



ENCUENTRO DE POETAS

*peninsulares
e das illas*

*María
Mariño*



13

S
I
L
E
N
C
I
A
D
A

F E S T A D A

Edita: FIGA

Subvenciona: **Concellería da Muller do Concello de Vigo.**

Coordinación: María Xosé Queizán

Deseño: Margarita Ledo Andión

Producción: Marga Rodríguez Marcuño

Colaboradoras:

M.^a Xosé Queizán
Ana Romani
Carmen Blanco
María Xesús Pato
María Xesús Nogueira
Mónica Bar Cendón
Tere Irastortza
Cecilia Dreymüller
M.^a Cinta Montagut
Marga Romero
Montserrat Abelló
Silvina Rodrigues Lopes
Carmen Panero
Blanca-Ana Roig Rechou
Rosa Cobo
Susana Mayo Redondo
Marta Dacosta Alonso
Ana María Spitzmesser
Marisa Andrade
Manuela Pena Santiago
Inés Fernández Buján
María Virginia Ramírez
Lourdes Álvarez
Teresa Balté
María Mercé Marçal
Elena Andrés
Elsa López

P A L A B R A

Juana Castro
Pura Vázquez
Luz Pozo Garza
Pilar Pallarés
Chus Pato
Marga R. Lorenzo
Marilar Aleixandre

Ilustracións: Chelo Matesanz

Fotos: Inés Barros Fortes

Portada: Chelo Matesanz

Imprime: A. Gráficas Vicus, S.A. L.
Segovia, 19 - VIGO

Dep. Legal: VG- 241-1983

DOA 7011
Concellería da Muller
Concello de Vigo



MARÍA MARIÑO CAROU

O 19 de maio fixo 30 años da morte de María Mariño. Unha morte que non a sorprendeu porque andaba sempre a súa beira como unha amiga de *forte ollar e frío que non se quenta*. Para ela, a morte poderosa era máis un principio, un alento xordo, unha forza creadora, que un final. A néboa e o sol na súa síntese interna. Por iso non a puido sorprenden. Tiñalle espreitado a ollada vacía desde mocidade cando aprendía a sentir "o silencio das cousas" que aboiaban nela. Amiga e todo, foi mágoa que non agardara máis tempo para darlle o abrazo definitivo. Teríamos agora o regalo de máis versos e máis silencios, máis latidos e delirios para alcanzarmos a *luz aquela que ti encendiches e non se apaga*. ▲



PERFIL BIOGRÁFICO DE MARÍA MARIÑO

A Ana Villanueva, Severiano Pérez, Rafa Ronquete, Manolo Nimo e Avilés de Taramnacos con quen soñei en Noia unha Carabela de Xiada.

A Carmen Blanco.

Querida avoa:

Agora que a túa ausencia física limita tanto a nosa conversa volvo de novo a ti e fágoo coa mesma teima de sempre. Cansa debes estar de que sempre che ande preguntando por María "A Fiscala", e veña volta a recordar como a coñeciches, e veña a contarme dos seus paseos polos malecóns. Si, xa sei que ti de quen eras amiga era da irmá, de Chona. "Pero logo, ¿que fixo "A Fiscala" para que teñas tanto interese?. Era moi elegante, vestía moi ben e iso que non tiñan medios..." E veña a imitar polo corredor como paseaba, "Ía así ¿ves? sempre tan erguida, tan tesa". "¿Se escribía?, aí non sei, diso non che sei nada. Ela cosía ¿sabes?, a nai facíao e ela tamén. Dos irmáns, creo que ún era mecánico e o outro carpinteiro. Si xa morreron os dous. E non volvíñ saber nada da familia, non sei; Chona, a irmá, volveu algunha vez por Noia, encontreina un día na Alameda. Algo me dixera de María, que fixera un libro ou non sei qué." "E dalle coa "Fiscala", ¿pero que queres que che diga?...Era moi guapa, así moi elegante...¿Ler? aí iso non che sei se lía, ela cosía para as casas, como a nai. ¿O de Fiscala?, ben, xa sabes,

sempre lle poñemos alcumes á xente; a súa avoa traballara para o fiscal e xa lles quedou o nome". "Era un pouco rara, non viña canda nós a pasear polo Cantón, ela marchaba soa ó malecón ou pola Rasa arriba, era...non sei...distinta". "Logo cando casou en Boiro xa non soubemos máis nada dela." "Aí, iso si que non cho sei miña nena, da irmá non volvíñ saber nada, dicían por aquí que marchara para Madrid, pero non cho sei".

Así, miña avoa, reconstruímos a nosa historia, a memoria desdebuxada como camiño de recuperación, a memoria túa agora permitíndome procurar as sombras de María Mariño. "E logo "A Fiscala" foi importante?. Ser era moi elegante, e agora que o dis algo "rara" tamén, sempre polos malecóns".

Sempre polos malecóns procurando os rastros que nos permitan intuírnos miña avoa. María "A Fiscala" era María Mariño, unha escritora de voz peculiar e lingua crebada, outra muller entre as sombras da mistificación e o descoñecemento. Naceu en Noia, o 8 de Xuño de 1907. A consulta do Rexistro Civil e os libros parroquiais así o demostra. A súa data de nacemento foi a primeira sombra que acubilla unha vida enteira de descoñecemento e suspicacias. No ano 1982 un grupo de persoas de Noia procuramos ese dato no rexistro e na partida de nacemento.

É por aquelas datas cando sae un número especial de *Dorna* (1) sobre María Mariño, o especial de *A Nosa Terra* (2) e, un ano despois, a publicación *Carabela de Xiada* (3) xestada en Noia ó abeiro da ilusión e o empeño por unha normalidade cultural. O labor e a constancia de Uxío Novoneyra permitíranos enfrontarnos cunha personalidade poética agochada entre as miradas de reollo e os faladoiros do "mundo cultural". Daquela nacera tamén a Homenaxe que a Asociación Cultural Catavento fixo na vila natal da autora. Semella que a sombra non puido esvaeerse tampouco naquela ocasión. Actitudes dificilmente comprensibles obrigáronnos a retirar a placa colocada na casa onde vivira María Mariño e mesmo á posta en marcha dunha Homenaxe de desagravio.

Os avatares biográficos de María Mariño seguen desdebuxados pola néboa, aquela que semella presidir o seu periplo poético e vital e se alonga ata hoxe. Volvemos á carne. Os pais de María Mariño foron Xose María Mariño Pais, zapateiro, e Filomena Carou Lado, xastra, os dous naturais da comarca noíesa. As súas irmás: Asunción (Chona) e Concha; os irmáns: Emilio e Cándido. Pasou a súa infancia e xuventude en Noia. Poucos anos na escola (non eran tempos de letras para as mulleres) e logo a coser para as casas dos veciños. Daquela esa imaxe "diferente" que ti tes de María "A Fiscala", os paseos polo malecón, a

muller solitaria e reservada, tamén a de quen non se conformaba co seu "destino". "Ela soñaba outras cousas. Paréceme que non lle acababa de gustar o noso mundo de mozas por Noia. Tiña aspiracións". Se cadra as túas palabras, avoa, se acheguen ó outro rostro de María Mariño, se cadra a ollada de novo desdebuxada polos anos ou os prexuízos da mirada tradicional sobre as mulleres.

Non eran aqueles anos de libros nin lecturas para unha muller que nace no seo dunha familia humilde. Estes virían despois, en Boiro, nas Torres de Goiáns, onde unha tía súa traballaba de cociñeira. Alí a biblioteca e unha pequena estadia poñendo escola para nenos en Escarabote. Coñece daquela ó que será o seu home, Roberto Posse Carballido, mestre de Compostela. E é aquí avoa cando perdo o teu fío e recollo o camiño aberto por Carmen Blanco no seu labor de investigación e continuado, logo, por Victoria Sanjurjo.

María e Roberto casan en 1939 na parroquia de Lampón, en Boiro. Hai unha diferenza entre eles de oito anos. Se cadra por iso María Mariño ocultou a súa verdadeira idade. Como sinala Carmen Blanco:

"María Mariño era oito anos maior que o seu home, realidade que contrastaba fortemente coa norma social que postula a superior idade do home con respecto á muller dentro da parella e do

matrimonio. A nosa escritora puido ter en conta este condicionante ó facerse pasar por máis nova que o marido, para adaptarse así ó canon social" (4)

A Uxío Novoneyra diríalle como data de nacemento o 25 de Xullo de 1918, a mesma que aparece en moitas reseñas biográficas.

Ó pouco de casar María Mariño e Roberto Posse marchan ó País Basco, instálanse en Elantxove (Biskaia) onde él exerce como mestre. É nesta época cando morre, ó mes de nacer, o único fillo que tería. Xa nos anos corenta regresan a Galicia e instálanse definitivamente en Romeor do Courel. A morte da nai, coa que María mantiña estreitos lazos afectivos, e a perda tamén dos dous irmáns ocorrida poucos anos antes, orixina na escritora unha forte depresión nervosa aumentada pola morte non superada do seu único fillo. Segundo recolle Victoria Sanjurjo no volume **María Mariño. Obra Completa** (1994) por consello médico abandonan Romeor e trasládanse a Parada do Courel onde o illamento será menor. É así como a autora de **Palabra no Tempo** chega á aldea na que transcorrerá o resto da súa vida. É o ano 1947.

En Parada coñece María Mariño a Uxío Novoneyra. A relación de amizade persoal co poeta comeza en 1953, tal como sinala Victoria Sanjurjo (5), cando este volve do servizo militar e permanece na casa familiar para recuperarse dunha

enfermidade. Inicia en Parada o período de creación literaria. En 1957 comeza a escribir, primeiro en castelán, logo en galego. Seis anos despois sairá publicado o seu primeiro libro de poemas **Palabra no Tempo**. A editorial celta asume a edición do volume, o único publicado en vida da escritora. Con el ábrese e péchase a colección "Tesos Cumes". Ramón Otero Pedrayo, con quen mantivo unha relación epistolar, é o autor do prólogo. O libro fora escrito, segundo recolle Carmen Balncó (6), entre 1958 e 1963.

Ó igual ca outras moitas escritoras, María Mariño a penas tivo contacto co mundo literario da época. As súas relacións cos outros escritores e escritoras son escasas. O contacto, as máis das veces, estableceuse a través de Novoneyra. Sábese que coñeceu a Domingo García Sabell, Ramón Piñeiro, Sixto Seco, Victoria Armesto, Augusto Assía e Manuel María (7). O afastamento con respecto ó mundo literario é común a outras escritoras. Como sinala Carmen Blanco:

"Por outra parte, cómpre ter en conta tamen o feito de que a función da escritora ten unha dimensión pública e a muller, debido á súa educación, está máis volcada no mundo privado. (...)

Esta asunción relativa da función social de escritora ten que situar, naturalmente, á muller na marxinalidade do mundo literario. Neste sentido, é moi común tamén

entre as autoras adoptar unha posición de afastamento con respecto aos outros compañeiros de profesión, ao mundo cultural e ao público" (8).

Trala publicación de **Palabra no Tempo**, María Mariño escribe de novo en castelán. Dúas obras **Los años pobres. Memoria de guerra e posguerra** e **Más allá del tiempo** conforman o corpus literario desta época segundo noticia de Uxío Novoneyra (9). Os volumes nunca se editaron.

Os últimos anos de María Mariño transcorren nas terras de Parada. Poucos desprazamentos: As vacacións de verán en A Coruña, onde residía a familia do marido; Unha breve viaxe a Noia; Unha viaxe a Monforte para visitar a Manuel María e á súa muller, Saleta, e outra pequena viaxe para visitar a Ramon Piñeiro en Compostela.

Son os derradeiros anos de vida. A enfermidade comeza xa a crebar a saúde da escritora. No ano anterior á súa morte escribe os poemas que logo conformarán o libro póstumo **Verba que comeza**. O volume remátase en Marzo de 1967. María Mariño morre a consecuencia da leucemia o 19 de Maio dese mesmo ano (10). Os seus restos repousan en Seoane do Courel, lonxe daquelas paisaxes da infancia e adolescencia de Noia. Na ollada os malecóns.

*"O meu fogar téño en ti:
no teu vivir e nas tres pontes,
e das campanas os toques,
toques que eran pra min" (11)*

Así transcorreu, miña avoa, a vida de María Mariño, de María "A Fiscala". É parte da túa memoria, da túa estirpe, tamén da miña.

