, que evoca un problema que atravesou a historia da humanidade e que segue a provocar novos e incesantes retos.

O tema da relación da poesía co pensamento e coa linguaxe agromou sempre en momentos de crise e de procura de novos modelos e de novas formas de convivencia social. Unha reflexión que loitou en todas as épocas e contextos contra da barbarie do mundo e das certezas propiciando un lector de encrucilladas, como ocorreu no humanismo renacentista, no Romanticismo con Schlegel, Hölderlin ou Goethe e na primeira metade do século XX con Rilke, Kafka, Benjamin, Adorno ou Celan.

No discurso de Chus Pato nótase o alento vivificador de todas estas reflexións históricas, malia que se centre en propostas e conceptos de Jean-Luc Nancy ou Giorgio Agamben, que contestan e combaten a devandita tradición filosófica. Estes filósofos, en diálogo con Blanchot, Esposito ou Derrida, a partir da súa concepción da linguaxe como espazo desposuído, revisan conceptos como *comunidade*, *poesía*, *mito* etc. e recuperan o tema da lingua e do misterio, un tanto esquecidos desde Nietzsche e Heidegger. Fago referencia ós alicerces da filosofía que inspira este discurso porque os novos conceptos que difunden son a clave da poética de Chus Pato e de moitos poetas actuais.

No comezo do discurso invócase a noción de *voz* seguindo a renovación deste concepto por Jean-Luc Nancy. Esta voz, non dita nin visible na linguaxe articulada,

quedaría oculta pola fala que caracteriza a racionalidade. A *fala*, letrada e codificada, actuaría do mesmo xeito que a culturalización que alegaba Antonin Artaud e que enmascaraba os sentimentos primarios como a crueldade. Antes de Nancy, verbo da *voz* poética tratara o ensaísta mexicano Gabriel Zaid, que consideraba que o “verso é para lolo con voz, aínda que sexa a inaudible de ler vocalizando levemente, porque os versos se lle presentan ó poeta con voz. É unha voz que ninguén máis coñece (...). A que si coñecemos, esa voz interior, fisicamente incomunicable, que nunca ninguén máis coñecerá, é a que escoita o poeta ó escribir e a que rexe, así, a feitura musical do verso...”.

A *voz*, ese sentimento oculto na fala e na linguaxe, é unha peza clave da auténtica creación poética. Esa *voz*, a *fala* e a escritura do poema están moi presentes en textos da pentalexía:

Unha voz interna, escoitamos esa voz particular; agardamos ordes, agardamos instrucións desa voz interior

pero unha voz adentrada componse de todos os textos escritos, lidos por eses ollos-voz, de todo o que levamos falado, de todo o que non é verbal (audíbel)
agardamos ordes, é así como escribimos?

dicimos *é un poema inspirado*
escoitamos a súa voz (a do poeta)
agardamos ordes, instrucións desa voz reclusa, inspirada, do poeta
Charenton (p. 55)

A escritura evoca, evoca a voz que nos humanos é a dun animal que aprendeu un idioma, varios idiomas, todos articulados. Pero a voz (ler en voz alta, representar un poema) nada lle achega ao texto, un texto está completo na súa escritura, esa escritura é unha ausencia, un esquezo. (...) é a escritura a única posibilidade de lembrar a voz, a voz que nos humanos é a voz dun animal que aprendeu unha lingua articulada. De tal maneira que cada poema sería unha das letras dun abecedario interminábel que chama constantemente pola voz, polo intre perdido, non que alguén articula unha voz nunha fala.

Secesión (p. 109)

A letra escribe a palabra e ao escribirla esténdea; cada límite, cada bordo achega outro e outro máis. Non caben os corpos (todo está cheo de corpos, algúns tan sutís que non podemos velos) non cabe o corpo da palabra na letra nin na voz cando a dicimos. (...) Non son símbolos os nomes, non encaixan e son ruína, paxaro que resiste ao lume. Escribimos por fóra, fóra da letra, fóra da voz. Escribimos, naturalmente, na letra, na voz.

