



# UN CASO AILLADO NA POESÍA DOS 80: PILAR PALLARÉS E O SEU MUNDO POÉTICO

**Xosé Luís Castro González**  
Universidade de Barcelona

*Elas, que saben que o efémero permanece*  
Ana Romaní  
*Das últimas mareas, 1994*

## Para comenazar...

Falar neste *VII Congreso Internacional de Estudios Galegos* do mundo poético de Pilar Pallarés non está de máis dada a súa grande importancia na construción dunha poesía de muller nun marco eminentemente masculino —pola inxutiza do azar... polos ollos dos editores— que tiña a poesía galega nos 80. Foi só ela a que pasou á antoloxía elaborada por Luciano Rodríguez, *Desde a palabra, doce voces* (1986), onde se silenciaron outras; once voces masculinas e unha feminina, protagonistas da época dourada da nosa lírica<sup>1</sup>. E sería ela unha das compoñentes do “exército de zapadoras” (H. González 2003: 21). É cando menos chamativo que pasados os anos aínda siga aparecendo en antoloxía tras antoloxía<sup>2</sup>. Outras que escoitaríamos despois nos 80 serían as de Xela Arias, Ana Romaní e Pilar Cebreiro, e con todas elas asistimos á creación dunha linguaxe poética feminina de seu, emprendida como unha loita pola identificación feminina; é, pois, que o discurso non deixa de ser sectorario: había que loitar por converter a illa en península, nun mar masculino. Sen lugar a dúbidas, nos 80 para falar da poesía había que falar do soporte en papel, co que a súa mellor aliada para axudalas na procura dunha identidade, será a publicación periódica *Festa da Palabra Silenciada*<sup>3</sup>, onde se deu acollida ás súas composicións e ao abeiro dela produciuse o seu nacemento como poetas. Cara a finais dos 80 imos tendo esa presenza das voces femininas

<sup>1</sup> Comparto con Emílio Xosé Ínsua (2003: 4) a opinión de que é un pouco esaxerada esa determinación. É de lei afirmar que o momento áureo na nosa lírica só foi o da lírica galego-portuguesa. Con certeza, se orfebres nos poñemos, habería que decantarse polo dourado nos 90, onde concorren en cantidade e calidade os textos; as cotas máis altas da poesía dos 80 aínda está chegando agora. A este respecto véxase o que opina Pilar Pallarés en Luciano Rodríguez (2001: 116).

<sup>2</sup> A máis recente é a elaborada por Luciano Rodríguez para *La Voz de Galicia* en tres volumes. (Luciano Rodríguez 2002). *Vid.* A entrevista feita por Camilo Franco (2002: 35) ao antólogo.

<sup>3</sup> Un recorrido interesantísimo do que foi esta publicación durante os seus primeiros trece anos de andaina faino Marga Romero (1998).

formantes algunhas delas da *tribu das baleas*: Ánxeles Penas, Luísa Castro, Chus Pato, Eva Veiga, Marica Campo, por só citar uns cantos nomes, que fan o (im)posíbel por desfacérense da imaxe convencional da muller (Teresa Seara 1998b), a fin de contas, por seren elas as que “desvestiron os santos do patriarcado” (H. González 2003: 21); todas presentarán mundos poéticos con trazos de seu, de xeito que falamos de discursos diferentes mais coa condición de formaren un batallón. Ninguén dubida hoxe de que a poesía galega dos 90 leva voz de muller, como ben dixo o Dr. Basilio Losada na inauguración deste *VII Congreso Internacional de Estudos Galegos*, e é sen dúbida o mellor cartón postal de presentación que temos fóra das nosas fronteiras: o discurso poético galego deixou de ser patriarcal. E todos xuntos, todos, eles e elas, publican nos 90<sup>4</sup>.

O mundo poético de Pilar Pallarés é, en verbas de Luciano Rodríguez, o da xusta medida; esixente, pois. Tres poemarios forman o seu mundo poético: *Entre lusco e fusco* (1980), *Sétima Soidade* (1984) e *Livro das devoracións* (1996). Neles compílanse poemas que anteriormente foron saíndo aos retallos en diversas publicacións como eran: *Nordés*, *Grial*, *A Nosa Terra*, *Luzes de Galiza*, *Dorna* e a anteriormente citada *Festa da Palavra Silenciada*<sup>5</sup>. Se pensarmos en qué categoría de poeta poderíamos situala —elegante anarquía a nosa— sería a da poeta do desamor —e non digo amor—; polo tanto, unha poeta do íntimo foi a que acabou por canonizarse. Transcurridos os versos das súas primeiras obras, áchase consigo mesma, na medida en que foi a personalidade poética do íntimo a que predominou no seu mundo poético, e polo de agora, semella que nel avanza, procurando novos derroteiros nun entorno poético tan trillado na literatura universal e retomado con dignidade para as letras galegas. Está traducida ao francés, inglés, italiano, castelán e catalán (Luciano Rodríguez 2001: 101)<sup>6</sup>, sendo boa proba de que ela é hoxe unha das voces máis punteiras dentro e fóra das nosas fronteiras. Cos poetas contemporáneos a ela é difícil establecer algunha coincidencia temática ou formal, polo que o noso punto de partida é considerar a súa poesía como un caso aillado; como se recolle en Luciano Rodríguez (2001: 109): nen casa cos participantes de *De amor e desamor* da Coruña nen cos de Vigo<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Hai que ter presente que moitos dos poetas dos 80 publican as súas mellores obras nos 90. Xosé María Álvarez Cáccamo (2003) fai a seguinte escolla: Xulio Varcárcel, *Memoria de agosto* (1993); Ramiro Fonte, *Luz do mediodía* (1995); Xavier Rodríguez Baixeras, *Nadador* (1995); Pilar Pallarés, *Livro das devoracións* (1996), Miguel Anxo Fernández-Vello, *As certezas do clima* (1996), Román Raña, *Ningún camiño* (1997). A distancia entre os poetas dos 80 e dos 90 é pequena, ata o extremo de falar dunha “promoción de enlace” formada por Luísa Villalta, Arturo Casas, Chus Pato, Marica Campos, Gonzalo Navaza. Tamén para os poetas dos 80, as figuras de Ferrín e Cunqueiro seguían a estar presentes.

<sup>5</sup> Para una aproximación encol das publicacións da época véxase Xosé María Álvarez Cáccamo (1985).

<sup>6</sup> Luciano Rodríguez (1999) publica coa axuda de Sara Villa e Susan Byrne once poemas seus traducidos ao inglés. Tamén na edición de Helena González (2001) a poesía galega dos 90 promócióname en galego e inglés.

<sup>7</sup> Miguel A. Mato Fondo (1991: 6) fala da carencia dunha xeración ou grupo nos poetas dos 80; non había unha poética de conxunto (M<sup>a</sup> X. Nogueira 1997: 78). Pilar Pallarés (Luciano Rodríguez 2001: 109) sinala que as liñas estéticas coruñesas eran diverxentes. O letreiro pouco afortunado que lles deu M. Victoria Moreno Márquez (1973), e que sen querer (querendo), retoma Emilio Xosé Ínsua (2001, 2003), chámандоos os “Novísimos da poesía galega”. A crítica reapropiouse do letreiro que Josep María Castellet lle deu aos poetas españois por el antologados. Se no caso deles non se senten acomodados con ese membrete, menos fortuna terá para os galegos dos 80. Os dous grupos coinciden no culturalismo, pero endexamais poderemos velos como xemelgos: nos casteláns o culturalismo era recurso evasivo e autocompracente (Xosé M<sup>a</sup> Álvarez Cáccamo 2003: 17), digamos que por puro esnobismo, mentres que os galegos fan del a súa arte. Uns e outros entran, certo é, na etapa onde os lindeiros son pouco precisos entre *novísimos*, *postnovísimos*, *contemporáneos*, *modernos*, *postmodernos*.

