

## Un disidente do paraíso. Da radical condición heterodoxa da escrita de Lois Pereiro

Alva Martínez Teixeira<sup>1</sup>

Recibido: 3 de maio de 2017 / Aceptado: 23 de xuño de 2017

**Resumo.** Este artigo, por unha banda, aborda o orixinal conxunto da obra de Lois Pereiro e analiza, desde un punto de vista unificador –mais non simplificador–, este corpus heteroxéneo e complexo como desvío fronte aos canons literarios contemporáneos. Por outra banda, tamén se pretende reflexionar, cunha perspectiva holística, arredor dalgúns aspectos do conxunto desta obra literaria, que podemos resumir no carácter renovador e nos diferentes niveis de complexidade resultantes da súa exemplar indagación da natureza humana.

**Palabras chave:** Lois Pereiro; subxectividade; afastamento; illamento; razón crítica.

### [es] Un disidente del paraíso. De la radical condición heterodoxa de la escritura de Lois Pereiro

**Resumen.** Este artículo, por un lado, aborda el original conjunto de la obra de Lois Pereiro y analiza, desde un punto de vista unificador –pero no simplificador–, este corpus heterogéneo y complejo como desvío frente a los cánones literarios contemporáneos. Por otro lado, también se pretende reflexionar, con una perspectiva holística, sobre algunos aspectos del conjunto de su obra literaria, que podemos resumir en el carácter renovador y en los diferentes niveles de complejidad resultantes de su ejemplar indagación de la naturaleza humana.

**Palabras clave:** Lois Pereiro; subjetividad; separación; aislamiento; razón crítica.

### [en] A Dissident of Paradise. The Radical Heterodox Condition of Writing of Lois Pereiro

**Abstract.** This article, on the one hand, addresses the original work of Lois Pereiro and presents an analysis, from a unifying –but not a simplistic– point of view, of this heterogeneous and complex corpus as a deviation when compared to contemporary literary canons. On the other hand, aims to reflect from a holistic perspective on some aspects of this entire literary work, in which we can summarize both the renewing character and the different levels of complexity resulting from his exemplary investigation of human nature.

**Keywords:** Lois Pereiro; Subjectivity; Elimination; Isolation; Critical Reason.

**Sumario.** 1. No espazo heterodoxo da periferia: afastamento, libertinaxe e malditismo. 2. O illamento como *mot juste* e o paradoxo da presenza ausente. 3. Transgredir o prohibido: unha percepción acabada e destorcida do eu. 4. A radicalización da individualidade: ‘a solución etérea do suicidio’ e o erotismo. 5. A agónica lucidez do literario: a escrita como legado. 6. Referencias bibliográficas.

**Como citar:** Martínez Teixeira, A. (2017): “Un disidente do paraíso. Da radical condición heterodoxa da escrita de Lois Pereiro”, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 20, pp. 91-101.

<sup>1</sup> Universidade de Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas.  
E-mail: [alvamenteixeiro@campus.ul.pt](mailto:alvamenteixeiro@campus.ul.pt)

*Je veux, sans que la mort ose me secourir,  
Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir.*  
(Pierre Corneille, *Suréna*)

### 1. No espazo heterodoxo da periferia: afastamento, libertinaxe e malditismo.

Neste artigo, preténdese analizar a obra de Lois Pereiro (Monforte de Lemos, 1958 - A Coruña, 1996), a presenza constante nela do poeta e a súa determinación de literaturizar unha crise profunda da conciencia. Así, examinaremos o modo como o autor efectuou unha simbiose perturbadora, privilexiando tres temas xerais e unha perspectiva singular, e tinxindo cun certo narcisismo postexistencialista o seu corpus heteroxéneo. Neste, procuraremos constatar como as meditacións sobre a morte, o amor e o sentido da vida acadan, a partir das marxes existenciais, unha condición excepcional, unha penetrante visión e unha diferente comprensión de certos temas e *topoi*.

Se a moral pereiriana se basea no feito primario dunha soidade case absoluta, isto non quere dicir que o mundo non teña un papel principal, aínda que *in absentia*, ou cando menos unha presenza sucinta na realización creadora que, no fondo, xera unha subxectividade proxectada nunha contemplación de resonancias universais: un desexo de xeometría mental alicerzado ora nun difuso pensamento sobre o verdadeiramente humano cunha radical mirada crítica da modernidade, ora nunha expresión subversiva que confirma a anatomía do xesto pola etimoloxía, pois a revolta supón a media volta, a cara xirada contra, a negativa de mirar aquilo – neste caso, a sociedade – que se ve.

Ademais deste afastamento, un segundo elemento, a identificación da súa escrita co malditismo permite unha lectura conxunta da obra pereiriana. No sentido baudelairiano, Pereiro pode ser considerado, nas súas dúas acepcións e nas dúas realidades que estas acollen, un libertino que estendeu a esixencia de liberdade á vida común, aos costumes e ás relacións entre as persoas, percorrendo rapidamente o camiño que vai da liberdade á licenza: unha maneira máis provocadora e, en consecuencia, máis poderosa de atacar o pensamento e a orde dominantes. En tempos de *politically correctness*, a libertinaxe convértese así nunha vía de supervivencia para o inadaptado, que artistas decadentes como Pereiro incorporan á literatura, convertendo o seu xogo mundano nun

discurso sobre o vicio voluntariamente subversivo na época capitalista.

Finalmente, e nun plano radicalmente diferente, Lois Pereiro ocupa na paisaxe poética unha posición particular. Todo nel contribúe a fascinarnos, as súas pequenas grandezas e as súas grandes pequenezes: escribiu moi novo, perturbou mentres puido a orde burguesa e, despois dalgúns anos de extrema liberdade, de xenio e sombras, asumiu con dignidade o seu destino. Materializou aquilo de que o home común carece: unha xenialidade inmediata, unha liberdade sen concesións e unha coraxe incondicional no morrer. É así que, a partir do momento en que o escritor entra no grupo dos malditos, se converte en acreedor dunha atracción mórbida que o sitúa na tradición do fracaso, motivando que as interferencias esóxenas – tanto da súa curta e rica biografía, canto da súa mitoloxía – poidan descentrarnos do aspecto esencial que queríamos subliñar.

