UXÍO NOVONEYRA Y LOS MOTIVOS DE CIRCE: *a propósito de Tempo de elexía, Julio Calviño, Málaga (Publicado en Analecta Malacitana, XX, 2, 1997, págs. 723-746)*

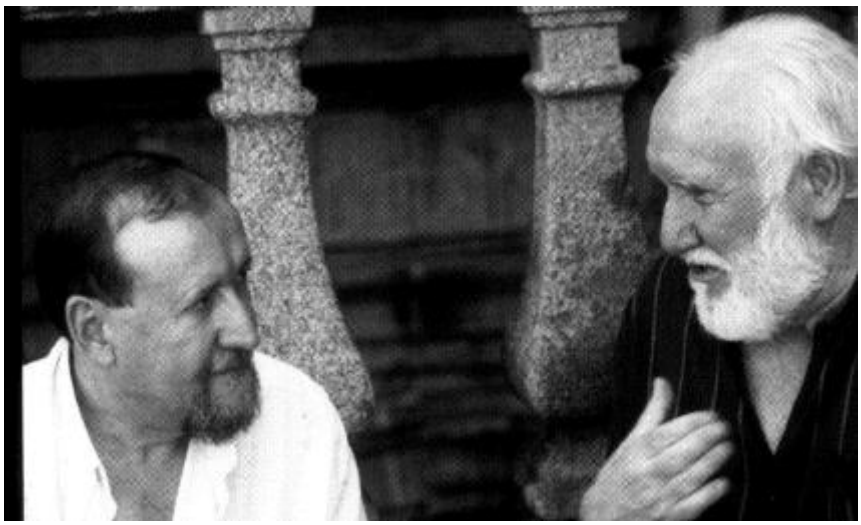
<ver resumen para repertorios bibliográficos>

NOVONEYRA, UXÍO, *Tempo de elexía*, Merlín e Familia, La Coruña, 1991.

Diosas mías, Musas, decid: ¿nacieron realmente

las encinas al mismo tiempo que las ninfas?

(Calímaco: *Himnos*, IV, 82-84: «A Delos»)



Uxío Novoneyra es un meteco implicado en la desventura de hallar una patria hiperbólica y, como tal, su poética arranca de un erotema pavoroso: ante la irrupción de lo inauténtico en el mundo, ¿es legítimo seguir apuntalando el lenguaje sibilino de la metáfora? O, en otros términos: establecida la ecuación *Verdad* = *Ente*, ¿cómo traducir la *Fenomenología del Como Si* («El sentimiento del "si" no es un sentimiento que acompañe a la palabra "si"»; L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, 1954) en una imaginería creíble? Sólo una poesía oracular travestida de visionarismo puede transcribir fielmente el *élan* del sujeto soberano afectado por el nomadismo de los signos y de los referentes. Al establecerse una hiancia insalvable entre Yo / Mundo, el *habla ideológica* de la elegía es la más idónea para una escatología que a la postre se revela cómplice del sentimiento ecuménico de una hecatombe moral enraizada en el llamado *inconsciente persecutorio*. TIERRA («La tierra es donde el nacer hace a todo lo naciente volver, como tal, a albergarse»; M. Heidegger, *Arte y poesía*, 1958) / MUNDO (el *modo de la no / verdad*) vendrían a ser, entonces, las dos instancias tutoriales que tabulan de un modo obsesivo, monista, el prodromo de la praxis poética de Novoneyra.

Angustiado por el frenesí de una temporalidad torturante (fatalidad de la ausencia del dios como mundanización del mundo), Novoneyra está de acuerdo con M. Heidegger en que la poesía es el fundamento que soporta la historia, el sustrato óntico y modal de la estructura *cósica* del Mundo, la contrafactura del retorno simbólico (casi fractral) al seno de la Tierra cuya esencia es el ocultarse a sí misma.

Si la belleza es un modo de ser de la Verdad, el *agón* entre Tierra / Mundo (entre ocultación *vs.* alumbramiento) no tiene otro objetivo que el de hipostasiar la *poiesis* como clasura y *arjé* del ente en cuanto verdad: la Poesía es el decir de la desocultación del ente a través de una ética del *volk*, del suelo, de la sangre, que es instauración, epifanía, absoluta presencia en el triple sentido de Ofrenda, Fundación, Comienzo. Es así como la pregunta del vate gallego es la misma que la del poeta de poetas, F. Hölderlin : «¿Qué Debe Mostrar El Hombre? –Su pertenencia a la tierra» a través de la radical historicidad de la palabra poética como cariátide (*hylé*), esfinge (*eidos*) o gorgona (el *jorismós* de la Diótima del *Banquete*) de la esencia del lenguaje y de la operación del nombrar. Como Gran Contador de Significantes, a la función meramente deíctica, predicativa o mostrativa del lenguaje, Uxío añade una *dimensión anagógica* (bienaventuranzas de la lírica celebratoria del *orgiasmo*) con la que exorcizar las quimeras o las erinias que acosan, erosionan, infestan la memoria.

El objeto formal que preocupa a Novoneyra es el de construir / desconstruir un paisaje no tópico (pero sí totémico) que se resista a las definiciones hipnóticas (pseudoconceptuales), lábilmente denotativo por apoyarse exclusivamente en el modo griego por excelencia: el aoristo. Opta por el patetismo del tropo que opone Sujeto a Mundo como único modo de carnavalizar un lenguaje que deviene en inmenso signo de interrogación ante el esplendor de una *objetividad de apocalipsis* que se comporta como una fractura imponderable entre *Boca* (ara sacrificial del deseo) y *Ojo* (significante tutor de las materialidades adventicias). Para Novoneyra, una teoría del *Homo Prometeicus*, como *Homo Qualunque* o *Viator*, estaría amputada si no se le pudiese conjugar en todas sus personas según el paradigma del *Verbo Yo*, morfo defectivo por estar hipotecado a los miasmas o plusvalías del *prôton pseudôs*. De ahí que la dimensión dativa del lenguaje se identifique con la intransitividad del acto de nombrar de nuevo el mundo como un anagrama, damero maldito o tautología («Tautología y contradicción no son figuras de la realidad»; L. Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1922) con los que desautorizar («Morrer é ficar morto») o al menos aquilatar los desafueros de la memoria vigil: «Moucho, / nos non somos pra vivir eiquí» – «Os que así nos tein só tein os nosos *nomes no censo*».

En realidad, todo el Libro se presenta como la exégesis (exploración demiúrgica) de una aporía délfica («Morrer é ficar morto») cuya marca aureática se comporta como una asimetría sobrecogedora (y no sólo como una nomenclatura disparatada) que remite al *pensamiento salvaje* que hace del mito la historia de la perplejidad en su exaltación, nada franciscana, nada pascaliana, de los aspectos más humildes de la existencia. Así, «Poema dos caneiros» invierte el canon del *panta rei* por la pregnancia del oxímoron (Vida: erotismo del Gesto / Muerte: mitema de la Ausencia) directamente incrustado en el centro de la tonalidad sálmica asociada al Ojo («Desde que tengo ojos ya no como en absoluto»; F. Hölderlin, *Correspondencia*, 1990) y la Boca, los dos órganos hermenéuticos (!), herméticos, que predican la existencia.

Como optimista irredento que es, Novoneyra desconfía de los oropeles de la razón y postula una lectura parenética que haga del encomio del fragmento 360 de Alfeo («La riqueza es el hombre») o del panegírico (centrado en la Galicia Mártir, Heroína de lo Mismo) una variante diatópica jamás subordinada al lenguaje dominante de la burguesía castellanoparlante. En el *imaginario simbólico* del poeta, Galicia instituye una dilogía, una idolatría de hipérboles laudatorias que adquieren simultáneamente valencias positivas (lucha por la independencia: «Galicia, será a miña xeneración quen te salve?»

de «Do Courel a Compostela»)
y negativas (lugar de derrumbe, de colapso, de óbito, de una subjetividad desnortada o una soberanía sometida por el ocaso entre vivir y sufrir).

El prurito nominalista de la navaja de Occam lleva a Novoneyra a concebir el acto poético como una taumaturgia entroncada con la *ética estética* del *Diario Filosófico* (1961) de L. Wittgenstein. Para ello conjura el fantasma de la alteridad como un rito apotropaico que decretase la abolición del nexo de causalidad («La creeencia en el nexo causal es la superstición»; L. Wittgenstein, *Tractatus*, 1922) vehiculado por el antilenguaje, el paralenguaje o el deslenguaje de la metagoge. Así, la Galicia de «Do Courel a Compostela» se comporta como un texto que centraliza todas sus posibles connnotaciones enderredor del tarot del 'Cruce del Umbral', sustrato de la visión ponderativa de la Tierra en cuanto límite del deseo. La *mentira metonímica* (que sitúa a Galicia en el centro del universo semántico) perfila un paisaje / mónada barroca, leibniziana, un rizoma deleuziano en el que Galicia (deidad suprema de una antiquísima religión animista políticamente atea) recibe un único atributo entitativo: el del *Ojo Panóptico* que ve lo que el corazón no siente. La estructuración interna del poema resulta ejemplar: situada en el epicentro del texto (y estratégicamente preludiada por el simbolismo fonicoaliterativo de fonemas fricativos sordos linguoalveolares: «O*s* que así nos tein *s*ó tein nos*os* nome*s* no censo»), Galicia se erige en imagen isonómica de una dialéctica de contrarios ('Privación'/ 'Depredación') anafóricamente reduplicados en un segundo eje opositivo
('Amor' → nuestro → concreto → solidario // 'Censo' → ellos → abstracto → poder opresor)
hasta constituirse en *shifter* de la doble interrogación retórica que adquiere valor asertivo («Galicia, será a miña xeneración quen te salve?» – «Irei un día do Courel á Compostela por terras libradas?») encabalgada a la prótasis aseverativa («Os que...») y al epifonema de la coda («Nos...»). Los tres modos de la elocución (afirmativo [verso 1], interrogativo [versos 2 y 3] e interjectivo [verso 4]) cobran así una nueva dimensión ideológica: la de los trazos, errátiles, esquivos, de la jerga apofántica.

