“Sonetos somnámbulos” de Claudio Rodríguez Fer

Por **Manuel Fernández Rodríguez**

W. H. Auden afirmaba que a única obriga real da poesía é a de louvar canto sexa posible o feito de ser e acontecer[1]. Máis aló, polo tanto, do dicir, entendido como designación —isto é, onde se dá un desprazamento entre a expresión verbal e o referente designado— estaría a aparición ou a manifestación, propia da expresión artística, na que o contido da mensaxe non precede á forma material que adopta; antes da gramática da mensaxe ocorre a revelación do verbo. Desde xeito, a dimensión epistemolóxica que posúe a forma artística implica que todo contido artisticamente exteriorizado está unido de xeito necesario á expresión formal mediante a que se dá a coñecer. Fondo e forma manteñen, entón, un vencellamento indisoluble, e dita afirmación resulta especialmente perceptible nas formas da poesía que solapan e relativizan o carácter preponderante da palabra —netamente conceptual—, mediante a substitución ou acompañamento da imaxe, dando lugar a creación dunha relación fluída entre contidos e contedores.

Unha lectura do conxunto creativo “Sonetos somnámbulos”, de Claudio Rodríguez Fer, debe partir, polo tanto, de ditas premisas. Por unha banda, cabe aclarar que a concepción visual da obra indicada non resulta inédita na obra deste autor, na que é posible identificar grande cantidade de procedementos de intervención, de raizame vangardista, sobre o texto. Dende un enfoque integral e experimental, que caracteriza a súa produción, tanto no estrato creativo como no ideolóxico, Rodríguez Fer formula en moitos momentos a súa escrita como un diálogo establecido coa mensaxe, coa forma e co soporte material da escrita, demostrando unha plena conciencia do acto de creación e da necesidade de liberar os ancoramentos semánticos —ideolóxicos, culturais, lingüísticos— que recaen sobre el.

Esta escrita consciente da súa materialidade revélase tanto a nivel temático, no que poderíamos definir como unha erótica corpórea da letra, como en sentido estritamente creativo, intervindo activamente sobre os soportes físicos da súa escrita, que queda, deste xeito, liberada dos condicionamentos tradicionais que

[1] *Los señores del límite. Selección de poemas y ensayos (1927-1973)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores. Edición bilingüe de Jordi Doce, 2007, p. 428.

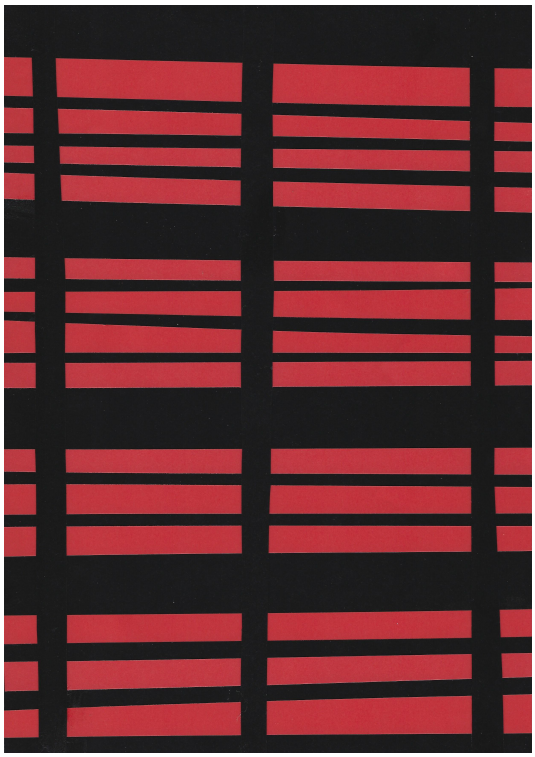
recaen sobre expresión verbal. Pero tamén nun sentido formal é sinxelo rastrexar as conexións de Rodríguez Fer coa vangarda histórica ou coas achegas teóricas semióticas, baixo a forma da poesía fonética e da visual e baixo os mecanismos da combinatoria, da composición e da edición. Neste senso, son moitas as publicacións nas que a compoñente visual ou é exclusiva ou, alomenos, ocupa un espazo preponderante, dende as edicións ilustradas —por exemplo as de *A unha muller descoñecida* ou *Viaxes a ti*—, as coedicións artísticas —*Lugo blues*—, os libros de artista —*Icebergs*—, as colaboracións —*Rastros de vida e poesía*— ou, sobre todo, as incorporacións visuais de volumes como *Fotopoemas*, *Cinepoemas*, *As orixes dos mundos* ou *A vida*, onde podemos atopar dende gravados ata creacións artesanais, ademais de poemas obxecto ou poemas móbiles. E tamén formarían parte deste mundo as exposicións poético-artísticas, singularmente a última, *Corpoética*, que vai dende o obxecto á fotografía, pasando polo videopoema, e na que tamén foron incluídos os catro sonetos que son obxecto deste comentario[2]. A relación do autor coa creación visual podería quedar encadrada, xa que logo, dentro do concepto foucaultiano de "arquivo", isto é, o saber e o método resultantes da confluencia entre dúas prácticas paralelas, a da enunciación e a da visibilización.