Por iso, nesta segunda declinación da interpretación da obra á luz dun elemento periférico, máis entendido como voluntariamente marxinal do que como marxinado na longa tradición chinesa do *suoying* – isto é, da procura do verdadeiro sentido dunha obra na vida do autor –, podemos comprender a biografía como forma de profundar, de certo modo, na xénese literaria da obra de Pereiro, pois a pulsión autobiográfica irriga unha vasta parte da súa literatura, proustianamente *contre Sainte-Beuve*, mais tamén sen esquecer que a vida contida nas súas obras é ontoloxicamente unha construción literaria.

Observamos, nas súas criaturas e na súa escrita, unha ambivalencia imprecisa entre o obxecto propio dos exercicios autorreflexivos de autoindagación, que, neste caso, terían como motor unha serie de crises persoais, e o contido e a forma final dunha obra determinada por diversos e conturbados principios estético-filosóficos e por destorcidas ideas que nos conducen ás profundidades da natureza humana. Trátase dunha representación literaria da grandeza do home no seu fracaso, pois Pereiro, mestre na arte de pensar contra si mesmo, como Nietzsche, Baudelaire ou Dostoievski, ensínanos literariamente “a apostar por nosos perigos, a ampliar a esfera de nosos males, a adquirir existencia por la división de nuestro ser” (Cioran 2000: 10-11).

Non obstante, a pesar da aguda apreciación de Antón Patiño, ao consideralo un “autor

intoxicado de literatura” (2010: 125), Lois Pereiro non ten a admiración fácil. No momento histórico en que o noso autor ingresa nesa comunidade de circunstancia que, unida pola condición marxinal, conforma a tradición dos escritores malditos, o seu malditismo –continuidade, e non calco, de determinados modos de pensamento subversivo e de sentimento radical– ultrapasa a postura limitada de certa bohemia que non era máis do que unha resaca epigonal. No espazo literario propio, en que se poden detectar elementos característicos da poesía galega do momento, o poeta monfortino aproxímase da perturbadora vocación reveladora das modernas obras mestras, orientándose, aos poucos, para o murmuro solitario e para o que estaríamos “expuestos a oír si de repente desaparecieran el arte y la literatura” (Blanchot 1969: 249). Así, coa súa fastuosa reverencia do diferente como motor da escrita e a súa habilidade excepcional para detectar a fraxilidade –pensemos que, onde enfoca o ollar literario, descobre infortunio e naufragio–, a heteroxeneidade da escrita de Lois Pereiro irrompeu no seu tempo, torcendo o seu curso nunha dirección inesperada, nunha novidade que seduce por distinta e non por nova: consegue facer visíbel o invisíbel, proxectando nas marxes a sombra do cartesianismo social e mental, occidental e contemporáneo.

## 2. O illamento como *mot juste* e o paradoxo da presenza ausente

Todos os textos poéticos e o novelístico peireirianos tecen entre eles un espazo nulo, mais imantado, cuxa fascinación experimenta todo aquel que os le. Trátase desa imaxe distanciada da realidade, do mundo que, non obstante, pode ser tomada como reversíbel e na cal a rotación da imaxe, isto é, a énfase da atención nesa separación fará desaparecer a sensación de indeterminación, acrecentando o grao de narrativa dos seus textos. Estes falan, (in)directamente, da nosa situación na contemporaneidade, corrixindo o eventual optimismo da modernidade cun destorcido e efectivo retrato da sociedade, con elementos implícitos e próximos dos seus ‘textos-manifesto’, como a “Modesta proposición para renunciar a facer xirar a roda hidráulica dunha cíclica historia universal da infamia” ou excertos da diarística íntima de *Conversa ultramarina*.

A súa obra estrutúrase arredor dunha notoria recusa do principio mimético que subliña

o feito de xa non estarmos perante o visto e o vivido, mais si perante a súa recreación e a distancia necesaria á arte da autoficción. Os seus personaxes habitan poeticamente nun deliberado ‘mundo-retiro’ –como o da casa onde transcorren longas noites de insomnio ou as desertas rúas da bohemia– que comprende todas as gamas do simbólico en relación ao real, potenciando a carga poética o retrato dun espazo case inhumano, cunha correspondencia exacta nun só *mot juste*: o illamento. Coa desvinculación deliberada do mundo cotián, preténdese retomar na escrita aquilo que conforma a problemática da condición humana en ‘estado fluído’, para presentalo condensado, apagando un mundo cada vez con límites máis ríxidos e oclusivos para os protagonistas e enfrontando a escuridade subxectiva do vario método literario á claridade obxectiva do racionalismo.

A paradoxalmente hegeliana presenza ausente do mundo preséntase, por tanto, como un camiño de duplo sentido: como mecanismo da procura da prioridade emocional e da concentración da atención na interioridade e como espazo en que se proxectan as asociacións irreflexivas, os conceptos e a repetición dos motivos transmisores das emocións e dos pensamentos. *Item* máis: este illamento e desconexión da vida real liberan o lector, situándoo, neste mundo aparente, á marxe dos condicionamentos da existencia material e da percepción da vida a través do prisma social. Trátase dun corte do real que evoca a imaxe dun naufrago protexido na súa illa dun falso paraíso –isto é, o “naufrago do meu tempo” con que se caracteriza na *Conversa ultramarina* (2010: 42).