Será o meu obxectivo nesta comunicación aproximarme ao mundo poético de Pilar Pallarés centrándome na análise dos poemas desde a perspectiva dos textos metapoéticos, porque son eles os que me dan as claves para entender toda a súa poesía<sup>8</sup>. Tamén parte da miña empresa será ver de qué xeito é superada a morte á que tantas veces se refire ao longo dos seus versos. Sabemos que con Pilar Pallarés volvemos ao cultivo da poesía amorosa, ermo descoñecido na poesía galega, desde a Idade Media (Miguel Sande 1989: 47; Mato Fondo 1991: 36) e que terá nos poetas dos 80 os seus principais impulsores, nun evidente afán culturalista.

## O antes dos 80: *Entre lusco e fusco*, ou os versos do nós

Gracias a Luís Seoane<sup>9</sup>, a Francisco Pillado Rivadulla e logo a Isaac Díaz Pardo publica *Entre lusco e fusco*<sup>10</sup> (1980), un poemario ecléctico, constituído por sesenta e tres poemas: cincuenta e un en galego e doce en castelán; os últimos baixo o título de “Primeiros poemas”. Os versos de índole social son os que levan a parte cantareira neste seu primeiro libro, e son eles os que reclaman unha posición de dignidade para Galiza, a súa xente e a súa lingua. Quizais neste poemario Pilar Pallarés non arrisca moito e contempla o seu país cos ollos dunha mitoloxía pannaturalista, e sempre contemplada como mártir; eran poemas relacionados, en palabras da autora, coa “descuberta deste país” (Luciano Rodríguez 2001: 106), facendo predominar o comunicativo neles. Esta liña máis reivindicativa social levou a que se falase de ser a súa unha poesía “que xa estaba un pouco ultrapasada” (*op. cit.*: 110)<sup>11</sup>, pero aínda así, soubo darlle azos e miradas novas —buscou o seu *camino branco*— a unhas temáticas que foron o estandarte e o estigma na poesía do s. XIX e en boa parte da poesía dos anos 60 e 70 do s. XX. Son os poemas do *lusco* os que a emparentan con Curros Enríquez, a Rosalía de Castro de *Cantares Gallegos*, Luís Seoane, Celso Emilio Ferreiro, Rafael Alberti... Ou, se en termos de música falamos, levarían resonancias do chileno Víctor Jara<sup>12</sup>. Son os seus versos moi pesimistas todos eles, pero aínda con todo, albícase un horizonte de esperanza. Os menos son aqueles que lle darán a Pilar Pallarés a seu cartón de identidade, os da liña intimista, que explotará principalmente nas súas seguintes obras, os do *fusco*; estes encauzaríanse por derroterios existenciais, os máis escuros, chegando nalgúns casos a seren de tintes tremendistas: “a morte, o desamor, o suicidio, están aí; teñen moito de verdade, pero tamén de pedantería adolescente” (Luciano

<sup>8</sup> O espacio que os poetas dos 80 lle concederon á metapoesía é amplo o que fai que sexan conscientes da arte da escritura que están emprendendo, de onde deducimos as pistas das súas estéticas respectivas. Para ver o que algúns deles pensaban en torno á Arte Poética véxase Luciano Rodríguez (1986).

<sup>9</sup> A el e á súa dona dedicaralle Pallarés o seu primeiro poemario. Xavier Seoane dedicaralle *O Canto da Terra* a Raimundo Patiño (M<sup>a</sup> Xesús Nogueira 1997: 67). Para unha información minuciosa da xénese desta obra *vid.* Luciano Rodríguez (2001: 107, 110-111).

<sup>10</sup> Citarei sempre pola seguinte edición: Pallarés, Pilar. *Entre lusco e fusco*. Sada: Edicións do Castro, 1980.

<sup>11</sup> Vicente Araguas (1997: 102) é máis contundente na súa análise e defende que coa morte de Franco morre o cultivo da poesía política, social e belixeirante en Galiza. Chámanos a atención que na súa panorámica cite a Luísa Castro ou a Pura Vázquez e non a Pilar Pallarés, e nen sequera no momento de tratar os premios poéticos en Galiza...

<sup>12</sup> Comenta Pilar Pallarés na entrevista que lle fai Luciano Rodríguez (2001: 104-105) que foi en Vigo, por volta de 1973-974, onde se sente concienciada con Chile e con Portugal. E de Chile, nomeadamente, Pablo Neruda e a música de Víctor Jara.

Rodríguez 2001: 111). Segundo esta interpretación, acaso ¿podemos ler que hai nos seus primeiros versos unha vivencia creada literariamente antes ca da vida? ¿Xogou acaso Pallarés a facer un exercicio de sublimidade pero desde unha torre de marfil? De momento, desconfiemos de que así fose e pensemos que son as súas lecturas adolescentes —non por iso menos importantes— as que agroman nos versos pero baixo a máscara doutra voz e sempre na procura de axudar aos demais galegos. Partamos coa idea de que o cisne aínda non naceu.

Son varios os poemas metapoéticos que salientan a importancia do social na súa poesía primeira, establecendo neles o seu porto de chegada; hai un desexo por parte da poeta de moverse sempre en favor dos demais, antes ca da indagación en si mesma, e a partir da outredade consegue a afirmación de si mesma:

eu quero estar con vós, eu que son, e xa o vedes,  
unha pobre estudante, de profesión poeta  
e oficio os biosbardos e os problemas da xente (p. 37)

Neste extremo achegaríase á condición do poeta-adalide, nunha liña nerudiana, o de *Canto General* ou a cernudiana de *Los placeres prohibidos*. O exercicio da escritura aparece tratado desde distintas perspectivas, pero insiste dun xeito pertinaz sobre cál debe ser o rol do poeta; sempre debe ter unha xustificación social, a ollada cara ao outro, vinculando deste xeito a poesía á realidade —“Que baixe o verso á rúa” reza un dos seus versos—, aos necesitados, aos orfos, como o é a poeta (“Ven, verba, ven a que te estreite / nos meus brazos orfos, / no meu colo orfo”); polo tanto, a súa poesía debe ser escoitada (“Téñote a ti que escoitas. Xa todo o teño”) e non serve con quedarse en letra impresa: ha de realizarse encontrándose nos oídos do vós destinatario, dos galegos, e será entón cando o verso realmente cobre sentido.

O seu credo poético témolo retratado no poema “Ser poeta” (p. 29)<sup>13</sup>. A poesía debe ter unha función redentora para os galegos e polo tanto debe fixar a súa mirada na terra e no home galego, en particular, os máis necesitados. Segundo se perfila nese ideario, o poeta debe cantar en dúas vertentes: un, cantar o que lle escede (“Ser poeta. Oficio de cantar os imposíbeis: / a liberdade, o val deserto, a sinxeleza / dunha fonte ou dun cacho de xiada”) e dous, cantar en defensa dos necesitados, pero sempre coa funcionalidade ben escollida de que o cantar sexa por algo funcional, “non é cantar a lua e a dona méio espida / con lóstregos nos ollos”.

Chama a atención cando menos, dentro do discurso feminino que está retomando Pilar Pallarés, que o faga co termo “home”. Sabemos que o está empregando nun sentido xenérico, pero de seguro que se fose unha poeta dos 90 empregaría “O poeta é unha muller”. E aquí temos un dos seus portos seguros e un dos seus grandes méritos: hai unha procura do polifónico e aínda sendo muller, ela pode facelo tomando outras voces. Isto corrobora o que di a propia poeta, a propósito da publicación de *Livro das devoracións* (1996): “O primeiro que unha descobre ao coller a pluma, é que non existe unha linguaxe da que o home non se tivese apropiado impondo na mesma os

<sup>13</sup> Completo o suxerido pola lectura que destes versos fai M<sup>a</sup> X. Nogueira (1997: 76). Carmen Blanco (1991: 141) achégase a el desde unha lectura do feminismo militante.

prexuízos e valores do seu sexo, que nunca son inconscientes. [...]” (Miguel Sande 1989: 47).