NOTAS

- (1) *Dorna*, n.º 3, Santiago 1982
- (2) *A Nosa Terra*, n.º 189-190, Vigo 1982
- (3) *Carabela de Xiada*, Vigo 1983
- (4) Carmen Blanco, *Literatura Galega da Muller*, Vigo 1991 p247
- (5) Victoria Sanjurjo Fdez, *María Mariño. Obra Completa*, Vigo 1994
- (6) *Ibidem*, p 273
- (7) *Ibidem*, p 249
- (8) *Ibidem*, p 249
- (9) Uxío Novoneyra, "Apología póstuma" *La Voz de Galicia*, 11-6-67
- (10) Uxío Novoneyra "María Mariño Carou, noíesa do Courel. Dinamiteira da Fala". *A Nosa Terra*, n.º 189-190, Vigo 1982
- (11) María Mariño, *Palabra no Tempo*, pp.48-49

A LINGUA POÉTICA DE MARÍA MARIÑO:

O VISIONARIO ESTRONDO DAS VOCES OCULTAS DE GALATEA*

A Ana Romani, que sabe das
primeiras mareas

*Inda vou na mesma meniña
aquela que fogueaba sin leito!*

(...)

*Son aquela que no bosco
escutaba o himno dela!*

María Mariño

nena total

(...)

*ó norte de tódalas cousas
aquí hai que falar como quen se arranca a
lingua.*

Olga Novo

A NENA QUE FALA

Afrodita deu vida a Galatea e as
voces que resoaban na nena
primeira crearon a lingua
primixenia de María Mariño.
Galatea era unha obra sempre a
facerse. E María unha nena sempre
a medrar. Desá criatura parte o seu
texto. A súa voz é a da nena que
fala:

*Inda vou na mesma meniña
aquela que fogueaba sin leito!*

Son aquela!

*Son aquela que no bosco
escutaba o himno dela! (64)*

Aínda que a rapaza máis que falar
balbucir un canto antigo e

luminoso que non sabe moi ben o
que di:

Son aquela!

*Son aquela pena nubra
Que de mofo entrenzaba
a lonxe voz do poeta,
cando inda non sabía
que era pr'ela
o que aquela avoa narraba. (64)*

Pero sente a escura clarividencia
desas voces profundas e a
necesidade absoluta de repetilas
como un xogo que se lle impón
desde dentro ata o último
momento, ata a mesma morte:

Había que chegar, había que chegar pra ser

*Había que deixar que nacera,
o que iba medrando.*

(...)

*De cando en cando miña cume fala soia,
volve ó seu e logra del,
logra a resposta do vecín-peito enfermo,
peito que se espaa recio pra aquel outro que
/non ten cura,*

*peito feito dela que chega a nós,
peito que volve a cume ó seu,
súa infancia tecedeira,
súa primeira mirada que veu luz,
seu mañán en onte xa feito,
seu día craro:
toda verdade das cousas.
¡Anos poucos. Ouh! (206-207)*

OS LUGARES DA VOZ

E entón a nena faía e fala cando
está soa no bosque, cando discorre
polo mundo entre as cousas todas
da natureza e da vida e a súa voz
ten o timbre claro de repetir
múltiples ecos confusos que teñen
a clarividencia da mística. Así a súa

é unha *poética* mística e visionaria
da soidade, da unión pannaturista
co todo e das máis fortes
contradiccións:

Son aquela!

*Son aquela sempre soia
que paseaba a ribeira
a ver si nela atopaba,
a ver si nela afogaba*

Eu non sei,

eu non sei son sinceira.

Eu sentía un lonxe triste,

eu sentía nél ledicia,

eu quería quedar soia,

eu quería compañía,

jaquela que eu non sabía! (64)

Mais a súa propia voz recolle
ecos. Por isto di o que non sabe,
respondendo tamén á *poética* do
máis alá ou do lonxe como lle gusta
chamarlle:

*Oio algo mui lonxe e nada del sei decir,
e sin esperar espero para ver si o vexo vir*

*Penso si polo ardeado ou si non sabe o camín
e sin esperar espero para ver o lonxe en
/min. (120)*

E, precisamente, desta total
apertura ao máis distante do eu é
de onde parte a poesía do
coñecemento irracional por
emanación que plasman sempre os
seus versos:

*Cando soupén que era meu
o que de lonxe alumaba,
a esperanza en min teceu
o que xa eu comenzara.*

*Logo de mín saeu texto
que inda ninguén atopou.
Quedáronse co seu verso
que en cantiga se trocou. (141)*

Carmen Blanco

OS MURMURIOS DO MAR E OS RUMORES DA TERRA

A moza é unha caracola e nela resoan todos os sons do mar, das ondas e do océano, as marexadas dos humanos mares interiores que a mollan, é dicir, o seu mundo máis íntimo e profundo:

*Afondada nun bon són fun medrando sin
/sabelo.
Cheguei hoxe a miña altura. O són vén e vai sin
/telo.*

*Mareas que en min aboian nunca son de
/pleamar.
Non dan calo ós meus navios que / dela
veñen buscar. (135)*

*Mundo que a min me envolve é de alentos mui
/gardados.
Fondos mares sin ir veñen en ondas vivas de
/afogados (124)*

E por isto na súa poesía se escoita tantas veces a fala do mar e os balbordos das marexadas:

*Crucei o mar da marola e faloumeno seu son,
faloume aberto en voz sonora
e ritmo forte. (185)*

Pero a nena é tamén unha cova que recolle todos os ruídos do interior da terra porque está en comunión coa natureza e por ela fala:

1

*Sol de mestas sombras, tedes néboas pras
/mollar,
tedes aires que vos fartan e terras de bon
/andar .*

*I eu de vos son erguida do meu pouso sin
/lugar,
non sinto voz que me diga si o que teño ha de
/chegar. (118)*



E mesmo chegan a acompañarse as palabras da terra e do mar como ocorre no poema 18 de *Verba que comenza*:

*Era a terra himno dunha estrela longa.
Súas voces xiraban en torno dela,
en pausa de alento,
con música xorda de terra movida.
Sin hora no tempo xiraban en troques,
xiraban hasta despertar a pedra*

*que dela zoou no mar,
brillante,
escamosa - día de nave-,
Perla de boca que dixo: "Sirena-ono de mar!
¡Sirena! (179)*

Mais quizais sexa a voz telúrica unha das que máis se escoite nos versos de María Mariño, resoando desde todos os lugares, desde os territorios máis profundos do solo ata as maiores alturas dos bicos e o vento. E así oímos os tons máis diversos na *verba do chan máis fondo* (156), nos cumes seus que falan sós (206), nos vocábulos solares (157-158) ou nas palabras das alturas (159), uns rumores que levan en profunda harmoniosa ou contradictoria unión pannaturista o ser íntimo da persoa e das cousas:

*Está caendo a folla i en min nace primavera.
¿Quen entenderá este mar vello?
¿Como digo onte sendo hoxe?
¡Como farto a miña verba do nacer que xa
/pasou!
¡Como reino nas migallas onde medrei un bon
/día!*

*¿Como piso forte sendo branda?
¿Como digo si si non está escoitando?
¿Quen entenderá este mar vello?
Medro, medro e non sei onde parar.
Presa xa e ceguiña no cume
lévame,
lévame ó chan a verba. (199)*

Desta maneira nos seus versos déixanse sentir os múltiples acordes das voces da terra, desde os rumores máis lenes ata os máis altos estrondos. Porque a poeta é o mesmo mundo e a terra a súa propia palabra, nunha poética mística do devalar constante na fusión:

*Baixa a auga, baixa,
tecendo voltas e máis voltas,
facendo caracol sin casa.
(...)*

*A chuvia fala, peneira o rego.
Casiñas vellas fumean e din:
"Delasson,
delas son".*

*(...) son
aquela terra sabia,
aquela terra era.
(...)
¡Terra, verba miña! (197-198)*

OS ECOS DA VELLA VOZ

Neste devalar trastócase tamén o tempo, ligando o futuro coas orixes, pois a voz nova vén dictada pola vella, porque para María a renovación está na asunción do primixenio ineludible e necesario. E, neste sentido, son constantes as referencias á *vella* voz da tradición máis profunda:

*Unha vella vòz zoaba entornó dela
i en plegaria o seu verso confundía
e logo viu que o seu feito camiño era
o que a voz de outro reino lle traía. (139)*
*Teño muito que atopei nun camiño rebuscado.
Aunque é meu dël non son dona. Soio sei que
por él falo. (118)*

*Natureza soia, trai de ti unha compañía,
trai algo que sea novo da voz vella que me
fala! (108)*

Nunha palabra, o que interesa dicir é xusto iso que se sabe sen saber, cando tan só é o mundo o que fala en min:

*Digo o dos meus abós, cando falaban sin
/min. (71)*

*O mundo dos furados canta un cantar qu'eu
/aprendín
Eles saben o que cantan i eu non sei a quen llo
/oín. (113)*

A escritura entón convértese en iluminación cognoscitiva, esa que só se produce cando se esquecen todos os saberes superfluos:

*Cousas, cousas fun lendo, cando as / letras
/aprendía.
Agora que sei leer non sei o que alí decía.
(126)*

E é neses momentos de abandono e inocencia cando entran as cousas en nós e podemos transmitilas, como acontece co mundo exterior e interior nestes versos:

*No silencio está o mundo que o peito sinte
del.
As cousas todas calan,
escuitando del o certo mudo que a nós nos
vén (112)*

*Linme hoxe toda por dentro.
¡Linme!
¡Como me está chegando!
¡Como me apaña!
Eu non sei,
non sei si me chega ou vou por ela. (163)*

A LUZ DA PALABRA ABERTA

Esta é a vía mística que leva a María a atopar a *luz-verba* (151), a palabra que ilumina, a que aparece cando o corpo se acende na radical soidade e encontra a poesía, que é o mesmo que o sentido da vida:

*Si algo de ti alenta en forza vñva,
si algo de ti vive méntralo vas menguando,
si eres causa,
encende luz-día na cinsa dos mortos (151)*

*Encéndeseme o peito, brúa en alma soia
-verba que comenza-.
Ti que sabes de onde viñen,
ti que sabes ben quen son,
ti que ves por onde ando. (153)*



Mais esta palabra certa non se prodiga, mesmo resulta tremendamente difícil de encontrar e case inasequible. Por isto é preciso agardala nunha longa espera poética, en actitude de total apertura receptiva:

*Calma, amiga, calma que tamén eu espero.
No me empuxes.
No me mandes falar o que non dis.
Non mandes que de ti diga
si hoxe non che conozo.
No me empuxes
si no me dás de a feito, no me empuxes*
/que non ando.
*Non ando na túa liña
trillada de sóo.
Non ando entre pé descalzo -mascarada*
/verba-.
Non ando sin de ti forma -luz viva-. Non ando,
/non. (171)

Ser ou non ser poeta consiste só en saber recoñecer ese verbo verdadeiro cando chega e se ofrece como palabra aberta que o ensina todo. Hai que aprender a ver:

*¡Xa vexo!
Vou vendo.
Véxo día ca súa salve.
Atopei mañá -miña hora-.
Vai medindo o tempo as prantas.
¡Xa me din en verba aberta!
¡Xa me escoitan!
¡Xa en rendixa da noite se atuí!*

¡Xason! (174)

A CONFLUENCIA DE OPOSTOS

Así, a clarividencia leva do coñecer ao ser, como do ser ao

coñecer, e nela resplandece a confluencia de contrarios, irreconciliables coas luces simples da razón. Por isto estamos ante unha poesía que vai máis alá da lóxica, porque rompe coas antinomias e aserta no terreo máxico da lúcida confusión, como mostra esta explícita poética:

1
*Teño algo mui baixinho, teño algo de enxordar.
Sinto todo esto xunto, sin podelo separar.*

2
Tan embrollado falo hoxe que cáseque no me
/entendo.
*En vez de "Ven!" dixen "Vou!",
ó sentir forte chamar da voz vella de quen son.*
(111)

A LINGUA ESTRANHA

Por este camiño, o mundo límite fóra do mundo desta poesía ten necesariamente que encarnar nunha lingua límite que non hai e que a autora vai buscar máis alá das estruturas do propio sistema, dinamitando e subvertendo as normas, pois é tan só coa transgresión como pode expresar o inefable das voces que a poboan: a súa experiencia mística de aniquilación no todo: a súa lúcida visión: a súa creación.