Toda esta experiencia é formulada e corporizada nunha contracción e condensación temática de resultados excepcionais. A arquitectura idiomática burguesa é suprida pola adhesión total a imaxes illadas, a comezar pola imaxe da noite cunha longa tradición de sentimento e expresión literarios, onde o autor destaca os elementos de misterio, de estrañeza e de perda de conexión. É por isto que o todo aparece fortemente iluminado sobre o fondo nocturno, fonte inesgotábel de poesía, e por contraste recibe deste un aumento de intensidade na súa poeticidade, pois, alén de sobre un fondo concreto de fantasmais tebras, sobresaes especialmente sobre o Nada: “a miña imaxe vaise cara á noite / sen a lus que a limita / medrando nesa tebra familiar” (Pereiro 1992: 47).

Outro dos grandes símbolos físicos do retiro do autor, o do líquido, presentará unha aínda máis produtiva capacidade de estrañamento, pois con el se radicaliza o principio omiso da arte: por un lado, presente no desafío hidrofóbico e na figuración hidrofílica do coñecido epitafio do autor, “[c]uspídeme enriba cando pasedes por diante do lugar onde eu repouse enviándome unha húmida mensaxe de vida e de furia necesaria”; por outro lado, promovendo no “ensoñamento líquido” e na “[e]pifanía líquida”, a “[p]ercepción lisérxica” e a “cátarse onírica” da “mítica pegada daquela pinga de auga ingrávida” trazada por Pereiro xa no debate ‘proatlantista’ e ‘antimediterráneo’ (Patiño 2013: 158) do verán santanderino de 1986, celebrado na Universidade Internacional Menéndez Pelayo. Ora ben, mentres a noite só extingue a dimensión visual, a choiva silencia a dimensión sonora, que a anterior potenciaba: “Un día, xa moi lonxe, Helena, Lisania e a triste anestesia da tenrura. (...) Chovía sen pausa (...). Todos os disfarces cos que se cobre a auga, caían e chovía, nevaba, orballaba, baixaban e subían nun xogo xeométrico. A auga esbaraba, penetraba, consumía” (Pereiro 1997a: 14).

Este significativo sistema simbólico-imaxético da noite, da choiva e do ruído acomódase normalmente nunha estampa urbana que, na literatura pereiriana, crece progresivamente, até alcanzar unha percepción torturada da existencia e unha especie de primacía da melancolía moderna. Con relación ao exercicio da pintura da paisaxe urbana e a certa vocación de escenógrafo por parte do escritor, poden ser detectadas varias liñas de pensamento, asociadas coa visión poética do illamento, que Daniel Salgado radiografara a través da diáfana revelación de que, na escena postindustrial presentada en moitos poemas, “vai frío” (2011: 22). Na maioría das diferentes éfrases e xélicas percepcións de cidades informes da novela *Náufragos do paradiso*, o autor propón implícitamente fitar o fondo urbano, reflexionando sobre as relacións entre paisaxe e historia e discernindo criticamente entre a suxeición e o dominio. Non esquezamos que Pereiro tamén reencontrará na cidade o vello tema do ‘Progreso maléfico’, revelando a través del unha fractura no propio centro da conciencia contemporánea: o da perda progresiva da fe en si mesma da modernidade.

No entanto, ao mesmo tempo que identificamos este itinerario literario, percibimos un

desvío contiguo que continúa a esexese do tema do illamento. Nun teor expresionista, a natureza goza na escrita –principalmente na novelesca– dunha vitalidade perturbadora, manifestando agora certo sentir de signo positivo, nomeadamente, un certo panteísmo nostálxico que, porén, exacerba a excitación e o pesimismo febril propio da *persona* escritural. Esta aprópiase da paisaxe, deglútea e dá orixe a unha pura identificación entre ambas, como acontece no episodio da novela antes referida, onde se relata a viaxe de Bernal, con Mimsi, á súa vila natal, como proscritos que ollan na distancia para as terras habitadas e observan como náufragos desde a marxe do mundo, ao saíren “das rúas pasando as aforas de casas cisgadas entre os verdes feroces materializados pola humidade e a lús gris que flutuaba tras do vento” (Pereiro 1997a: 18-19).

### 3. Transgredir o prohibido: unha percepción acabada e destorcida do eu

Se os problemas até agora expostos pola imaxinación literaria teñen como orixe unha ruptura integral e consciente entre o eu e a sociedade, Pereiro tamén crea un outro mundo apócrifo, artificial, unha comunidade de circunstancia reunida pola recuperación do imperio dos impulsos, na estrutura e nos parámetros convencionais da orde moral, social ou política. A escrita implica toda unha teoría do individuo, entendido como un complexo sistema de valores e oposto á sociedade segundo os principios dunha supermoral. Contra un ambiente de pasividade case patolóxica, esta nova sociabilidade nega o cortés cerimonial civilizado en favor das inclinacións humanas máis ásperas, edificando un poético e implacábel mosaico de condutas egoístas, crueis, excéntricas ou eróticas de cartografía obsesiva, onde, como quería Bataille, a necesidade de transgredir o prohibido está lonxe de reducir á nada o seu principio: aínda que os personaxes poidan parecer frívolos na súa inmersión na ampla escala da falta, constatamos a presenza constante de algo máis profundo, dunha reacción perante o absurdo existencial.