Dende o punto de vista temático, os catro textos xiran arredor da idea do compromiso social, a memoria e a reparación histórica que nesta se funda, un dos grandes ámbitos de reflexión do autor. Pero, por suposto, cada un dos sonetos, e o cuarteto como conxunto, remiten a outros matices desta idea nuclear, vencellados a motivacións fundamentais presentes en toda a obra de Rodríguez Fer. Así, os dous primeiros atinxen á idea da memoria e do compromiso no persoal e no social. A lectura de "Soneto proletario", por unha banda, sitúase, dentro do modelo social e económico capitalista, no entorno na resistencia política, da marxinación e da inxustiza, pero tamén reivindica un xeito de sabedoría, de coñecemento e de cultura alleo aos moldes formais da denominada alta cultura. O obxecto poetizado é un característico metro pregable, propio de oficios manuais como o da carpinteiría ou a albanelería, no que se recoñecen evidentes marcas propias do uso que o vencellan á utilidade. Neste senso, alude á construción como valor en si mesma, por oposición á apropiación, á explotación, ou, en xeral, ás facetas económicas que se relacionan co beneficio, remitindo, deste xeito, a unha reivindicación da vida como construción, como facer. Pero tamén existirían connotacións ideolóxicas no terreo genoseolóxico, posto que o mundo da fabricación, da construción manual, atoparíase vencellado ás platónicas nocións de *episteme* e de *tekné*:

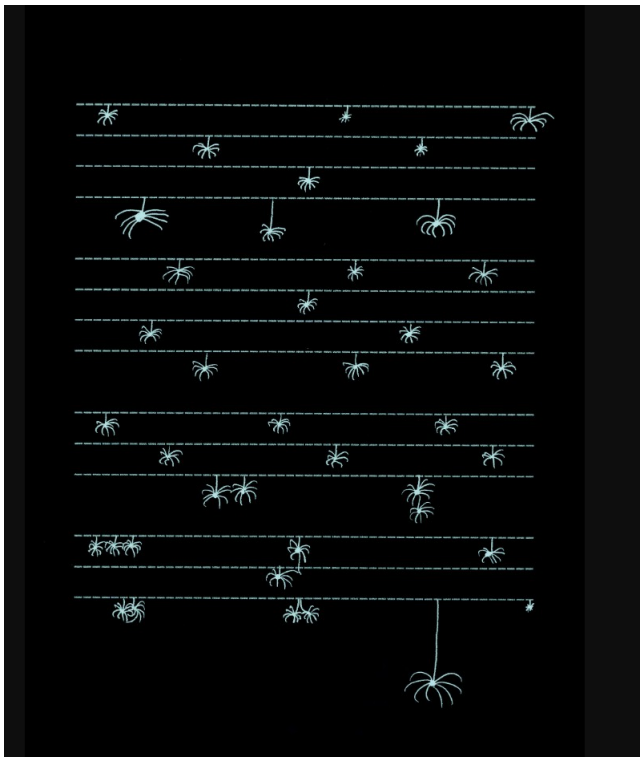
[2] Atópanse reproducidos no catálogo da exposición *Corpoética*, realizada na Fundación Eugenio Granell entre o 12 de abril e o 10 de xuño de 2018, así como en *Criptografías*, con prefacio de Antonio Gamoneda, Madrid, Centro de Arte Moderno, 2018. Como "Tres sonetos visuais", o "Soneto carcerario", o "Soneto xerminal" e o "Soneto das arañas" foran adiantados en *Ultragráfico*, o 24 de setembro de 2017: http://ultragrafico.expoplanetarium.net/tres-sonetos-visuais/