Tamén no poema “DA POESÍA” (p. 44), estruturado en dúas partes, desde o punto de vista do contido insiste sobre as mesmas cuestións, mais chama a atención que toda a carga positiva que hai no comezo do poema se vexa invertida no pesimismo e na negrume da segunda, onde o eu lírico desconfía da funcionalidade da poesía. ¿Como podemos, pois, ler este poema? Que as calamidades habidas nun entorno social demacrado acaben por fumigar todo tipo de azos que poidese dar o exercicio da escritura só ofrece como solución o pranto e a desolación; de consolo a ese despertar serve o entorno mitolóxico que a rodea, como o da paisaxe e arquitectura galegas. Eis aquí que a realidade sobrepasa á propia Poesía e aínda que Ela non poida solucionar os males circundantes, serve para presentarse como fonte, como deus: “cuquiño burlador que vas de pola en pola, / dille a ela que sigo a confiar nas verbas.”

O espacio da poesía de Pilar Pallarés sempre nos presenta unha muller *viator*, deambulante por unha Galiza predominantemente rural e sempre vista desde a súa perspectiva mitolóxica; a cidade que poida haber, non sobrepasa do límite da pequena vila de provincias, aquela máis perto da vaca e do campo ca dun rañaceos<sup>14</sup>. Betanzos no poema “EN BETANZOS” (p. 28) aparece retratada como unha vivencia do pasado, como cidade señorial e de pedra, tipicamente galega, que segue moi perto da Galiza rural. Isto témolo representado polos *chourizos e queixos* que aparecen no poema e nun marco temporal, particularizado e caro á poesía de Pallarés, o outono. É un dos poucos poemas en que se recolle o gusto pola evocación de espazos clásicos —nomeadamente gregos—, que apunta o que será máis predominantes na súa última obra, *Livro das devoracións* (1996), pero desde a perspectiva do ignoto:

Sonando entre pipotes Grécias clásicas,  
con chourizos e queixos e a ledicia do outono  
nas verbas, estabamos. [...]  
Na noite tes, cidade, regosto de fidalgos,  
e un barullo pequecho de tascas entreabertas  
nas esquinas do tempo.  
E andamos con candis, trementes, rastexando  
as pistas do pasado nas olladas da xente  
e a memoria dos anos nos entrantes da pedra. (p. 28)

Sexa dun xeito inconsciente ou non, poida que unha das súas lecturas, Kavafis e as súas recreacións de espazos e tradicións gregos, estean presentes neste poema, mais en calquera dos casos é a ollada cara a cidade circundante, na procura do pasado lexitimador no espacio cercano da poeta: Galiza representada no elemento *pedra*, e retrada toda ela coa imaxe dunha foto sepia, pero cos tintes do sonoro e do lumínico. ¿Que hai máis enxebre de noso que a pedra húmida de casas e hórreos? Para os que somos galegos sabemos que esa humidade é inconfundíbel.

Noutras ocasións a cidade aparece a través dun elemento, o cinema

<sup>14</sup> A paisaxe urbana ten un grande espacio na poesía dos 80. Aparece nos poemas de Ramiro Fonte, Anxo Quintela, Manuel Rivas, Lois Pereiro... (M<sup>a</sup> X. Nogueira 1997: 75).

no poema “Médrame corazón, médrame tanto” (p. 20), asociado co inverno, o tempo de escola vella, e as castañas. Outras cidades, como por exemplo, Salamanca no poema “DOUS POEMIÑAS DA LONXEDADE” (p. 39), convértense nun lugar estraño para o eu lírico e onde o barullo da xente a incomoda; bota de menos a soedade que tiña en Galiza e todo o seu entorno rural: a Galiza dos carrizos, a do vento dos salgueiros. O entorno urbano só aparece nos poemas en castelán pero como espacio de rechazo (Francine Sucarrat 1980: 6) o que adscribe eses versos a unha liña existencialista. Non podemos pensar ao lermos estes poemas que haxa neles unha procura do enxebre e unha mirada pertinaz ao galego, senón que sempre é unha ollada cara ao galego no mundo. Cando ela opta por irmanarse con outras zonas de España, farao pola liña reivindicativa tamén; por exemplo no poema “Benvido Rafael Alberti” (p. 22) irmánase con Cádiz, por ser ela terra de mariñeiros. A homenaxe ao poeta gaditano só é a excusa para entrar no meollo do poema, a presenza de mariñeiros e dunha terra marcada pola pobreza e a morte, ao igual que ocorre coa imaxe estigmatizada de Galiza.

Os poemas do *fusco* son tratados dun xeito ben diferente a como o fará nos seus dous seguintes poemarios. Certo que é que neste primeiro poemario agroman algúns poemas —e mesmo versos— que nos levan cara a esa vea máis intimista e que sospeitamos que sexan os seus primeiros bocexos; eles son os versos que inician a liña temática da soedade. O trazo de seu que presenta neste poemario é o ser ela unha soedade compartida cos demais. O eu lírico expresa o seu malestar existencial mais dun xeito que non é ela a única. Estaría na liña do “sós” de Manuel Antonio<sup>15</sup> —“Fomos ficando sós / o Mar o barco e mais nós”—. No poema “Nunca tiveren amigos, só tiveren / seis fantasmas cadrelados nos camiños, / un feixe de sombras fuxidias” (p. 27) lemos:

Só temos soidade, só baleiro  
E ímolos enchendo con palabras,  
aloumiños sen senso, trens no vento.

A voz poética atópase, pois, sen forzas e precisa da axuda da man amiga: “Só pido que alguén quente as miñas mans.” (p. 27); por si mesma non é quen de superar a soidade nun entorno onde todo é morte e frialdade e non é o calor amoroso aquel do que ten desexos e esperanzas, senón un calor de amizade, ternura e comprensión. Esta situación non a teremos en *Sétima Soidade* ou no *Livro das devoracións*, como veremos de seguido; son eles os dous os libros (des)amorosos por excelencia, máis desalentado o primeiro do que o último, a todas luces, distanciados do tempo *postmortem*.

A mesma angustia vital podémola atopar no poema “Unha vez máis fun cara aos outros” (p. 24); aquí a presenza da morte de amor mistúrase coa procura dos outros a nivel nacional e patriótico. Bota man de imaxes tétricas en tonalidades negras dun imaxinario tipicamente galego para intensificar o desconsolo que hai nela, coas imaxes convencionais da morte; temos a presenza de dúas mortes (a do amor e a da esperanza; máis dura aínda a segunda do que a primeira):

<sup>15</sup> Emílio Xosé Ínsua (2003: 3) considera que Manuel Antonio e Álvaro Cunqueiro son dous dos alicerces, en que basean a súa produción os poetas dos 80.

Mais ren. Ren. En ningures. Só había baleiro,  
 unha friaxe negra que me chegaba aos osos,  
 caliveras de soños gardadas nos herbários,  
 o esquelete do amor esnaquizado

¿Que podemos pensar da morte nos versos de *Entre lusco e fusco*? ¿É un feito autobiográfico que ela estivese con tendencias suicidas nunha idade en que todo se tende a tremendizar e xogamos a ser estupendos ou é un recurso poético máis? Pensemos que a poeta se move nunha liña poética neorromántica —“neorromantizo...” dirá en *Sétima Soidade*— e que sempre é un derroteiro agradábel de explotar para calquera poeta que comece. Varias das fontes mulleres en que ela bebeu, Silvia Plath ou Virginia Woolf, acaban as súas vidas con suicidios... Pensemos na Silvy Plath de *Ariel*, quen ambienta boa parte do seu poemario nun entorno de hospital. En Pilar Pallarés aínda que haxa moitos versos que inciden sobre a temática tétrica, non deixa de ser un xogo poético, ata acadar o xogo da morte de amor; a morte nos poemas de *Entre lusco e fusco* serían o silencio, o non poder comunicarse e a ausencia (“un e outro morrendo neste longo / agardar o encontro que non chega”); unha morte existencial pois. Isto observámolo no poema “E ti”, onde a imaxe do corazón encerrado en si, e polo tanto, incomunicado, vén a ser a imaxe dun corazón morto (non podo deixar de velo encadeado, entre catro paredes).