Consecuentemente, as vivencias e existencia son tratadas con tal intensidade que reflecten o esencial da condición humana, concentrada nos seus límites últimos e coa pulsión de morte, da agonía, dos sentimentos suicidas, da violencia, do *ennui* ou dunha agónica procura amorosa, explorando as mecánicas da alienación

cultural alicerzada na procura de efectos estimulantes, narcotizantes ou alucinóxenos que permitan ao suxeito transcender ou silenciar a realidade. Deste xeito, encontramos a inactividade do soño e, especialmente, do insomnio, que aflixe por igual a todos os membros do *underground* pereiriano, sumidos nun excesivo estupor contemplativo que se non se ‘exorciza’, como di Aián, “se o día non descansa pola noite... sobredose” (Pereiro 1997a: 24). Asistimos á celebración do alcohol ou da embriaguez da voz lírica de, entre outros textos, “Alan’s Psychedelic breakfast”, onde se enfoca o estado psicodélico como un modo máis de afastamento da sociedade e da realidade, a través dun universo comparábel no seu valor e nos seus significados ao dos soños: o home como ser racional, debería diferenciarse do animal pola percepción do absurdo vital e pola necesidade de lenitivos para mitígalas, como ben sintetiza Bernal –cuxa visión “non é tan subxectivamente pesimista como ‘c(a)ósmica’ e fatalmente trágica” (Martínez Pereiro 2010: 192)–, ao ver unha mosca no seu vaso: “Ás moscas fáltalles droga, desespero, anguria” (Pereiro 1997a: 22).

Esta vontade de atomización, nunha percepción acabada e ás veces destorcida do eu, encontra aínda unha vía intermedia, entre a voluntariedade e a compulsión, nas aproximacións de certas figuras á loucura. Deste xeito, nunha especie de lexitimación dun desequilibrio ‘ficticio’ –ou cando menos esaxerado– que mitígue o propio desamparo e, como vehículo literario, o autor do Incio é quen de indagar na consciencia humana e no absurdo existencial da desgraza, entendida como lúcido exilio da anguriantes realidade. Para os incomúns suxeitos pereirianos, a dúbida difumina o camiño de retorno á ‘normalidade’, abocándoos á entrega paralizante e a unha profunda introspección. A interrogación trágica que os domina alicérase parcialmente no ámbito da melancolía fundamental e ontolóxica que os ailla de calquera ‘normopatía’, pois, como o insomnio, a alienación ou a enfermidade, a melancolía defínese pola emerxencia doutra relación non convencional co tempo. Isto non significa que a súa traxedia se compoña só da nostalxia derivada da derrota ante o transcendente, senón tamén do sentimento de fracaso, evidenciado na experiencia de Bernal –transitiva e pasíbel de identificación con calquera outra figura de Pereiro–, coa “lenta progresión dunha fonda

depresión en cada vea (...), lembrando a súa vida coma unha procesión de fracasos” (*Ibid.* 13).

Situámonos ante todo un sistema de textos que, conformando un conflito existencial colectivo e un pensamento trágico, parte da interrogación do sentido da existencia, mais tamén das propias capacidades, posibilidades e escollas dos personaxes. Como o beckettiano Molloy, é na tranquilidade da descomposición onde estes reflexionan sobre a confusa emoción que son as súas vidas, pois a pasividade proporciona a distancia necesaria entre o ser humano e o mundo. Cando Pereiro se serve da perturbadora imaxe do “mofa de tristura” (1992: 65), está a subliñar o *ennui*, o radical *taedium vitae*: unha experiencia peculiar máis profunda que as reaccións normais ás vicisitudes da vida do tedio banal e da simple tristeza. Distanciándose radicalmente dos trazos constitutivos dunha depresión digna dos contemporáneos descendentes de Freud, a escrita pereiriana delata aquí a proximidade da concepción da melancolía de Burton como “uma doença, mas não só uma doença”, como “uma experiência existencial” (Scliar 2003: 58-59).

Sabemos que de Séneca a Cioran, de Montaigne e Pascal aos románticos, a Heidegger ou a Voltaire e Sartre, o *ennui*, como revelador ontolóxico, recobre unha pluralidade de termos e posturas diferentes, mais complementarias, na construción do discurso pereiriano. Mais, por compartir o imperio da tristeza e a subversión do mal pola arte, sobresa unha entre todas: a visión de Baudelaire, paradigma da disidencia e promotor do *spleen*, teimosamente retomada e rearticulada na obra pereiriana para revelar novamente que a salvación non existe, que non está nese mundo condenado ao Nada.

A escrita confórmase así a partir dunha combinación extrema de saberes e meditacións propedéuticas para unha vida sabia, mais tamén trágica e insatisfeita, ao “demostrar que hai distancias / principios filosóficos / nun corpo exposto a todo”, pois a vida “esgállase en minutos” ao “adiantarse a si mesma” nun paso que “é indiferencia / e logo nada” (Pereiro 1992: 85). Só resta a possibilidade de expiación que se alía, paradoxalmente, cunha capacidade de distanciamento radical, cunha falta absoluta de compromiso, permitindo ao creador un desagravio a respecto do real, unha denuncia que mostre o seu baleiro e, da parte do personaxe, non permitindo, en principio, ningunha outra

elección máis que a artificial evasión moral e intelectual: no caso que nos ocupa, a marxinalidade da bohemia ou das drogas ou a procura, en fin, do pasatempo que, como indicara un inclemente Chesterton, “no es a menudo otra cosa que una tragedia” (2008: 8).

É dicir, para Pereiro, o *ennui* é o corolario do seu pensamento, é unha outra maneira de retratar a abisal conciencia de si e do mundo que o home lúcido debe ter por oposición á cegueira do home común. Porén, a nosa reflexión a respecto do *ennui* pereiriano precisa subliñar un matiz: nesta postura de ‘alentúmulo’ que converte a contemplación do baleiro en materia da escrita, para evitar que o pensamento se perda definitivamente preso do seu xigantismo, o autor frea, aplica unha leve contención na súa escrita abisal. Déixaa pousar no límite da caída, asumindo que o baleiro é unha metáfora, que a falta de verdades esenciais non evita o feito de que “[s]omos una elaboración con historia. Nada está más lleno que el vacío” (García Montero 2006: 23). Estaríamos, por tanto, nun polo oposto –e máis radical– que aquel conceptualizado por Pierre Fédida, para quen o dominio do *ennui* supón unha ‘virtude por defecto’: “L’ennui participe souvent d’une inhibition de l’hostilité. Mieux vaut s’ennuyer qu’être agressif” (2001: 37).