Desta maneira ela fai unha lingua estranha chea das máis fortes contradicións plurisignificativas: *Era todo./ Era nada. Sin nacer hoxe morreu (68), Inverno vello sin anos (76), mirada cega polo bon mirar! (88), con vida e sin vivir (86),*

Sempre hai verba que non di e bon alalá que non zoa (75), *Eres pouco, eres muito, eres un mar i outro mar* (109). Unha lingua baseada nas rupturas semánticas e sintácticas máis diversas, á que se suman os xogos fónicos, especialmente as aliteracións, e a utilización da expresividade propia da fala popular e do rexistro lingüístico coloquial. Todo isto tradúcese na acumulación de fenómenos varios como as elipses, as recorrencias ou as dislocacións de distinto tipo: *pastor pintaba na pena* (72), *ven vindo o vento* (20), *Tempo e tempo e o mesmo Tempo* (128), *Lumieiro que alumeas con luz de sin farol* (69), *Eu sentía un lonxe triste* (64), *achégate, ven a mín, deixa xa de lonxear* (109), *unha longa tela entraña, rede de quen todo é* (70). E o resultado final son uns poemas que trastocan os significados habituais das palabras máis cotiás para mostrar o inusitado dunhas vivencias íntimas intransferibles:

*Días eran en medas, as noites todas cantoras.
Chans chegaban os teitos. Todo medraba
/fora!*

*Eran os días pequenos, tempo grande a sua
/obra.
Afogado todo en xordo, medra o meu chan
/agora. (91)*

*Quen me dera, amigos, que miña mai me dera
/hoxe unha
tunda.*

*Hoxe por neve trocada,
hoxe no humor derradeira,*

*que non oio meu latido,
que a escuridá me zoa,
quero pedir e non podo,
non falo,
chegan a min e non o sei.*

*Ouh, quen me dera que miña mai me dera
hoxe /unha tunda! (202)*

Porque así falan as nenas absolutas. Así falou Galatea.

NOTAS

* Neste artigo partimos dos estudos anteriores sobre a obra de María Mariño sen facer ningunha referencia bibliográfica concreta. Neste sentido, remitímonos aos traballos básicos publicados en libro por Xosé Luís Méndez Ferrín, en *De Pondal a Novoneyra* (Xerais.Vigo.1984), por min mesma, en *Literatura galega de Muller* (Xerais.Vigo.1991), e por Victoria Sanjurjo Fernández, na edición de María Mariño, *Obra completa* (Xerais.Vigo.1994). As citas dos poemas están tomadas desa última edición. Nesta ocasión escollimos unha nova vía de análise para tentar dar unha explicación do sentido último da súa poética rupturista, sen adentrarnos en aspectos xa tratados con anterioridade.

VERBA QUE COMEZA: UNHA ESCRITA XENESÍACA

I. **meu peito**: por tanto a néboa, o sol, o soño, o tempo. No papel **branco** (para que ti -palabra- fales entre os fortes)

¿escribir poesía é abandonarse, deixar nun papel palabra-peito-canso? ¿Desaparecer?. ¿Retirarse?.

¿e a autora, cara onde? **terra sin pisadas** ¿virxe, pura, incontaminada?

¿é preciso desaparecer? Abandono aquí respiración, alento, sopro creador ¿cómpre por tanto que eu me ispa, que me ispa do corpo, do que me sinala como mortal, perecedora para entrar no texto? ¿para ser forza, natureza **néboa que anda soia, son o sol, mundo que verque tempo, das ondas que soio van, van e van?**, ¿pero cómo ser natureza e ao mesmo tempo palabra se a linguaxe, se a escrita é aquilo que me define e separa da natureza? ¿como escribir natureza sen palabras? ¿imitarei ao vento, pegada de Deus anterior ao Paradiso? ¿serei palabra-peito.brío-alento e polo alento, pola miña palabra..., desde a vida?

entón así, a palabra desígnase Deus. E a miña ira **berra entre os fortes** xustiza divina.

M. Ferrín escribirá: "na peculiar vivencia de M. Mariño o seu ser individual non se funde cun Ser

total, cunha sorte de Deus. Non se trata pois dunha *unio* á maneira dos místicos españois do Século de Ouro da súa literatura"

a palabra, a **m** ña palabra, unha vez eu mesma aniquilada, é Deus. O poema, o meu é Deus; non hai *unio* porque eu-palabra son Deus e pola miña palabra é o mundo, sodes vós, o amor, a despedida.

"O poeta, continúa M. Ferrín, séntese posuído pola materia vivida dinamicamente. Entrégase e déixase levar por ela". Non podo concordar. M.M.Carou crea ela mesma a materia: *Imitatio Dei*: Xénese

e máis adiante "Finalmente o poeta xa non é un eu...." sinxelamente o poeta, a autora non é, non existe, nunca existiu. Deus contra os fortes. Señora da vida e da morte. Da palabra. Deus-deusa en retirada

cando eu non estea, (porque eu finxirei morrer) estará o poema, poema contra min mesma, contra o que me destrúe, contra a vida

Non considero por tanto mística a escrita de M. M. C., tampouco pannaturista, nin escura, nin intuitiva, nin popular

Penso si, nun drama, drama a dúas bandas: a destrucción e o desexo de vivir. O amor e a ausencia na morte do ser amado. A necesidade do amado dunha amada morta.

Penso na ira e no desexo de xustiza no mundo

Penso na palabra como creación (creación do mundo, do visíbel)

Penso si, na luz, na máis bela luz, e na esmeralda-Graal que da súa fronte cae, e nos seus ollos, da cor do ucedo, ¿malvas?

Poder dun deus para trocar a lingua, para retorcer a lingua, para contrariar: M. Ferrín, "María Mariño forza na súa poética, ate máis aló da norma ou até o límite da norma, o sistema galego e contraría interiormente a súa estrutura"

Poder do amor, poder da despedida

Froito do teu ventre: a Lingua, si

II. Verba soedade, para que o que eu calaba abrolle, poda ser dito na palabra. Corpo reducido a peito. Peito vela, peito navegación **vida xa de mortos**. Peito poder, poder para trocar, para deslindar a nebra por **ceo en luz**. O calado metamorfoséase no visíbel, no audíbel, canto que traduce Orfeo, órfico ¿Euridiche? antes de descer aos inferos. Euridiche!!!. Poema quén de Vita Nova. **Meu peito** (alento), plenitude do creado, da creación do amor, si!

III. Minguo para que ti podas medrar **velada rica**. Fartura que é

María Xesús Pato

o poema (paisaxe do Courel, amada). Para que a **luz nos diga**, a nos hoxe xa defuntos, para non morrer, para ser ditos e ser para sempre na rima do poema, **encende, chama e dí**

IV. **Verba que comeza:**
Incipit do amor. Xenesiáca. Limes **viva ou non sei, ti...** que autoriza a ser. Forza, latido, cume, agora

V. Don, a multiplicidade da vida. A miña palabra **vento**. Núa, co vestido vello. Pero de min o certo, inmorredoiro **que ti encendiches e non se apaga**, dí

VI. **Verba que nace soia:** aí

VII. Non poder decir. Pánico. ser abandonada. Que non me recordes, que esquezas **verba en que me deixas, alma, vela de ti**. Non estar nos teus Poemas

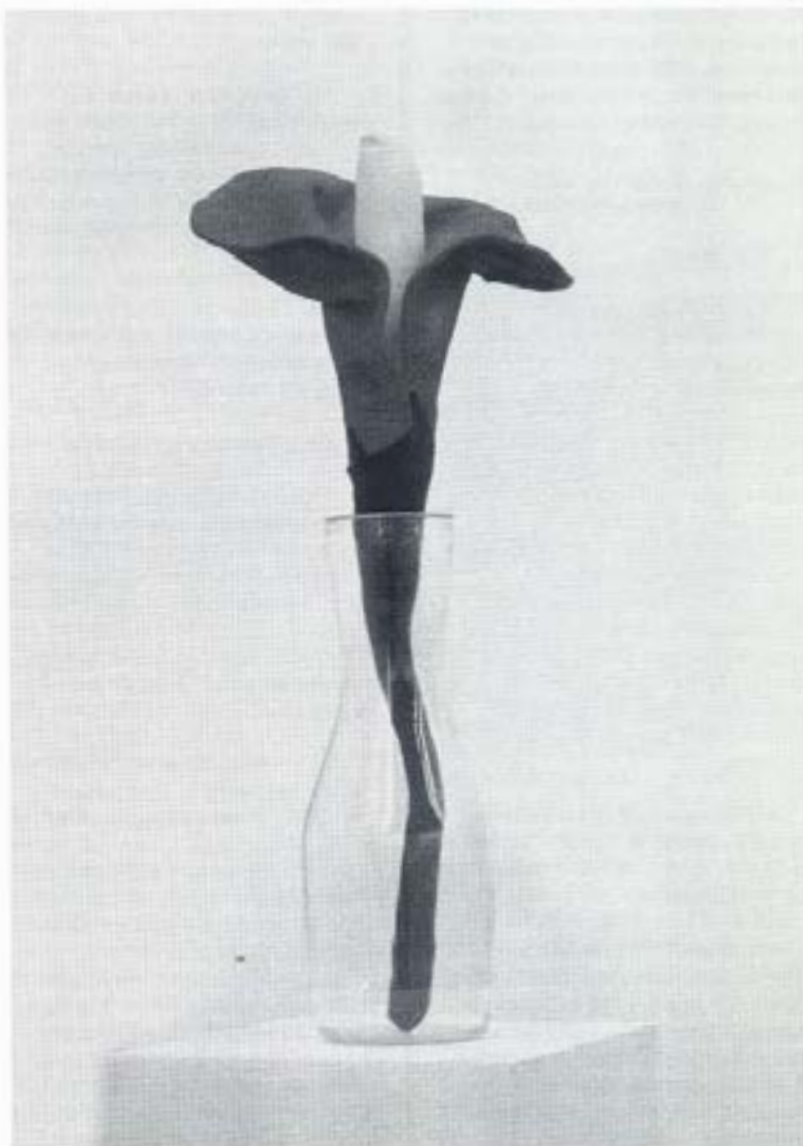
VIII. O amigo, **pregón, loita, terra, voz pulida, forza, aquela**

IX. a voz do amigo **que rixe, que enteira é. Xeito novo. Pro si:** de nós (de min) **levas**

X. cingues, non cingues, estou fronte a un muro, non comprendo o que significa no poema

XI. A cantiga é. Non é

XII. E porque eu (poema) vos nomeo. É o sol e a nebra, polo meu rolo, rodo de palabra, polo meu rolar, e é a lúa e a néboa envolta



era auga que corría, era terra toda, e uce e toxo, e mar, **das mociñas, dos seus vermellos refaixos**. don do ouvido. Para que eu poida dicir, ser para vós, Sempre.

XIII. para que eu poida ser **fala**

XIV. **Son!**

XV. Dísenos que é a enfermidade o que desencadeou este poemario, que María escribía sen descanso este libro un ano antes de morrer. Fillos póstumos os versos. A morte presentida, Última fuxida a Harar, Poesía última de amor e enfermidade, meu príncipe encantado!. Átropos, ti, si, Iluminativa. Porén, pechando este século, noso, que abriu M.M.Carou, a enfermidade deixou de ser sagrada, abandonou o seu lugar de tránsito para a morte e caeu da beira de aquí, de nós. Das nosas metáforas. Metáfora da enfermidade que escribiu S. Sontang.

XVI. Ter acougo, ter acubillo: **terra!!**, amigo ti: Terra

XVII. Nacida

XVIII. a escrita de María Mariño Carou é difícil, porque é próxima, tan próxima a si mesma que aparta, a penas unha raioliña para nos deixar entrar. A escrita de M.M.C prescinde totalmente do lector pero desexa ser escoitada, pola mar, polo caracol sen casa,

polo rizo, pola espiral -escuro de nós- sen tregua

XIX. cínquese, **vaise cinguindo**, minguar, é este o significado da palabra, a miña pegada no mundo cínquese, **pegada que soia se puxo nome**. O amigo, o amigo non, o amigo órfico, queda

XX. Señor, onde ouvea o vento, onde recenden os pinos, nas carballeiras, Señor meu. Señora de todos os defuntos

XXI. **Terra, verba miña!**

XXII. Xúrovos que pese ao inverno, escoitei cantar a primavera

XXIII. Pois dunha despedida se trata. Serei amada

XXIV. A súa relación coa nai, anterior ao amor, anterior ao Paradiso

XXV. Mundo, amigo

XXVI. **Anos poucos, Ouh !!!**

encol da autoría dos versos de María Mariño Carou non quixera rematar sen citar a Carmen Blanco: " ... Despois do que vimos, poderíamos pensar que os críticos teñen razón para afirmar a pouca personalidade da escritora e ate dubidar se é ela a verdadeira creadora. Pero se analizamos estes datos máis detidamente temos que recoñecer que estamos unha vez

máis ante o peso dos prexuízos androcéntricos propios da nosa cultura..." etc etc etc

Finxirei morrer, a morte no Poema.