dunha banda, o coñecemento presentado como evidencia da verdade —en sentido histórico e social— e, doutra, o coñecemento entendido como acción e como capacidade de intervención sobre o mundo para operar nel unha trasformación: o dono dun oficio técnico é aquel que posúe a capacidade de dominar a materia, de crear formas e, xa que logo, atópase vencellado á actividade creativa artística, que tamén consiste basicamente na xeración de formas e no establecemento dun diálogo coa materia. É dicir, parece afirmarse un coñecemento de raizame material ou experiencial, dado que o saber facer xorde do facer, da praxe, e é posteriormente elevado á condición de coñecemento formal; pero tamén parece fuxir do plano estritamente especulativo ou idealista, afastado de implicacións vitais, que se atribúe con frecuencia ao coñecemento. Por último, cabería facer outra apreciación temática neste soneto, relacionada coa súa dimensión (auto)biográfica, posto que, probablemente, alude á reinvindicación dunha memoria que non se esgota no persoal, senón que se fai memoria da colectividade de clase, histórica, ideolóxica ou persoal-afectiva, por medio da invocación implícita á figura paterna.

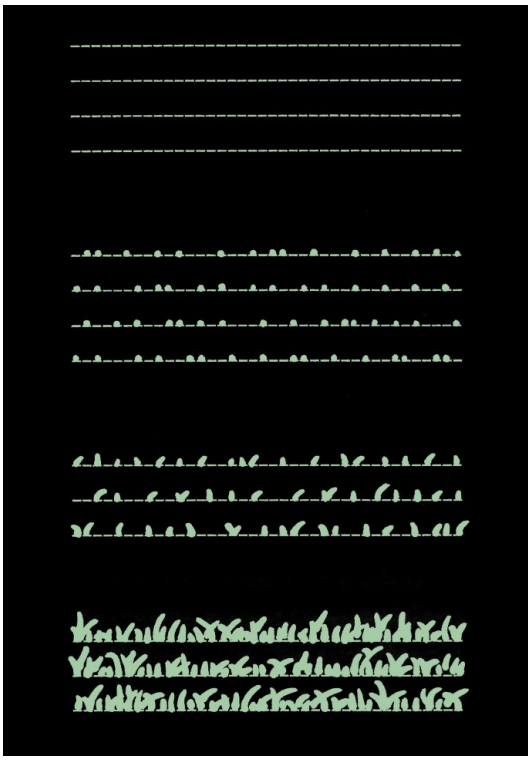
O mesmo fenómeno sérvenos como punto de partida para “Soneto carcerario”. A condición de ex preso do pai do autor, así como a prolongada militancia antifranquista e a favor da memoria de Rodríguez Fer xustifica, dende esa óptica biográfica, o texto. As nocións de loita e resistencia, de conciencia e identidade proletaria, de liberdade, de represión, pero tamén de esperanza e memoria —mediante a alusión á aurora vermella— conflúen, daquela, no poema.