#### 4. A radicalización da individualidade: ‘a solución etérea do suicidio’ e o erotismo

O autor monfortino, perante a violencia, consegue evitar a tentación de reducir as respostas ao que Marco Abel denominou “moralistic lesson” (2007: 224), pois, como el mesmo expresara nunha entrevista, a súa opción consistiría en perverter o espectáculo mundano coa furia dunha realidade salpicada de feridas, propondo unha lectura da violencia como suma de posibilidades de interpretación: entendida como agresión contra un ou contra os outros e, tamén, como (co)acción física ou como crueldade mental materializada na descrición das potenciais violencias humanas, desde a inxustiza á desorde, desde a mentira á violación. Así, segundo esta última concepción, o absurdo da existencia toma para o home o sentido da violencia como recreación mental imaxinaria, perceptíbel na comprensión da modernidade dos “diálogos da morte” e ao conseguinte horror de “Car crash (Da morte en negativo)” (Pereiro 1992: 25).

Os personaxes que abrazan este tipo de violencia, co seu desexo de evasión e desacato voluntario ás convencións, representarán a intersección entre dous modos que se radicalizan a partir desta postura existencial: o divorcio da realidade, de que xa falamos, ou a agresión máis definitiva, simbolizada paradigmaticamente na figura do asasino como consecuencia última da radicalización da idea de individualidade. Neste sentido, o noso territorio interior é profundamente interpelado na novela, menos esquemática que a poesía, pois mostra de modo máis complexo a auténtica natureza e os verdadeiros impulsos do home: a violencia e a pulsión da morte, presentadas a través da lente amplificadora e expresionista do tecido de relacións e dependencias que crea.

A influencia da morte nesta escrita está, por tanto, presente en diferentes graos polo que, antes de máis, a súa arquitectura debe ser afirmada como motor inspirador de toda a obra, como unha pregunta que a voz, poética ou narrativa, sitúa no texto pola morte e para a morte e non aínda perante a morte: feito evidente cando, ao cartografar a propia agonía, a poesía do autor acolle unha certa forma de autoficción. Nesta estrutura escritural, a visión dos seus personaxes está orientada para unha morte menos terríbel e consoladora do que a biolóxica, sendo a fantasmática satisfacción da violencia perversa –aquela que, seguindo o pensamento de Bataille, a diferenza dos mediocres que só coñecen do mal os beneficios materiais, busca o mal en si, non o seu ben egoísta– ou, noutra declinación posíbel, o tamén fantasmático baleiro do suicidio, da morte desexada e inhibida, a máis turbadora e enigmática das perspectivas da morte para quen olla.

No caso, a morte pode ser así tamén a *enfermidade* que paraliza o home, o aflixe e o torna impotente para afirmar a vida, comezando a morrer, a estar na morte, como acontece na “Conspiración contra Lois”, onde perante o *dictum* de Maiakovski que enmarca o poema –“Non podemos alongar a nosa existencia. / A morte non sabe perdoar”–, a voz poética recomenda a “solución / etérea / do suicidio” (Pereiro 1997b: 16). É así que ese desexo mortal se pode limitar a unha simple aspiración, obxecto de reflexións precarias, xa que non cabe coñecemento directo, pois a presenza da morte consiste precisamente nun ocultarse alén da experiencia posíbel. Se no referido ao concepto e ao obxecto hai unha palabra que

non resulta asignábel nin designa nada, esta é a palabra ‘morte’: “es imposible aplicarle al nombre «muerte», y sobre todo a la expresión «mi muerte», un concepto o una realidad que pueda ser objeto de una experiencia irrecusablemente determinante” (Derrida 1998: 46-47). Nese intramundo escuro e complexo que constitúe a obra de Lois Pereiro, a súa creación non só se apoia nunha perspectiva de aniquilamento, sitúase na conxunción das pulsións fundamentais do sexo e da morte, na esteira do conceptualizado por T. S. Eliot, “when a poet’s mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man’s experience is chaotic, irregular, fragmentary” (2010: 247).

Como Baudelaire, o grande poeta que exprimía todo, desde o erotismo até o *spleen*, nunha continuidade escritural, Pereiro asociará o erotismo á inquedanza metafísica. Ao expresar o sentimento do amor ou do erotismo literariamente, explora unha outra dirección na procura do afastamento da realidade. Ademais, no canto amoroso o discurso é mantido pola súa persoa fundamental, que é a do eu, posibilitando unha outra vía inicial de illamento, ao poder ser entendida a vivencia do amor como unha aventura de autoconciencia para fixar os límites do propio eu, en que Logos e Eros, como defendía Simone Weil, son un. A vivencia do amor ten, como xa indicaba o poeta e crítico literario Luis García Montero, o desalento como a manifestación primordial, pois na súa diversidade, a poesía amorosa de Lois Pereiro xira sobre a asimetría ‘amo mais non son amado’ das paixóns fatais, dos amores infelices ou, mesmo, imposíbeis. Segundo isto, o amor pode ser un sentimento escuro, un amor-odio, que illa ao individuo nunha relación hipnótica e destrutiva, parcialmente alicerzada sobre a tensión de contrarios e os principios de repulsa ou de incompatibilidade, que podería ser clarificada mediante unha significativa epígrafe que tomamos do *Macbeth* shakespeariano: “Such welcome and unwelcome things at once, / tis hard to reconcile”.

Pereiro sérvese do valor de contradición lóxica para expresar os desacordos producidos na *persona* poética pola varia experiencia do Amor, como a abisal relación de oposición respecto do ser amado, e, igualmente, para expresar a continxencia das incoherentes paixóns humanas experimentadas por aqueles que, como el, “aman con espírito suicida”

(Pereiro 1995: 27), alcanzando unha precisa expresión do patetismo na forma concentrada do poema breve, que fai explotar a discordia do eu con maior intensidade, como acontece co “odio carmesín” (Pereiro 1992: 7) de “Atrocity exhibition”.