MARÍA MARIÑO CAROU: UN FENÓMENO DE RECEPCIÓN

É, sen dúbida, a figura de María Mariño (1) un caso particular na nosa literatura. O descoñecemento da escritora noiessa foi practicamente absoluto ata hai ben pouco, a non ser en determinados círculos literarios. Isto contrasta de maneira notable cunha actitude reivindicadora da súa figura, manifestada en momentos ben diferentes, que chegou mesmo ao extremo da mitificación. As particulares circunstancias nas que transcorreu a súa vida, afastada dos elementos nucleares do sistema literario, condicionaron en boa medida a súa recepción. Abondo significativo resulta o feito de que desde a publicación do poemario **Palabra no tempo** —único libro que editou en vida— a súa obra permanecera á marxe dos mercados editoriais ata o ano 1990, cando o Concello de Noia acorda editar un libro de homenaxe póstuma no que se recolle unha boa parte do seu outro poemario, **Verba que comenza** (2).

O fenómeno María Mariño individualízase na nosa historia literaria por unha serie de circunstancias, na súa maior parte de carácter extraliterario, que non fixeron senón crear confusión sobre a figura da escritora. Por unha banda, suscitaron opinións enfrontadas no que á valoración da autora se refire, que van desde o absoluto esquecemento ata a reivindicación desmesurada. Por outra, os tres elementos fundamentais que están presentes na literatura como sistema de

comunicación —emisor, texto e receptor—, recibiron, no caso da autora noiessa, unha desigual atención. Así, na bibliografía existente sobre a escritora, foron dous os temas tratados cunha especial insistencia: os aspectos biográficos e a recepción da súa obra. A pesar de existiren estudos acerca da poesía de María Mariño, centrados especialmente en cuestións temáticas e lingüísticas, non deixa de sorprendernos a constante atención prestada pola crítica a aspectos extratextuais.

O feito resulta aínda máis significativo se temos en conta que unha boa parte dos achegamentos ao propio texto, algún deles temperán e certamente xeneroso, (3) valoraron moi positivamente a calidade lírica da autora, insistindo no seu carácter innovador e reivindicando a súa inclusión no canon da poesía galega contemporánea (4). Lembremos, a este respecto, as palabras que fixo públicas Uxío Novoneyra con motivo da morte da poeta:

[Verba que comenza] es un documento contundente de la hondura y madurez humana de este pueblo llevada a un grado asombroso de elegancia y universalidad que la hace digna de figurar sola con Rosalía y Pondal en la pléyade de grandes poetas coruñeses en lengua vernácula (5)

De calquera maneira, a reivindicación da figura de María Mariño, así coma a constante denuncia da súa marxinación, está presente na maior parte dos

achegamentos á súa obra. No que segue, tentaremos centrarnos nalgúns aspectos que consideramos fundamentais no que respecta ao tratamento e recepción desta escritora.

A reconstrucción biográfica. Descoñecemento, mito e marxinación

As circunstancias biográficas de María Mariño, especialmente durante a súa etapa caurelá, así coma un trazo da súa personalidade como é a introversión, adoitan ser empregadas como razóns que xustifican o descoñecemento da súa obra, forxada lonxe dos círculos literarios e culturais. Carmen Blanco, nun interesante estudio no que trata a figura da autora noiessa en relación coa doutras escritoras tamén marxinadas, insiste na discriminación sufrida pola condición de muller, analizando aqueles aspectos derivados dos prexuízos da cultura androcéntrica (6).

Cremos, con todo, que é necesario reparar en dous elementos da biografía de María Mariño, tal como se foi xestando nos distintos estudos. Ambos os dous individualizan á poeta no panorama da nosa literatura:

1) O feito de que o coñecemento primeiro da escritora tivera lugar dunha maneira indirecta, a través do poeta Uxío Novoneyra, o que nos leva a pensar nunha subxectividade de datos que

xa foi confesada polo propio escritor:

Quizaves haxa algunha inexactitude nistes datos biográficos, mais eu creo terllo oído así, e falamos horas diarias durante anos e anos (7).

Por outra banda, cómpre ter en conta que durante algún tempo foron estes os únicos datos biográficos da autora que se deron a coñecer. Só máis tarde se elaborou unha versión máis obxectiva, gracias ao labor dun grupo de investigadores da Asociación Cultural Catavento de Noia e da profesora Carmen Blanco.

Unha mostra das consecuencias atopámola na confusión que existiu en torno á súa data de nacemento, fixada nun primeiro momento en 1918, segundo información de Novoneyra. Algún tempo despois, investigadores noieseses comprobaron no rexistro da vila do Barbanza que a data verdadeira era 1907. O suposto falseamento da data de nacemento pola autora, foi estudiado por Carmen Blanco como unha manifestación do seu comportamento diante dos prexuízos androcéntricos existentes, ao ser maior en idade que o seu home. Deste xeito, *a biografía de María Mariño se viu terxiversada polas denominadas "mentiras patriarcais" ás que as mulleres se ven avocadas para sobrevivir máis doadamente dentro do noso sistema (8).*



2) O outro feito que merece atención é o escurantismo e o misterio existentes sobre a figura de María Mariño, que incidiron dunha maneira contradictoria. Por unha banda, actuando como elementos mitificadores. Pola outra, creando un clima de escepticismo a respecto da verdadeira existencia da autora.

O feito resulta certamente grave, pois estase a cuestionar nada menos que a entidade da autora, sospeitándose que se puidera tratar dunha invención poética do propio Novoneyra. Estas dúbidas pódense rastrexar aínda en

estudios ben recentes, e están a condicionar a inclusión de María Mariño no canon da nosa literatura. Neste senso, foi Carmen Blanco quen, ante a polémica existente a respecto da cuestión, delimitou o posicionamento do estudioso, ao entender que

De todos os xeitos, desde unha perspectiva literaria estricta, o que interesa é a obra, sexa de quen sexa, e, en última instancia, temos que admitir como único criterio formal, que a creación é historicamente de quen asina (9).

A fixación do texto

Nunha literatura non normalizada, as canles de difusión dun texto poden adoptar formas particulares, que van desde a precariedade editorial ata a autoedición ou o financiamento por entidades oficiais e privadas. O caso da edición serodia da obra de María Mariño, que xa foi estudiado por Carmen Blanco desde o punto de vista da sociocrítica feminista, presenta algunhas particularidades que cremos de interese revisar desde a óptica dunha literatura minorizada.

Illamento literario e edición

Os estudos biográficos acerca da escritora deixaron constancia do seu afastamento dos círculos literarios. O testemuño de Uxío Novoneyra infórmanos das dúbidas da autora a respecto da idea de publicar os seus textos, así como do labor de animador e xestor do poeta do Caurel na edición.

A publicación desta primeira obra, **Palabra no tempo**, levouse a cabo, sen embargo, nunha coidada edición da efémera colección Tesos Cumes, da Editorial Celta, dirixida polo propio Novoneyra. Da obra fíxose unha tirada de 10.000 exemplares, hoxe en día esgotados, sen que se desde aquela coñecese ningunha reimpresión. Na lapela do libro, ofrécese unha mínima información biográfica, así coma unhas primeiras claves de lectura da obra. O texto, que insiste nos conceptos de galeguidade e esencialidade da poética de María Mariño, está asinado, con toda seguridade, polo poeta do Caurel. Polo seu interese, reproducímolos na súa integridade:

MARÍA MARIÑO naceu na vila de Noia. Infancia, adolescencia e primeira mocedá en Noia, Compostela, A Cruña e Algorta. Fai quince anos no Caurel. Nos "tesos cumes" comeza a escribir. A súa obra, deica agora xúntase niste libro.

En María Mariño confírmase o mito da profundidá da alma galega. Angustia, Esperanza, Memoria, Nostalgia e Arelanza: todo o mundo do espírito.

Unha poesía de són esencial —muitas veces no xeito da canción popular e sempre no estilo de Galicia que é o sentido da fala— donde o misterio nos chega.

N[ovoneyra]

Este primeiro libro conta ademais con outros elementos

paratextuais notables, nos que cómpre reparar:

a) Un prólogo de Ramón Otero Pedrayo, non reproducido nas obras completas, aínda que si recollido no Libro de Homenaxe do Concello de Noia.

b) Unha portada, na que se reproduce o linóleo de Raimundo Patiño "O trovador i o caos".

Estes dous elementos confiren á obra un considerable grao de prestixio, conectándoa coa tradición literaria e cultural galega e coa vangarda e a modernidade, respectivamente.

A publicación póstuma por entidades privadas

Unha desigual fortuna editorial tiveron os poemas posteriores a **Palabra no tempo**. Ningún destes textos viu a luz durante a vida da poeta. Despois da súa morte, foron aparecendo algún deles en distintas publicacións. A elaboración das obras completas, que non se produciu, como dixemos, ata 1994, pecha, polo de agora, unha longa e difícil historia editorial, que resumimos como segue:

1960: Publicación de **Palabra no tempo**.

1967: Publicación de textos por Uxío Novoneyra con motivo da súa morte en *La Voz de Galicia*. Trátase dos seguintes textos, pertencentes a **Verba que comenza**: "Era camiño de soios en peito o que eu calaba", "Si algo de ti alenta en forza viva", "Encéndeseme o peito,

brúa en alma", "Xa pequeniña para aquilo que ela mesma dou" e "Cantos alentos pra unha fosa-Deus". Novoneyra informa de que se trata de textos escritos no último ano, cando xa María Mariño sufría a enfermidade que lle viña de ocasionar a morte.

1976: Publicación de textos na antoloxía bilingüe **Poesía Gallega de Posguerra (1939-1975)** de Miguel González Garcés. Os textos incluídos son os seguintes: "Aquí che deixo, meu peito canso, aquí", "Había que chegar", "Está caendo a folla i en min nace a primaveira", do aínda inédito **Verba que comenza**.

1982: Publicación de textos nunha separata da revista *Dorna*. Reprodúcense os poemas do inédito, **Verba que comenza**: "Eu non sei quen manda hoxe que fixo de min", "Sempre verba do chan máis fondo" e "Néboa longa en día rabelo vestía no sol".

1982: Reproducción do poema "Está caíndo a folla e en min nace primavera" no libro *Literatua Galega, 3º de B.U.P.*, elaborado polo Colectivo Seitura (10).

1983 Publicación do poema "Noia" na revista *Carabela de xiada*, publicada na vila do Barbanza.

1984 Publicación dos seguintes textos na antoloxía de César Antonio Molina: "Noite de San Johan", "Zoa na carballeira", "Sempre hai verba que non se di", "O meu camiño hoxe", "Oio algo alá", "Mundo que a mín me envolve", "Despertoume hoxe un

barullo", "Si o outono non crebara o tempo".

1987: Reproducción do poema "Noite de San Johán" no libro *Literatura Galega 3º B.U.P.* elaborado por Xesús Rábade Paredes, M. Victoria Moreno Márquez e Luís Alonso Girgado.

1988: Reproducción do texto "O meu tempo" no libro *Materiais Literatura do século XX*, preparado por Miguel Mato Fondo, Pilar Pallarés e Francisco Salinas Portugal.

1990: Publicación de **Verba que comenza**, por iniciativa do concello de Noia.

1990: Publicación en *A trabe de ouro* de varios textos de María Mariño por Uxío Novoneyra. Trátase dos "Relatos-Cantos Finais": "Día-néboa luz sin forza apagada e quenturas", "Era todo mar de fondo chegada de auga ó ceo", "Crucei o mar da Marola e faloume no seu son", "Era a migalla dun home que facía andar o mar". Novoneyra informa da inclusión destes textos en **Verba que comenza**, a pesares de non ser reproducidos neste conxunto por unha cuestión de economía. Neste artigo prodúcese tamén o poema "Día de nebra / o Courel", escrito a dúas voces por María Mariño e Uxío Novoneyra, que non aparece recollido na edición das obras completas.

