'Daquelas que cantan ...': voces de mujer en la poesía gallega contemporánea

Susana Reisz, Lehman College y Graduate Center, CUNY

El título de este trabajo pre-existió al texto que sigue; fue pensado como parte de un trabajo mayor en extensión y propósitos. Mi idea inicial era hacer un balance de los aportes de las escritoras gallegas a la renovación de la poesía femenina dentro de dos coordenadas de dispar fijeza: la cultura hispánica y el fin del milenio. Puesto que la cronología no suele ser materia controvertible, me limitaré a apuntar aquí que con la deliberada ambigüedad de la expresión 'cultura hispánica' me refiero a un conjunto de creencias y de valores en tensión conflictiva pero lo suficientemente estables como para mantener un perfil reconocible más allá de fronteras nacionales e incluso más allá de los límites de una lengua común. Me detengo en esta última observación para sugerir, siquiera sea al pasar, que de un punto de vista globalizante la situación de las escritoras gallegas se puede comparar en más de un aspecto con la circunstancia vital de las mejicano-norteamericanas o de las caribeño-norteamericanas y con sus problemáticas opciones frente al inglés y al castellano (o a la solución de compromiso, el 'spanglish').[1] Ya embarcada en la tarea, el descubrimiento de una voz nueva en la poesía gallega y la admiración que acompañó al hallazgo me llevaron a concentrarme en la novedad. Mantengo, sin embargo, el título primigenio, pues pienso que la voz escogida, la de María Xosé Queizán, articula como pocas los conflictos de género de la actual coyuntura histórica, con todas las esperanzas de cambio y la fobia al pasado propias de los momentos de cierre; pero, sobre todo, porque creo que es lícito considerarla representativa de una pluralidad de voces femeninas emergentes y de un conjunto de proyectos estético-políticos en estado de gestación.

Los tres libros de poesía que ella lleva publicados en los últimos cuatro años, *Metáfora da metáfora* (1991), *Despertar das amantes* (1993) y *Fora de min* (1994), son notables y atípicos en más de un sentido. Conocida desde fines de los sesenta como narradora, ensayista e ideóloga feminista, su tardío estreno como poeta sorprendió a muchos, incluso a ella misma, quien, en un breve texto muy revelador titulado 'Autopoética', nos hace partícipes de su asombro y de su regocijo.[2] En él explica su anterior falta de interés y su fascinación actual por el género y, al hacerlo, da importantes claves, no solo para entender la génesis de su obra poética, sino también de algunas de las tendencias más extendidas en la escritura femenina de las últimas dos décadas.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. 'Daquelas que cantan...': voces de mujer en la poesía ... SUSANA REISZ.
Centro Virtual Cervantes

Su previa convicción sobre la incompatibilidad de la poesía con sus propias metas ideológicas se condensa en estas demoledoras caracterizaciones del canon lírico: 'Tanta repetición de símbolos trasnochados y reaccionarios', 'Tanto dolor existencial', 'Tantas preguntas retóricas para sempiternas respuestas que a nadie importan'. Aunque todo juicio hecho con la pasión del compromiso radical resulta inevitablemente injusto con alguien o con algo, este balance de la tradición poética corresponde al sentimiento de muchas mujeres de hoy que, como ella, ven el acto de escribir como una forma de supervivencia y un arma contra la opresión. Pienso, por eso, que son cada vez más las creadoras y las lectoras del mundo hispánico que podrían suscribir el programa poético-político de María Xosé, quien en el texto aludido proclama su necesidad de conjugar 'las verdades y el placer', la 'síntesis ideológica' y el 'goce de una lengua de carne y de música'. Su descubrimiento de que la poesía podía permitirle 'gozarse en el pensamiento' no menos que el ensayo, se produjo en el proceso mismo de 'torcerle el cuello': tanto al cisne de Darío como a las palomas de las poetisas obedientes, desconstruyendo el monologismo ególatra del Poeta-Narciso (o el monologismo sensiblero de una ingenuidad 'femenina' por encargo) y contraponiéndole una poesía polifónica, dialógica y polémica (en el preciso significado bajtiniano de estos tres términos).[3] Una poesía en la que no hay lugar para preguntas retóricas sino para interrogantes reales y urgentes. En la que las posibles respuestas no son sempiternas sino provisorias e interesan de modo particular a las mujeres.