“Soneto das arañas” e “Soneto xerminal”, pola súa banda, son creacións colaborativas —con Manuela Aira e Carmen Blanco, respectivamente— e sitúanse nun plano diferente, tanto no aspecto estético e construtivo como tamén no temático. Se os dous primeiros son fundamentalmente militantes e evocativos, nos segundos existe, ademais, unha certa reivindicación da vida e da súa natureza heteroxénea. Dentro da mensaxe xeral de denuncia da clausura e da escuridade, “Soneto das arañas” remite, por medio do simbolismo animal, á capacidade creadora mais, a diferencia do que ocorre no primeiro dos sonetos, neste caso é unha creación de índole feminina e, polo tanto, natural, o cal podería outorgarlle connotacións relacionadas coa esencialidade, co primixenio ou primitivo e co incontaminado fronte ao culturalmente elaborado. A araña como tecedora carece neste caso do simbolismo destrutivo que lle é propio, así como da representación da centralidade e da unicidade; personifica, non obstante, a idea dun espazo saturado e entretecido no que non resulta sinxelo moverse, referencialmente a prisión. A creación pode ter que ver, xa que logo, coa capacidade de xestación do imaxinario, así como coa multiplicidade e heteroxeneidade que lle é inherente a este, capaz como é de iluminar os ángulos escuros, de pautar a realidade como un entramado e de descender ao centro do sentido, mesmo cando a escuridade semella ser absoluta e a súa profundidade, insondable.



“Soneto xerminal”, porén, posúe unha dimensión ascendente. A partir da noción da centralidade vital proponse a vida tamén como multiplicación dende o xerme cara ao alto, unha ocupación dos espazos baleiros ou, máis ben, unha creación de novos espazos. Posúe, tamén, como o anterior, connotacións femininas —aludindo aos ciclos naturais agrícolas, que apuntan claramente ao simbolismo lunar en relación coas fases de sementeira e recolección— e, polo mesmo, pódese identificar nel, como tema subxacente, o da fertilidade da imaxinación. A idea da creación ou da elaboración, aínda que nun sentido parcialmente distinto do visto en “Soneto proletario” —posto que aparece matizada pola aparición/manifestación naturais—, tamén está presente neste soneto que, dalgún xeito ofrece reminiscencias do mundo agrícola e, xa que logo, como “Soneto das arañas”, ten que ver co primixenio, o esencial e o non terxiversado, mais representado como relación simbólica co tempo. A presenza do sentido cíclico temporal, a rotación axial de Cronos, daríalle, ademais, un sentido soteriolóxico ao texto, que viría formular a idea da salvación ou incluso da resurrección do que se atopa enterrado, latente ou, en termos da Poética do Imaxinario, nun réxime simbólico nouturno.



Establecida unha lectura do contido, a análise da forma pasa, como queda formulado na presentación, pola definición de relacións existente entre os diferentes niveis que actúan nesta construción. Estes serían, dende o punto de vista do código visual, o nivel icónico, relacionado coa descrición e identificación dos elementos visuais; o iconográfico, presente nas elaboracións e formas de codificación visual; o tropolóxico, relacionado coa retórica da imaxe; e o tópico, vencellado aos lugares comúns. E, por último, o nivel textual, que incluiría as presenzas verbais e literarias explícitas e implícitas existentes no texto e a súa relación coa imaxe.

Polo que se refire ao aspecto icónico, cabería destacar que “Soneto proletario” constitúe no conxunto o caso máis próximo a un poema obxecto, posto que se establece pola representación dun obxecto recoñecible, ben que desarticulado, reestruturado e elaborado visualmente mediante a reprodución visual. Non obstante, resulta sinxelo identificar o metro de madeira pregable, habitual, como dixemos, en determinados oficios manuais, alomenos nalgúns momentos históricos relacionados cun sistema de produción máis próximo á artesania. No caso dos restantes sonetos, dita representación descritiva non existe e atópase substituída por unha elaboración visual, máis ou menos figurativa, de natureza máis conceptual: a esquematización dun enrexado en “Soneto carcerario”, do entramado de teas de araña e dos propios insectos en “Soneto das arañas”, e dos sucos sobre a terra e as fases do agromar vexetal en “Soneto xerminal”.