1994: Publicación das Obras Completas, nun volume da Biblioteca das Letras Galegas de Edicións Xerais de Galicia. A



edición inclúe unha introducción onde se aborda un estudio xeral da vida e obra da escritora.

Como podemos observar, fóra do seu primeiro libro e, moito máis tarde, das obras completas, a poesía de María Mariño tivo unhas canles de publicación marxinais. O seu segundo poemario foi publicado postumamente, por unha iniciativa do concello de Noia. Malia tratarse dun fermoso volume, no que se reproducen debuxos de Raimundo Patiño, e onde se inclúe un extenso estudio sobre a súa obra, ademais dunha recompilación de críticas sobre a poesía da autora, a súa difusión foi escasa. Neste senso, cumpriría reflexionar sobre as precarias posibilidades de distribución dos seus produtos de moitas das empresas editoriais levadas a cabo ao longo da nosa historia literaria, especialmente no que respecta á poesía.

Probablemente debido a isto, poidamos afirmar que, desde o punto de vista da recepción, a publicación das obras completas de María Mariño supuxeron un fito fundamental na súa inclusión no canon da literatura galega, incrementado ademais polo carácter didáctico da colección na que viron a luz, sendo así posible acceder ao que, polo de agora, consideramos a totalidade do corpus poético que a autora legou ás nosas letras.

Algunhas observacións acerca da recepción literaria da obra de María Mariño

No que probablemente sexa polo de agora o traballo máis amplo sobre a escritora noíesa, Carmen Blanco fai un seguimento da súa recepción ata o ano 1988. De tal estudio, que cómpre actualizar coas escasas aportacións que foron xurdindo nos últimos anos, podemos tirar algunhas conclusións, que nos debuxan un perfil particular no que se refire á acollida que tivo a obra da escritora.

A recepción da escritora noíesa artéllase sobre dous eixos que nos parecen fundamentais. O primeiro deles, de carácter intratextual, é o relativo á valoración da calidade da súa obra. O segundo, de carácter extratextual, atinxe a unha cuestión tan fundamental como a veracidade da existencia de María Mariño.

Polo que respecta ao primeiro dos eixos, observamos como a crítica acolleu de maneira desigual a produción da escritora, especialmente do libro publicado en vida **Palabra no tempo**. Por unha banda, a obra suscitou valoracións moi positivas acerca da calidade da súa obra, coma as xa mencionadas de Uxío Novoneyra (vid. *supra*), a de Méndez Ferrín ou o propio prólogo de Otero Pedrayo.

Sen embargo, a obra de María Mariño recibiu tamén críticas menos eloxiosas. Tal é o caso da recensión de Arcadio López Casanova, onde denuncia a falta de habilidade compositiva da autora, así como a excesiva influencia do poeta Novoneyra:

Réstalle a miúdo autenticidade á súa voz o intentar seguir fielmente a voz de Novoneyra (11).

Un maior grao de obxectividade presentan valoracións posteriores sobre o conxunto da obra da noíesa, como a de Carmen Blanco (12) ou a voz do Dicionario de Autores coordinado por Dolores Vilavedra (13).

O segundo dos eixos atinxe, como dixemos, á verdadeira existencia da escritora. As sospeitas ao respecto foron suscitadas polo descoñecemento xeral desta figura, a súa ausencia dos círculos literarios e o feito de ser o seu coñecemento canalizado, nun primeiro momento, polo escritor Novoneyra. Esta ambigüidade parece hoxe superada por estudos obxectivos que aportaron datos biográficos concretos, e moi especialmente a aquel realizado pola Asociación Cultural Catavento de Noia. Aínda así, non faltaron voces que manifestaran as súas sospeitas de que a figura de María Mariño non fora senón unha fermosa invención do poeta do Caurel, como tantas outras que perviviron durante anos na literatura universal (14). Cómpre sinalar, neste senso, o carácter enganoso do título do artigo que Borobó publicou nas páxinas de *La Noche*, "María Mariño Carou, invención de Novoneyra". O autor aclara, sen embargo o sentido no que emprega a palabra invención, pois María Mariño

es una hermosa invención de Novoneyra en el sentido que se da a la palabra invención, cuando se habla del hallazgo del cuerpo del Apóstol (15).

Por outra banda, un estudio global da recepción da obra de María Mariño revela a existencia dunha serie de tópicos nos que a crítica se ten centrado de maneira recorrente. Estes lugares comúns fraguaron unha visión contradictoria da escritora, que se sitúa entre a súa mitificación e o desprazamento da súa obra cara á periferia do sistema literario. Cómpre tamén reparar no feito de que estes lugares comúns, que a seguir expoñemos, xeraron con frecuencia unha certa polémica entre a crítica:

1. A carencia de lecturas e de cultura literaria, aspecto no que se centra unha boa parte da crítica de Arcadio López Casanova, quen non só denuncia a excesiva influencia de Novoneyra, senón que considera *obligado que María Mariño amplíe a súa ollada niste senso (16)*. A crítica de Arcadio remata cunha consideración xeral acerca da autenticidade da voz lírica, que xorde a propósito da autora noíesa:

Cada poeta ten o seu "mundo" e debe amosarnos ise mundo escrusivamente seu. O demais é soio permisíbel, en quén non sinte, con fondura de verdade, a chamada de Poesía (17).

Mais este afastamento da cultura libresca foi empregado

tamén como argumento para salientar a autenticidade do verso da escritora, como demostran as palabras de Uxío Novoneyra:

María Mariño, quizaves o poeta que menos libros leeo, que cáseque non leeo libros, parte sempre da cultura y a fala popular, i é, pola súa incontaminación libresca, a máis válida toma da alma galega (18).

2. O carácter vangardista, que radica fundamentalmente na procura dunha linguaxe rupturista, valoración que queda ben clara na feliz expresión de Novoneyra, *dinamiteira da fala (19)*. A crítica coincidiu en poñer de manifesto a súa linguaxe rupturista, a *revolución idiomática (20)* do seu verso ou a *subversión linguística (21)*. Mendez Ferrín considera que *esa ruptura interior do idioma (...) e conseguinte dislocación e confusión das categorías gramaticais, prodúcese en función da loita por comunicar a súa experiencia mística de aniquilación (22)*.

3. O carácter intimista da poesía de María Mariño, e a súa interiorización da paisaxe caurelá, constituíronse como lugares comúns nos estudos sobre a autora. Se ben é certo que estes temas ocupan unha boa parte dos versos da escritora noíesa, non podemos deixar de ver nesta insistencia —que chega a eclipsar outras dimensións da súa obra— a asimilación por parte da crítica da súa creación literaria ás poética de Rosalía e de Novoneyra.

Á marxe da valoración literaria da súa obra, María Mariño constitúe un curioso fenómeno de recepción no contexto dunha literatura minorizada. O redescubrimento dunha figura literaria, marxinada durante anos por diversas circunstancias, non é un feito descoñecido na historiografía dunha literatura. No caso da escritora noíesa, atopámonos cunha serie de feitos relativos á recepción que callaron en ocasións en posicionamentos de signo extremo, cando non contradictorio.

Así, o descoñecemento xeral da autora no seu momento contrasta coa difusión eloxiosa, e por veces apaixonada, por parte de certas voces de prestixio no panorama cultural galego (Novoneyra, Ferrín, ou o propio Otero Pedrayo). Por outra banda, sorprende o coitado da publicación do seu primeiro libro (repárese en certos elementos do aparato paratextual coma o prólogo, a nota da lapela ou a ilustración da portada), se temos en conta a difusión da súa obra posterior. Así, a historia editorial do segundo dos libros escritos en lingua galega tivo tamén un carácter fragmentario e serodio. Estas canles de publicación, ou mellor, de transmisión, marxinais, non resultan estrañas na historia dunha literatura minorizada como a galega. Hoxe en día temos abondos exemplos deste tipo.

Finalmente, á beira do misterio suscitado polo descoñecemento da autora e tamén á súa peripecia

vital, o seu redescubrimento incrementou en ocasións o proceso de mitificación iniciado coa publicación dos seus primeiros versos. Mais, outras veces, o resultado foi unha reivindicación, máis ou menos radical, da autora, levada a cabo desde distintos posicionamentos: literario, político, feminista e mesmo localista. En todas elas hai unha denuncia explícita do esquecemento da escritora e da súa obra. As palabras de Ferrín resumen en boa medida este sentimento, ao explicar que

A obra de María Mariño, raro e valiosísimo mundo escuro, ten sido cáseque unanimemente desdeñada pola crítica (23).

A homenaxe rendida polos veciños de Noia, e apoiada por un bo número de escritores, supuxo tamén un acto de reivindicación política de signo nacionalista da autora. Mais esta reivindicación tivo nalgunha ocasión un carácter localista, como ocorre na denuncia aparecida na revista *Carabela de xiada*, onde se subliña que *este esquezo de que é vítima [a autora] é moito máis apreciable na súa xente, no seu pobo, onde foi preciso que viñeran xentes de fora para que nos a descubriremos* (24).

A crítica chegou así a afastarse das cuestións propiamente textuais, centrándose en cuestións alleas a el.

Lonxe, quizais, da vontade da escritora que viaxou desde o Barbanza ata o Caurel, e que —se

escoitamos unha vez máis a voz de Novoneyra— manifestou no seu día incerteza sobre a publicación dos seus versos, a escritora noíesa constitúe un complexo fenómeno de recepción na historia da nosa literatura. O estudo da súa historia editorial evidencia as miserias dunha literatura que coñeceu un desenvolvemento afastado das canles da normalidade.

NOTAS

(1) Para un estudio xeral sobre a vida e a obra de María Mariño, *vid.* Carmen Blanco, **Literatura galega de muller**, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1991, pp. 231-274; Victoria Sanjurjo Fernández, *Introducción a María Mariño, Obra Completa*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1994, pp. 13-57.

(2) María Mariño, **Verba que comenza**, Libro de Homenaxe, Noia: Concello de Noia, 1990.

(3) Xosé Luis Méndez Ferrín publica, no ano 65, dúas recensións que aparecen posteriormente recollidas no seu libro **De Pondal a Novoneyra**, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1984.

(4) Empregamos o concepto de canonicidade tal como é abordado nos últimos anos pola Teoría dos Polisistemas, considerándoo un parámetro á marxe dos valores que unha obra ten de seu: Canonicity is thus no inherent feature of textual activities on any level: it is no euphemism for good versus bad literature (Itamar Even-Zohar, *Polisistem Theory, Poetics Today*, 11, 1990, p. 15).

(5) Uxío Novoneyra, María Mariño Carou ha muerto, *La Voz de Galicia*, 11-6-67.

(6) Carmen Blanco, *op. cit.*, p. 249.

(7) Uxío Novoneyra, María Mariño, noíesa do Courel. Dinamiteira da fala, *A Nosa Terra*, 189-190, 1982.

(8) Carmen Blanco, *op. cit.*

(9) Carmen Blanco, *op. cit.*, p. 246.

(10) Repárese, na importancia da reprodución de poemas de María Mariño en libros de texto para a súa inclusión no canon da literatura galega.

(11) Arcadio López Casanova, A palabra alcendida de María Mariño, *Grial*, 3, 1964, p. 130.

(12) Carmen Blanco, *op. cit.*

(13) Dolores Vilavedra (coord.), voz Mariño Carou, María, **Diccionario da Literatura Galega, I. Autores**, Vigo: Galaxia, 1995, p. 363.

(14) Cfr. Outros inventaron o mito de que nunca existira, que nunca soou aquela caracola perdida no Courel, separada da revista *Dorna*, n.º 3, 1982.; Onde a prevención de que a sombra dun dos máis grandes poetas galegos fora para ela sol vivificante, Miguel González Garcés, **Poesía gallega de posguerra (1939-1975)**, Sada - A Coruña, 1976, p. 56.

(15) Raimundo García Domínguez, Borobó, María Mariño Carou, invención de Novoneyra, *La Noche*, 16-3-61.

(16) Arcadio López Casanova, *op. cit.*, p. 130.

(17) *Ibidem*.

(18) Uxío Novoneyra, María Mariño Carou, noíesa do Courel. Dinamiteira da fala, *A Nosa Terra*, 189-190, 1982.

(19) Uxío Novoneyra, *ibidem*.

(20) Uxío Novoneyra, *ibidem*.