El laicismo de las admoniciones de Novoneyra halla en el gnomon rosaliano («A Rosalía») uno de sus momentos más idóneos para soslayar los peligros de los *idola fori* baconianos sobre los que converge el lenguaje arcaico de legitimación («En las frases del lenguaje arcaico habla la cosa y la significación»; M. Heidegger / E. Fink, *Heráclito*, 1970) de determinados objetos litúrgicos de identificación. La seriación «Terra» → «Casa» → «Val» → «Patria homilde» es el correlato, el corolario de este telurismo de segundo grado en el que el motivo del arraigo surge de una territorialidad históricamente degradada a pesar de la identificación sinecdóquica de Rosalía con la Voz de Galicia como Nación sin Estado.

A veces la tragicidad de los espacios memorantes («La memoria bastaba para mantener la vida real»; M. Proust, *A la busca del tiempo perdido*, 1913–1927) se identifica con el tiempo freudiano y lacaniano del *rébus*, del *dejà-vu*. La oposición Exterioridad: Memoria / Interioridad: Olvido, se comporta como un artilugio diabólico, como una máquina abstracta de producir un único enunciado bajo la férula de la verosimilitud de la *Poética* de Aristóteles: el símbolo sería un legisigno crípticamente cifrado, un palimpsesto temporariamente anacrónico, metafóricamente huero.

La exploración de ese mundo de la parábola, fronterizo de las nomenclaturas y la febril efervescencia de las absolutizaciones, es una estrategia maniquea que no participa

ni de la barbarie de la estrategia jesuítica de la indiferencia ni del disparate de las falsas analogías. Para Novoneyra, el numen mineral (el mochuelo / pantocrátor) confiere sacralidad a ese minifundio seglar afectado por el malditismo del espacio urbano. El emblema del moucho («O mundo da Alameda / Lugo») queda asociado al yo beltenebros del poeta en su narcosis de los signos parásitos de la memoria, crisol donde la falsa duplicidad 'Mochuelo': 'Yo' termina por ser inmolado sobre el pecho de Amadís con la daga de Ifigenia en Aulide.

La poesía de Novoneyra, por su polifonía estroboscópica, repudia las quiebras melódicas, monoaurales. Debe ser recitada a gritos, susurrada por el aedo ante el pueblo feacio, escenificada como un auto sacramental que olvidase el lastre teocrático, musitada en silencio, a raudales, bajo el mecenazgo de las fórmulas ritualizadas de la épica homérica y la lírica coral de Píndaro. Al igual que el *logoteta cratileano*, Novoneyra es un mistagogo cuyo verbo sucumbe al hechizo del canto de la sirena que se deja persuadir por una gestualidad imperialista que apela al fulgor argentado, excesivo, del ojo de Ángelus Silesius; una teatralidad elemental para escenificar en todas sus formas la polimorfia del *Como Si* que, en esta labor canibalesca de devorar el mundo de lo siempre idéntico, se deja violentar por el juego de la paradoja de Epiménides. La pérdida (que arranca del falso halo opositivo entre Exterioridad [«curuxa»] / Interioridad [«yo»] de la «Elexía a Luis Pimentel») es un pleroma, un orgón, una plétora («sinto o que hei de *perder*» – «A tua imaxen *está* diante de min»), un inequívoco ejercicio de ascesis y contingencia que asimila, mágicamente, la orfandad («núo») al arraigo («eu velo») de un ojo insomne, sin iris, acápite, que regula los flujos téticos de la locura perceptiva desde los arrabales de una ubicuidad santificada por el Apolo del *Himno* II, 9-11 de Calímaco, dicasterio de la luz: «Apolo no se muestra a todos, sino solamente al que es bueno. Quien lo ve, es feliz, y quien no lo ve, desgraciado».

El *pensamiento-del-afuera* de Uxío Novoneyra propende hacia la litote por mitologizar la conflictividad actancial de unas situaciones de base que responden a los dictámenes no del *Logos*, sino de *Ananké*. La Ley del Azar procede de R. M. Rilke («De ahora en adelante me gustaría vivir siempre al margen del azar. ¡La pura soledad!». *Schloss Berg am Irchel*. Cantón de Zürich, 22 de noviembre de 1920) al ser identificada con una *situación princeps* en la que halla acogida, hospicio, gineceo, el anacoluto de la Necesidad. Así, el «Retrato de Roberto M. Andrade de Lemos» se sostiene sobre la colisión entre el deíctico neutro («Esto») y el índice pronominal («il») para hacer de la tautología (tan cara al poeta) la imagen necesaria de lo telúrico («castelo») que remite al mito hesiódico de una Edad de Oro en la que aún eran inventariables los réditos de la homología entre sujeto moral («yo») y sujeto de referencia («merlo») que se expande sobre el trilema (Noite: Canto: Silencio de «Sei cómo estará á noite ó teu lado») y la iconografía del ojo sicofante, persecutor («sede que vela»), que reina como déspota, como eupátrida, como perro de Hécate, sobre el ámbito de lo sagrado (El Bosque).

A pesar del expolio que ejerce la temporalidad del *aión* («O tempo remata en cada pulo»), se yergue, autotélica, la prodigalidad retribuidora del tótem («Amiga ») que se torna dicha, euforia, catexia para absorber los atributos del mundo vegetal («Amiga... *frutal*») y primigenio («Ti érela terra de chuvia i o

sol...») signados o sigilados con los estigmas de la privación («que en vano me dá os seus froitos»).

Las resonancias simbolistas del color como notación heráldica («Ouh cor») apenas logran neutralizar el sfumato senequista que entronca con el pesimismo del *Eclesiastés*. A la ecuación Conocimiento = Dolor se suma esta vez la imaginería barroca de la Desnudez Ontológica como correlato de la pura visibilidad de la materia («sempre núo i esposto!»), en un caso, o como exudado del tiempo informado por el tropismo 'cor' / 'coor' y la pérdida del nombre propio («lévame a perda sin nome»). La profunda dinamicidad (denotada por la diseminación de un verbo de movimiento en cada verso: «vou» [verso 1], «movendo» [verso 2], «lévame» [verso 3], «pasou» [verso 4]) retoma la correlación *Interioridad* («Yo») / *Exterioridad* («O tren») para configurar sin brusquedades un diseño expresionista suturado por el tópico del *tempus irreparabile fugit*.

El hiato entre Sentimiento / Pensamiento: Corazón / Conciencia de «A chuvia non é miña» retoma el Dolor en su función de aporía de la Pérdida («non é miña» → «perdendo o que un foi» → «eu non tiña» → «perdín»); órdago que puede aparecer como fuerza motriz de un paralelismo topológico («doores e ledicias» → «ansias e nostalxia» [verso 1] // «door i a ledicia» → «ansia i a nostalxia» [verso 3]) al que le corresponde una estratificación de sentido que invierte el tono interrogativo hasta hacer de él un entimema construido a su vez sobre una bisemia de tipo hipotético (Conocimiento = «sei» → Sentimiento = «sentín»).

El furor noológico requiere de un esquematismo formal, glosemático, con el que hacer soportable el carcinoma de las abstracciones hipostasiadas. En «Non sei o que é», la antinomia celebra, con las letanías, las exequias de la disyunción: «*Non sei*» (VERBO DE CONOCIMIENTO: esfera epistémica) → «o que *é*» (VERBO DE EXISTENCIA: esfera ontológica) // «Só *sei*» → «que *é* o que non me *é* alleo» → éxtasis de la mirada apolínea que verifica el orto del ser de Parménides a la vez que la epifanía del no ser de Heráclito.

Al trauma de la Diferencia (del que la muerte representa su cobertura formal no asumible a no ser como cesura entre sujeto y objeto) le corresponde un amor tremolado a modo de hipérbole valorativa («enche os vasos de tódolos bosques» de «Leda de forza e soños»). La anteposición apositiva («leda de forza e soños») y la gradación climática trimembre (que va desde la denotación temporal [«vrao»] a la demarcación topográfica [«bosques»] = «vrao» → «terra» → «bosques») cierra el Discurso sobre la Circularidad de la Contingencia.

Incluso la simple evocación hagiográfica («Elexía a Albert Camus») ahonda en la metáfora de la Noche en la que el ojo, supérstite, caimán, ocelote, hircánico tigre, se carga de resonancias gnoseológicas por evocar la mandorla mística de la *esfera* de Empédocles con que desplazar el pensamiento conceptual por un pensamiento mitémico. Albert Camus queda asociado al leitmotif de Leibniz-Mallarmé-Valéry-Borges del Libro-No-Escrito-Sino-Pensado («Velarei deica que volva a folla») que, a su vez, da cobijo a la metáfora romántica de la fábrica de la naturaleza

(«Noite» → «curuxa» → «folla») como único espacio posible de interpretación y mímesis.

¿Es el silencio un estado de beatitud? Así parece ser ante el erotema que genera «Courel, qué teima a tua coor», donde la interrogación está saturada por los efluvios de un haz isotópico de tres miembros ('Silencio': 'Nombre': 'Sentido'), sinonimia de la castración y de la mirada ubicuatoria («a ollada queda tenta nos cumes») que da testimonio de una antagonía no punible: el ímpetu ascensional (símbolo de la inaccesibilidad del Ser: Faetonte) y el instinto de caída (Belero-fonte vagando por entre los álamos blancos de la llanura de Aleia).

La mitologización de la lucha entre realidades antinómicas del fragmento 53 de Heráclito llega a compendiarse en un solo verso / poema («Non podo non ser nin ser así!»). A la duda hamletiana del ser / no ser, Novoneyra añade una novísima dimensión fenomenológica de filiación no cartesiana, no pirroniana: la de la duda fáustica a tenor de la *palabra-enigma* del fragmento 57 de Heráclito (*ésti gar én*) que hace del bardo gallego el cuarto heraclíteo al lado de sus compadres F. Hölderlin, G. W. F. Hegel y F. Nietzsche.

En «Outo Inverno», al drama del nacimiento y al insomnio perpetuo («Cansa de velar sempre o mesmo») se yuxtapone un estado de expectativa («coor de agarda longa» → «quedo i en vilo, a agardar do cor camiño») como cifra del desvalimiento.

Ese mismo sujeto-larva puede aparecer demediado por la presencia del *Id* y sus terríficos desafueros de crisálida. Tal es el caso de «Don do cáos», donde la metástasis de los signos de indicio asociados a la hecatombe moral («O berro que esnaquiza» – «Algo afirma») se inclina del lado de la hipálage como síntoma de aniquilamiento. El tránsito entre los cuantitativos («algo» → »algo» → todo) y la colisión de antónimos (afirmar / negar) son la prótasis de la imagen de cierre que, evocada por el *evohé del dios thelymorfo*, propende a sustanciar una *irracionalidad lupanaria*, cataclísmica, menádica, de *oreibasía*, de *omophagia* («ir levado do valumbo») con tirsos coronados de brionia.