Cada uno de los libros configura una unidad temática cuidadosamente articulada en subtemas y secuencias argumentativas. Pero, además, los tres libros pueden leerse como desarrollos parciales de un mismo proyecto ideológico o como capítulos de una suerte de novela de formación. Desde este punto de vista, la obra poética de María Xosé Queizán tiene mucho en común con lo más renovador de la literatura hecha por mujeres en Hispanoamérica, uno de cuyos rasgos es precisamente la tendencia a narrativizar la poesía, a poetizar la narrativa, a contaminar el ensayo con la lírica, el drama y la autobiografía y, en general, a cruzar las fronteras de los géneros y a instalarse 'ilegalmente' en las zonas marginales.[4] Aunque no puedo extenderme sobre este tema, me parece importante mencionar aquí algunas de las características de ese nuevo lenguaje femenino, que empieza a hacerse cada vez más visible y audible en casi todo el mundo hispánico a partir de los años ochenta.

En un trabajo de hace un par de años, en el que saludaba la aparición del poemario *Entre mujeres solas*, de la peruana Giovanna Pollarolo, se me ocurrió leer esos textos a la luz de la categoría, acuñada por Kafka y puesta en boga por Deleuze y Guattari, de 'literatura menor.[5] Ahora tengo aún más razones por ver una afinidad básica entre esa poesía que caractericé sin vacilar como 'femenina' (en el sentido fuerte y politizado

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. 'Daquelas que cantan...': voces de mujer en la poesía ... SUSANA REISZ.
Centro Virtual Cervantes

del término) y los productos de literaturas como la gallega o la chicana.[6] En esos sistemas, que Xoán González Millán llama indistintamente 'marginales', 'deficitarios' o 'menores',[7] el tratamiento de los géneros literarios tradicionales presenta dos rasgos opuestos complementarios: una 'canibalización' de todas las formas canonizadas por la cultura dominante; y, a la vez, tendencias antidiscursivas o contradiscursivas en el interior de cada forma asimilada para articular, a través de la parodia o de otros recursos desestabilizadores, la idiosincracia individual y grupal. La voz 'canibalística' se puede explicar, como ya lo sugirió el propio Kafka, por la escasez de creadores(as) consagrados(as) en cada uno de los espacios literarios tradicionales y por la consiguiente urgencia de llenar lagunas. Me limitaré a recordar, en este respecto, la tendencia, cada vez más notoria en las escritoras hispanoamericanas y las 'hispanas' o 'Latina writers' de las recientes promociones, a moverse sin problemas del ensayo periodístico a la poesía, de ésta a la novela o al cuento y de la narrativa al libreto fílmico o telenovelesco.

La inclinación a erosionar las bases de cada género desde el momento mismo en que se lo adopta (y a contaminar los espacios considerados compartimientos estancos), es producto de la relación ambivalente – de atracción y desconfianza a la vez – frente a las formas de codificación consagradas por la cultura dominante. Huelga decir que, en el caso de las poetas, la 'cultura dominante' es toda la tradición de la lírica occidental, en la que las 'Safos', las 'Sor Juanas' e incluso las más cercanas 'Rosalías' son la excepción que confirma la regla del patriarcado poético. Cuando se la ubica en este contexto amplio, la obra de María Xosé Queizán adquiere una significación que trasciende con mucho la de una voz individual talentosa. Se convierte en paradigma de la lucha por superar una doble 'minorización': la del mundo literario gallego y la de las mujeres gallegas dentro y fuera de ese mundo.

En *Metáfora da metáfora* la poeta 'novel' inicia el desmontaje de una tradición literaria enraizada en los valores del patriarcado mediante un procedimiento, extraordinariamente eficaz por imprevisible, de señalamientos casi subliminales. A través de nerviosas ecuaciones (del tipo poesía = amor = muerte = deseo del deseo = negación de lo real-inmediato), una voz epigramática denuncia las imposturas y autoengaños del discurso amoroso canónico y de sus sostenedores, 'encarnados' en la figura de un poeta ensimismado, cuyo único objeto de adoración extática son sus propias palabras. El término clave 'metáfora', que se desdobla como una célula viva desde el título general y reaparece en diversas combinaciones en los subtítulos de secciones y en el cuerpo de muchos poemas, funciona en este contexto como un elemento desenmascarador, que denuncia una ausencia múltiple: del objeto del deseo, del nombre que lo designa y de los afectos supuestamente vinculados con el objeto y con el acto de rebautizarlo.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. 'Daquelas que cantan...': voces de mujer en la poesía ... SUSANA REISZ.
Centro Virtual Cervantes