(21) Xosé Luis Méndez Ferrín, *op. cit.*, p. 96.

(22) *Ibidem*.

(23) Xosé Luis Méndez Ferrín, *ibidem*.

(24) María Mariño Carou, *Carabela de xiada*, 1, p. 3.

ANTOLOXÍA DE MARÍA MARIÑO

CRUCEIRO

Entre o cruceiro vou indo e del non me sei volver.

Somos terra de cruceiro,
somos coroa esquecida,
somos bágoa doutro peito.

A MORTE

De forte ollar, amiga,
e frío que non se quenta.
Amiga que eres de todos
e por ninguén esquecida.

Soia co teu silencio
na forza do teu poder,
un por un de cada ser
levas do fin ó comenzo,
descansar á túa fonte.

.....
E logo de alí cansiños,
amiga, ¿dinos pra onde?

Deixa, amiga, ós nosos pés,
fríos polo teu ver,
algo do noso sentir,
do són que ti fas fuxir,
amiga, por aquil nacer...

1

A saudade de quen son é un peito sin borrar
o ditado vello feito de quen veo pra non parar

2

Días e días tecín na tea do meu tear.
Hoxe a tea toda feita del n'a podo sacar.

Sinto que me acaban.
Sinto que me dan forza.
Son o humor da nada.
Son o que de lle antoxa.

1

Eu non sei si xa pasou
ou se inda ten que pasar,
ou se aquilo que eu sentín
non foi sentir, foi soñar.
Vivo no preto quedo
dun lonxano latexar.

2

O silencio das cousas, hoxe,
aboia, aboia en min.
Remos navegan terra ó lonxe,
volvendo as augas cara min.

1

Cousas, cousas fun lendo, cando as letras aprendía.
Agora que sei leer non sei o que alí decía.

2

¡Meu tempo! -cramei chorando.
Bágoa a bágoa iba escribindo:
Tempo do Tempo énos o pouso desta luz por onde ando.

1

Hoxe caeume o pano que a mirada /me enturbaba.
Del quedoume sentir, entre o Non e a Esperanza.

Anque agora vexo craro, inda que o sol non anda,
non entendo ben as letras que co pano letreaba...

2

¡Cantos días enterrada onde en min cabía a fosa!
Agora que xa me erguín, inda a costas levo a lousa.

Tiven medo de bogar,
tiven medo da augua crara.
Anque fora cuns bos remos
unque fora na mar calma,
¡non bogaba!, ¡non bogaba!

Mónica Bar Cendón

O medo xa non sei del.
 Xa secou aquel mar longo.
 E sin saber donde veu,
 se é doutro ou é meu,
 navego nun mar de fondo.

De *PALABRA NO TEMPO*, 1963

Aquí che deixo, meu peito canso, aquí
 che deixo,
 aquí che deixo neste branco papel trillado, neste
 percuo das horas.
 ¿Quen eres -preguntaranche-, quen eres?
 Son a néboa que anda soia, son o sol
 que quenta as queixas, dos camiños
 son o farto,
 son o sol que rixe
 mundo que verte tempo,
 son o berró caladiño entre arranque-brío de sono morto.
 Das cousas que non se atopan
 tamén son,
 das ondas que soio van, van e van,
 delas son,
 de cando veñen e vein vindo
 delas son. Son o ledo daquel sono -terra de sin pisadas,
 soio remaxe das cousas-.
 Papel branco,
 trillado,
 papel,
 berra,
 berra entre os fortes
 desde onde as miñas verbas che magoan.

Era camiño de soios en peito o que eu calaba.
 Era rastro.
 Era xa forza cinguida.
 Meu sóo, afogado, xa non zoa.



Miñas mans -dedos mudos- xa non tecen.
¡Meu peito, si!
Meu peito -vela de trocadas-
rixé,
rixé alento -vida xa de mortos-,
rixé camiño,
camiño en onte de cegos,
rixé tempo -berro vivo, verbas- contas do que eu non
/podo acordar.

¡Meu peito, si!
Meu peito rixe e troca,
troca nebra por ceo en luz
que nunca é morta, troca camiños por
fontes,
lindeiros por mares e mareas en remo de bogar soio,
en remo de bogar soio vai trocando.

Voz de alento troca polas cousas
e por calados
berros
e barullos xordos.
Troca anos por tempo en vida nova,
troca tempo por verbas -peito entre saudade-,
troca ceo, mar e terra,
troca nun soio son.
¡Meu peito, si!

Palpas os tempos.
Lambes as terras.
Trillas os días
e vas andando,
sin parar andando.
Coxeas no outono -meu arranque-.
Alóngaste no estío -miña morte-.
A primaveira dáste,
dáste a todos que logo de ti se chaman.

Tolle o inverno o teu nome,
o teu nome -morno lume-,
o teu nome farto i esquecido,
esquecido

entre muros lentos,
entre pozas, terras-miñocas,
entre mundo de sapos
e calexas de lúa.

¡Farto!

O teu nome leva e dá.
Dá mareas de verbas feitas,
dá cantiga que se escoita,
dá á terra voz e fala,
dá a cada un dos tempos seu dono,
dá larganza -peito de bríos-.
Vein vindo a luz aquela que ti
encendiches e non se apaga.

¡Sol!

¡Como me engañan!
¡Como me trituren nunha!
¡Como me trocan!
trocada de escada, escada miña.
¡Como se troca delã!
Baixa,
rube,
tríllase,
é,
non é,
Señor,
dime,
¿dime din donde che falo hoxe?
¿Pra onde me diches, dime?
¿Pra onde son enteira de ti?
Mañán de cedo -miña hora.
Derradeira tarde -miña altura.
Liña do sol, meu ditado.

¡Xa me perdín!
Perdinme entre a mañá i a tarde.
Xa non sei si son,
si son ou é.

Erguida en ondas con el,
 crucei o mar que soñei cando non o conocía,
 cruceino,
 cruceino enteiro de baleiro novo.
 As augas bogaban soias
 sin saber pra onde. Non había
 brisa nelas,
 nin forza.
 Había si troques de lúa teñida en negrura.
 Eran mortas de olladas,
 mortas de alento en cantiga que diga,
 mortas.

¡Xa chego!
 Chego hoxe por camiño meu.
 As augas dos mares xa tiñen ca súa brisa.
 As ondas agardan co timón da marxa.
 A forza pode.
 A ollada é vida.
 Di a lúa o que ten o sol.
 A cantiga volve ó seu.
 É.
 Non é.

Calma, amiga, calma que tamén eu
 espero.
 Non me empuxes.
 Non me mandes falar o que non dis.
 Non me mandes que de ti diga
 si hoxe non che conozo.
 Non me empuxes
 si no me dás de á feito, no me empuxes que non
 ando.
 Non ando na túa liña
 trillada de sóo.
 Non ando entre pé descalzo -mascarada verba-.
 Non ando sin de ti forma -luz viva-. Non ando,
 non.

Escoito todos, ¡como ditades!
 ¡Como vedes as cousas dinde a vosa sabia meda!

¡Como teñides!
 Teñidos de formas,
 teñidos de rumbos, de camiños soios e de
 pausa,
 teñidos de verbas, verbas duras sin
 moles,
 verbas brandas,
 verbas que se atopan como eran,
 verbas que enxugan mundo entre homes,
 que enxugan terra, terra mollada de
 són,
 que enxugan nebra,
 aquela de tono limpo,
 enxugan peito,
 peito frío, amofado en alma
 morta.
 Forza, empuxa de ti e fala.

Son a suma total
 daquel que foi medindo
 a pegada aquela que non digo,
 pegada que soia se puxo o su nome.
 Son resta da esperanza -diferencia quedou-.
 Multiplicada xa nacín,
 ¿pra que dividirme agora?

San, enteira voume indo,
 san enteira vou quedando,
 o paso xa me cederon,
 inda que o camiño se vira,
 vaise virando en duro,
 as pegadas ben se ven
 vense volcar nas penas,
 liman os picos dos montes,
 raxan a cume i o mar,
 raxan as alturas todas,
 raxan a néboa,
 raxan o sol,
 ráxanse todas nunha,
 esta cinguese

vaise cinguindo.
¡Terra, alma dona!
Pegada que soia
se puxo o seu nome.

Baixa a augua, baixa,
tecendo voltas e máis voltas,
facendo caracol sin casa.
Avisa o galo,
a pita nun berro longo fuxe.
A chuvia fala,
peneira o rego.
Casiñas vellas fumean e din:
"Delas son,
delas son".

Fai tempo crucei un camiño
i atopei as pegadas hoxe.
Non se van nin con mal tempo,
non se van con sol-quentar,
non se van inda que as pisen.
Por elo volvín a elas,
por elo volvinas a pisar, amigos,
quedando nelas tallada,
quedei nelas porque son
aquela terra sabia,
aquela terra era.
¡Como traballa en min!
¡Como me dá e me quita!
¡Como me fai e desfai!
Leva a augua pró seu tallo,
leva a néboa crara-escura,
leva sol,
leva vento,
leva nebra que coxea,
leva folliñas secas,
leva súas pólas ca sombra,
leva tronco ca raíz,
leva prantas,
leva montes,



pinares e carballeiras,
leva pedras espelladas,
tamén aquelas de mofo,
paredes de hedra leva,
leva uces,
leva toxos,
leva ladeiras e prados,
leva as herbiñas todas,
leva mares,
leva ríos,
leva fontes,
regueiriños a cantar,
leva tempo aquel que deixa.

¡Terra, verba miña!

Vou atizando o teu talo
ou son bafo do que el xa leva.

Quen me dera, amigos, que miña nai me dera hoxe unha
/tunda.

Hoxe por neve trocada,
hoxe no humor derradeira,
que non oio meu latido,
que a escuridá me zoa,
quero pedir e non podo,
non falo,
chegan a min e non o sei.

¡Ouh, quen me dera que miña nai me dera hoxe unha
/tunda!

Logo a súa man sanguentada a /pousara
no meu peito
e cinguidiño a el miña alma,
miña alma hoxe fría.
Tirada entre mesturada terra estou,
quero, quero e non podo erguerme,
aplástame a chuvia,

lévame o vento,
quéimanme,
carbón de min queren facer,
como a chama non fai brasa.

¡Quen me dera que miña nai me /dera hoxe unha tunda!
¡Ouh!

De *VERBA QUE COMENZA*, 1990 (Póstumo)

ENCONTRO



1.º ENCONTRO DAS POETAS PENINSULARES E DAS ILLAS

En Vigo, os días 26, 27 e 28 de Xuño de 1996, celebrouse o ENCONTRO DAS POETAS PENINSULARES E DAS ILLAS, organizado por Feministas Independentes Galegas, promovido pola Concelaría da Muller do Concello de Vigo, e dirixido por María Xosé Queizán. Os criterios que alentaron dita iniciativa quedaban explícitos no texto do programa:

Asistimos a unha eclosión da poesía de mulleres. Múltiples voces están facendo visibles facetas inéditas da cultura e iluminando o que permanecera na sombra. As mulleres poetas saen á luz, desafían a morte, recrean o amor, a lingua, a vida mesma. Elaboran novos espazos poéticos, novas tendencias. Algunhas desas voces, nun canto coral de 5 linguas, dan conta do seu oficio neste primeiro Encontro.

As mesas redondas e os recitais foron precedidos de conferencias que deron conta da situación da poesía feminina nas respectivas linguas. Estas estiveron a cargo de Montserrat Abelló, profesora e traductora das poetas catalanas ao inglés, e M.^a Mercé Marçal, por Cataluña; Cecilia Drey Müller que coa súa tese doctoral sobre a poesía feminina en castelán é unha especialista no tema, xunto a Cinta Montagut; Silvina Rodrigues, profesora de Literatura da Facultade de Ciencias Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa, falou dunha poesía de gran tradición e magníficas cultivadoras;

Marga Romero quen, co pretexto dunha carta á protagonista das Literatas de Rosalía, uniu o seu talento creador e investigador; Tere Irastortza, poeta e coñecedora da situación en Euzcadi e Lourdes Álvarez, escritora e promotora da actual vixosidade da literatura en Asturias. As intensas Xornadas foron clausuradas pola Concelleira da Muller do Concello de Vigo, Maite Fernández, que desde o principio apoiou con calor o proxecto.