La mirada («Canta forza e pregunta dos teus ollos me mira») emerge desde el *fuscum subnigrum* que por una vez se identifica con el Todo («da concencia de todo!») porque la anáfora («distancia» – «distancia»: «ser» – «somos») está legitimada para rentabilizar la capacidad designativa del pleonasmo; amor pantagruélico, trimalción, que actúa como un dativo ético: confunde el objeto de apropiación (la juventud de «Tan perto o canto cando che miro!») con la transitividad de la mirada («cando che miro») que destruye los arcanos de la Diferencia y su énfasis ejemplarizante («canto» – «cando»: «inda» – «ainda»).

Como epígono que es del neoplatonismo de Plotino, Novoneyra concibe el acto amoroso como erotización del Mundo a partir de la *cuarta locura* del *Fedro*. En «Biquei sus tristuras i atopei os labios», la hipérbole amatoria («Na aperta prendémelo Mundo») no es tal sino un emblema de la dicha iridescente que preludia o secunda la cópula.

La ubérrima *Fenomenología del Como Si* («Como se perdera todo o futuro») se supedita sin estridencias a las exigencias de una ekfrasis típicamente laudatoria en la que los términos *ante quem* y *post quem* (espacio y tiempo) quedan subsumidos por la genealogía del Nombre («xa son o teu nome!») («Aquí nada ha sido representado, todo es espontáneo, no hay el menor rastro de un nombre»; R. M. Rilke, *Rodin*, 1903) como vis generativa sobre la que arraiga la anáfora («sábados» – «Primeiro sábado e sábados») como clímax de un superlativo absoluto que ignora las minusvalías del oxímoron («fiquei tan *soio* que volvía ser *grande*») y los requiebros del eufemismo alegorizante («Levaba un espacio pola rúa»).

La apoteosis de lo Idéntico (pero no de lo Intercambiable) puede dotar al poema (como el que que comienza «Libertá, chama dos ollos tristes!») de una tonalidad hímnica con la que se glorifica el pentecostés del Nombre como nicho ecológico y eglógico del Deseo («Todo bruido sin nome é un agoiro»). Los términos satélite («chamas dos ollos tristes, das caras do Metro, / dos que xa perderon o futuro e ganan o pan con sobresalto») se agrupan enderredor de un funtivo de tres miembros («¿Tiene olor el número 3?» L. Wittgenstein. *Los cuadernos azul y marrón*, 1933–1934):

verbo de sentido [1]	*verbo de sentido* [2]	*verbo de pensamiento* [3]
«vexo»	«oio»	«coido»

cuyo remate («Todo bruido sin nome é un agoiro») repite, en eco, gnómicamente, su propia estupefacción de *voz* en trance: «Se oio un bruido sin nome».

La dialexis de Arraigo («serra») / Desarraigo (espacio urbano asociado a la parusía del Mal) es subsidiaria del motivo kierkegaardiano de la Inocencia Culpable. En «Seguirei na cidade», el deíctico neutro («aquello») actúa de bisagra para una segunda aproximación al tema de la ontofanía del verbo 'Ser': «era» / «pudo ser» es la ojiva semántica que desecha la monumentalidad de los Grandes Gestos Trágicos («podo ser calquer cousa *non grande nin pura*») por ser manifestación de una conciencia infeliz.

Si el Amor es un doblete de la transparencia, la 'Noche' será la panacea hipocrática contra los excesos o la pandemia del afán de posesión. En «Podo fincar só na tua imaxen», la noche quiromántica, sagitaria, es el espacio del arraigo («fincar»), la topografía de lo inverosímil que lleva desde la esterilidad de los pedregales del Peloponeso a la feracidad de las umbrías de Tesalia: «La poesía que piensa, sin embargo, es, en verdad, la topología del Ser» (M. Heidegger. *Desde la experiencia del pensamiento*, 1947).

La iconografía del acto escritural («Verso» – «Acto de Escribir») de «Nada vin tan belido» es equiparable a la *gestualidad priápica* de las *Investigaciones filosóficas* (1954) de L. Wittgenstein (en las que éste se pregunta por qué el gesto hablado debería fundamentar al escrito) al optar por la máscara votiva, el exvoto y el carnaval («anoei» – «moca» – «xeito»), hierofanía de una temporalidad trastornada por la angustia («Ah, escribir como quen dibuxa a espalda dunha hora!») pero que a la postre se humilla, se postra de hinojos, se rinde ante la grandiosidad titánica del Amor («Bailas e fasme libre» – «O Mundo en polo teu colo»).

La imagen de la amada (que Novoneyra califica de *numénica* / *nouménica*) en «Jazz-club» se ve proyectada a ritmo de bolero sobre el espacio de la noche cómplice en un intento por manumitir la dimensión temporal de sus figuraciones mnémicas («Deixemos que a noite desorientada nos colla!»). La porfía se establece esta vez entre la estanquidad del tiempo («I eu sigo teimando o domingo / eu sigo teimando o domingo») y la del sujeto que en el penúltimo poema («Semellante a Vaidehi») retorna al mitema de la Escritura bajo el carácter curvo de la verdad que, según F. Nietzsche (*Así hablaba Zaratustra*, 1883–1885), camina sobre patas de paloma («Hastra o verso se curva!»). Y es precisamente esa Noche *omphálica* [/*onfálica*/], la que cierra el círculo mágico («Noite anoada!») que, como en *El oficio de vivir* (1952) de C. Pavese («¿Hay necesidad de saber un hecho?»), endecha los desafueros del narcisismo del rostro mentiroso.

Como Si se tratase de un pensador / poeta presocrático, Novoneyra alienta sin desmayo la tensión de la apertura y cierre del 'Ser' que nada tiene que ver con el orden del conocimiento por ser diagonal a la oposición clásica sujeto *vs.* objeto (A. Badiou. *Manifiesto por la filosofía*, 1989). También Novoneyra se alinea al lado de la voluntad algebraica, algorítmica, de la poesía de S. Mallarmé: la poesía releva / revela al *matema* al postular la axiomática de que el sujeto, como el oro alquímico del Aduanero Rousseau o las ninfeas violetas que coronan las figuras levitantes de Marc Chagall, don de la ebriedad, *es* el objeto, el toisón, el vellocino de la Cólquide, y de que la palabra poética es una cábala, un rapto con escalo, un estupro. La barra de oposición es sustituida por el signo de identidad (A = A) que P. Celan prescribe como sublime final de la *Edad de los Poetas*.

La amada de Uxío se sitúa en el polo opuesto de la Amada del bellísimo *carmen* 64 de Catulo (uno de los modelos para las *Heroidas* de Ovidio): una Ariadna abandonada por Teseo en las playas salobres del rencor. La amada de Novoneyra no es una mujer enloquecida, una Casandra esclavizada por Agamenón, una Medea en trance, sino la confidente, la *go-between* que reclama el homenaje de la Palabra-no-dicha. A la linealidad ética de la Lesbia de Catulo, la Cynthia de Propercio, la Delia-némesis del melancólico Tibulo o la artificiosa Corina del cancionero eroticoelegíaco de los *Amores* de Ovidio, el vate gallego añade una dimensión mitopoética de la amada como remitente o narrataria de una locuacidad exonerada por la antinomia 'Amor' / 'Mundo'.

Al igual que Ovidio, Uxío padece del *complejo de Argos Panoptes*: hace de los iris (arquetipo de los *Tristia* II 103 [«¿Por qué hice culpables a mis ojos?»] y III 6 [»por qué casualidad mis ojos se hicieron cómplices de una funesta falta»]) el claudátor con el que aprehender, como Acteón («¡No pienses, sino mira!»; L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, 1954) el mundo al revés transgrediendo explícitamente la prescripción de la *Poética* XXIV 146a de Aristóteles (el poeta debe expresarse lo menos posible en nombre propio) y del *Fedón* 60-61 de Platón (el poeta es un mitógrafo y no un constructor de *logoi*). La *amada-argumento* (tópico de *Amores* I, 3, 19-20: «Ofrécete a mí como argumento fecundo para mis versos») guarda estrecho paralelismo con el *poeta-fabulador* y el *amor-signo* de *Amores* I, 4, 20-21 («Te diré con mis cejas palabras que hablan sin voz; leerás palabras en mis dedos y palabras escritas con vino»).

Novoneyra aborrece la semiorragia manierista del adjetivo calificativo al que ostraciza al país de los cimerios en beneficio de la fecundidad ática, esencialista, del sustantivo. Esta *poética de la desnudez de la conciencia*

frente al mundo (ideología de la sangre y de la tierra como lugar de redención) no convierte al símbolo en la cosa, sino que hace de los empiria un reflejo de una interioridad alquímica, no determinista. Construye con afán prometeico un mundo como anomalía o glosa que recuerda muy de cerca el *vitalismo tibuliano*: renuncia al éxtasis de la Totalidad Significante en favor del *homo mensura* de Protágoras porque el poeta gallego es un escéptico racionalista. *Poesía-sin-dios* (y no sólo atea), *poesía-contra-dios* (y no sólo antitea), poesía de un meteco que imita todas las diferencias porque no las posee. La imagen veterotestamentaria de la expulsión del paraíso late debajo del corazón de iguana de esta poesía que paradójicamente desconoce tanto la doctrina rousseauniana del primitivismo adanita cuando el efecto necrosante de las alegorías de la catástrofe.

A la voracidad alimañera de la facecia neorromántica, opone la taracea de una *narratividad cero*: aquella que desconoce la suprema reconciliación entre un *dolor eternizado* y la *historia como genealogía del sufrimiento*. La antítesis 'Exterioridad' / 'Interioridad' aparece como la bipolaridad fundamentante de una ordalía en la que el juicio de Dios (típico de la poesía metafísica de P. Claudel [*Cinco grandes odas*, 1910]) se ve suplantado por el laicismo de una hipogenitalidad («Toda reminiscencia es erótica»; G. Deleuze, *Lógica del sentido*, 1969) que fomenta la *huida libidinal*.