En escenas e montaxes que combinan realidade e pracer, símbolos e fantasmas, o corpo erótico, mais tamén a perturbadora corporeidade orgánica, son alzados como escuro obxecto poético, distanciándose da nudez simple e banalizada por unha civilización “escisora” que separou alma e corpo sen percibir que coufificaba o home mesmo, porque o corpo era sustento da súa personalidade (Sábato 1979: 145). A relación amorosa é colocada baixo o signo dunha sexualidade fortemente violenta, mais, ao mesmo tempo, ao subliñar o carácter estábel do símbolo do corporal, o poeta opta por transgredilo en paralelo dun xeito circunstancial. Xunto aos expresivos corpos nus e as súas erupcións libidinais, que nos transmiten unha vivencia cegadora e tenebrosa, ascética e preciosista, o erotismo dos órganos duplícase e révelase un outro fluxo de imaxes, como a estampa dun “poema en forma de útero” (Pereiro 1995: 55), deseñando, con trazos entrelazados, positivos e extravagantes significados carnaís. O poético estudo do obxecto de desexo presente nesa composición parece vincular o canto poético a unha certa concepción vitalista do home, onde a natureza do mesmo é definida por oposición á estreiteza social. De todos os xeitos, a paréntese luminosa inaugurada por esta composición péchase moi pronto e, en paralelo a ese canto vitalista, encontramos unha outra experiencia do suxeito centrada no canto dos amores infelices, mais xa non fatais, que levarán consigo o baleiro, sen case existir nada alén da ilusión, da miraxe da dualidade e do esperanzado afán monologante do suxeito lírico.

Se a actividade erótica é unha exuberancia da vida que nunca é estraña á morte (Bataille 1957: 17), nesta última vertente do canto amoroso que, nunha gradación ascendente, emerxe como manifestación esperanzada, a voz poética, fatalmente situada nesta ‘poesía última’ perante unha inminente morte, encontrará nese Eros até entón indiferente a única posibilidade de superación da traxedia persoal. Nesta outra perspectiva de comprensión do amor, situada no espazo menos ambiguo de literaturización do eu dentro da escrita, o propio poeta

ratificará o referente batailleano ao afirmar, na súa *Conversa ultramarina* con aquela que foi obxecto central dos seus afectos, reais e poéticos, Piedad R. Cabo: “en mí ‘la Muerte ya no tendrá señorío’, porque en la eterna lucha de Eros y Thanatos creo, como Bataille, que ese erotismo es en definitiva la victoria final sobre la muerte” (Pereiro 2010: 113).

O autor confirma a súa crenza nunha transcendencia codificada en termos amatorios, onde a morte se resolve na fusión erótica co outro –radicalmente distante dunha certa ‘pornografía da morte’, aínda que a poesía celebre por extenso o tabú da concepción dunha sexualidade marcada pola doenza e a agonía– e no diluírse na continuidade do outro: “no seu corpo por riba desta terra, / e o meu debaixo dela” (Pereiro 1995: 48).

### 5. A agónica lucidez do literario: a escrita como legado

As profundas contradicións, expresadas pola *persona* poética por medio da variada experiencia amorosa até agora referida, extingúense nunha última perspectiva. Nesta, a máis aguda e terríbel de todas elas, a pesar de calquera manobra de distracción, o suxeito é subxugado por unha consciencia do tempo e da morte que, en certo modo, o cadaveriza na espera do fin e que, en esencia, transforma esta escrita amorosa nunha indirecta manifestación literaria da súa agónica lucidez, nunha especie de iniciación no fatal periplo vital que, a pesar deste breve purgatorio, nos levará até o bordo do abismo. Un abismo onde seremos expostos a todas as éxtases da vertixe, como avanza o poema «Acróstico», formando o fatal nome da Sida que conducirá ao autor á inexorábel “aniquilación chea de nostalgia” e, após a confesión de ter como aspiración “deixar na terra / algo de min que me sobrevive”, fará que constate, finalmente, o feito de ter sido a súa vida un interludio “atroz entre dous muros de silencio” (Pereiro 1995: 17).

A omnipresente mortalidade distánciase da purificada linguaxe da literatura e de metáforas como as flores murchas ou as gadañas en favor dos testemuños de dor, efecto da vivencia espiritual e tamén orgánica, pois Pereiro, como Mallarmé, sospeitaba que hai que pensar con todo o corpo. Este discurso da morte ou, antes, da vida prorrogada comporta unha ‘retórica das fronteiras’ (Derrida 1998: 17), unha lección sobre o dereito de propiedade da

nosa vida, perante a que adopta a perspectiva rilkeana, tentando interiorizar a morte e deixar de vela como un límite externo, pois, aínda que a vida sexa xa un errar sen sentido cara á morte, esta xera no suxeito unha comprensión da existencia rica e sen énfases estridentes, mais que pinta a súa poesía de transcendencia.

No mundo organicamente deficiente e fragmentario do suxeito lírico, esbózase a posibilidade dun pensamento afirmativo, que aínda que recoñece o devastador poder da morte, combate a súa hexemonía cultural na nosa sociedade, orientándose para unha posición excéntrica pola súa carencia de nihilismo, desesperación ou conformismo, como demostra a apóstrofe da voz lírica dirixida á morte que precede o poema “Sospeita”: “¿Escóitame?! / (...) / Fuck off!” (Pereiro 1995: 96). Destruíndose o suxeito nun ritual de autosacrificio, no entanto, recupera a sensación de que aínda ten un certo control sobre a súa vontade e o seu destino –aínda que saiba da inexorábel compañía da morte expectante–, xa que é consciente de que a humanidade nunca foi máis escrava que cando creu que todo estaba escrito, “fuera en el cielo, en las estrellas, en el subsuelo o en la sangre” (Argullol 2010: 25).