Polo que se refiere aos aspectos iconográficos, sería necesario desglosar os diferentes elementos da gramática da imaxe: composición, punto, liña, cor, etc. No esencial, cabería establecer equivalencias e diferencias entre os catro

textos. Compositivamente, os catro sonetos están rexidos polo número catro, tanto na súa dimensión estrutural externa como na interna, e mesmo no estrato simbólico. Son catro, en efecto, os textos que o compoñen, establecéndose entre eles unha progresión ideolóxica, posto que, sendo independentes, atópanse tamén vencellados nocionalmente; cada elemento desta tetraloxía, pola súa banda, recurre a un esquema visual básico cuadrangular, que lle serve de soporte —o fondo negro común aos catro—, e inclúe unha división formal cuatripartita, evocando de xeito sinóptico e visual o esquema métrico tradicional do soneto: as estrofas, cuartetos e tercetos, asumen a forma de liñas horizontais paralelas, agrupadas, mediante os principios visuais da continuidade, a semellanza e a proximidade, en conxuntos de catro e tres liñas respectivamente. Polo que se refire ao primeiro deles, a idea da medida dos versos está tamén representada na propia función de medición física do obxecto representado, un metro. Por isto, poderíamos considerar este primeiro soneto como o texto fundacional do conxunto, o que establece un formato visual que logo se repite. E, precisamente, da repetición esquemática xorde tamén a evocación doutro elemento esencial da poesía métrica, como é o ritmo, neste caso non musical ou prosódico, senón visual e compositivo. Pero catro son tamén as cores básicas dominantes en cada un dos sonetos, por contraste co negro do fondo: dúas cores cálidas, amarelo e vermello, e dúas frías, azul e verde en tons pouco saturados. Obviamente, tamén nun sentido simbólico se pode establecer que o número catro remite arquetipicamente á materia, á definición, á concreción e á horizontalidade, evocando a relación co contexto e a orientación dentro del: catro elementos, catro estacións, catro puntos cardinais. Coincide, logo, nesta formulación, a idea do mundo manifestado, que implica certo estatismo, co dinamismo implícito á noción da ciclicidade.

No que se refire ás particularidades compositivas que ten cada un, cabe destacar distintos movementos visuais. “Soneto proletario” permite unha dobre lectura, vertical e horizontal. No primeiro caso, como queda establecido no apartado temático, evócase, por acumulación, un apilamento perpendicular de pezas, superpostas unhas a outras e cunha estrutura xerárquica: pezas que incorporan un engarce metálico á esquerda, primarias, situadas arriba; e pezas sen dito aditamento, visualmente máis simples, situadas abaixo. Por suposto, trátase de representar a arquitectura da construción, non só do soneto, senón, en xeral, das obras humanas, do produto do traballo do proletariado, que consiste, neste caso, nun mecanismo de adición, que dota de altura á imaxe. En sentido horizontal, existe un claro movemento de esquerda a dereita: por unha banda, polo xa explicado, a imaxe posúe maior peso visual no eixo esquerdo —o cal lle outorga tamén, loxicamente, connotacións ideolóxico-políticas— e, pola outra, existe unha lectura visual nesa dirección que deriva da ordenación numérica ascendente de esqueda a dereita e de arriba a abaixo, das distintas pezas de metro empregadas.