Secuaz de la linterna de Diógenes, simula desconocer las prebendas del modo subjuntivo por *sobredosis de hiperrealidad*. Al concebir el proceso desmitologizador como una demonolatría, sitúa la desesperación objetiva en lo más recóndito de la absoluta interioridad. Y es precisamente en este hiperespacio claustrofóbico donde opera a sus anchas el *complejo de Jonás* de que habla J. P. Sartre en *El ser y la nada* (1943): el símbolo se euforiza, posee más realidad que la mismísima V / Realidad gracias al estadio del espejo como instrumento de una magia, de una apagogía universal que trasmuta las cosas en espectáculos y los espectáculos en cosas; o, como quería P. Cézanne (el pintor preferido de Uxío), pinta los gestos (*Biografía-de-lo-Azul*) como los únicos objetos dignos de perturbar las aguas lustrales de una memoria que se apoya en la inmensa Memoria del mundo: «¿De dónde nace que el ejercicio de la memoria sea un placer-un bien?» (C. Pavese. *Oficio de vivir*, 1952).

Epígono contestario del G. W. F. Hegel de la *Fenomenología del Espíritu* (1807), desconfía de la fatuidad granburguesa de la Santa Razón, pero se deja escotomizar por los arreboles de la profecía de Pascal: hacer del caos un objeto de afirmación, inventariar los contrafuertes de la melancolía, inmolar en el ara del *perpetuum mobile* el chivo expiatorio o el farmakós de las falsas analogías, proclamar a los cuatro vientos que el Verbo (extemporánea gestualidad de la *paradoja del Comediante* de D. Diderot: lo que se representa en el poema no es jamás un personaje, sino un tema) no volverá a asumir nunca más los atributos del demiurgo socrático, sino que se dejará enajenar por la rémora de la anomia de una contingencia donde la 'Identidad' es la 'Difer*a*ncia' de J. Derrida en el sentido de amalgama, parergon, babel, hymen y commiato.

*Poética de la Dif*a*rancia*, pues, que es la parodia sin fin de una *gramática de casos*: jerarquiza funciones sintácticas con la maleva intención de subvertir un orden (una epigénesis) en el que recordar no es nunca un motivo, sino un método; el tabú del

contacto (¡el tabú del incesto!) sólo es repudiable por medio de la identificación objetiva del Yo (Edipo) que se halla constituido en gran parte por identificaciones sustitutivas de cargas abandonas del *Ello* (Orestes sin Pilades) que, por olvidar (y siempre con el beneplácito de *El Yo y el Ello* [1923] de S. Freud), ignora incluso la beneficencia las coéforas, de la felación entre sujeto y atributo o, para los más pundonorosos, del débito conyugal con mamá Jacques Lacan.

El envés del arrebato, del apóstrofe novoneyriano, se halla en la epidermis durmiente de las *Cartas a un joven poeta* (1929) de R. M. Rilke: «No se deje engañar por las superficies, en las profundidades todo se vuelve ley». Lo más profundo siempre es la piel: eterno comienzo de la perífrasis inceptiva sin pautar transiciones ni esticomitias; arranque sísmico, aórgico, de una violencia atroz; soturna dinamicidad de la palabra / gesto que no sólo nombra o predica, sino que también designa según los postulados de la *máscara*: hacer verosímiles todas las estrategias de apropiación de la *hiper* o la *hiporrealidad* para no dejarse envilecer, para no dejarse embaucar por ninguna. Únicamente la lógica del neologismo (como el *neologos* de César Vallejo) permite la síncopa, la síntesis, la e paragógica, el noema de la más célebre de las nomenclaturas: el catálogo de las naves de la *Ilíada* II, 484-785.

Novoneyra es un falso elegíaco, sedicente de Safo y Anacreonte, cuya producción poética (política por antonomasia, pero en la línea del ateísmo militante de Stendhal y Flaubert) asimila con postentosa lucidez la feracidad del participio absoluto y del gerundio no conjunto. Prefiere las *formas átonas*, *atonales*, percutientes, a una normatividad cuya solemnidad analgésica arruinaría las fórmulas ritualizadas del lirismo petrarquista que en su caso bebe su sed en los hontanares de la lírica coral griega y en los neveros de las cantigas de amigo de los cancioneros gallego-portugueses.

Su *mirada* es muy otra a la de R. M. Rilke («Este mundo, mirado ya no desde el hombre, sino en el ángel, es quizá mi verdadera tarea»; *Carta a Ellen Delp*, 27 / 10 / 1915) porque Uxío, que es un cátaro, *no cuenta* (como sí ocurre con Vicente Aleixandre) una *historia del corazón*, sino que escancia vinos de Samos o Amandi en presencia de un *daimon alastor* con dos caras (Jano, Dioscuros, Géminis) que paradójicamente no se reflejan en el espejo de Cagliostro fustigado por el terror a los puntos suspensivos del elegíaco M. Proust y el organigrama de la nada apodado F. Hölderlin que sólo para él exclama en la cumbre de la demencia: «¡Ser uno con todo lo viviente!» (*Hiperión*, 1797-1799).

Habla onomatopéyica, gestual, hímnica, que magnifica la desmesura parusaica de la Gran Noche con la que desacreditar la violencia conceptual de la escatología racionalista, por una parte, y la idealidad reductora, casi terrorista, del etnocentrismo del código para el cual la mente es un fantasma verbalizado. En la poesía del autor de *Os eidos* (1955) hallamos una arqueología de la percepción construida sobre los márgenes del lenguaje de la metáfora con los que inventariar determinados significantes gracias a la erotización de ese mismo lenguaje y la *feudalidad polimorfa del deseo*.

A la morfolexia del texto urbano opone el argumento del *panoptismo del goce* que refleja la angustia del sujeto emplazado por la ideología de la transparencia invertida. Tras sufrir el hundimiento de la metáfora de la Realidad, las relaciones fatales entre

sujeto y valor jamás alcanzan la narcosis de una teodicea del sufrimiento por cuanto el poeta confiesa su fe en el hombre como creación del deseo, no de la necesidad. Taxativamente hablando: la poesía de Uxío Novoneyra glosa hasta la extenuación el dístico del *carmen* 85 de Catulo: *Odi et amo; quare id faciam fortasse requiris?*

La Noche es la territorialidad de la inocencia en exilio, el espacio de los vínculos paganos, la ucronía del *hieros gammos* que informa la fe totémica, la panacea con la que cauterizar los estigmas del sujeto sin patria en su añoranza de Argos o Ítaca: «Nosa patria pola que ti clamas furando a noite».

La Noche carece de goznes, de ninfas, de derrames, de primogenituras, por evocar en su delirio el sortilegio de la cosa-en-sí (heráldica del unicornio, del cíclope, del centauro flechador) ahormada a la silueta nefalíbata del mochuelo kantiano: «Mouchos que cantan pra noite queda».

La Noche ni sufre ni goza al erigirse en grado oblato de la omnisciencia como única confidencia o gnosis: «Eu seino pra noite».

La Noche espía y expía, desde la otra ribera, el verdor de las vigilias abstractas de Nadie: «Sei cómo estará a noite ó teu lado».

Noche plural, singulatim, ofertorio de canéforas que hablan en dorio: «Sei o teu xeito de velar as noites / en que se ergue soia a ofrenda última».

La Noche nouménica, demónica, pulsión libidinal del trazo orgasmático, vagido de un instante irrepetible por su transparencia numinosa: «Pulo inxel, / sólo da noite!».

La Noche transnocional, la de la mirada de los citarodos lesbios (Terpandro, Periclito, Alceo, Safo, Aristóclides, Frinis y Timoteo) que velan al alba los pálpitos y los peplos de la memoria vigil de la Atenea Promacos que observa el mundo, vestida de virgen hoplita, desde la altiplanicie del Partenón: «Estou velándote, exposto a noite...».

Nox quimérica hacia la que confluyen los ampos del eidos («Podo fincar só na tua imaxen. / Levo esta seguranza na noite») acaso porque «lo expresado en palabras no es nunca, en lengua alguna, lo dicho» (M. Heidegger. *De la experiencia del pensamiento*, 1947).

Noite Axiomática, en fin, del círculo mántico, del *ómphalos*, del huevo del cisne de Leda, del huevo tántrico, una espacialidad que rige el espesor sémico del sujeto enaltecido («Se me anoei unha noite...») en cuanto símbolo de una iniquidad perdurable («Deixemos que a noite desorientada nos colla!») más allá incluso de la consunción óntica en la que se esboza el panegírico del *mana*, triunfo de la materia («Noite anoada!»).

Uxío no prohíja la moralina, la cicuta del individiualismo pequeñoburgués; no incurre, en su exordio de la *mirada del hermeneuta*, en la grotesca apoteosis de lo

Idéntico y lo Intercambiable. Al contrario: establece una dialéctica de objetos pródigos, no epulones, cuya avaricia semántica revierte sobre la *Tragedia de la Apariencia* y la *Paradoja del Desdoblamiento Estéril* (G. Deleuze. *Lógica del sentido*, 1969): «Morrer é ficar morto», el epigrama, el mantra, la sutra con que se abre el libro, es el eje que genera todo un complejo entramado de isotopías del contenido que socavan la aparente atonía, la estabilidad entitativa, la espúrea labilidad del verbo 'Ser'.

La herejía de Novoneyra es la misma que la de P. Cézanne («Ah, escribir como quen *dibuxa* a espalda dunha hora!»): atrapar el *instante del mundo* que aquél quería pintar y éste, *decir*; consolidar un lenguaje no cosista pero tampoco humanista; hacer del ojo una entelequia aquilatada a un espacio mítico en el que todo se temporaliza para levantar acta de defunción de lo Único como una realidad plural (otra de las paradojas novoneyranas), un ostión que carece de propiedad poética alguna. ¡Lo Múltiple como Fuego Seminal, como Semejanza Sin Signatura! (G. Bachelard. *Psicoanálisis del fuego*, 1938). Desecha las murrias o las blenorragias onanistas, los orgasmos del solipsista que supongan reforzar aún más una filosofía de la no transparencia que atente contra los fueros de la Memoria («Eu *non podo esquecer que estou emprazado*») y los cohechos o prevaricaciones del onirismo que funda sobre la sinonimia («sin forzalos soños a morrer nin levalos a posta pra gardarme») su propia demonolatría.