Otro término clave, 'saudade', frecuentemente esgrimido en el discurso público oficial como casi sinónimo de una supuesta idiosincracia gallega y en el lenguaje literario correspondiente como marca de lírica amorosa, asume aquí el sentido contestatario de 'nostalgia por la ausencia de un objeto .... que nunca se tuvo o que sencillamente no existe'. El repertorio de inanidades puestas al descubierto se completa con la insistente referencia al mito de Narciso, que con su parafernalia de espejos y de ecos 'en abismo' se transforma en símbolo de la alienación del hombre-poeta, absorto en la tarea de amar(se) y de contemplar(se) en una imagen de mujer dibujada por su subjetividad.

Muy al comienzo del libro un brevísimo poema a dos voces sintetiza esta idea con expresiva exactitud y sentido del humor:

> Ela ten a forma de miñas mans
> Ela ten a cor dos meus ollos
> Ela fúndese na miña sombra
> dixo o poeta.
>
> Ela non existe.[8]

Este tipo de estructura dialógica, en la que los cuatro primeros versos mimetizan el discurso del poeta y el quinto, precedido de un silencio, introduce una voz disidente que lo refuta, parecería poner en práctica la estrategia propugnada por Luce Irigaray para erosionar la lógica falocéntrica desde la posición femenina; es decir, desde una fuente de lenguaje que no dispone de un discurso público 'propio'. La semejanza (deliberada o casual) entre los procedimientos mimético-irónicos de María Xosé Queizán y los planteos teóricos de la feminista francesa, constituye un vínculo más entre la poeta gallega y un grupo importante de escritoras hispanoamericanas embarcadas en la tarea de citar insistentemente o imitar (y simultáneamente des-validar) los discursos maestros del canon filosófico, político o estético de Occidente.[9]

No puedo dejar de llamar la atención, por otro lado, sobre la novedad y el atractivo de una poesía que prefiere hablar de metáforas en lugar de usarlas o que las usa para desconstruirlas. Una poesía de corte racionalista, por momentos sarcástica, por momentos deliberadamente pedestre, que puede disgustar a los nostálgicos de la lírica tradicional por su resistencia al subjetivismo individualista y al sentimentalismo. Pienso, entonces, que el lenguaje de este libro es el perfecto correlato poético ('perfecto' dentro del sistema de la autora) de su última colección de ensayos *Escrita da certeza*.[10] El tono dominante (especulativo, algo desapegado, antidramático, frecuentemente irónico pero sin los excesos bufonescos de la parodia clásica) es la solución que se da la poeta para expresar sus múltiples des-colocaciones dentro de los lenguajes 'mayores' que pretenden

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. 'Daquelas que cantan...': voces de mujer en la poesía ... SUSANA REISZ.
Centro Virtual Cervantes

limitar y 'encarrilar' su discurso: el del castellano, idioma dominante, el del canon literario español y gallego, el del patriarcado, el de los hombres y las mujeres que asumen los valores del patriarcado, y, en fin, el de 'aquellas que cantan las palomas y las flores' siguiendo las normas de un código poético 'femenino' (en el sentido más conservador del término).

Las referencias explícitas, en *Metáfora da metáfora*, a Galicia y a Rosalía de Castro proveen un doble marco que se mantendrá estable a través de los dos libros siguientes. En ese marco, que configura una situación de habla contradictoria (prestigiosa y marginal al mismo tiempo), se desenvuelve una enunciación casi siempre colectivista,[11] contestataria y 'desterritorializada' de todo ámbito estrecho y conformista: ubicada 'fuera' de España, 'fuera' de Galicia y hasta 'fuera' de sí misma (si el precio de estar centrada en sí es la xenofobia).[12] Una voz firme y desapasionada, que en muy raras ocasiones se permite registros individualistas o arrebatos afectivos, articula los conflictos y contradicciones de una identidad étnica y cultural 'minorizada', conectándolos consistentemente con los conflictos y contradicciones del gran grupo humano 'minorizado' en su interior (y en el exterior): las mujeres gallegas (y las mujeres en general).