En “Ninguén vaia preguntarme que é o amor” (p. 35) como broche de ouro ao poema lemos: “Só quero afogarme no atrelar dos teus ollos”, onde a poeta se mergulla no tan movedizo terreo da teoría do amor; consellos e súplicas que proveñen de fóra procuran o consolo nos seus versos. A pregunta que debemos facernos é con qué enche o baleiro depois do amor (o amor despois do amor), aínda que só sexa a modo retórico. A resposta non pode menos ca ser tan retórica como a pregunta: coa mensaxe de esperanza cara aos demais. E repito, sempre coa ollada posta no *ti*, pero nun *singularia pro pluralia*, o ti-vós. Ese compartir cos demais en favor dos demais leva a que os poemas que nun principio auguran ser máis intimistas e limitados á esfera do amoroso, acaben por botar unha ollada desde o prisma dunha causa nacionalista; deste xeito o eu lírico contéplao todo en función da colectividade:

Eu só sei que atrelo a túa ollada,  
 que me fire e me bica, só sei dos teus beizos  
 que temo o seu desprezo, que agardo a sua lentura  
 o seu sabor de terra e campo solitário,  
 o brincar dos paxaros cando ves e me falas. (p. 35)

## **O seu cartón de identidade ou a soedade feita verso: *Sétima Soidade* (1984), os versos do eu sen ti, na dor**

*Sétima Soidade*<sup>16</sup> (1984) supón un punto de inflexión na súa produción poética; o que eran antes unhas pingas difuminadas nun contexto marcadamente social pasarán agora a ser o seu mar con trazos fortes: a poeta

<sup>16</sup> Citarei sempre pola seguinte edición: Pallarés, Pilar. *Sétima Soidade*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1993.

do desamor gaña terreo diante da poeta social. Inagúrase na súa produción poética coa publicación desta obra unha etapa de intimismo radical, —rúbolle o membrete a Teresa Seara (1998b: 402)—, o que a emparentaría coa Rosalía de *Follas Novas*. É certo, se algo caracteriza o mundo poético de Pilar Pallarés en calquera das súas obras é a forza, a contundencia, con que xorden os seus versos; é a súa unha “escrita do desgarrado e da soidade” (H. González 2003). Con este poemario podemos afirmar sen ningún tipo de riscos que acadou a súa madurez poética, e contradictoriamente, no momento do seu nacemento como poeta dos 80. É o poemario que a catapultará definitivamente á posición de gloria no Parnaso galego e onde se foi labrando un posto de seu. O recoñecemento chegaralle por parte da crítica ao darlle en 1983 o “Prémio Esquio” e logo, o ser a voz representativa fóra das nosas fronteiras por ser ela sempre unha das estatuas que pasa ás antoloxías. A súa incorporación ás filas dos soldados dos 80 procede por posuír as peculiaridades que se lle dan de cotío a estes poetas, nomeadamente, o culturalismo<sup>17</sup>. Para que o visualicemos, e sendo anárquicos e limitadores na nosa comparación, digamos que optou por resucitar o cisne e pechase na súa torre de marfil, mais deixando unha xanela aberta cara a Galiza.

A *soidade* en forma de libro compóñena vinte e catro poemas, co protagonismo do poema longo. O poemario en conxunto é máis curto que o primeiro pero máis intenso e mellor logrado. Esta obra reflicte o espacio da ausencia, pero onde se acaba por corporizar en obxectos particularizados (baixo unha forma), de xeito que haxa un predominio do sensorial e do simbólico, nunha procura por expresar o inexpressábel (o que sobresaia da alma). E o eu poético contéplase desde a condición da dor desamorosa (Carmen Blanco 1991: 145). A mellor proba é o poema que abre o libro “Amei-te tanto esta tarde” (pp. 9-10), poema que dá fe da ausencia total, posibelmente a ocorrida cando o desexo aínda estaba latendo baixo a tona da pel, corporeizándose esa soidade gracias ás comparacións baseadas en imaxes marítimas<sup>18</sup>, de xeito que o suxeito lírico acabe por describerse con trazos dese entorno simbólico: “e estaba o ceu como un atlas de ausencia / esbarando nas horas!” “[...] este amor que se agolpa”, “Esta tarde amei-te como invasión de escumas en sartegos tenrísimos.”, “Non sei que estrañas aves aniñaron en min”... O amor é contemplado desde o marco do desamor (amor non correspondido) e visto na magnimidade da peregrinación, do encontro, do sacrificio ou como apuntaba Xesús González (1984), da “búsqueda apaixonada”, pois; a recurrencia a Rosalía de Castro de *Follas Novas*, o seu “cravo cravado no corazón” está presente, segundo Claudio Rodríguez Fer (1985: 5)<sup>19</sup>.

Os seus poemas *solitarios* están ambientados con dourados e con esculturas acordes cunha estética decadentista, deixando o nacionalismo decimonónico xa superado. Agora esa Grecia (¿por qué non Ítaca?) que aparecía timidamente no seu primeiro poemario podería estar ambientando a *Sétima Soidade*, polas imaxes e comparacións que decoran a soidade perfecta: *atlas*, *sartegos tenrísimos*, e faille honra a preferencia polo emprego

<sup>17</sup> Mato Fondo (1991: 12-14) foi quen sistematizou os trazos característicos da súa poesía.

<sup>18</sup> Podemos afirmar que o rendemento estilístico do mar é maiúsculo na poesía galega actual. En Pilar Pallarés éo dun xeito progresivo, con pleno protagonismo na súa máis recente obra. Tamén Ana Romaní se apropiará del para o seu mundo poético, como logo o farán boa parte da tribu poética dos 90.

<sup>19</sup> Creemos que a imaxe de “seta de ouro ou chumbo,” “Seta de ferro ardente” presentes no poema “Vinganza da cidade, do tempo e deste día” (*Sétima Soidade*, p. 30) tamén é de inspiración rosalina.



da voz esdrúxula, nunha lingua onde brillan pola súa ausencia. Todo é contemplado desde un punto de vista artístico: “e fago da tua vida a miña arte...”, coa intención de dar un nacemento artístico —ollo, só os versos—, nun entorno onde todo é ausencia e desolación e polo tanto, o culturalismo sae na tona dos versos<sup>20</sup>. O marco polo que circunda a voz poética será outro diferente aos dos primeiros versos: é o espacio da cidade vivido con resignación (cidade-cemiterio, decorada con “cócteis molotov”, sereas de policías, etc.), agora enfocado desde a mirada dos perseguidos, coma se nun entorno bélico estivesen, de maneira que o encontro co ser amado se faga máis desexado, por imposible. A aparente salvación acaba por ser igualmente dorosa; “Hai unha cidade que me agarda no sul” (p. 24), “VINGANZA DA CIDADE, DO TEMPO E DESTE DIA” así nolo fan ver: é a cidade espida, núa, escenario baleiro (p. 30), cun evidente predominio das liñas rectas e inamovibéis, que rezuman frialdade. É sen lugar a dúbidas unha obra moito máis madura que *Entre lusco e fusco* e onde a búsqueda de procurar unha poesía desde outras poesías é constante. A proba témola na cantidade de lemas que preceden os poemas que rebelan a fonte en que se inspirou, dos cales os seus versos se presentan —só en forma— como glosa, e non só a tradición feminina, como sinala Carmen Blanco (1991: 141); as intertextualidades cos versos de Pedro Salinas son constantes. Unha tradición revisitada é a que temos agora, pois<sup>21</sup>.