“Caricia (2)”, *Carne de Leviatán* (p. 27)

Na epígrafe seguinte, *Escritura e biografía: a lingua do poema*, guíase polo filósofo italiano Giorgio Agamben, que trata os xermolos do cambio da concepción pagá da *inventio* en Agostiño de Hipona. Seguindo a este, no século XII os trobadores occitanos danlle unha radical interpretación á tópica e á súa *ratio inveniendi* co que crean a lírica europea moderna; para os trobadores a “razo, que está no fundamento da poesía e constitúe o que os poetas denominan o ditado (*dictamen*), non é, en consecuencia, un evento biográfico nin un evento lingüístico, senón, por así dicir, unha zona de indiferenza entre vivido e poetizado, un «vivir a palabra» como inextinguible experiencia amorosa”. Os poetas occitanos denominaban *Amor* “esta experiencia do residir da palabra no principio e amor, xa que logo para eles é a *razo de trobar* por excelencia.” Esta zona de indiferenza está provocada pola dificultade de identificar un sentimento e unha palabra. Outros pensadores escépticos problematizan as referencias co erotismo ou coa crueldade.

No discurso reflexivo sobre a linguaxe poética, Chus Pato analiza un elemento tan esencial como a metáfora, tendo en conta que esta, na súa esencia, entra no xogo das identidades e das analoxías entre palabra e realidade; xa que logo, incide no tema axial da liberación pola palabra. O filósofo alemán Gadamer, discípulo de Heidegger, dixera que “a palabra poética é a palabra absolutamente nova, a palabra nunca dita. É como un novo nacemento da linguaxe, de modo que falar da metáfora como un procedemento da arte da escritura resulta inaxeitado. En realidade, a metáfora non é máis que un procedemento da retórica”.

Nestes versos d' *A ponte das poldras* (p. 15) reflexiona sobre a metáfora:

-non podería precisar se busco a definición canónica
da metáfora
ou se xa aquí, neste fragmento, reflexiono ou non sobre
a metáfora
sobre un novo concepto de metáfora que non podo aceptar
a respecto da linguaxe poética

natureza esta, a única que podo recoñecer

Na poesía de Chus Pato hai unha forte crítica á metáfora desde un punto de vista feminista-psicanalítico, que opoñía a metáfora (idealista, esencialista, que remataría en todo momento tendo como referente o Pai) á metonimia (materialista, aberta, baseada nun principio de contigüidade moito máis accesible). Eis un texto de *m-Talá* (p. 81) sobre a metáfora “patriarcal”:

METÁFORA: nun sentido anterior á revolución LÍRICA moderna
(substituír finalmente unha linguaxe “degradada”, por outra
pretendidamente UNIVERSAL)
(...)

A METÁFORA son os campos de CEREAL
O RAPTO DE PERSÉFONA
O DESCENSO AOS ÍNFEROS
A VIOLACIÓN
O MATRICIDIO

METÁFORA: monarquía

Sobre a incomunicabilidade do poema e a emigración das metáforas do texto poético trátase no citado diálogo de Brenda e a locutora en *m-Talá*:

o poema tal e como se concibía na modernidade estaba baseado, como todo o mundo sabe, polo demais, na centralidade da metáfora e no verso libre e tamén na libre asociación de imaxes; hoxe por hoxe pensar na súa comunicabilidade é quimérico, de tal xeito que é moito máis eficaz ocluír o poema e relatar o contexto; todo campo lingüístico é xa pura metaforicidade, máis vale que deixemos emigrar as metáforas e centrámonos na propia produción do texto,

(...)

poñamos un exemplo, poderíamos citar un verso de factura clásica *entón as pombas, trémulas, caeron sobre os seus peitos*, é un verso precioso de alto contido sensual pero quizais teña máis interese rexistrar o momento no que a persoa o le, relatar qué lle acontece a esa persoa, cómo é o ambiente da súa casa, qué sente, qué a perturba, qué clase de empeño desencadea na lectura ou lector, en resumo trataríase de narrar ou xerar un novo tipo de poema no que o que se recolla sexa a acción do verso e non propiamente o verso, quizais así poderíamos interesar ao lector. (pp. 74-75)

Despois de ocuparse do poema como afirmación onde, entre outros aspectos, se refire á expulsión dos poetas da cidade en Platón e á tendencia á mudez do poema no mítico discurso de Celan *O Meridiano*, remata o relativo á “ala dereita” do discurso coa epígrafe “O poema como resto ou ruína”, para o que parte da proposta de Agamben “Humano é aquel cuxa humanidade foi integramente destruída”, en referencia á humanidade destruída en Auschwitz, a reducida a graxa para xabón, superfosfato para o chan, carteiras e zapatos para a venda... Ser poeta é ser ese resto, testemuña desa destrución, polo que o verso de Hölderlin “o que permanece é o que fundan os poetas”, dise no discurso que pode lerse no sentido non de que a obra dos poetas é o “que perdura no tempo senón que a palabra poética é a que adopta o papel de resto; por isto, por ser testemuña da destrución nomea o inesquecível, 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”.