“Soneto carcerario”, pola súa banda, a diferencia dos restantes, onde fondo e forma están separados en niveis diferentes, posúe un certo grao de fusión de ambos planos, en tanto que o fondo se torna forma —mediante a figuración dos barrotes— sen perder o seu papel de fondo, e en tanto tamén que a figura non queda totalmente illada do fondo, senón que se prolonga polas marxes laterais. Por outra banda, a diferencia tamén do que ocorre nos restantes sonetos, o esquema visual apóiase nunha estrutura non só horizontal, senón tamén vertical: tres grandes bandas escuras atravesan o entramado horizontal, creando deste xeito un esquema visual de catro columnas e catro filas: unha trama, unha rede, unha reixa. Existe, xa que logo, unha clausura visual, unha interceptación da continuidade liñal, que se relaciona, como é lóxico, coas nocións de cárcere, fractura, discontinuidade ou excepción propias da experiencia representada.

No caso de “Soneto das arañas” resulta obvio que, xunto coa composición horizontal básica común a todos os textos, se imprime un movemento de descenso, dado neste caso polo movemento de liñas e puntos que representan as arañas descolgándose cos seus fíos. Dito descenso pode ter sentido hierogámico, isto é, aludir ao descenso do celestial ata o espazo terrenal, como forma de revelación, ou ben pode ter carácter katabático, como representación do descenso na percura do centro simbólico da realidade ou do ser. O entramado, por outra banda, pode aproximar a composición á de “Soneto carcerario”, se ben neste caso non se trata de definir un espazo interior atrapado fronte a outro exterior libre, senón de trazar a arquitectura íntima do clausurado, igual que as teas de araña dan forma visible e tanxible aos espazos interiores.

“Soneto xerminal”, como xa queda dito, posúe pola súa dimensión ascendente unha composición inversa ao soneto anterior. Neste caso semella suxerirse un agromar vexetal que se produce dende a semente, inserida no centro, na terra, e que se eleva cara ao aire. Poderían ter este texto e o anterior, xa que logo, unha lectura de carácter psíquico, ao representar dous movementos universais basicos e ao ter que ver coas elaboracións mentais da conciencia e do subconsciente, pero tamén poden representar, en sentido filosófico-espiritual, a inspiración e a espiración, a retracción e a expansión, o retorno e a saída, o principio pasivo e o activo.

Á marxe da composición, existen outros elementos iconográficos que deben ser tidos en conta como é, esencialmente, o emprego da cor. Por unha banda, un elemento común a todas a composicións é a elección da cor negra básica como fondo, que alude, por unha banda, á inmanencia do agochado que serve de sustento á luz, o visible, e é emblema da actividade creativa como unha plasmacion do escondido. Pero tamén pode ter un valor temporal, ao representar ao tempo sen tempo, é dicir, á orixe.

No caso de “Soneto proletario”, sobre o fondo negro atopamos a cor dominante amarela, que se combina coa materia visible representada, a madeira a partir da que está elaborado o obxecto visible. A amarela é, por unha banda, o punto de partida da gama cromática cálida, que culmina no vermello do seguinte soneto. Por outra banda, é unha cor solar e, polo mesmo, representa a enerxía —en consonancia coas ideas de creación, elaboración e construción que propuxemos como propias do texto— e a condensación da luz, do mesmo xeito que, dende o punto de vista das substancias, o representa a madeira, resultado tamén da enerxía solar asimilada pola árbore. En tanto que evoluciona sobre un fondo negro, procede da escuridade e representa tamén a memoria, a iluminación sobre as orixes; esta idea tamén pode aparecer reforzada polo feito de que o obxecto se atopa pautado coa numeración cexesimal, que viría a aludir aos números ou cantidades do tempo, a unha escala direccionalmente progresiva pero tamén regresiva. Cabe engadir, ademais, que existe unha certa textura visual que nos remite a unha sinestesia táctil: as rugosidades, as trades, as diferencias dos materiais empregados e as marcas de uso determinan que a imaxe, como corresponde ao saber que representa, sexa concibida como obxecto non só material, senón cunhas cualidades especificamente táctiles.