É a soidade perfecta, polo tanto, a que se comparte, desde a esperanza, co ti ausente. Os partícipes desa historia paixonal sitúanse como centro da Creación. O título procede de Nietzsche: “Afogados Desexo, / en calma están a Alma e o Mar. Sétima Soidade!” O lema que abre este poemario, unha cita de Virginia Woolf, danos as claves metapoéticas do que é a poesía agora para Pilar Pallarés. En poucas palabras, é o monólogo en forma de diálogo co ti particularizado, o ser amado:

Escrever versos, non é acaso un acto secreto, unha voz tentando responder a outra voz? De maneira que toda esta lérica e censura e louvanza, e ver persoas que a admiran a unha ver persoas que non a admiran a unha, nada ten que ver coa cousa en si: unha voz tentando responder a outra voz (Virginia Woolf)” (p. 7)

Como acertadamente sinala Carmen Blanco (1991: 146): “O amor ten unha importancia fundamental na poesía de Pilar Pallarés pois non é só un tema senón que é a escrita mesma.”<sup>22</sup> Os versos xorden nun marco de ausencia, de desolación e como tal, funcionan a xeito de consolo do eu lírico, suplindo

<sup>20</sup> Acertadamente sinala M.X. Nogueira (2000: 344) que en Pilar Pallarés o culturalismo nos seus versos non é xogo. Non podo compartir a visión da crítica (quen se apoia en Carmen Blanco 1991) ao dicir que en Pilar Pallarés hai unha despreocupación do formal co obxectivo de crear unha poética feminina.

<sup>21</sup> A intertextualidade xa era algo que practicara M. Ferrín na súa obra *Con pólvora e magnólias* (1976). É unha práctica que os poetas dos 80 converterán en lei; revisitarán, ademais da tradición galega, literaturas diversas: a literatura española e hispanoamericana, a literatura portuguesa, a tradición medieval, o simbolismo, as vangardas históricas, a tradición grecolatina, etc. M<sup>a</sup> Xesús Nogueira (1997: 65-66) analiza as intertextualidades habidas nas obras de varios poetas, entre eles, Paulino Vázquez Vázquez e Anxo Quintela. Helena González (1998: 654) analiza a visita da tradición feita por Ferrín.

<sup>22</sup> Non comparto a lectura encorsetadora que C. Blanco (1991: 147) fai do sentimento amoroso en Pilar Pallarés; non é o seu un amor baseado só nun ideal amoroso irrealizábel, como resultado dunha educación determinada. É un resultado da experiencia vivida con intensidade.

o espacio da *sétima soidade*, a máis perfecta e absoluta, con pequenos azos de alegría e esperanza; o diálogo co ti lírico ausente percorre a totalidade do poemario, o ser amado, con quen se cita unha e outra vez nos versos, e é polo tanto, o porto de esperanza, o motor da súa escritura. O poema de inspiración saliniana “Perdoa-me a dor, ás veces” (p. 20), así nolo fai ver:

Perdoa-me o silencio  
e as palabras  
agora.  
Perdoa-me a alegría se te teño  
un pouquiño,  
os encontros, os versos,  
a miña pobre vida.

En relación a *Entre lusco e fusco*, agora o destinatario é un ti particularizado, con quen se procura o diálogo, a confesión. Salinianamente, é un ti que aínda está vivo.

¿Por que xorde a escritura en *Sétima Soidade*? Polo malestar interior que se arroupa das lecturas, da biblioteca de Pilar Pallarés. É pois a escritura un exercicio de terapia curativa, onde se procura buscar a calma interior, a do espírito e a da alma. Un dos grandes logros deste poemario radica en acadar a intensidade máxima de sentimento no mínimo de verbas posíbel en varias das súas composicións; só dous versos forman un poema, e mais unha vez, asistimos á desculpa da escritura para canalizar unha dor que xa non ten espacio de seu na alma:

Se escrevo é porque me doen  
algo máis que as arestas do teu nome (p. 29).

Chama a atención neste poemario que moitos dos versos corporizan o ti ausente mais dun xeito material a través da palabra, para desde ela darlle forma e vida a un ser que só se amosa suxerente. A tarde está a morrer, como o está a imaxe do ser amado; a voz lírica asiste case co xeito dun pranto a un entorno moribundo, e a súa tenrura consiste en deixar verbas en forma de versos:

Nada sei só coñezo de ti a sombra dos teus dedos  
está a tarde a morrer e estou tan triste  
nada souben de ti pero fun xuntando à tua beira palabras  
fixen tolas de sílabas  
fun deixando à tua beira todas as ternuras (p. 33)

Aínda que poidamos pensar que os versos pretendan dar vida a unha historia que está morta de seu, non deixa de constituírse nun porto de néboa; isto témolo presente no poema “DERROTA DAS DERROTAS”, nun contexto que apunta a ser todo el decadentista (p. 34), e a finalidade de construír versos prodúcese polo goce artístico:

E non obstante  
seguiremos escrevendo turbos versos  
que non destilarán o mel dos ben amados

Ou noutro en que ese ser amado é os alicerces da súa voz poética, do edificio que constrúe con ela:

Sobre ti e esta terra edifico o meu canto  
Conservo para ti as palabras primeiras  
E consagro a ser tua o oficio dos meus días (p. 23)

No mundo poético de Pilar Pallarés cítanse a realidade e a ficción poética. Isto é unha cuestión moi tratada nos seus textos metapoéticos:

Do escrito é realidade:  
a tristeza  
a ternura  
o rencor  
a derrota  
[...]

E todo o resto tampouco é literatura (p. 37)

Ela escribe pero tamén o ser amado, polo que se establece entre eles un diálogo. No poema “Se me chegasen noticias” (p. 16), lemos: “e fago da tua vida a miña arte... / Por que escreves na tarde / tantas caligrafías de silencio?” (p. 16), e inclusive o non-escribir se presenta en termos do escribir. El é que o eu xa vai cobrando maior entidade e xa o discurso poético se centra a carón del.

A morte non é vista dun xeito pesimista en *Sétima soidade* (1984) e creo que tampouco é só “o único camiño” que sinala Miguel Anxo Mato Fondo (1991: 53). É, en liñas xerais, unha morte esperanzadora, aquela da ausencia completa do ti amado e polo tanto unha morte redentora en tanto en canto nacera un outro eu. O poema que mellor o ilustra é “Cando veña a rapina” (p. 18). A morte simbolízase neste poema a través da imaxe da rapina que vai sobrevoando a xeito de salmo, repetíndose o verso ao comezo de cada estrofa, con apenas unhas variantes: “Cando veña a rapina” (vv. 1, 13), “Cando baixe a rapina” (v. 24), “Cando chegue por fin a traidora” (v. 34). O poema é desolador, xa que reflicte a situación das vítimas indefensas no seo dunha cidade, aqueles que loitan contra a nada, que senten a presenza do precipicio en cada currunchos por onde transitan: “e xa serei samente un pequeno silencio / no meio do trafego / de homes que van às oficinas, / de berros cotidianos, / de guerras, / de suicídios” (vv. 15-20). É un personaxe marxinal o que lle serve de expresión á poeta<sup>23</sup>, máis unha das súas máscaras. Neste poema a morte é vista con distancia como algo non acontecido pero a maiores na distancia doutros seres e personaxes co que o eu lírico se vai cruzando, supomos que nunha cidade: é o “pendular choqueiriño tremecido, / oscilando, / vibrante monicreque cara ao

---

<sup>23</sup> Discrepo da interpretación que destes versos fixo M.Mato (1984: 115), quen fai unha lectura desde o eu particular de Pilar Pallarés.

nada” (vv. 10-12), “e xa serei somente un pequeno silencio” (v. 15), “como a un pobre vincallo sen amparo, / estarei quizais un pouco só” (vv. 26-27). O ton de desolación ante a chegada inminente da morte, unha vez que se acada, vemos que hai unha certa esperanza nos versos. ¿É como se consegue facer menos dolorosa a chegada da morte? Por medio da contemplación do ser amado e con el a esperanza por verse o eu lírico como un ser distanciados: “oxalá teña aínda os teus ollos enfrente / para neles contemplar a miña morte, / para os levar comigo / como derradeiro anaco de paisaxe” (vv. 37-40). Serían, pois, a luz redentora.