Ademais dos recitais das poetas invitadas ao Encontro, pudemos

escoitar a poesía de poetas veteranas como Joaquina Trillo ou novísimas, como Yolanda Castaño. Uníronse á festa da poesía outras voces entrañables, como a de Carmeliña, María Magdalena Domínguez, Anna-Carmen Rufs, Carmiña Corral, Margarita Agulló, etc. que encheron o espazo co alarde da poesía popular ante o asombro das poetas foráneas e os aplausos da concurrencia.

Esperamos que esta iniciativa de FIGA teña continuidade noutras partes do Estado para que as poetas se sigan encontrando.



Participantes no Congreso.

Bonas tardes. Arratsaldeon.

Ata aquí chega a memoria

exacta do que dixen en Vigo o 29 de xuño de 1996. O resto recórdoo, intúoo e ás veces dedúzo. O resto consiste tamén naquilo que continuei a aprender e a intuír durante este ano, en certa medida porque coñecín a outras poetas no transcurso daqueles días ou polo que lin con posterioridade (*graciñas, Chus Pato*).

Por outra parte, tampouco importa en exceso, posto que os poetas (1) sabemos que as nosas frases se desfiañan e acaban por enmudecer no caso de que algún/algunha lector/a non as ganduxe nalgún momento.

A dificultade engadida das persoas que escribimos en eusquera consiste por un lado, en que o noso idioma non coñece irmás/áns na súa periferia, polo que é posible que das nosas frases só se recollan silencios. Doutra banda, tamén, na que a meirande parte das épocas, as idades, dos xéneros literarios que nos son ensinados nas escolas e universidades como universais, a escritura rota no noso pobo en torno a outros eixos, entre os que destacaría *a tendencia ao silencio e o intento de sobrevivir asimilándonos*.

A tendencia ao silencio ou desapego pola tradición escrita, representada durante séculos, por xeracións de vascos/as que preferiron recordar e reinventar a súa historia oralmente, ata que,



Teresa Irastortza

Tere Irastortza

neste século, foi recuperada para a escritura, por unha xeración de sacerdotes antropólogos e folcloristas. Por outro lado, a *tendencia á asimilación* representada, tamén durante séculos, por outros moitos sacerdotes, empeñados en salvar as nosas almas facéndonos comprender as verdades católicas. Non en balde escribimos desde unha posición minorizada e sentimos, case sempre, cando utilizamos outro idioma que o eusquera, que estamos a realizar unha incursión en territorio estranxeiro, como diría Koldo Izaguirre (2). É que cando falamos dos séculos XVI, XVII ou de tal época, non podemos falar ao mesmo tempo do Renacemento, do Século de Ouro ou do Barroco, porque as poucas obras escritas en eusquera en tal época son, en xeral, traducións ou adaptacións de libros relixiosos, ou catecismos ou devocionarios.

Sentimos tamén, xa que logo, certo temor a que nos miren desde fóra, porque, daquela, desde os parámetros do que se denomina cultura universal ou nacional, corremos o perigo de que non atopen entre nosoutros/as nada que poidan ver ou alomenos nada que podan apreciar.

Tal vez por iso, cada vez que os vascos/as comezamos a falar do que cadaquén fixo, tendemos a nos remontar á nosa historia ou a falar de nosoutros/as. A min -

que, particularmente non son moi amiga das cronoloxías e das estatísticas aplicadas á literatura, e que prefiro falarvos do que percibo como historia da literatura vasca - gustaríame que lérades este texto de Bernardo Atxaga (3) con atención, posto que expresa mellor que a maioría das historias da literatura vasca cómo nos sentimos traducidos/as e deducido/as e como nos habemos de explicar.

Escribo nunha lingua estraña

*Escribo nunha lingua estraña. Os seus
/verbos,
a estrutura das súas oracións de relativo,
as palabras coas que designa as cousas
/antigas
- os ríos, as plantas, os paxaros -
non teñen irmás en ningún outro lugar da
/Terra.
Casa dise etxe; abella erle; morte heriotz.
O sol dos longos invernos, eguzki ou eki;
o sol das suaves e chuviosas primaveras,
tamén eguzki ou eki, como é natural;
É unha lingua estraña, mais non tanto.*

*Nacida, din, na época dos megalitos
sobreviviu, lingua teimuda, retirándose,
agochándose coma un ourizo neste lugar
que agora grazas precisamente a ela,
moitos chamamos País Vasco ou Euskal
Herria.*

*Nembargantes, o seu aillamento non foi
/absoluto:*

*Gato é katu; pipa é pipa; lóxica é logika.
Como tería concluído o príncipe dos
/detectives,*

*o ourizo querido Watson, saíu da súa tobeira
e visitou moitos lugares, e sobre todo Roma.*

*Lingua dunha nación diminuta,
lingua dun país que non se ve no mapa,
endexamais pisou os xardíns da Corte*

*nin o mármore dos edificios de goberno;
non produciu, en catro séculos, máis dun
/cento de libros:
o primeiro en 1545; o máis importante en
/1643;
o Novo Testamento, calvinista, en 1571;
A Biblia completa, católica, alá polo 1860.
O soño foi longo, a biblioteca breve;
Mais no século XX, o ourizo espertou. (*)*

Mulleres minorizadas

(ou mulleres de minorizados, ou minorizadas mulleres), non temos atopado as nosas pegadas na tradición, porque como é sabido, a tradición é inventada e inventariada, en xeral, por sabios que han de ponderar a produción vasca coa produción foránea, na que tampouco ata o de agora existiu gran interese polas obras escritas polas mulleres. Sen embargo, moitos dos fermosos textos da literatura vasca teñen sido escritos por mulleres, ou alomenos, recollen as voces das mulleres. Obviamente, son textos fragmentarios, breves, prantos (ou "endechas") - como a de Sancha Ochoa de Ozaeta, á morte do seu marido Martín Bañez, en 1464, o que cantou unha irmá de Emilia de Lastur na súa morte, o de Usua de la Torre de Alós, - ... algúns prólogos máis persoais como o de Bizenta Mogel, refráns titulados *cuentos de viejas* (4), recopilacións de noticias e avisos nos pobos, na prensa en eusquera, breves artigos... que, precisamente, pola súa brevidade non ofrecen a quen busque escribir unha gran historia senón unhas breves liñas.

Para min, sen embargo, constituíron frases que non se desganduxaron e que me arrouparon, moi a miúdo, cando sentín frío.

Agora ben, tal vez polo feito mesmo de proceder dunha cultura minorizada, ou de ter consciencia de tal minorización, sinto unha gran prevención contra todo asomo de etiquetaxe, en principio, polas seguintes razóns:

a) O ano pasado cando estaba a realizar unha recopilación e relectura dos meus libros de poesía, percibín perfectamente que o que se coñece como personalidade, como esencia, non é, en gran medida, senón un mito. Por iso, ao inicio do libro insertei estas palabras dun gran poeta catalán:

VAIG ABRIR, COS BALB, ELS CALAIXOS
ON GUARDAVA

MILERS DE VERSOS QUE NO
RECORDAVAD HAVER ESCRIT

MAI. LA PILAR M ASEGURAVA - ERA UN
VESPRE FULLÓS

AMB UN CEL BAIX GUSPIREJANT DE
LLAVIS - QUE ELS

HAVIA LLEGITS. ELS CALEIXOS EREN
PLENS DE MANS

COMPACTES Y DURES QUE ESTRENYEN
LES MEVES AMB

ESTRANYS DESIGNIS.

J. V. FOIX

É dicir, a primeira razón, pola que me opoño a falar de literatura feminina é a de que dificilmente

podemos definírmolos de todo, agás cando ten chegado a hora final (que non é outra que aquela na que decidimos parar o reloxo da nosa capacidade de sentir e experimentar).

b) Xa antes de que Thomas dixera que basta que algo sexa percibido como certo para que se convirta en real, oíamos dicir en eusquera IZENA DUENAK IZANA du. (*O que é nomeable existe*). Non confío pois, excesivamente no poder da etiquetación, na universalidade das clasificacións (nin sequera en ciencias naturais).

En consecuencia non quero falar de escritura feminina, senón das escritoras vascas, e máis en

concreto, das poetas vascas actuais. En realidade, porque temo que se non existise falaría da nada, ou a crearía, e se existe, tal vez só puiden recoñecela pola medida da miña mirada, tal vez, porque a miña mirada atopa soamente un reflexo do que busca.

En definitiva, e perdoade que me teña extendido tanto, tratarei de facer explícitos algúns rasgos da poesía que temos escrito as mulleres vascas a partir da década dos setenta. Non pretendo caracterizar a poesía de cada unha de nosoutas, senón de enmarcar algúns dos puntos en común que percibo, para vos convidar á festa da nosa palabra, convencida de



M.^a Xosé Queizán, Lourdes Álvarez, Tere Irastortza

que a imprecisa mirada do que pescuda o horizonte lonxano uniformiza un deserto de múltiples e ardentes areas - movedizas - .

As mulleres. Inventario.

Se o século XVI, no que se data o inicio da literatura vasca escrita, foi un século recordado polos historiadores porque nel atopamos aos que se ten denominado coma vascos

universais - San Ignacio de Loyola, San Francisco Xabier, Martin Azpilikueta, o coñecido doctor Navarro, Joan Huarte de San Juan, Saint-Cyran, Miguel Servet, Pedro Malon Etxaide, Bartolome Carranza ... - Foi tamén o século no que máis *sorginas* - máis meigas - foron queimadas nas fogueiras da inquisición, no que as seroras e as beatas tiveron que ir renunciando aos seus

quefaceres nas igrexas, o século a partir do que tiveron as mulleres que seren representadas polos seus maridos nos contratos privados. Por algo tivo Catalina de Erauso que fuxir dun convento e converterse en soldado ...

Desde os seus comezos, volvo insistir, a literatura vasca foi unha literatura eclesiástica. Só a partir do século XX hase comezar a se secularizar. É fundamentalmente a



Participantes ao Congreso

partir da segunda metade do século XX cando comezan a escribir as mulleres con maior asiduidade, ao principio, en xeral empuxando un movemento que tivo unha especial incidencia na recuperación das ikastolas e nas que as mulleres tiveron e teñen unha gran presenza.

Mariaje Minaberry, Lourdes Iriondo, Henriette Aire, Anuntxi Arana, Begoña Arregi, M Karmen Garmendia, Arantxa Urretabizkaia, Amaia Lasa, M Asun Landa, Pilar Iparragirre, Aurelia Arkotxa, Laura Mintegi, Aitxus Iñarra, Itxaro Borda, Marripí Solbes, Amaia Iturbide, Tere Irastortza, Arantxa Iturbe, Yolanda Arriete, M Jose Kerejeta, Arantza Aldalur, Itziar Alkorta, Gotzone Sestorain, son os nomes que se foron incorporando ás listas de nomes vascos. Algunhas destas mulleres deixaron de publicar, outras escriben literatura infantil, outras poesía ou novela. Non se cinguen, coma mulleres, a un xénero concreto. Moitas delas escribiron máis dun libro, algunhas delas rondan a decena de libros, algunhas supérana ... o que significa que a súa presenza nas letras vascas non é esporádica, non é tan fragmentaria como o foi a de Bizenta Moguel, Rosario Artola ou outras.

Se ata o século non se empezou a secularizar o escritor vasco, soamente a partir dos anos sesenta reinou unha época inconformista, na que os

escritores e os artistas mostraban a súa disconformidade coa orde tradicional e os seus parámetros culturais. En tal entorno algunhas mulleres empezaron a se manifestar. Entre elas destacaría a Amaia Lasa e a Arantxa Urretabizkaia. Amaia Lasa iniciou a súa andaina cun poemario titulado **Poema bilduma** (*Recopilación de poemas*) na que se recollían os seus textos e os do seu irmán Mikel. A aquel primeiro libro de poemas seguiron outros dous **Hitz nahasiak** (*Palabras confusas*) e **Nere Paradisuetan** (*Nos meus paraísos*) e a estes un libro de contos, multitude de artigos e algunhas traducións. Amaia

Lasa retrataba deste xeito ao que poderíamos denominar a súa xeración:

*Aquellos hombres
removiendo sus fuerzas, sus carnes, la
/tierra, la muerte...*

*aquellos hombres
sudando dolor
todos a la vez, aunados, haciendo un
/mundo*

*(...)
cuando los ví*

*Me avergoncé
yo, allá, con mis problemas,
con mi pensamiento,
con mi vida,
yo, encontrándome para mí*

*Me avergoncé
y mi rostro se encarnó
ante aquellos hombres.*



Carmeliña, Luz Pozo, Pura Vázquez, Pilar Pallarés.