Como señalé desde un comienzo, una de las paradojas programáticas de este lenguaje poético es que se ajusta como pocos al paradigma bajtiniano del discurso novelesco.[13] En él campea la polifonía en todas sus variantes pero, sobre todo, en sus formas más elaboradas y sutilmente combativas (como el 'dialogismo interno' y la 'palabra internamente polemizada').[14] En los tres poemarios escritos hasta ahora, la poeta-ideóloga ha llevado sistemáticamente adelante el proyecto de desconstruir la interpretación conservadora y sentimentalista de Galicia como madre-tierra desdichada, condenada al dolor y a la nostalgia de sus hijos ausentes. Una parte importante de ese mismo proyecto es denunciar la imagen hipostaseada de Rosalía de Castro como 'santiña', 'mártir' y 'madre' de todos los gallegos. La feminista que articula la 'síntesis ideológica' de cada poemario y de los tres en conjunto es consciente de la intención colonialista implícita en la feminización de Galicia, en la beatificación y folklorización trivializadora de Rosalía, y, sobre todo, en presentar las más solapadas formas de opresión social y económica como hechos de naturaleza. Animado por un afán de desmitificación sin miramientos, su diálogo cuestionador desafía incluso a las voces poéticas femeninas que han asumido – o que, al menos, no han rechazado – esos simbolismos canónicos, como parece ser el caso del celebrado ciclo de poemas 'Verbas a Rosalía' y 'Variacións sobor do mismo tema', de Luz Pozo Garza. En uno de ellos, 'Benzoada', que reelabora el tópico del *Beatus ille* contaminando el planto con el himno, el yo lírico, en un arranque apologético, extrema la imagen rosaliana del clavo hundido en el corazón y la vierte a lo divino, en la visión-identificación masoquista con una 'Jesucrista' clavada en la cruz:

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. 'Daquelas que cantan...': voces de mujer en la poesía ... SUSANA REISZ.
Centro Virtual Cervantes

Benzoados os espacios i os tempos
esas dúas cordenadas
que te crucificaron
con cravos de ferro ou de amor.
Rosalía.
Benzoada sexas pola túa voz. [15]

La réplica de María Xosé, inserta en un poema que se abre precisamente con un epígrafe rosaliano, 'Mollo na propia sangre a dura pruma/ rompendo a vena hinchada/ e escribo', instaura un tenso diálogo 'a tres puntas', en el que el tono trágico de la poeta venerada y los acentos elegíacos de la poeta admiradora resultan neutralizados por la ambigüedad de un mandato paradójico: '¡Que non lle arrinquen o cravo a Rosalía!' La exhortación parece hacerse eco de las autojustificaciones del poema original (y de la tradición romántica en la que se apoyan): que no le quiten el dolor al alma pesimista, pues el vacío afectivo y existencial duele más que el dolor mismo. Sin embargo, la estratégica ubicación de la frase arroja sobre ella una luz irónica: la extraña orden aparece doblemente enmarcada: por la voz de Mariana Alcoforado pidiendo a gritos que la hagan padecer peores dolores, y por la de un Sade 'babeante' y 'voluptuoso', que decide 'salvar' a las sufrientes reinventando la 'muerte por amor'.[16]

La crítica implícita en este rechazo del sufrimiento como rasgo característico de la sensibilidad femenina, y el de la muerte como elemento constitutivo del amor y de la poesía amorosa, se hace explícita en otro breve texto formado por cuatro estereotipos literarios y un sorprendente verso de cierre, que se asemeja a la resolución de un haicu por su espesor semántico y su capacidad de revelación:

Suspiramos con Ofelia
Morremos con Xulieta
Choramos con Rosalía
Espiramos con Werther

A poesía venta a morte como voitre.

La superación de un eros necrófilo, contra el que se revuelve la orquestadora de todas las voces de *Metáfora da metáfora*, no se hace esperar. En el próximo libro, *Despertar das amantes*, la crítica a la egolatría de los Narcisos y a los transportes masoquistas de las mujeres enamoradas del hombre-dios cede paso al regogijo de la afirmación vitalista y al descubrimiento del amor entre almas y cuerpos iguales. La voz lírica de uno de los más intensos poemas homoeróticos, una voz a la vez racional y apasionada, que en este caso coincide plenamente con la de la escritora-ideóloga y mujer-de-carne-y-hueso, verbaliza tres estadios del asombro

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. 'Daquelas que cantan...': voces de mujer en la poesía ... SUSANA REISZ.
Centro Virtual Cervantes

que son como otras tantas etapas de la historia de la humanidad y de la propia historia personal:

O ASOMBRO

Os filósofos cismaron asombrados
pola vida, o universo, os deuses
polas causas e fins
polo descoñecido ...
Sofismaron palabras e conceptos.