A morte tamén está presente en “Morrerei en Santiago algunha tarde” (p. 21). Un futuro ilusorio é o que se imaxina aquí. Unha morte solemnizada coa esperanza dos movementos nacionais e que aparece baixo a forma da letanía e do sermón. É solemne: Santiago, *bandeiras* (v. 2), *alleado estandarte* (v. 9), e hábitase nel a confusión entre o amor e a morte. Unha morte que chega inesperada, a pesar de que o eu lírico se dicta a si mesma ese futuro, non chega grandiosamente, aínda estando nun entorno sobranceiro “sen saber se é o amor ou se é a morte / que anuncia sen clarins a súa chegada, con cadencia precisa e ben medidos pasos” (vv. 15-17). ¿É el un texto metapoético? Si, un texto metaopoético indirecto. Moitas veces non está ben ás claras a distinción entre uns e outros nos poetas. Isto ocorre con Pilar Pallarés. O poema “Se mañá non teño ganas de vivir” (p. 22) adéntranos noutra dimensión. Un eu lírico como un de tantos nun entorno social, doutras tantas vítimas indefensas, (polo tanto, poema existencial) peregrina na búsqueda dun deus salvador; o ti lírico é o que a pode redimir dese mal: “non sei a que táctica ou deus me acollería / senón à de esperar-te, / senón à de liturxicamente convocar o teu nome, / refuxiar-me na calma dos teus xestos máis graves / e enxergar na tua pel a festa que me queda” (vv. 23-27); é unha entrega total, e onde se fai vivo o inferno da amada, nun “delirio relixioso do amor que anceia o martirio” (Carmen Blanco 1991: 149). “Como doi o silencio” (p. 26) sen embargo, leva ao eu lírico cara a súa destrución total; a historia está morta e de só avivar o recordo cae o eu lírico polo precipio que se asoma: “Quedas lonxe, moi lonxe, / e eu estou caíndo, perdendo-me, / abismando-me, / como un escuro buzo, / no silencio. / Cando o amor acaba”.

Creo que *Sétima Soidade* é un poemario moi contundente, con moita forza e que produce unha negación do amor, pero dun xeito destrutivo. O xeométrico e o sensorial vai adquirindo maior relevancia no texto. O eu lírico decide tomar nunha ocasión as vestiduras dos mitos, optando por unha encarnación híbrida, isto é, totalizadora. Se lemos o poema “Regreso de ti” (p. 28) observamos que a relectura que se fai do mito de Teseo ten a finalidade de recrear a historia do eu lírico baixo o prisma deste mito, polo tanto, cunha ollada distanciadora. Na primeira parte do poema, o eu lírico identifícase co Teseo que regresa polo laberinto, e a medida que imos avanzando nos versos —avanzamos saíndo do laberinto— semella que o eu lírico se vai identificando máis co personaxe de Ariadna. E foi nada máis que un xeito de reapropiarse dunha das grandes historias tráxicas de amor: ao final do poema, a voz adopta unha perspectiva heterodiexética, de xeito que acaba por negar os mitotemas e reafirmar a natureza caduca de seu: “sen Teseos posíveis que me salven: / ti meu fio de Ariadna / esgazado nas mans / de amor

cruento / (calquer posíbel salvación perdida) / vítima” (p. 28).

O desalento colle forza no poema “Vinganza da cidade, do tempo e deste día” (p. 30), en que a vivencia do tempo é relatada como o inminente paso á morte. É chamativo cando menos, que assistimos a dous avances neste poema: por unha banda o xa referido paso do tempo, e pola outra a transformación do suxeito lírico en anxo caído, transformación que colle forza ao describir máis unha vez unha imaxe esgallada do todo, das partes que a integran: ao comezo era home e logo pasa a corporizarse noutro ser: “Son un pobre mortal calculando a idade deste día / polo ceu e os relóxios, / un anxo desterrado que comprova no sol / as horas que lle faltan para a morte / (un rosado muy fúnebre abre fendas nas asas, / vestiduras rasgadas, / cabeleira de cinza)” (II, vv. 10-13). A cidade nesta ocasión axuda ao retrato do anxo caído e a ollada ao campo leva ao recordo dese pasado aínda vivente<sup>24</sup>.

### ***Livro das devoracións (1996), ou salvación do eu, sen ti...***

E chegamos á súa última obra ata a actualidade: o *Livro das devoracións*<sup>25</sup> (1996). No seu “Acompañamento para o *Livro das devoracións*” Luciano Rodríguez (1996: 12) dá unha lista de autoras coas que se podería emparentar —“é da estirpe” di o antólogo—Pilar Pallarés: “Rosalía de Castro, Emily Dickinson, Virginia Woolf, Sylvia Plath, Florbela Espanca, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Clarice Lispector, Cristina Peri Rossi ou María Mariño”. É un poemario que non se pode entender sen *Sétima Soidade*, en verbas da autora (Luciano Rodríguez 2001: 13), polo que debemos analizalos todos dous como un *continuum*. Sen ningún tipo de dúbidas, é ata a data, o seu poemario máis ambicioso<sup>26</sup>, á vez de reflexivo e intelectual. A conformidade de enfrentarse ao vacío vai alentando cada unha das súas páxinas, e aínda que desde o título promete ser moito máis pesimista co anterior, e lido deste xeito por algún crítico (Beatriz Fernández Barbosa 1998, recollida logo por Carlos L. Bernárdez, Emilio X. Insua, Xosé M. Millán Otero, Manuel Rei Romeu e Laura Tato Fontaña 2001: 329), non o é así; e tampouco noto un tono desgarrador (H. González 1998: 656). Digamos que aos anxos caídos e solitarios no *Livro* aparecen como anxos aos que lles renaceron as ás. Hai desde o poema que o abre, dun xeito simbólico, unha chamada ao futuro, na procura de poder *devorar* o pasado, mediante a contemplación artística (e plástica)<sup>27</sup> do entorno. Aínda que Pilar Pallarés (Luciano Rodríguez 2001: 114) apunta a que a primeira parte do poemario segue moi relacionada con *Sétima Soidade*, percibo xa desde os primeiros versos un tono notoriamente esperanzador, como se a “ascese purificadora” —roubólle a expresión a Carlos Bernárdez Bernárdez, *et ali* (2001: 349)— se comezase a producir e todo respira tranquilidade e sosego. É así, que quitou do seu altar o deus do seu

<sup>24</sup> Non sei se os versos amorosos de Ángel González influirían en Pilar Pallarés nesta altura, pero en calquera dos casos achamos nesta característica un lugar común. Poida que se deba a fonte ben coñecida polos dous poetas: Pedro Salinas.

<sup>25</sup> Citarei sempre por Pilar Pallarés. *Livro das devoracións*. Ed. de Luciano Rodríguez. A Coruña: Espiral Maior, 1996.

<sup>26</sup> Nunha selección dos mellores poemas galegos nos últimos vinte e cinco anos, propúxoselle a cinco antólogos (Carlos L. Bernárdez, Miguel Mato Fondo, Helena González, Luciano Rodríguez e Teresa Seara) a escolla dos mellores poemas; hai unha evidente decantación por considerar que o mellor poemario de Pilar Pallarés é o *Livro*...