“Soneto carcerario” emprega unha combinación de cores negra e vermella que, como xa queda proposto, se poden considerar fusionadas en certa medida, de xeito que é posible ler entrecruzados fondo e forma. Por separado, é obvio que cada cor representa valores simbólicos contrapostos: o negro equivale á noite, á privación, ao cárcere; o vermello ao sangue, á vida, á liberdade; neste sentido sería a culminación cromática que ten como base o amarelo e que contrapón a vida contra a morte. Pero tamén, nun sentido ideolóxico, se poden facer outras lecturas. Por unha banda, a cor vermella representa, na tradición política contemporánea, a loita proletaria e a revolución social, sobre todo de orde marxista; en sentido oposto, a cor correspondente debera ser o azul. Non obstante, o negro tamén pode representar o pensamento tradicionalista e conservador —pensemos, por exemplo, no *Le rouge et le noir* de Sthendal, onde alude á cor clerical— e mesmo ao fascismo. Neste sentido, vermello e negro aludirían á loita política e ideolóxica por antonomasia na contemporaneidade e tería unhas connotacións moi concretas e explícitas se se aplica ao contexto histórico español[3]. Deste xeito, lendo negro sobre vermello, dáse a entender que alude á imposición do totalitarismo sobre a liberdade, á represión; pero lido vermello sobre negro, ben podería estar apuntando á aurora vermella que asoma detrás do enreixado, é dicir, á esperanza que non decae. Pero, tamén en sentido ideolóxico, aludindo ás afinidades ideolóxicas de Rodríguez Fer neste ámbito, é ben sabido que as cores máis representativas do anarquismo son precisamente esas dúas: a fusión ou convivencia de ambas cores alude á colaboración do sindicalismo —

[3] Lembremos, por exemplo, a coñecida canción “Gallo rojo, gallo negro”, de Chicho Sánchez Ferlosio.

vermello— co anarquismo —negro—, de xeito que a estrutura horizontal de barras negras e vermellas ben podería representar a ausencia de poder, é dicir, unha organización non xerárquica libertaria e, en presenza, de solidariedade.

Amarelo e vermello, nos dous poemas, son cores cálidas, que representan a actividade e a intensidade, sobre todo porque se ofrecen en niveis de saturación máis ben fortes. O azul e o verde, que dominan os dous últimos sonetos, dentro de gamas moito menos saturadas, aluden simbolicamente a procesos de pasividade e de desasimilación ou, se se prefire, de diversificación. É preciso ter en conta, non obstante, que ambos textos coñeceron unha versión previa cunha inversión cromática na relación figura-fondo; é dicir, cun fondo azul pálido e trazos negros e verde intenso con trazos tamén negros, respectivamente. A parte da inversión cromática, dáse unha variación na gama de verde de “Soneto xerminal”, moito menos saturado que na primeira versión. Na definitiva, polo tanto, ademais de existir unha uniformidade respecto dos dous primeiros sonetos, tamén se fornece unha preponderancia do fondo negro, co sentido de morte e represión, pero asemade acádase unha relación de contraste máis intensa do azul e verde, o cal probablemente xustifica a elección da tonalidade menos violenta. Ambos falan, xa que logo, dunha presenza silenciosa, dunha resistencia xorda, debido á predominancia do negro, pero tamén esencial, case diríamos subterránea, persistente coa perseverancia que só posúe a vida, disposta a agromar en calquera lugar. O azul apunta, en consonancia coa estrutura visual, ao profundo, ben de procedencia celestial, como neste caso, ben relacionado co mar, ademais de ser unha cor emblemática, case totémica, da obra poética de Rodríguez Fer; aínda que neste caso a súa figuración é menos optimista, resulta obvio que no presente soneto vén simbolizar o xeito polo que o escuro se torna visible.