La *anáfora novoneyrana* («son o home» → «ser home») no *es* un estilema, no *es* una tautología, no *es* un pleonasmo en clave epidíctica, no *es* una paráfrasis geminada o un hápax, no *es* una suma que reste multiplicaciones a una división aritméticamente raíz cuadrada de Nada: «A chuvia *non é* miña» – «*ir perdendo* todo o que *ún foi*» – «Eu sei que esta door *é* por algo que ún *non tiña* sin fundanza».

En este Teatro de Siluetas la geografía espiritual del Courel queda equiparada a una espacialidad autista, pero que en su lujuriante autonomía descarta la hybris de la animadversión: «O abrirse máis, o valeiro último clama a creación». Así pues, al programático «éramos desnudas *conciencias* frente al mundo» (M. Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido*, 1948), la «náusea discreta e insuparable que revela perpetuamente mi cuerpo a mi *conciencia*» (J. P. Sartre, *El ser y la nada*, 1943) o *El concepto de la angustia* (1844) de S. Kierkegaard como angustia-ante-mí-mismo, Uxío prefiere el concepto de una angustia no metafísica o existencial («*Angustia*, ti nunca me levaches á indiferencia»), sino inmanentista en la que el dolor es definido como una caída en la alteridad por ser el supremo nexo de la cópula: «Cantando as raíces durme o Inverno a concencia».

Dotar de un significado aborigen al verbo 'Ser', el más prostibulario de la Gramática, es una operación portentosa que exige disponer de la facundia ideogramátrica de un políglota; reordenar el mundo en términos no conceptuales, sino figurativos, gestuales («Sei o teu *xeito* de velar as noites» – «son do teu *xeito*» – «O *xeito* como ela andaba i estaba» – «Na *aperta* prendémolo Mundo»), icónicos e imaginísticos («Poder fincar só na tua *imaxen*» – «ven a tu *imaxen*») que conduce sin subterfugio alguno al Tríptico de la [VERA] Desolación («o que *é*» – «que *é*» – «no me *é*») de un sujeto exilado en las estribaciones del más inhóspito extrañamiento («é *alleo*» – «faime todo *remoto*» – «Qué teño o *lonxe*») por medio del símil o la metábole de la alienación («algo hai tamén muy *alleo* en todo»).

El Libro de Uxío está pensado como una parábasis de las *Fugas* de J. S. Bach; un movimiento polisémico, que retoma una y otra vez una idéntica clave tímbrica hasta agotar todos los registros de las escala tonal. Por tratarse de una poesía para escenificar en el *ágora* (espacio político por antonomasia), el trasfondo onomatopéyico, la trama fónico-silábica, la pátina de sonoridades y antítesis («o *berro* que esnaquiza» – «sempre *xorda* distancia») estratifica un segundo nivel de símbolos del que la novísima antítesis (Actividad / Pasividad: «*ir levado* do valumbo») viene a consagrar el halo agonístico que penetra las relaciones siempre conflictivas entre Exterioridad / Interioridad.

Para Uxío la muerte no es la máscara absoluta porque la máscara, como el rostro, es un instrumento de agresión, y toda agresión es un asidero sobre el porvenir al acentuar en el presente una voluntad de impasibilidad (G. Bachelard, *El derecho de soñar*, 1970) a costa de que el acceso a la realidad esté dentro del registro de lo verosímil. Novoneyra desmiente a la Muerte («¡os que saben da *morte*...») no desde la Realidad, sino desde la iconicidad voyerista, panóptica, del ojo sin himen de Polifemo, de Gorgo o de Argos: «eu *velo*» – «*ollo* a serra pra ti» – «coor dos teus *ollos* e son do teu xeito» – «o silencio na forza de sede que *vela*» – «ós teus *ollos*» – «a miña *ollada* ergue o prego xordo» – «Estou *velándote*» – «*Velarei* deica que volva a folla» – «a *ollada* queda tenta nos cumes» – «cansa de *velar* sempre o mesmo» – «Cánta forza a pregunta dos teus *ollos* me *mira*» – «cando che *miro*» – «chamas dos *ollos* tristes» – «*Vélante* os xóvenes» – «Cando *vexo*» – «*ollando* a serra».

El panerotismo de Novoneyra es una llamada al Deseo, ciertamente, pero desde las umbrías de un adanismo pronominal: el Otro es la encarnación de una mitología libidinal del goce de la que han sido preteridas, expurgadas o silenciadas las cargas residuales del *Ello*. El referente no puede ser otro que el del idilio más perdurable de la lírica occidental: la escena de la despedida de Héctor y Andrómaca del Canto VI, 370-529, de la *Ilíada*.

Más que de una ambientación paganizante de la pasión erótica o del exotismo orientalista de tipo neomodernista, el poeta opta por el primitivismo *naïf* de la hiperestesia sinestésica; a la música concorde de los pitagóricos, la armonía de la Idea platónica o el nihilismo desolado de la pungente sensualidad gongorina, contrapone el genitivo de la hipérbole amatoria del petrarquismo que va más allá del platonismo amoroso de Herrera o Tasso sin alcanzar en ningún momento los efectismos de los epígonos barrocos o el estoicismo pesimista y cínico de un Quevedo deudor de los malos humores de Persio o Juvenal.

La Amada de Uxío se hace trasposición, metábasis, epífora de un mundo infectado, e infestado, por los miasmas de la bipolaridad. Como simbolista educado en Rimbaud y Mallarmé, su escatología no cristiana repugna toda notación de trascedencia según las pautas del llamado *romanticismo de la desilución* que hace de la belleza objetiva el memorándum de la arbitrariedad del Signo.

Por ser un órfico, un eumólpida arrebatado por la euritmia de la *epópteia* eleusina, descarta todo trazo de dandysmo (con y griega), neurastenia, voluptuosidad oscarwildeana o paganismo sensualista. No es un decadente ni un parnasiano, sin un idólatra, un manierista iconoclasta que accede al mundo para corromperse en la trama de la materia como *mitologema* que ignora toda adyacencia espiritualista.

En su poesía iniciática, destinada a concelebrar los misterios de Eleusis desde las cumbres del Courel, no hay lugar para el libertinaje metafórico de los surrealistas ni para las anomalías sintácticas o caligramáticas de los formalistas más osados que aún creen en el oráculo de Dodona de Epiro. La suya es una *gramática de la fantasía* escrupulosamente ordenada y ornada según la lógica de un máximo de expresividad celebratoria con un mínimo de sustancia léxica. Al derroche seminal del expresionismo, opone una postrimería: la imagen del mundo como espacio claustrofóbico o adyton. Entre Milton, Dante, Pessoa y Célan, Novoneyra transforma el Pecado Mortal, a la vez que lo manumite, en caricatura de una humanidad doliente en la que el Sujeto *es* el Objeto.

Su Libro no contiene ni una sola imagen de desterritorialización; prevalece en él la barraganía de la tierra fascinada por el vértigo de la simultaneidad. Mitologiza la Historia e historiza el Mito sin incurrir ni una sola vez en los devaneos de la mentalidad arcaica o arcaizante de la poesía nativista del más rancio telurismo *volkgeist*. Sin rechazar del todo el impulso epifánico, no establece nexo alguno entre identidad y analogía (como sí habría de ocurrir en el Vicente Huidobro de *Altazor*, 1931), entre las esferas natural y humana, aunque persiga a tientas la fusión del sujeto con el mundo según la *causalidad hilozoísta de lo metafórico* (S. Yurkievich. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, 1984) y la mácula de la tierra («Solo da Terra» – «patria homilde» – «ben certo»), pero manteniéndose equidistante del lema de Baudelaire («Volverse bárbaro») y de Carducci (*Odas bárbaras*, 1977).

Poeta rapsódico con una irrenunciable inquietud (hacer de la imagen una *metáfora epistemológica*), su poética temporalista no habla del tiempo puntual de R. M. Rilke, J. R. Jiménez o el A. Machado más lánguidamente simbolista; y mucho menos de las *mitoformas* del *tiempo* / *aleph* de J. L. Borges, sino que su animismo erótico, su panteísmo vitalista y sus ensoñaciones materalistas recuerdan al P. Neruda de *El hondero entusiasta* (1923–1924) o *Residencia en la tierra* (1925–1935).

La prevalencia de las imágenes cinéticas en series abiertas es pareja de la profunda temporalización que rehúye tanto la frialdad formal cernudiana (*Égloga, elegía, oda*, 1927–1928), cuanto el visionarismo de la irracionalidad surrealista de Lorca (*Poeta en Nueva York*, 1940) o Alberti (*Sobre los ángeles*, 1928). Jamás olvida el lema de la *poética comunista* (de P. Neruda y C. Vallejo a C. Pavese o Blas de Otero, sin soslayar la impronta de A. Machado o V. Aleixandre): *Poesía Es Comunicación*.

Al dramatismo líricamente agresivo de la poesía moderna (H. Friederich. *La estructura de la lírica moderna*, 1974), Uxío prefiere el prosaísmo de un lenguaje del sufrimiento cuya apertura al mundo nunca implica una postura descarnadamente

fatalista por cuanto a la fórmula horaciana del *ut pictura poesis* (Horacio. *De arte poetica*, 361) enfrenta un habla que preserva aquella apertura u ósmosis aunque ello suponga ahondar la cesura entre temporalidad del mundo y temporalidad del sujeto. La *cartarsis del sufrimiento* conduce a una *negatividad positiva* (en nada similar a la negatividad fascinada de *Las flores del mal*, 1868) que se instala en la epidermis del mundo para postular un álgebra de la metáfora con la que hacer aún más ponderable la ambivalencia entre Pensamiento y Sentimiento.

Si en la cumbre del ideal baudelaireano hallamos el concepto de muerte («La voyage»), la cúspide de la poesía de Novoneyra está íntimanente tramada por la *heráldica de una fantasmagoría barroca*: la de la hipotética emancipación de la Forma, no como un absoluto trascendente, sino como sintaxis de la contingencia que propicia la expulsión de lo *efímero* y de los *póstumo* como beaterías enemigas de la vida.

Más que de las rimbaudianas *lettres d'un voyant*, con su inapelable aristocratismo narcisista, la visión de Uxío responde a las consignas del sujeto cuya matriz ideológica no puede ser otra que la de la ecuación Yo = Otro en la que la escisión entre sujeto poético y yo empírico jamás se ve consumada: Ni la Ciudad del Sueño de Baudelaire (*Las flores del mal*, 1868), ni la Ciudad del Dolor de Rimbaud (*Una temporada en el infierno*, 1873); acaso la fascinación crepuscular, epigonal, del bellísimo «Le bateau ivre», y su visión de una espacialidad de naufragio, de hecatombe, dilatada hasta el infinito.