Esa nova actitude indócil a respecto do destino pode ensancharse en dúas direccións antagónicas mais non contraditorias. En primeiro lugar, en *Poesía última de amor e enfermidade*, dáse un movemento de afirmación da vida –que agora tanto teme perder o suxeito– notoriamente superior ao doutras obras súas, como proba o poema “Declaración”, onde a voz lírica afirma a súa intención de “[a]marte, vida, amarte case sempre, / inda que sexas dura e leves entremedias / piedade e odio intermitentemente” (Pereiro 1995: 91). En segundo lugar, porque o tema se presta mal a dogmatismos e definicións absolutas e porque a escrita pereiriana non pretende acomodarse indolentemente nelas, a poesía institúe en paralelo un código minucioso de inquietudes corpóreas e mentais, confusas e escuras respecto do termo da existencia, para ofrecerse como unha maneira menos artificial e máis profunda de concibir unha morte que, en “A través do colchón”, “[v]irá calada, oculta e con nocturnidade” (*Ibid.* 95).

A súa inédita condición de supervivente solitario na fatal espera da fin ofrécelle ademais ao suxeito unha oportunidade provisional e inesperada, a corrección, que se desglosa



noutro motivo polo que a interioridade do eu lírico se encontra illada. Trátase da falta, filtrada por un certo sentimento de culpa, sintetizado no camoniano verso “Errei todo o discurso de meus anos” que precede a vixésima composición de “Luz e sombras de amor resucitado”, auténtica etopea poética, rebosante de memoracións e interrogantes. Esta relación complexa e provisional co tempo, non se estanca, porén, no pasado irrevogábel, senón que avanza na dirección do capítulo máis temido, o futuro, pois “varias toneladas de pasado nos conmueven menos que un gramo de futuro” (Argullol 2010: 24). O futuro é, por tanto, unha rexión inaccesíbel, un tempo que non é, non tanto pola terríbel mais difusa ameaza de morte, senón polo ‘preaviso’ que o suxeito recibe e que deriva nunha inesperada resurrección, situada, definitivamente, “da quel punto” dantesco “che del futuro fia chiusa la porta”, celebrado no Canto Décimo do *Inferno*.

Finalmente, o suxeito escritural, disfrazándose de si mesmo na súa obra, tenta deixar unha imaxe, unha máscara o suficientemente identificábel como para que o sobreviva, e encontra a maneira de perpetuarse na poesía, como confirma a declaración de principios de que “o único que me importa é conservar unha disciplina de ferro, porque ‘debo’ escribir, deixar algo máis detrás” (Pereiro 2010: 91). O conxunto destas reflexións obsesivas reforza a comprensión lúcida, mais impiedosa, dunha vida baseada na idea do desamparo do ser humano e concentrada agora na imaxe chateaubriandiana dun tempo devorador, por causa da retrospección da ollada aflixida e da antelación da morte por chegar. Así, esa obxectividade exterior é frecuentemente filtrada, como vimos, baixo a forma dun baleiro perante o cal nós, desde o punto de vista do lector-espectador idealizado hegelianamente na arte como revelación profunda, nos vemos obrigados a acompañar o retórico cuestionamento do filósofo Emil Cioran, cando se preguntaba se por acaso un baleiro que outorga a plenitude, neste caso unha lucidez abisal, non contén máis realidade do que a que posúe toda a Historia no seu conxunto (1981: 162).

Agora ben, ao lado desta afirmación da especificidade e a autonomía do estado non só poético, senón tamén narrativo, encontramos algunhas manifestacións –menores en número, mais non en importancia– que completan esa visión oblicua do mundo, envolvendo o

conxunto heteróclito dos protagonistas pereirianos cunha percepción máis directa da sociedade contra a cal, segundo o procedemento do claroscuro, se perfila a existencia desas individualidades conflitivas. Este outro espazo complementario é o lugar das últimas instancias que se suceden nel de modo vertixinoso, como o Amor, a Verdade, o Presente, o Futuro ou a Revolución. Trátase do despregue da razón crítica que se interroga, se examina e se problematiza para reformularse de novo, dotando a escrita dunha coloración supraindividual e histórica, como acontece nas reflexións sobre a sociedade contemporánea diseminadas no discurso narrativo ou en certa poesía.

En consecuencia, concrétese unha certa vertente de teor social, propia dun autor axitado, crítico e curioso respecto do ‘sentir do seu tempo’, que aproximará as cuestións da diferenza, a obxección e o inconformismo –implicitamente presentes na súa escrita– do campo doutrinario. Un campo en que Pereiro nunca se chegará a internar, distante de calquera catecismo, ficando sempre na prudente beira da convicción persoal, mesmo na súa escrita máis comprometida, como é a da xa referida “Modesta proposición...”, publicada, non por acaso, nun número da revista *Luzes de Galiza* titulado *Kontra fax cismo*, onde o suxeito da enunciación interpelará os lectores coa esperanza e case a certeza de atopar neles o auditorio correspondente e non un auditorio que conquistar.

Por outro lado, nun rápido inventario, vemos que a proteiforme revolta pereiriana pode ser tamén política, preferentemente na vertente ensaística, estética, literaria, moral e sexual, pois o vento de contestación que anima as súas páxinas transcende a dimensión literaria: é un himno á liberdade, unha denuncia e oposición á deshumanizada e, paradoxalmente, retrógrada e contemporánea sociedade, unha chamada á sublevación, onde a escala de valores é frecuentemente modificada. Se no seu discurso, pensamento, literatura e vida non están nunca afastados, na intersección literaria entre realidade, pensamento e arte, o autor relaciona, en definitiva, o particular e o universal, cun retorno ao individualismo de valor polémico non só no sentido social, sendo máis profundas as causas da revolta, ao orientarse en dirección á humana condición trágica.