Tamén é habitual na obra do autor a presenza do verde, usualmente vencellado ao ámbito galego, ou incluso, en xeral, á recreación de paisaxes paradisíacas baixo a forma do verde venéreo. No caso de “Soneto xerminal”, en paralelo ao que ocorre co azul de “Soneto das arañas”, pode representar a emanación do agochado, non tanto como revelación celeste, senón máis ben en relación coa terra, figurando a reaparición do enterrado e apoiándose, xa que logo, nas estruturas cíclicas tradicionais.

Por último, dentro deste apartado, cabería insistir no feito de que os dous primeiros poemas posúen unha maior regularidade compositiva, mentres que os últimos, nos que aparecen representadas formas vitais, tenden máis ao dinamismo e á irregularidade, aludindo a todo aquello que evoluciona, medra, se desenvolve ou aparece, como é propio da heteroxeneidade esencial do ser.

Para rematar, no relativo ao nivel de análise textual habería que indicar que, pese a tratarse de textos netamente visuais, existe unha certa presenza do

elemento verbal; por unha banda, no ámbito paratextual, posto que cada un deles posúe un título, ao igual que ocorre co conxunto; pola outra, porque ese epígrafe insíreos nun acervo xenérico específico. En efecto, establécese un diálogo coa tradición por medio dun formato clásico como é o soneto, absolutamente recoñecible. A evocación dáse, ademais de pola mención do título, a través da estrutura formal, como xa queda indicado. Aínda que se trata de sonetos visuais, queda claro que na mente do lector prodúcese unha evocación que remite inmediatamente ao xénero lírico. Deste xeito, aínda que puidera existir unha certa carga narrativa, e mesmo unha relación dramática en interpelacións que semellan case directas, o certo é que a lectura dos textos queda mediatizada polas evocacións que o lirismo do soneto lle imprime: carácter evocativo, actitude lírica da voz poética —enunciativa, apostrófica, carmínica—, subxectividade dominante… Por outra banda, é obvio que entre o texto e a imaxe se establecen unha serie de relacións semióticas específicas; existe, por exemplo, ancoramento, na medida en que os títulos orientan —por exemplo, en "Soneto carcerario"— o sentido da imaxe; hai tamén unha relación de identificación en tanto que o texto confirma o que a imaxe explicita —por exemplo, no "Soneto das arañas"—, e existe tamén transgresión na medida na que se dá unha contradición ou unha ampliación do sentido da imaxe por medio da atribución xenérica dos títulos.

Restaría aínda por tratar, neste mesmo nivel textual, a presenza posible de símbolos, motivos e intertextualidades dentro dos catro sonetos. No que aos aspectos simbólicos se refire, tanto o relativo ás connotacións atribuídas ás cores como as propias dos obxectos ou realidades recoñecibles nos textos —metro, reixas, arañas, vexetais— foron xa identificados nalgunha medida. Pero cómpre ter en conta tamén a alusión ao sono presente no título "Sonetos sonámbulos" que podería remitir, intertextualmente, ao lorquiano "Romance sonámbulo" e, de xeito máis amplo, ao mundo onírico. É este, como é ben sabido, un dos motivos máis habituais na historia da cultura, vencellado como está ás nocións de lucidez e tolemia, racionalidade e subconsciente, materia e espírito, realidade e verdade ou individualidade e colectividade. Alude, deste xeito, a un espazo do real, situado nos estratos máis superficiais do pensamento e da vida, e ao espazo da resistencia ou á permanencia, á que se ven reducidas certas formas da disidencia; unha dimensión paralela, propia das pantasmas, onde evolucionan e se manteñen, fieis á verdade, as figuras borradas da superficie. Lugar do pesadelo, entón, da supervivencia a duras penas conseguida, da confusión entre sono e vixilia, da alienación política, ideolóxica e persoal; pero lugar tamén onde o Ser se ve obrigado a reducirse á súa mínima expresión, próximo á extinción, tornándose así tenaz e irredutible, disposto a agromar na lentura da memoria.