No relaciona la Nada con el *logos* (como haría S. Mallarmé), ni se deja sobrecoger por las opalescencias de la mística de la trascendencia vacua (Ch. Baudelaire y A. Rimbaud): aparece implicado en el tráfago del mundo hasta exonerarse de su condición de criatura deseante. Antiplatónico por elección, Novoneyra soslaya las truculencias ontológicas del *Igitur* (1867–1870) de Mallarmé porque, como sugiere J. Derrida (*La escritura y la diferencia*, 1967), para Platón (*Crátilo* 425a, *El sofista* 262a y la *Carta* VII 342b) no hay *logos* que no suponga el entralazamiento, el concubinato de nombres y verbos. A la presea de la huella mnémica apunta preferentemente la metáfora novoneyrana en su rastreo de las superficies volcánicas del holocausto de las palabras de un sujeto / edipo que sí sufre de reminiscencias porque en su interior ha germinado el des-orden, el burdel, el megaedro. En tal sentido, el arte de Uxío recuerda el caligrama de un onirocrita: interpreta la escritura jeroglífica como si se tratara de una escritura demótica bajo el acicate de la ensoñación liliputiense. ¡Un miniaturista de la escuela de S. Botticelli divorciado por igual de la sustancia del contenido y de la forma de la expresión de la poética del *solus ipse*!

Según Diógenes Laercio (*Vida de los filósofos más ilustres* V, 9), Aristóteles llamó *don* a la hermosura: Sócrates lo llamó *tirano de breve tiempo*; Platón, *prerrogativa de la Naturaleza*; Teofrasto, *tácito engaño*; Teócrito, *daño de marfil*; Carnéades, *reino sin guarda*. El climaterio, y no sólo el clímax, de la temporalidad novoneyrana es el mismo que el de Tucídides-expresión por excelencia de la razón constitutiva de la historia: una cronotopía no repetible, sólo mensurable a partir de la lenta cadencia de la clepsidra; una polaridad del desamor en perpetua invocación del mito de los héroes de Maratón. La experiencia platónica del tiempo rectilíneo (segunda hipótesis del *Parménides*), cíclico (*Fedón*) o cósmico (*Leyes*) es inabarcable

para ese sujeto minotauro que jamás halla la bitácora de su deriva en el orden del universo.

El griego pasa sin dificultad, hasta en la misma frase, del singular al plural y viceversa (J. P. Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, 1974). El Libro de Uxío podría acogerse a la rúbrica de los racionalistas jonios: una *historía perí physeôs* que versa sobre la genealogía del Otro y el anatema de las Singularidad No Productiva. El círculo sería el emblema de un pensamiento que tiene un carácter profundamente geométrico. Novoneyra es un griego porque elige como símbolo icónico de su periégesis el *ómphalos* délfico, el carbunclo, la piedra memorante, la piedra fúnebre (*lícinos thánatos*) de la *Pítica* X, 75 de Píndaro, la piedra-sin-voz de Teognis 569.

El pensamiento poético de Novoneyra parte de un equívoco escalofriante: el de la depredación lupercal, luporina, que *El sofista* de Platón hace del verbo Ser. Uxío acepta el concepto griego de belleza por ser un compendio de elementos éticos y estéticos; una ética poética que no comparte el dictamen del *Ión* (el poeta como mixtificador) porque para el vate gallego el poeta, como el geómetra, es un hermeneuta amancebado únicamente con la dicha del *decir* de la metáfora.

La literatura griega clásica se caracteriza por su falta de sentimentalismo (F. Rodríguez Adrados. *El mundo de la lírica griega antigua*, 1981). Si con Safo la expresión del sentimiento amoroso alcanza acentos jamás superados, es un racionalista anaxagóreo (Eurípides) el primer descubridor del amor en la literatura ática. Novoneyra hace suya la definición sáfica del amor (*glukú pikron*, «dulce y amargo»), pero la dramatiza sobre el escorzo del teatro de Dionisos según los postulados euripídeos del recitado parenético o exhortativo.

Tempo de elexía es una perorata contra Epeo, una apología del fundamento de la *apariencia apolínea*, ley que defiende el terror del devenir (E. Severino. *El parricidio fallido*, 1991) en la mutilación del inacabamiento de una negatividad fuera de uso bajo la sospecha de que la preocupación por la armonía es una gran servidumbre (G. Bataille, *La experiencia interior*, 1954).

Bien pudiera definirse el *ars poetica* de Novoneyra como un escolio anotado al margen de una constelación de epítetos elativos ponderativos con los que pautar la escansión melódica de una aprehensión de la realidad de estirpe hierofánica. La Noche constituye la isotopía fundante que remite simultáneamente a la negatividad (Garcilaso sobre todo) y la positividad (la Noche Contemplativa de Fray Luis y la «clara y amiga noche» de Francisco de la Torre), pero resemantizadas ambas por la iconografía romántica del ensimismamiento (la Noche como correlato de un sujeto a la vez persecutor y perseguido), aunque sin alcanzar el tono lúgubre de las *Noches* (1742–1745) de Young o el pesimismo en agraz de *Las noches* (1835–1837) de Musset. El metaforismo dominante (con sus tres modalidades primordiales: la volitiva, la sinestésica y la metonímica) no incurre en el patetismo gesticulante del romanticismo de la desesperación, sino que prohíja una situación de bienaventuranza: la de un dialogismo fecundo, silente, *funk*, que se apoya en cuatro formas alocutivas: epifonema, apóstrofe, exclamación y erotesis.

Cuando el vate gallego invoca a la Amada, el drama amoroso del *dolce stil novo* (el amor violento, casi ferino, de Guido de Cavalcanti o la admiración extática ante la mujer de Guido Guinicelli) se combina con el pansiquismo petrarquista del «Di pensier in pensier» (el mejor poema de las *Rime*, 1501) y la *angiola giovanissima*, la *benedetta* Beatriz de la *Vita nova* (1292) del Dante, la arcangélica visión del «Tanto gentile» o la «Donna pietosa».

Tampoco la Amada de Uxío (antítesis manifiesta de la Pandora de Hesíodo) sería categorizable a partir del *catálogo de las mujeres* (fr. 7) de los *Yambos de las mujeres* del yambógrafo Semónides de Amorgos (siglo vi antes de nuestra era) o de la *Sátira* VI de Juvenal (requisitoria misogínica, misoneísta, misogámica, contra los desafueros eróticos de Epia y Mesalina). No podía ser de otro modo: la *voz rosaliana* tabula por doquier la urdimbre del Libro de Novoneyra. El dolor existencial como estado de *yecto* de un sujeto canibalizado por sus signos, por sus ék-stasis; la inocencia natural en nada concorde con el paradigma horaciano de una naturaleza arquetípica en la que todavía es posible reflexionar, en voz media, sobre la naturaleza del dolor; la coexistencia del bien y del mal en el marco eglógico; las alcabalas de la *Naturphilosophie* del postromanticismo de inspiración postfichteana y postgoethiana (particularmente en F. W. J. Schelling); la versión trágica del No-yo como proyección pática del Sujeto Absoluto de J. G. Fichte, pero con la *vendetta* de un sentimiento plenipotenciario, *beat*, de lo real como lo no racional del que la metáfora de la Tierra como la Gran Madre es sustituido por la Tierra como acceso al ser-del-mundo, etc., serían algunos de los *mitologemas rosalianos* que Novoneyra sabe conjugar, acordar y tañer con una postura nítidamente anti-Chateaubriand (la belleza del mundo exige un sentimiento extático como amor de dulía, hiperdulía o latría hacia un dios con barba y afeminado) o anti-Lamartine (la huella teófora, teofánica, teúrgica, en todo lo existente de las *Meditaciones* [1823–1825] o *Las armonías poéticas y religiosas*, 1830) por cuanto para el gallego la objetividad forma parte de la interioridad, no en la línea del Víctor-Hugo de las *Voces interiores* (1841) o del Vigny de *Los destinos* (1864), sino del *Libro de los cantares* (1827) de Heine (el *lied*, expresión musical de un amor no espiritualizado, de una Naturaleza que responde al esquema formal del superlativo).

Como el F. Hölderlin de *Hiperión* (1797–1799) o *El Archipiélago* (1800–1801) (celebración orgiástica del paganismo redentor por su condición de mito de reconocimiento), Novoneyra sabe que cualquier genealogía debe leerse al revés (J. F. Lyotard, *¿Para qué filosofar?*, 1989) a tenor de las implicaciones del *verbo hölderliniano* que carece de modo indicativo, pero no de cuarta persona del singular: lo que se da en la obra de arte es un peculiar, y feliz, momento de fundamento de historicidad, que se presenta como una suspensión de la continuidad hermenéutica del sujeto consigo mismo y con la historia (G. Vattimo. *El fin de la modernidad*, 1985).

Si los *Canti* (1831) de G. Leopardi son la elegíaca peroración contra la existencia de un misántropo (recuérdese tan sólo la dedicatoria a sus amigos: «Soy un tronco que siente y sufre»), una desmesura en la línea de Byron característica del individualismo decadentista de la escuela manzoniana o lombarda, *Tempo de elexía* se aproxima más a la elegía romántica del *Adonais* (1821) de Shelley: el conflicto entre *razón pura* y *razón práctica* se resuelve más como sintagma (Plenitud del Gesto) que como paradigma (Vaciedad de la Palabra).

A la tópica clasistizante de una operatividad sonámbula, esquizofrénica, Uxío enfrenta la mastaba del *futuro ciceroniano* de una temporalidad que no avanza, aunque de signo completamente distinto de la intemporalidad becqueriana cuya máxima expresión es el ripio «Yo sé un himno gigante y extraño», donde el yo romántico adolece no sólo de sustancia ontológica, sino incluso de justificación moral. El arrobo contemplativo no consiente ni una sola vez la floración del *futuro hipotético becqueriano* («Volverán las oscuras golondrinas») ni del *imperfecto desrealizador de la épica espronceadiana del yo* ni del tragicismo necrolátrico, furente, preagónico, del libro fundacional de la poesía española moderna: *Arias tristes* (1903) de J. R. Jiménez.