Rosalía asombrouse dela mesma
negra sombra
da angustia da propia existencia
do tormento da saudade e a dor
da insatisfacción.

Eu me asombro ante ti e me conmove
o resplandor que mana do teu corpo.

Una vez más la persona y la poesía de Rosalía de Castro ocupan un lugar privilegiado en el doble proceso de autoconocimiento y de revisión de la propia tradición cultural. Su presencia fantasmal, que en el primer libro dejaba una estela de martirologio indeseable, reaparece aquí con sus heridas de siempre pero provista de nuevos atributos consonantes con los del yo que la evoca: lucidez y consciencia de sí. En su tercer libro, *Fora de min*, las acuciantes preguntas no-retóricas y las respuestas-desafíos se expanden hasta tocar la zona minada de las identidades nacionales y étnicas, de las fronteras territoriales y emocionales y de los exilios exteriores e interiores. El programa de rebeldía anunciado en las secciones finales de los dos libros precedentes se materializa aquí en forma tan exhaustiva y radical que incluye la desconstrucción de la propia identidad.

La idea recurrente de la necesidad o el deseo de salir hacia afuera, de un descentramiento opresivo o liberador, de un movimiento migratorio forzado o voluntario, de una 'desterritorialización con potencial subversivo' dirían Deleuze y Guattari, va 'tejiendo' la trama de un vigoroso alegato anti-colonialista, anti-racista y anti-sexista. Y, nuevamente, uno de los hilos de esa trama proviene de Rosalía y de su grito de dolor y orgullosa soledad: 'Tecín soa a miña tea', que sirve de epígrafe y *leitmotiv* al poema-manifiesto 'Tirar do fío'.[17]

Una vez cumplidos los respectivos proyectos de desmontaje y de reconstrucción del lenguaje poético en los dos primeros libros, ahora la escritora puede permitirse el lujo de usar abundantes metáforas tradicionales. La calceta, la cadeneta, los puntos del tejido, la tela de

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. 'Daquelas que cantan...': voces de mujer en la poesía ... SUSANA REISZ.
Centro Virtual Cervantes

araña, los hilos amarrados – y sus contrarios, los hilos sueltos o la suspensión en el vacío – suministran un fuerte anclaje sensorial a su rechazo de una sociedad y de una tradición cultural uniformizadoras y represivas. Esta vez las palabras evocadas en el epígrafe y en el verso final conjuran la imagen de una Rosalía que se acerca a la figura mítica predilecta de María Xosé Queizán. No se trata, por cierto, de la demasiado paciente Penélope (pese a su estrecha vinculación con el telar), sino de Antígona, la heroína 'santamente rebelde', dueña y señora de su vida en orfandad, de su dolor y hasta de su muerte.

En un grupo de poemas publicados el mismo año de la aparición de *Fora de min* pero independientes del libro, María Xosé da un paso más en la remodelación de la figura modélica de todas las poetas gallegas. Sus 'IV poemas a Rosalía' contienen una revisión histórica, un homenaje, una declaración de amor a la poesía y el implícito reconocimiento de una evolución personal. Cierro, pues, esta apresurada reseña cediéndole la palabra a la poeta, quien en este nuevo ciclo prosigue el diálogo con su madre literaria pero, como corresponde a un espíritu entrenado en la autocrítica, retoma y corrige el diagnóstico irónico de su primer libro:

> No último xesto de entrega
> arrincas o cravo.
>
> Vacíaste de ti
> para o vacío.
>
> ¡Quero coller o froito do teu exilio![18]

NOTAS

1 La similaridad en la posición de unas y otras se hace particularmente visible cuando se intenta leerlas desde la categoría de 'literatura menor'. Véanse, sobre este punto, mi ensayo 'Escritura femenina y estrategias de auto-representación', de próxima aparición en las *Actas del Encuentro Internacional Mulleres Escritoras* (Lugo, julio de 1994) y también mi artículo 'Conflictos de "género" (y de géneros) en la poesía peruana de nuestro fin de siglo', en Pamela Bacarisse (ed.), *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana: Actas del XXX Congreso del IILI, Pittsburgh, 12–16 de junio, 1994* (Pittsburgh: ??, 1995), pp. 125–33.