Con relación á comprensión dos seus propios textos-mundo, Pereiro fixaba nunha entrevista

a súa concepción da poesía como un modo de fuxir da barbarie, que non pode alterar o mundo, mais si as persoas. Segundo a súa fisionomía verbal, a fuxida, a que facía referencia, e os termos illamento e afastamento, enfatizados no noso discurso, son esencialmente negativos ou críticos, nunca positivos ou construtores. Porén, distanciándose literariamente da humanidade, ou antes, da ‘normalidade’ o autor edifica un novo e sutil espazo de resistencia, como se pode desprender das “novas vías para resistir, para opoñernos e non ser sumisos” da “Modesta proposición...”, como “a estratexia humilde e provocadora de *Bartleby*, o gris e lúcido escribente de Melville, quen para non someterse sen máis a ordes arbitrarias, dicía simplemente, sen ira, pero teimosamente: «Preferiría non facelo»” (Pereiro 1996: 18). E ambas afirmacións do autor teñen a capacidade de iluminar a totalidade dos seus textos e a súa lectura como un sistema de obras integrándose reciprocamente, en que é imposíbel trazar distincións tranquilizadoras entre poesía, relatos, filosofía, política ou biografismo, pois a escrita tende só a unha disidencia rebelde das limitacións existenciais da ‘normalidade’. Como moitos pensadores e escritores contemporáneos, o autor monfortino é atraído polo

acontecer infausto, pola existencia desventurada e pola infelicidade humana, isto é, pola ‘doloridade’ –noción concibida por Jankélévitch e acertadamente recuperada polos autores de *O negro leite da aurora* respecto da escrita pereiriana (Calvo e Gegúndez López 2010: 147)–, pola esencia da traxedia para perscrutar a condición humana, filiándose a unha das tendencias máis notábeis e heterodoxas da altura: a da continua produción de autores que, fora dos *main canons* literarios (e culturais) contemporáneos, expresan aquilo que a Modernidade non quería saber de si propia.

Sería esta, por tanto, a finalidade última e o motor dunha realidade artística ferinte, austera e afortunada nas súas diversas expresións, que para Lois Pereiro, nesa súa condición problemática, adquire os atributos do purgatorio do que falaba a escritora rusa Marina Tsvietaieva, cando afirmaba que “entre o céu do espírito e o inferno da especie, a arte é o purgatorio que ninguém quer trocar pelo paraíso” (1993: 98); un purgatorio onde o noso autor, cunha lucidez extraordinaria, afundirá a todas as súas criaturas para que estas, xa náufragas, observen a realidade coa distancia necesaria, protexidas na súa vivencia insular das seducións adulteradas do paraíso apócrifo da contemporaneidade.

## 6. Referencias bibliográficas

- Abel, Marco (2007): *Violent affect. Literature, cinema, and critique after representation*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Argullol, Rafael (2010): *Visión desde el fondo del mar*. Barcelona: Acantilado.
- Bataille, Georges (1957): *L’Erotisme*. Paris: Éditions de Minuit.
- Blanchot, Maurice (1969): *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Avila.
- Calvo, José Luís e Carlos Gegúndez López (2010): *O negro leite da aurora. Viaxe á xeografía lírica de Lois Pereiro*. Noia: Toxosoutos.
- Chesterton, Gilbert Keith (2008): *Lectura y locura*. Salamanca: Espuela de Plata.
- Cioran, Emil (1981): *Historia y Utopía*. Barcelona: Tusquets.
- (2000): *La tentación de existir*. Madrid: Taurus.
- Derrida, Jacques (1998): *Aporías - Morir - esperarse (en) “los límites de la verdad”*. Barcelona / Buenos Aires: Paidós.
- Eliot, Thomas Stearns (2010): *Selected Essays (1917-1932)*. New York: Harcourt, Brace & Co.
- Fédida, Pierre (2001): “Un symptôme de défense (Propos recueillis par Valérie Marin La Meslée)”, *Magazine Littéraire* 400, p. 37.
- García Montero, Luis (2006): *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*. Barcelona: Tusquets.
- Martínez Pereiro, Carlos Paulo (2010): “A disgregación do discurso ficcional (Clarice Lispector e Lois Pereiro)”, en B. Baltrusch, G. Pérez Durán e K. Saringen (eds.), *Soldando Sal. Galician Studies in Translation & Para translation*. Munchen: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, pp. 179-197.
- Patiño, Antón (2010): *Lois Pereiro - Radiografía do abismo*. A Coruña: Espiral Maior.
- (2013): “A porta xiratoria”, *Boletín da Real Academia Galega* 372, pp. 153-161.
- Pereiro, Lois (1992): *Poemas 1981/1991*. Santiago de Compostela: Positivas.

- (1995): *Poesía última de amor e enfermidade (1992-1995)*. Santiago de Compostela: Positivas.
- (1996): “Modesta proposición para renunciar a facer xirar a roda hidráulica dunha cíclica historia universal da infamia”, *Luzes de Galiza* 27, pp. 14-18.
- (1997a): “Náufragos do paradiso”, *Luzes de Galiza* 28, pp. 11-30.
- (1997b): *Poemas para unha loia*. A Coruña: Espiral Maior.
- (2010): *Conversa ultramarina*. Santiago de Compostela: Positivas.
- Sábato, Ernesto (1979): *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral.
- Salgado, Daniel (2011): “Introdución (Lois Pereiro. Lóbregas figuras do século da febre)”, en *L. Pereiro: Antoloxía poética*. Vigo: Galaxia, pp. 11-46.
- Tsvietaieva, Marina (1993): *O Poeta e o Tempo*. Lisboa: Hiena.