En la correlación de Mallarmé como preludio desaforado de P. Valéry, el intimismo de Bécquer o la desolada melancolía del A. Machado, el J. R. Jiménez de la hipersentimentalización del paisaje postromántico (*Elegías*, 1908–1910) o el P. Salinas de *La voz a ti debida* (1933) o *Razón de amor* (1936), Uxío elige la óptica rosaliana de la interiorización del mundo. En tal sentido, es un antiparnasiano, un anticarducciano: jamás reprime las confidencias de un corazón atribulado que sólo transparenta al alba las anteras de los lirios de Van Gogh. La plasticidad de la Forma es le canon de una semiótica connotativa que esquiva por igual el helenismo libresco de Leconte de Lisle o del Ch. Swinburne más exquisitamente decadentista (*Canciones de antes del amanacer*, 1871), el satanismo de los *poetas malditos* (de Baudelaire a Lautréamont), el primitivismo de F. Jammes (*Geórgicas cristianas*, 1911) o las tétricas ensoñaciones visionarias de *Las ciudades tentaculares* (1895) de E. Verhaeren. Acaso de toda la poesía moderna, sean tres, número sagrado en la liturgia de Mitra, los libros de poetas italianos que sean más afines al de Novoneyra: *Sentimento del tempo* (1933) de G. Ungaretti, *La vita non é sogno* (1946–1948) de S. Quasimodo y *Verrá la morte e avrá i tuoi occhi* (póstuma) de C. Pavese.

El telurismo novoneyrano diverge del mórbido bucolismo de las *Pastorales* (1911) de J. R. Jiménez en un rasgo esencial: mientras el inmanentismo paisajístico de Juan Ramón parte de la *Sinfonía pastoral* de Beethoven y de la *Canción del campo* de Schumann, el enfoque de Novoneyra (que tiene muy en cuenta la metáfora del espejo de la Naturaleza) es una visión arcaizante (pero no anacrónica) incrustada en plena modernidad por fluctuar entre el hastío del Cernuda más encendidamente elegíaco (desde «Elegía» hasta la *Desolación de la quimera*, 1964), la exaltación parmeníada del *Cántico* (1928 y 1950) de Jorge Guillén, el mito de *lo elemental* como modo supremo de la existencia de Vicente Aleixandre (*Sombra del paraíso*, 1944) y el humanismo doliente de los *Poemas humanos* (1939) de César Vallejo.

Tempo de elexía responde a un ultimátum teórico: la cumbre de la existencia no es la muerte (y ello a pesar de los dos catalizadores que abren —«Morrer é ficar morto»— y cierran —«Noite anoada!»— el texto), sino los avatares, el *maelström*, la acedia glacial, de la vida inauténtica. En este *discurso de la crisis* se parodia, entonces, la parusía de la Gran Noche, la obliteración del sentido gracias al hundimiento de la metáfora de la Realidad y las venganzas de la analogía.

El mito trágico del estratega (no sucumbir a una teoría de la contradicción aún a costa de trivializar la ley de la verosimilitud) presupone el repudio de unos universales del sentimiento y el programa que ha acotado según el cual *la ontología es susceptible de*

una historia. El teorema de la parte maldita (J. Baudrillard. *La transparencia del mal*, 1990) responde a los postulados de la lógica del sacrificio: hacer de la fronda del cuerpo una sincronía perpetuamente destruida («Non, a forza do noso amor non pode ser inutle!»), un cartograma o palíndromo donde inscribir en caracteres cuneiformes el aura de los acontecimientos.

A la ideología de la sangre y del suelo («ós bes certos: a casa! / o val! / a patria homilde!») le corresponde una apologética del tótem («Moucho... / ti fais distas arbres de cidade / un bosque antigo no que eu estuven sempre») cuya identidad escindida pertenece a un orden distinto del Paraíso como maqueta del ideal primitivo o del estadio original de J. J. Rousseau.

Paisaje / metagoge de mochuelos torsionados por el *Idilio* I, 137, de Teócrito («Moucho que cantas pra noite queda»); lechuzas de sapientísimas anagnórisis por alentar pupilas sin iris en el extremo de las colas («Laia a curuxa i eu velo» // «Dun laio autro da curuxa»); mirlos cluniacenses que conocen por el reverso el alfabeto de Dadá («Merlo que agardas o canto que nunca tuveche no bosque»); pájaros insomnes que en su nictalopía avientan, impávidos, la presencia de la muerte («Din os soños y os paxaros: / *A morte non é certo*»): un bestiario que anuncia la abolición de la ley de que lo semejante atrae a lo semejante; zoolatría, en fin, de pájaros aflictos que entronca con el lamento del alción (*Ilíada* IX, 563, y Alcmán, 94) o la canción rodia de la golondrina («Llegó, llegó la golondrina que trae la bella estación, el bello año, con el vientre blanco, con la espalda negra»).

Lo repetimos: la poesía de Novoneyra es fundamentalmente mítica. Instaura un imperativo categórico según el tiempo de Tucídides que no atiende a la cronología de los hechos, sino a la jerarquía de los principios. Como Heródoto, el elegíaco gallego está convencido de que no existen las cronologías, sino las genealogías. ¡Paradoja nominalista de nombrar el silencio por detrás del lenguaje! Contra la afirmación del *Crátilo* 439c de que el conocimiento sólo es posible si existe algo bello en sí mismo; contra el *ti einai autó kalón*, se alza, egregia, esta poética de la *hybris materialista* que propone una Razón de la Historia desde la Historia de la Razón.

En el *Timeo* el alma del universo está ordenada en dos círculos: el círculo de lo Mismo y el círculo de lo Otro. También el Libro de Novoneyra implica un mito de creación: la del Nombre como palingenesia, apocatastasis, metempsícosis.

Platón concibe la relación entre las cosas y las Formas (*Sofista*, *Teeteto*, *Parménides*) de la misma manera que los pitagóricos concebían las relaciones entre las cosas y los números (I. M. Cornford, *La teoría platónica del conocimiento*, 1935). Uxío, a su vez, concibe estas mismas relaciones, pero en orden inverso: el Mundo es un sujeto lógico, no metafísico, en su rección de la cópula gramatical; un exorcismo verbal del arte de la Memoria que asume la negación eleática de las apariencia como un subterfugio contra la vida auténtica. Novoneyra forma parte de la insigne caterva de poetas expulsados de la *República* porque para él la poesía no es una inocua imitación de arquetipos, sino una vía de conocimiento privilegiada de lo real. ¡La tercera locura del *Fedro* deudora de la videncia apolínea!

A diferencia de Hesíodo o Anaximandro, el poeta gallego no cree que la Naturaleza sea moral, un acontecimiento gobernado por la Moira; para él sólo existe el tabú del incesto: su cosmogonía no comienza con un himeneo, sino con la disyunción del *aut aut*.

Al igual que el *logos* de Heráclito, el *ser* de Parménides, el *amor* / *odio* de Empédocles o el *nous* de Anaxágoras, desconfía de la unidad de lo real para afirmarla o confirmarla por medio de un sujeto múltiplo de Cero.

De la atmósfera relajadamente sensual y cínica de Catulo, Novoneyra recupera quizá las migajas de un pensamiento elegíaco que se rebela contra los aspectos más innobles de la existencia: la sima entre deseo y destino (Catulo, 8), una tonalidad memorativa como salvaguarda de la propia ruindad moral (eco del «O quid solutis est beatius curius, / cum mens onus reponit» de Catulo, 31) o la sentida antítesis *odi* / *amo* del brevísimo *carmen* 85 («Odi et amo, quare id faciam, / fortasse requiris. / nescio, sed fieri sentio et excrucior»). El Catulo imitador de Píndaro y los líricos lesbios (Alceo y Safo), aquel que hace de la confidencia *ab ore* el nódulo de una sentimentalidad agonística, es uno de los modelos de la poesía del gallego en su vertiente más genuinamente erótica, la que requiebra a la Amada como reverso de lo crepuscular («*Gracia antiga*, / nas tuas maos gárdanse os ritos esquecidos»).

La rotundidad panegírica de Tibulo I, 2, 29 / 30 («Quisquis amore tenetur, eat tutusque sacerque / Qualibet: insidias non timuisse decet») resuena en la consideración de la Amada novoneyrana como receptáculo, como períbolo, como cella, aunque lejos de la fogosidad de la Delia de Tibulo. Al *tragicismo tibuliano*, el elegíaco gallego añade un matiz sutilísimo: el de que las relaciones eróticas son predicados, aposiciones, complementos predicativos, diátesis de un eslabón que identifica nombre y atributo. Tibulo invierte el orden de los géneros con la intención de homologar la pasión amorosa (metáfora del *saevus Amor*) haciendo del símbolo del Hermafrodita la horma de lo asexual. Equipara la *vis* amorosa con un estado de gracia, don de la justicia divina («sunt numina amanti, / Saevit et iniusta lege relicta Venus» de II, 5, 57-58); en Novoneyra, por el contrario, no existen caídas en el deliquio místico por ser un archivista que a la aporía freudiana del Eros / Thanatos le resta lardo semántico. No habla de dicha («Felix, cui sua cura puella est, / Fabula sit mavolt quam sine amore deus» de II, 3, 31-32), ni de crueldades flamígeras («Uror, io, remove, saeva puella, faces» de II, 3, 6), sino de un silencio admonitorio que propicie la reconciliación entre dos sujetos necesitados de ventura. Esta necesidad de armonizar sujeto y objeto-de-deseo establece una casuística donde la parte por el todo («Sei o teu xeito de velar a *noite*» – «*Maos* lenes!») o el signo por la cosa significada («O *tempo* remata en cada pulo» – «Tí érela *terra*» – «O *cor*»), contribuyen a perfilar un marco denotativo donde las relaciones amorosas no pertenecen al orden de lo factitivo, sino al desorden de lo nouménico y la ley de la convergencia («Rompámosla distancia-eterna distancia!» – «nesta aperta-teima») para erigirse en cierre modal, nodal, de la aventura («nesta *aperta*-teima» – «Tan *perto* o canto cando che miro» – «Na *aperta* prendémolo Mundo»).