2 'Autopoética' y 'IV poemas a Rosalía', *Boletín Galego de Literatura*, 12 (1994), p. 201.

3 Recuérdense los versos – sacados de la colección *Follas novas* (1880) y evocados en el título de este ensayo – con los que Rosalía de Castro ironizó en forma memorable los clichés sobre la 'lírica femenina':

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. 'Daquelas que cantan...': voces de mujer en la poesía ... SUSANA REISZ.
Centro Virtual Cervantes

Daquelas que cantan as pombas i as frores
todos din que teñen alma de muller.
Pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma,
¡ai!, ¿de qué a teréi?

4 Véase Reisz, 'Conflictos de "género"'.

5 Véase 'Las mujeres sí tienen afán', *Hueso Húmero* (Lima), 28 (1991), 131–47.

6 Una primera elaboración detallada de esta categoría (que reaparece con ligeras variantes en el resto de mis trabajos sobre escritoras del mundo hispánico) se encuentra en mi ensayo 'Hipótesis sobre el tema "escritura femenina" e hispanidad', *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* (Universidad de Zaragoza), 1 (1990), 199–213.

7 'Os xéneros e os sistemas literarios periféricos. Ambitos de investigación', *A trabe de ouro* (1995).

8 *Metáfora da metáfora* (A Coruña: Espiral Maior, 1991).

9 En relación con las tesis de Irigaray y su afinidad con ciertas estrategias de la escritura femenina hispánica actual, véase mi trabajo sobre Isabel Allende, '¿Una Scheherazada hispanoamericana? Sobre Isabel Allende y Eva Luna', *Mester* (UCLA), 20 (1991), 107–26.

10 *Escrita da certeza. Por un feminismo optimista* (A Coruña: Espiral Maior, 1995).

11 Sobre este rasgo típico de las literaturas 'menores' en general y de la literatura 'femenina' en particular, véase mi reciente trabajo 'Colectivismo versus universalismo: voces e imágenes de mujer en la literatura de este fin de siglo', *Mora, Revista del Area Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer* (AIEM, Buenos Aires), 2, (1996), 95–111.

12 Véase una exégesis de este rasgo de las literaturas 'menores' (y de la 'escritura femenina', en el sentido que yo le doy al término) en '¿Una Scheherazada hispanoamericana?'

13 Desde este punto de vista, la voz poética de María Xosé Queizán tiene una notoria afinidad con la de la argentina Susana Thénon y la de la peruana Giovanna Pollarolo. Véanse mis análisis de ambas: 'Poesía y polífonía: de la "voz" poética a las "voces" del discurso poético en *Ova completa* de Susana Thénon', *Filología* (Buenos Aires), 23 (1988), 177–94, y el artículo ya citado 'Las mujeres sí tienen afán'.

14 He dedicado un apartado especial a estas categorías en mi estudio 'Retóricas de la feminidad en la poesía hispánica actual', en Emilia Perassi (ed.), *Tradizione, innovazione e modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e iberoamericano* (Roma: Bulzoni/ Consiglio Nazionale delle Ricerche/ Centro per lo studio delle letterature e delle culture delle aree emergenti, en prensa).

15 Aparecidos en *Concerto de outono* (Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, 1981), pp. 51–67; véase un fino análisis de estos poemas en Diana Conchado, 'Escrita como re-visión: as *Verbas a Rosalía* de Luz Pozo Garza', *Anuario de Estudios Literarios Galegos* , 1992/I [1994], 123–35.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. 'Daquelas que cantan...': voces de mujer en la poesía ... SUSANA REISZ.
Centro Virtual Cervantes

16 *Despertar das Amantes* (A Coruña: Espiral Maior, 1993).
17 *Fora de min* (Lugo: Xanela, 1994), p. 61.
18 *Boletín Galego de Literatura*, 12 (1994), p. 201.

AIH. Actas XII (1995). Actas XII. AIH. 'Daquelas que cantan...': voces de mujer en la poesía ... SUSANA REISZ.
Centro Virtual Cervantes