<sup>27</sup> A plasticidade é unha das outras características presente na poesía dos 80. M<sup>a</sup> X. Nogueira (1997: 67) sinala poetas e as súas composicións respectivas.

pasado (o ser amado), para situar ao eu, na súa condición de non-ser, e na súa condición de ser escéptico. O eu lírico fala desde unha ausencia asumida, que non desexada como sinalan Carlos L Bernárdez, Emilio X. Insua, Xosé M. Millán Otero, Manuel Rei Romeu e Laura Tato Fontaíña (2001: 349). O punto de inflexión suporao o poema “Nos Alysamps, Arlès”. Imaxes decadentes, notas de cromatismo, esculturas, artemisas... decoran cada recuncho deste poemario, obra que “trae unha música delicadísima do ermo, da ferida, das marcas da desposesión” (Yolanda Castaño 2003: 7) na procura de loitar por unha alternativa á soidade perfecta e no intento de encher o baleiro, despois da destrución; aí está a escultura destrozada do “No resplandor das horas”, pero que volta á vida. O gusto pola literatura, o símbolo, o mito ambientan cadanseus versos e máis unha vez, como vimos ao analizar *Sétima Soidade*, hai unha crenza na reencarnación ou na palabra. ¿Quen devora a quen? ¿Que son a devoracións? Leámolo (vivámolo) desde a perspectiva de ser o eu lírico o que devora as pantasma do pasado.

Tres poemas podémolos considerar de natureza metapoética: “Aquí deixo o meu coñecimento”, “Ao ordenar estes versos e estes días” e “No resplandor das horas”; neles a propia escritura compárase ás obras de arte que se conservan nun museo; a fin radica en trascender o tempo, e consecuentemente a morte. Desde a súa “AUTOPOÉTICA, TALVEZ” publicada en Luciano Rodríguez (1986: 213), ela di que a súa forma de existir é por medio da escritura, para deste xeito “revoltar-me opondo ao tempo, ao instante que me queima”; a palabra permitiralle afirmarse como un ser poético, para desde a palabra loitar contra a natureza caduca do home:

[...] escrever é a miña maneira de estar contigo que son eu que es  
ti en min  
que é a miña nostálxia  
escrever é este fragmento en que aniquilo a tarde e a redimo  
a litúrxia sen deuses!

A eternidade afecta quizais máis ao ser amado antes ca ó eu lírico e á súa obra. No poema “Aquí deixo o meu coñecimento” (p. 23) a emerxencia do ser amado faise só en términos do corpo, ou se o preferirmos, en termos de desexo, e será el o que lle dá a eternidade aos seus versos: “miña desposesión / meu oso amargo e xémeo / meu fio de sangue oculto e inimigo / membrana do meu tímpano / fósil da miña carne / templo meu”.

A poeta na súa condición de creadora gracias á poesía pode construír mundos que na realidade cotiá dificilmente poden ter cabida, creando nos versos (o “pó da tabuleta”) simbioses de elementos contrarios; isto vémosto en “No resplandor das horas”:

[...] fixo en trazos esguios o amor e os seus detritus  
a contracción das bocas no leito e na batalla [...] (p. 50)

Mais o acto creativo é a costa da renuncia da propia existencia, a renuncia ao eu a á vida —“Que os deuses me perdoen a renúncia / ao caudal da existencia” (p. 50)—; é polo tanto sempre un acto doloroso, do que

provén o texto; todo leva á fin de acadar o eterno —“como se eu fose deus” (p. 49)—, ou sexa, o imposible, e vemos que a entrega á Poesía é absoluta. A poeta pretende ser a totalidade, facendo perfecta conxunción entre elementos dificilmente casábeis, acumulados todos eles nos recunchos do verso, a xeito de enumeración:

[...] eu fun o efebo e a donzela,  
o elmo do guerreiro,  
a raíz da artemisa,  
a sede do felino,  
o crisantemo (p. 51)

Agora a morte xa non é o oco baleiro que se vivía en *Sétima Soidade*, senón que hai unha procura ollala desde lonxe, cal gato (“Arte do gato”, p. 43) para concederlle un maior espacio ao eu. “Non teño medo à morte: / aprendin a posui-la e convertin-na en rito. / Afeito estou ao ronsar de osamentas contra os cons” (p. 42) dirán uns versos seus. Digamos que a morte se ten algún protagonismo no *Livro...* serao desde dúas vertentes: por unha banda, para que o eu lírico renaza das cinzas, na loita de atoparse consigo mesmo, pola outra, desde a afirmación do eu, *devorar* todo o que poida conducir ao pasado; chegamos ao intre en que están feitos anacos a esperanza e o desexo. Todo o artisticamente rendíbel que decora as súas páxinas retoma, aumentado e correxido, o gusto polas imaxes decadentes que ambientaban a *soidade*, nomeadamente as figuras escultóricas partidas, os cadros de mortes suxerentes, ou a natureza que se devora a si mesma como proxección artística do eu (Carlos L. Bernárdez *et al.* 2001: 351), pero sempre contempladas coa ollada artística, de xeito que encha o baleiro e consiga atoparse co eu máis íntimo; viaxes, arte, lecturas ou o mesmo exercicio da escritura servirán á fin redentora, e como tal, consoladora: “fixen da tua desposesión a miña arte” reza un dos seus versos. Esa contemplación do circundante e do eu fai que teñamos varios eu líricos no poemario, de xeito que falamos dunha pluralidade de voces, tendo como resultado unha visión de conxunto a xeito de collage, coa imaxe dun espello partido; a máscara e o discurso polifónico serán un dos seus alicerces vertebradores, como o era na poética de Virginia Woolf<sup>28</sup>. E como en Virginia Woolf a idea do suicidio incorpórase como “alucinación fragmentaria que asalta ao eu poético” (Carlos L. Bernárdez *et al.* 2001: 352). O punto de mira sempre está colocado cara ao futuro, mais no caso de ter uns latexos que remiten ao pasado, sempre hai un monólogo co eu, de xeito que a voz desdobrada remata por dar azos á personalidade máis romántica, aquela que tenta achegarse ao pasado. Eis aquí que se procura un discurso o máis poético posíbel de xeito que sexa vehículo do coñecemento, pero dun diálogo da poesía desde a poesía<sup>29</sup>. Só nun retallo do poemario constituído por dous poemas —“De ti a min un risco titubeante” (p. 39), “Eu xa estiven aquí” (p. 45)— notamos que a desolación vai tomando o ritmo do verso e semella que o pé está máis no entorno do pasado devorador ca do futuro esperanzador, presentado este como porto de néboa.

<sup>28</sup> Carmen Blanco (1997: 85) interpreta deste xeito o mundo de Virginia Woolf.

<sup>29</sup> Tomo esta idea de Helena González (1997: 100).

## Para rematar...

A través da poesía de Pilar Pallarés podemos imaxinar cales son os libros preferidos da súa biblioteca, por estar situada en cada ringleira da súa estantería, a dos versos. Os lemas din o poeta que ten máis cercano: Méndez Ferrín, Luis Rosales, Pablo Neruda, Virginia Woolf (*Sétima Soidade*), Pedro Salinas, María Teresa Horta, e a cada un deles dálles cadansúa citación nos poemas correspondentes, como se dunha revisita se tratase. E do mesmo xeito o tratamento que uns e outros tiveron da morte semella que o ser poeta-muller a leva a emparentarse preferentemente coas donas: Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, Clarice Lispector, Rosalía de Castro, etc.<sup>30</sup> ¿Realmente é pesimista Pilar Pallarés? Cremos que non. A súa redención, a súa vida, chega por medio do amor e do exercicio da propia escritura. É chamativo cando menos.

Os seus textos metapoéticos ademais da arte poética reflexiona sobre a palabra, sobre a súa funcionalidade, mimando deste xeito a forma do poema e procurando darlle un espacio a voces eminentemente cultas e extrañas no uso diario do galego. Eis un dos seus puntos de innovación. Hai teoría pero tamén praxe.