La *insania amoris* del más sombrío de los elegíacos latinos, Propercio, sedujo a poetas tan dispares como Herrera, Quevedo, Keats, Goethe, Leopardi, Baudelaire, Pound, Aleixandre o el Cernuda de la «Elegía» en su equiparación Amor = Muerte. El

mentado motivo aparece asimismo en la poesía de Uxío como una pulsión no traumática de la *erotodidaxis* («Bailas e faisme libre»), versión laica, pagana, neogriega, de las teofanías amorosas tan caras al cantor de Cintia. La *nequitia* o la *inertia* propercianas son sustituidas en Novoneyra por una militancia expectante («a miña ollada ergue o prego xordo de quen quere ter senso») equiparable a una metamorfosis a la vez gnóstica, agnóstica y noética («Nunca fui como te amo»). La Amada de Uxío, empero, no responde a ninguno de los atributos del *Catálogo de las mujeres* de Lucrecio IV, 1160-1170, pero tampoco a la taxonomía ovidiana de *Amores* II, 4; *Arte de amar* II, 656-662; o *Remedios contra el amor* 327-330. Con *Amores* I, 4, 20-22 comparte el lenguaje de la onomatopeya y del mimo como sortilegio («Te diré con mis cejas palabras que hablan sin voz; leerás palabras en mis dedos y palabras escritas con vino»).

El amor intransitivo de las *Elegías de Duino* (1923) de R. M. Rilke es muy otro del que celebra Uxío. La angelología rilkeana es una hipóstasis del Yo en su *vae victis!*, pero no via crucis, hacia la duda, mientras que la *monadología novoneyrana* («Na aperta prendémolo Mundo») arranca de la imagen nietzscheana de una positividad sin historia, ditirámbica, en espiral o, mejor aún, de una transitividad sin fisuras que desplaza la identificación rilkeana entre Belleza y Horror («Porque lo bello no es nada / más que el comienzo de lo terrible»; *Elegía* I) hacia el país de los Hiperbóreos donde Utopía, que tiene forma de áurea poma robada del Jardín de las Hespérides para hechizo de Atalanta, es una cifra cabalística fechada por una temporalidad de pentecostés («Todo bruido sin nome é un agoiro») que en Rilke es la obertura de un acabamiento («e incluso el propio nombre / dejarlo a un lado, como un juguete roto»; *Elegía* I).

Si el pitagorismo numérico de Rilke requiere de un almagesto con el que cartografiar los bordes alusivos, refringentes, epiteliales, del Sentido («No reconocemos el contorno / del sentir: sólo lo que lo forma desde fuera», *Elegía* IV), la búsqueda del gallego se sitúa en el centro del Posesivo («Os bes certos: a casa! / o val! / a patria homilde!») que niega la bipolaridad Plenitud / Vaciedad de la *Elegía* V («Y de repente, en este fatigoso En Ningún Sitio, de / repente / el lugar inefable donde el puro Demasiado Poco / incomprensiblemente se transforma, da un salto y / pasa / a aquel vacío Demasiado. / Donde la cuenta de muchas cifras / se resuelve sin números»). El axis de la oposición entre las *logosferas rilkeana y novoneyrana* vendría representada por el «Ninguna Parte Sin No» de la *Elegía* VIII del primero frente al «Nosa patria pola que ti clameas furando a noite!» del poema «A Rosalía» del segundo.

El fervor elegíaco de Uxío tampoco comparte las glosas del aire quejumbroso de las *Elegías* (1908–1910) de J. R. Jiménez, un poemario inspirado por la prosodia simbolista de la Huida hacia la posteridad tras el remanso impresionista y eglógico de las *Baladas de primavera* (1910).

El bestiario juanramoniano asume la melancolía del vate («Un ruiseñor medita sobre la podredumbre»; *Elegías puras* VIII) mientras que en Novoneyra forma parte del telurismo animista, memorativo, que repudia u orilla a Leteo. Sería lícito afirmar, incluso, que Uxío es un elegíaco en el que el romanticismo de la desilusión y su ecumenismo sensualista se ven desplazados por la eclosión de una espacialidad muy delimitada (una Galicia nomenclátor), no claustrofóbica, sino mostrativa. Juan Ramón Jiménez, que es un místico, interioriza el drama de la identidad previa renuncia a las

pompas del mundo, mientras que Novoneyra extrovierte una interioridad expectante («Levaba un espacio pola rúa»). La poesía crepuscular, auroral, del andaluz apunta a la busca de un idilio thermidoriano que culmina en la Ciudad del Dolor («Ciudad de mis otoños» de las *Elegía puras*, IX: «Y es tan dulce el recuerdo de todo lo doliente» // «Recorreré las sendas dolientes de la vida», etc., de las *Elegías puras* XII y XIII, respectivamente); la poesía de Uxío modula glisandos, scherzandos, como una segunda jurisdicción: la del ojo que escudriña los pliegues tectónicos de la contingencia («Non quero engañarme ollando á serra»). La poesía elegíaca de J. R. Jiménez es tautológica («Sólo hallarás, llorando, una ciudad que llora»; *Elegías intermedias* I), centrípeta, enumerativa; la de Uxío, elíptica, alusiva: prescinde del emolumento de la sentimentalidad neobecqueriana y de las galanuras del alejandrino por no soportar los duplicados («y en el rosal que abre las rosas de mi vida / abre una rosa con la fragancia de la muerte»; *Elegías intermedias* XVIII), ni se deja inquietar por las exaltaciones pictográficas del espejo que refleja la desolación del cínico, del apátrida.

«Hoy nuestro pensamiento tiene por tarea pensar lo pensado por los griegos de modo aún más griego» (M. Heidegger, *De camino al habla*, 1959).

Novoneyra es un contemporáneo de Tales de Mileto: sufre por doquier del mal de la afasia en su pasmoso descubrimiento de la hondura epitelial del Mundo.

Es un riguroso contemporáneo de Anaximandro: acepta con júbilo la noción, la *aletheia*, de lo no perceptible, de un *apeiron* que no diferencia entre sustancia y atributo.

Es un contemporáneo de Pitágoras de Samos; para escándalo del Aristóteles de la *Metafísica*, también él confunde las causas formal y material como causa teleológica, *causa sui* o *causa noumenon*.

Es contemporáneo de Heráclito, aunque de la cuerda heresiarca, cismática o apóstata: hace de la identidad de los contrarios un tósigo, un bálsamo, un xarope lustral contra el Dolor que se agazapa en el interior del *logos spermatikós* colonizado por las semillas del fuego.

Es un contemporáneo sin reservas de Parménides de Elea: promulga el dogma de la identidad, pero desconfiando de la aporía «Lo Que Es, Es».

Es contemporáneo de Empédocles por su consideración del lenguaje del devenir como algoritmo de la Letra.

Es un contemporáneo de Anaxágoras; también él aplica con candorosa acrimonia a la materia física del mundo los argumentos que Zenón había empleado con las magnitudes matemáticas.

Poráneo, ay, de Gorgias de Leontini en su consideración de la poesía como un *logos* que tiene metro y huevos para preguntarse: «¿Y envejeceré, Diótima, si libero a Grecia / Galicia?» (F. Hölderlin, *Hiperión*, 1797–1799).

Si de la iconografía estatuaria helénica fuese necesario elegir una imagen que sirviese de elenco para ilustrar el Libro del elegíaco gallego, ésta sería sin duda la mentada por Pausanias en su *Descripción de Grecia* V, 18, 1: «Hay allí una figura de una mujer sosteniendo en su brazo derecho un niño blanco dormido, y en su brazo izquierdo tiene un niño negro igual al que está dormido. Cada uno de ellos tiene sus pies vueltos en distintas direcciones. Las inscripciones declaran, como uno mismo puede ya inferir sin inscripciones, que las figuras son la Muerte y el Sueño, junto con la Noche, que es la nodriza de ambos».

¡Noite anoada!

BIBLIOGRAFÍA

Las referencias y citas textuales de poetas clásicos y modernos remiten a las siguientes ediciones:

Antología palatina (I), Gredos, Madrid, 1978.

Bucólicos griegos, Gredos, Madrid, 1986.

Lírica griega arcaica, Gredos, Madrid, 1986.

Líricos griegos arcaicos, Sirmio, Barcelona, 1986.

Calímaco, *Himnos, epigramas y fragmentos*, Gredos, Madrid, 1980.

Catulo, *Poesía completa*, Hiperión, Madrid, 1991.

Hölderlin, F., *Hiperión*, Hiperión, Madrid, 1976.

—— *Poesía completa*, Ed. 29, Barcelona, 1980.

Jiménez, J. R., *Elegías*, Taurus, Madrid, 1982.

Ovidio, *Amores. Arte de amar. Remedios contra el amor*, Gredos, Madrid, 1989.

Píndaro, *Odas y fragmentos*, Gredos, Madrid, 1984.

Propercio, *Elegías*, Gredos, Madrid, 1989.

Rilke, R. M., *Elegías de Duino*, Cátedra, Madrid, 1987.

Tibulo, *Carmina* / *Poemas*, Bosch, Barcelona, 1979.

RESUMEN PARA REPERTORIOS BIBLIOGRÁFICOS

TÍTULO: UXÍO NOVONEYRA Y LOS MOTIVOS DE CIRCE: A PROPÓSITO DE *TEMPO DE ELEXÍA*

AUTOR: Julio Calviño.

LUGAR: Málaga.

TÍTULO DE LA REVISTA: *Analecta Malacitana*, XX, 2, 1997.

RESUMEN: exégesis de *Tempo de elexía* (1991), uno de los libros fundacionales de la poesía contemporánea gallega. Acogido el texto a la logosfera de la voz rosaliana, inaugura una nueva mitología telúrica y erótica donde el sentimiento elegíaco, sin obviar los nombres de Catulo, Tibulo, Propercio, Horacio u Ovidio, abre una novísima modulación tímbrica perteneciente a la *Edad de los Poetas*: F. Hölderlin, R. M. Rilke, P. Celan, F. Pessoa o P. Neruda.

ABSTRACT: it would be imposible to study the galician poetry in ours days without the necessary reference to the Uxío Novoneyra's Poetry, specially *Os eidos* (1955-1974) and *Tempo de elexía* (1991). This article is a study of the poetic throughout the most relevant poems of the bkook, emphasizing its evolution from classical elegy to modern poetry (Goethe, F. Hölderlin, R. M. Rilke, J. R. Jiménez, A. Machado, etc.).

NOTAS: análisis sincrónico y diacrónico de un corpus poético.

DESCRIPTORES: textos poéticos.

KEY-WORDS: poetry texts.

IDENTIFICADORES: Uxío Novoneyra.

TOPÓNIMOS: Galicia / Courel / Compostela / Lugo / Ourense.

PERÍODO HISTÓRICO: Siglo XX.