En *Hordas de escritura* dicía que todo o que escribe “son entullos dunha poética literalmente arrasada, sinais dunha musa sen atributos” do que nin sequera ten nostalgia; e na mesma obra reflexiona sobre o ser poeta e ese resto:

saberse un resto non significa degradación, en todo caso é a única maneira de sobrevivir, non porque non se preferise talvez a situación anterior que de vez é un resto da anterior (sucesivamente) senón porque non é posíbel restaurar esa cesura

*

Definición: poeta é o non poeta

Proposición I: verdadeiramente poeta é aquela/aquel cuxa musa foi integramente destruída

Escolio: se quen escribe poesía é aquel/aquela cuxa musa foi destruída, isto significa que a identidade entre poeta e non poeta nunca é perfecta, que non é posíbel destruír integramente a musa, que sempre resta algo. Ser poeta é ser ese resto (p. 58)

A este tema dedicoulle o capítulo final de *Secesión*, que titulou “Ruínas”:

(...)

preguntará: se a palabra literaria é un resto, un poema é un conxunto de ruínas?

a palabra literaria é aquela que se coloca no lugar dun sobrance, que escribe polo resto (a man con dificultade vai enchendo un folio: traza símbolos, esquematiza). Un residuo emite sinais que a palabra poética percibe; son chamadas sensoriais e de linguaxe (síntomas), son tamén impulsos que se traducen en pensamentos.

(...)

un poema é un conxunto de ruínas, pero esas ruínas son pulsións do idioma; pertencen á imaxinación e desde aí emiten os seus sinais, que son desexos de escritura –esas ruínas somos realmente nós mesmos navegando e nacemento á vida–

así que un poema non está composto de fragmentos senón de ruínas que son sobras dunha derrama anterior ou por chegar, ou que nunca aconteceu, que son fantasmas e polo tanto memorábeis

(...)

o poema é unha fisura intelixente, é o amor quen persuade ao tempo para existir, un tempo que se implanta no vindeiro, primoxénito. (pp. 125-127)

Señor Presidente, compañeiras e compañeiros da Real Academia Galega, hoxe ingresa na nosa institución unha persoa que, desde moi nova, se entregou á causa de Galicia e da súa lingua e a facer poesía universal, en galego e desde a problemática sociopolítica das xentes de Galicia, unha poesía ben pouco hermética cando afirma, case como unha ladaíña, que a súa lingua é o “conflito lingüístico” ou cando crea un texto coma este de *Hordas de escritura*:

a destrución en Galicia non atinxe o inorgánico, por iso non podemos dicir que teñamos ruínas; a destrución en Galicia correspóndese coa desarticulación do tecido social e con parámetros morais, por iso non podemos soste que teñamos ruínas (as ruínas lingüísticas, a ruína de unidades produtivas e mentais non son avaliábeis). Noutros países a destrución abrangue tamén o inorgánico (bombardeos). (p. 82)

Benvida, Chus Pato, á casa da palabra.

Remato parafraseando a dedicatoria que a nova académica me fixo dos seus poemas no libro *Xuro que nunca volverei pasar fame. Poesía escarlata*, que ela coordinara, o día da primeira presentación da obra, o 15 de maio do 2003 na Facultade de Filoloxía de Compostela. Foi o primeiro grande acto poético das Redes Escarlata:

Chus, polas dornas
polas túas dornas de dous carballos
Revolución Sempre

Dixen.

Índice

DISCURSO DA ILUSTRÍSIMA SEÑORA DONA CHUS PATO 7

Baixo o límite

A voz 9

Escritura e biografía: a lingua do poema 13

A metáfora: unha concordancia imposible 17

O poema como resto ou ruína 19

Aión é unha meniña que tira os dados na beira do mar 21

RESPOSTA DO EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON FRANCISCO FERNÁNDEZ REI 37

**A poeta da República Escarlata
que non sabe cavar nin segar nin vendimar 39**

Este libro, *Baixo o límite*,
rematouse de imprimir
o día 20 de setembro de 2017.

Real Academia Galega
Rúa Tabernas, 11
15001 A Coruña
Tlf. 981 207 308
Fax 981 216 467

secretaria@academia.gal
www.academia.gal



REAL ACADEMIA GALEGA