Despois viñeron as baleas... Ninguén pode dúbida da condición de illa que ten a produción poética de Pilar Pallarés no marco da poesía dos 80 onde ela na súa soidade, sen adscribirse a ningunha escola nen tendencia, acabou por construír a súa propia illa. Concederlle a condición de poeta canónica —leamos *universal*— non sería pecado e, é máis, debe ser mandamento para todos os que nos poidamos considerar peregrinos do mundo da poesía, ou da literatura en xeral. Que se rompan as barreiras entre distintas xeracións e literaturas peninsulares é un obxectivo que nos debemos trazar todos: que falen entre elas; que as convidemos ao diálogo e poidamos afirmar que o ser poeta muller é normal, como de anormal é o ser home poeta nos tempos en que corren. En poucas palabras, que optemos por soñar con velo todo normal sen insistir no conflictivo. De seguro que de non existir esta illa chamada Pilar Pallarés —como o foron Rosalía de Castro, Luz Pozo Garza, Xohana Torres...—, preguntariámonos ¿por onde navegarían algunhas das baleas dos 90, por exemplo, Emma Couceiro ou Yolanda Castaño?<sup>31</sup> O que foi loita nos 80 semella que nos 90 tomou a festa por bandeira sen perder de vista os asideiros dos 80, (optaron por poñerlle *blue jeans* ao cisne)... Porque *elas saben que o efémero permanece...*

<sup>30</sup> Pilar Pallarés manifesta en Luciano Rodríguez (2001: 113) que Rosalía, Alejandra, Sylvia Plath e Clarice Lispector son escritoras que a marcaron moito.

<sup>31</sup> Os lindeiros entre as poetas dos 80 e as dos 90 non está ben delimitado. Segundo H. González Fernández (2003: 24) considera que a última promoción de poetas chegou á poesía asaltándoa, sen necesidade de poñerse ao abeiro das poetas dos 80. Coincido máis coa visión que ten E. Xosé Ínsua (2003: 11), de que non hai unha viraxe radical por parte dos poetas dos 90 cara aos seus precesores.



### Bibliografía citada

- ÁLVAREZ CÁCCAMO, Xosé María. “As revistas culturais e literarias de 1975 a 1985”. *Grial* 89 (1985): 340-353.
- “25 anos de poesía galega. A conversa interxeracional”. *A Nosa Terra. Cadernos de pensamento e cultura* 29, 25 letras en cambio (maio 2003): 15-17.
- A NOSA TERRA. “Os mellores poemas dos 25 anos. Os antólogos escollen “Penélope””. *A Nosa Terra. Cadernos de pensamento e cultura* 29, 25 letras en cambio (maio 2003): 27-28.
- ARAGUAS, Vicente. “Poesía de hoy: foto de grupos”. *Quimera* 158-159 (1997): 102-105.
- BERNÁRDEZ, Carlos L., Emilio X. Insua, Xosé M. Millán Otero, Manuel Rei Romeu e Laura Tato Fontaiña. *Literatura galega. Século XX*. Vigo: A Nosa Terra, 2001.
- BLANCO, Carmen. *Literatura galega de muller*. Vigo: Xerais, 1991.
- “Escribir en la casa de la madre”. *Quimera*, 153-154 (1997): 84-87.
- CASTAÑO, Yolanda. “A delicada música do ermo” en *La Voz de Galicia* (17 de maio de 2003): 7.
- CASTRO L., J. “Pilar Pallarés, Premio Esquío 83”. *Outeiro* 11 (1983): 50.
- FERNÁNDEZ BARBOSA, Beatriz. “O libro das devoracións: a dor de ser e a dor de non-ser” en *Actas das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*. Ed. da Xunta de Galicia. 397-400.
- FRANCO, Camilo. Entrevista a Luciano Rodríguez: “A lírica galega goza dunha normalidade que non ten o país”, *La Voz de Galicia* (21 de agosto 2002): 35.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena. “Géneros literarios: legitimación, modernidad y compromiso”. *Quimera*, 158-159 (1997): 99-101.
- “Repensar, fatigándose, desde a desorde actual”. *Grial* 140, *Poesía última 1985-1998* (outubro-décembro 1998): 651-665.
- “Crítica literaria feminista en Galicia. Relecturas baixo o paraugas totalizador”. *Actas do VI Congreso Internacional de Estudos Galegos*. Ed. de Dieter Kremer. Edicións do Castro: Trier, tomo I, 2000. 501-514.
- *A tribo das Baleas*. Vigo: Xerais; col. Ablativo Absoluto, 2001.
- “Zapadoras, navegadoras, insumisas... escritoras no ronsel do “eu tamén navegar””. *A Nosa Terra. Cadernos de pensamento e cultura* 29, 25 letras en cambio. (maio 2003): 21-26.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Xesús. “Sétima soidade, de Pilar Pallarés”, en *A Nosa Terra* (25 de outubro 1984).
- ÍNSUA, Emilio Xosé. “A poesía galega na fin do século XX”. *A Nosa Terra. Cadernos de pensamento e cultura* 29, 25 letras en cambio (maio 2003): 3-12.
- MATO, M. “Sétima Soidade” en *Agália* 1 (1985): 115.
- MATO FONDO, Miguel A. *A mazá e a cinza (a poesía galega após 1976)*. Vigo: Cumio, 1991.
- NOGUEIRA, M<sup>a</sup> Xesús. “A poesía de fin de milenio: os oitenta”. *Galicia t. XXXIII, Literatura. A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*. Coord. Anxo Tarrío Varela. 2000. 288-361.
- “Poesía galega dos oitenta”. *Boletín Galego de Literatura*, 18 (1997).

- PALLARÉS, Pilar. *Entre lusco e fusco*. Sada: Edicións do Castro, 1980.
- *Sétima soidade*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1983.
- *Livro das devoracións*. A Coruña: Espiral Maior, 1996.
- “Reflexión sobre o cánon en Galiza” en Elsa López (ed.), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*. Lanzarote, octubre 1998. Lanzarote: Cabildo de Lanzarote, 1999. 146-152.
- RODRÍGUEZ, Luciano. “Acompañamento para o *Livro das devoracións*” en Pilar Pallarés. *Livro das devoracións*. A Coruña: Espiral Maior, 1996. 7-12.
- RODRÍGUEZ, Luciano (ed.). *Desde a palabra, doce voces. Nova poesía galega*. Barcelona: Sotelo Blanco, 1986.
- *Galician Generation of the Eighties. Three Poets*. A Coruña: S.P. da Universidade da Coruña, International Research Center of Galician Studies, The City University of New York, 1999.
- *Horizontes poéticos*. Vigo: Xerais, 2001.
- *25 anos de poesía galega. Antoloxía (1975-2000)*. 3 vols. A Coruña: *La Voz de Galicia*, Ed. Xerais de Galicia, Espiral Maior, 2002.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio. “Rosalía ante la joven poesía gallega actual”. *Ínsula*, 463 (1985), 5.
- ROMERO, Marga. “Poetizar o mundo como muller. Movemento poético da *Festa da Palabra Silenciada*: trece anos de poesía galega de mulleres”. *Grial* 140. *Poesía última 1985-1998* (outubro-décembro 1998): 691-716.
- SÁNCHEZ, Áurea “Unha aspiración á sétima soidade” en *Faro de Vigo*, “Artes e Letras” (4 de maio de 1984).
- SANDE, Miguel. “Fin de século: Pilar Pallarés fala dunha linguaxe propia da muller”. *Luzes de Galiza* 13 (Primavera, 1989): 47.
- SEARA, Teresa. “A diversificación da poética intimista no período 1985-1997”. *Grial* 140, *Poesía última 1985-1998* (outubro-décembro 1998a). 731-744.
- “Crear o mundo en feminino. A poesía galega escrita por mulleres nos anos oitenta e noventa”. *Actas das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*. Xunta de Galicia, 1998b. 401-408.
- SUCARRAT, Francine. “Limiar” en Pilar Pallarés: *Entre lusco e fusco*. Sada: Edicións do Castro, 1980: 5-12.
- TARRÍO VARELA, Anxo. “La formación del canon literario gallego”. *Ínsula* (décembro, 1996): 18-22.

Castro González, Xosé Luís. “Un caso aillado na poesía dos 80: Pilar Pallarés e o seu mundo poético”. *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*. Barcelona 28 ó 31 de maio de 2003. Ed. de Helena González e M. Xesús Lama. Sada: Edicións do Castro / Asociación Internacional de Estudos Galegos (AIEG) / Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona), 2007. ISBN: 978-84-8485-266-7. Depósito Legal: C-27912007.