Cando Amaia Lasa e Arantxa Urretabizkaia irromperon coa súa poesía, libraron a batalla do corpo, e sen embargo, lida coa distancia do tempo, non se trataba dunha literatura erótica, anque moitos non a leran doutro xeito. Falaron dos seus corpos, ou cos seus corpos para falar de si mesmas, do seu ser, da súa esencia, se existise, e coa forza dos seus corpos impedíuse unha creación mística feminina, ao igual que se impediu unha creación erótica feminina.

Trátase de transmitir OUTRA / SÚA IMAXE, como ben se pode apreciar no seguinte texto de Amaia Lasa

*Rezando
Gritando, a vueltas con el sexo,
para acallar la voz del sexo,
pasó el tiempo,
calló el saco,
y el sexo empezó a gritar
y aún no ha callado.*

Tentaban, penso eu, lembrar a nosa natureza, por e para desconfiar da súa cultura, da súa visión do mundo. Escribiron (e escribimos) co corpo, do que prefiren a man que termou a mazá do perigo, da sabedoría, e da incerteza, que a costela que nos facía sentir a sombra de Adán.

Arantxa Urretabizkaia será a escritora vasca máis coñecida, da que do seu primeiro libro de poemas (**San Pedro bezperaren ondorena**) se falou moito menos que de **Zergatik**

Panpox (*Por qué, Panpox*) a súa primeira novela, coa que se consolidou coma unha pluma de brío. Escribiu tamén outro libro de poemas **Maitasunaren magalean** (*No regazo do amor*) anque cultivou máis a narración **Aspaldian espero zaitudalako. Ez nago sekula bakarrik** (*Como te agardo desde hai tanto tempo, nunca estou soa*) **Saturno, Aurten aldatuko da nere bizitza** (*Este ano cambiará a miña vida*).

Como Amaia Lasa, Arantxa Urretabizkaia irrompe na literatura coa firme decisión de que ninguén volva a aprazar o seu tempo, anque ninguén teña agardado a súa chegada. Dicia Arantxa Urretabizkaia no seu primeiro libro de poemas

*Estoy absolutamente convencida:
Nací un día gris,
soso,
un templado día sin sol,
en un momento gelatinoso
entre dos oscuras noches.
Estoy absolutamente convencida:
cuando nació las cabezas
miraban en otra dirección.*

Ningunha das mulleres, ou xoves, que temos publicado poesía nos oitenta e noventa temos podido ignorar a forza dos textos de Amaia Lasa e Arantxa Urretabizkaia. A min, particularmente, transmitíronme o gusto pola concreción, pola forza do vivido, fronte a unha tradición excesivamente literalizada, culterana e posmoderna.



Lourdes Álvarez

Non obstante, entre as que comezamos a publicar a partir da década do 80, percíbese un plantexamento da tensión entre a tradición literaria e a vida, ao que se referiu a crítica literaria cando falaba de literaturidade, metaliteratura, ou literatura da experiencia, ao que, probablemente, Arantxa Urretabizkaia respondería: *soy un pájaro, no una ornitólogo.*

As escritoras posteriores puideron ser paxaros algo menos conscientes da liberdade, porque Arantxa Urretabizkaia e Amalia

Lasa abriron as portas das nosas gaiolas. A incomodidade por ser muller deixou de se manifestar, como tal, ou o fixo de maneira máis irónica. Non escribimos soamente por desafogo, anque para nos desafogar elixamos a escritura. Entre nosoutas maniféstase certo cambio de rumbo. Nalgunhas faise patente no achegamento ás artes plásticas (Aurelia Arkotxa, Amaia Iturbide), noutras polo seu achegamento á música moderna (Itxaro Borda), noutras polo estudio de cánones poéticos antigos (T. Irastortza).

Non existe unha mensaxe diferenciada que identifique ou aúne ás poetar vascas. Desde o punto de vista formal, o monólogo como confesión por medio do que permitiamos a outros durante o relato ser nosoutas deixa de ser suficiente.. Non buscamos outro eu que oíndonos se escoite, buscamos outro eu que nos interpele, tal vez, porque nos sabemos diferentes e non buscamos a alguén que só sexa o noso reflexo.

Itxaro Borda, escritora tanto de poesía coma de novelas, escribiu algúns dos mellores libros de poesía da nosa época. Anque entre as súas últimas produccions predomine a novela, referireime a algúns dos seus libros de poesía, entre os títulos dos que destaca un que me parece paradigmático **Bestaldean** (*Ao outro lado*) no que mediante a vivencia e a

metáfora do tren que nos leva a portos sen saída esnaquiza o romántico mito da soidade do poeta, precisamente, a través da súa experiencia da maternidade, da capacidade de unir o diverso, de coñecer a natureza desde perto e saber integrarse na tradición urbana. Mais previamente escribira outros libros de poesía. **Bizitza nola badoan** (*De cómo pasa a vida*), **Krokodil bat daukat bihotzaren orde** (*Teño un crocodilo en lugar dun corazón*) e **Juste Love**. Non podo non facer referencia a este último libro, do que vos transcribo parte dun poema, traducido ao castelán por un impotantísimo poeta vasco, Koldo Izagirre:

(...)
*hoy sueño silencios helados:
 puedo adivinar
 los ojos enrojecidos de las fieras en los
 /negros delirios de la*

*noche
 en las ventosas cumbres abriéndose,
 /rompiéndose, haciéndose
 ceniza*

*silencios helados o mudos blues de la nada:
 no puedo ganar el sueño y las personas
 /normales,*

*rectas,
 y fumo y fumo todas las noches me son
 /pleno día*

*veo el arcoiris de lo oscuro que produce la
 /lucha*

*de la lluvia y de la luna
 pues nadie me cree, o dicen que me he
 /vuelto loca
 cuando grabo en viejas cintas los gritos
 /sinfónicos de las ranas
 para utilizarlos como materia poética*

*mudos blues de la nada:
 no produzco la adrenalina suficiente
 para responder con golpes a las seguras
 /armaduras del*

*conformismo
 que me ataca con su conocida estrategia
 (...)*

*mudos blues de la nada:
 luego he pensado que en mi caso la mejor
 /reacción*

*es romper a llorar por nada: ni una miserable
 /lágrima*

*aunque me engañe. Quizá esté más
 /endurecida
 que a los dieciséis años. Entonces al menos
 /era romántica:*

(...)
*quiero descomponer desde su interior
 el ser animal anterior al caos, volver al
 /vientre
 de las mitológicas madres ideales, ir más
 /atrás en el tiempo*

*pasado,
 a fin de encontrar en este torpe silencio
 los complejos mecanismos básicos de una
 /vida que pueda
 entender.*

Con este poema de Itxaro Borda remato estas liñas, coma no seu día acabei a charla en Vigo. Espero que estas palabras atopen quen as lea e quen as ganduxe.

Coido que, tal vez, de novo, chegou o momento de volver ao silencio. A tendencia ao silencio volve a me apertar. Sen embargo, o silencio non é sinónimo de soidade. Durante moito tempo as voces das mulleres foron silenciadas, polo feito de seren mulleres. Agora impónsenos outro tipo de silencio, posto que se nos pide que falemos polo feito

de sermos mulleres. Pídesenos que falemos nun momento no que o valor da palabra devaluouse; nun momento no que o aire está atravesado por voces que se enxordecen mutuamente, nun momento no que permitir falar só significa desfogarse, mais no que ás palabras, ás ideas non lles queda ningunha marxe para inquirir unha resposta ética - En España permanecen detidos varios parlamentarios/as por non terse negado a facer público un vídeo titulado La Alternativa Democrática - Como as troitas asomamos ao mencer, pero tal vez nos siga a corresponder nadar contra corrente e chimpár só cando nos apeteza ou teñamos algo que dicir e non para distraer a ninguén.

Traducción:

Margarida Rguez. Marcuño

NOTAS

(1) En eusquera non existe xénero gramatical, polo que neste caso inclúe a mulleres e homes (xa que ningún reivindicaba o uso de poeta), coincide con algunhas linguas románicas.

(2) K. Izagirre **IncurSIONES en territorio enemigo**. Pamplona. Pamiela. 1997. De próxima publicación.

(3) Texto escrito inicialmente como prólogo a una traducción das súas obras. Pódese ler, actualmente, no LCD publicado por *El Europeo*, titulado *Nueva Etiopía*.

(4) Oihenart. **Atsotitzak**.

(*) *Estimamos realizar a traducción deste texto por consideralo interesante e enriquecedor.*



Ana Carmen Rufs

¿XÉNERO LITERARIO OU MARXINACIÓN?

A PROPÓSITO DA POESÍA EN CASTELÁN ESCRITA POR MULLERES DESPOIS DO MEDIO SÉCULO

No último cuarto de século viuse un interese cada vez máis amplo pola poesía escrita por mulleres. A atención que prestou o público lector axiña se estendeu ao sector editorial, aos premios literarios, e aos medios de comunicación. Proba disto era que o prestixioso Premio Adonais, outrora feudo exclusivo masculino, foi outorgado entre 1980 e 1991 seis veces a mulleres. A revista *Litoral* dedicou en 1986 un número monográfico á poesía escrita por mulleres, exemplo que seguiron outras moitas revistas literarias. Editoriais como Castalia ou Lumen crearon coleccións especiais e mesmo se fundou unha pequena editorial dedicada exclusivamente ás poetisas. A presenza das mulleres na poesía chegou a ser un feito consumado, ata o punto que o crítico Xosé Luís García Martín afirmou: *O auxe da poesía feminina caracteriza aos anos oitenta* (1).

Cabería o se preguntar a que se debe tal fenómeno. Por outra banda había certamente máis mulleres que se dedicaban á poesía e estaban máis preparadas ca antes. Mais, ¿de onde viña este súbito interese?. Antes tamén había poetisas. ¿Que era o que tiña cambiado?. Indubidablemente o auxe da poesía escrita por mulleres

non se debía a factores meramente literarios, senón influía en parte un fenómeno extraliterario. O feminismo e a atención ás cuestións relacionadas coa muller era unha asignatura pendente da xove democracia e isto influía en que lectores e críticos tiveran unha disposición máis favorable cara esta poesía. Aquí vemos que a discusión sobre a poesía escrita por mulleres non pode levarse sen ter en conta a recepción que tivo. Pero antes ca nada hai que revisar a terminoloxía ao uso. Xeralmente acostúmase falar neste contexto de *poesía feminina*. Con razón moitas autoras rexeitan este termo, xa que ten, ao igual que a palabra *poetisa*, unha connotación pexorativa, resultado da actitude misóxina da crítica literaria machista do franquismo que encadraba ás poetisas en categorías tóxicas do feminino.

Esta crítica literaria do franquismo - que segue a ocupar postos hoxe en día - excluíu e exclúe sistematicamente ás mulleres dos manuais de historia literaria, das antoloxías e dos libros de texto. Nas antoloxías dos últimos cincuenta anos as poetisas só chegan na media a un 8% de representación. Nin no cadro antolóxico da *xeración do 27*, nin no da *xeración do 36* foron incluíndo mulleres, a pesar de contar con varios poemarios publicados tanto por Carmen Conde e Ernestina de Champurcín como por Josefina de la Torre e Concha Méndez (2). Tampouco

están xustamente representadas Angela Figuera, Gloria Fuertes ou María Beneyto nos libros sobre a *xeración do 50*. E ¿que pasa con María Victoria Atencia? Outro caso típico de poeta silenciada. Con todo iso, non hai que esquecer que, á parte de estar marxinaadas como autoras, as mulleres fórono - e isto é moito máis grave - coma individuos autónomos. As condicións de vida durante o franquismo non lles permitiron independizarse e desenvolverse económica ou mesmo culturalmente.

Sobre o fondo desta dupla marxinação nace a *poesía feminina*, ou sexa a que escriben as mulleres e que cadra nos seus peores aspectos coa idea que se se tiña daquela do feminino en



Cecilia Dreyemüller

Cecilia Dreyemüller

literatura. Subliñamos dobremente que non constitúe un xénero. Na súa teoría literario-histórica a xermanista alemá Sigrig Weigel por iso mesmo non quere falar dun produto literario, senón do proceso que abrangue a orixe e desenvolvemento do termo *literatura feminina* dentro dunha tesitura socio-política determinada. Weigel fai fincapé no aspecto discursivo da poesía escrita por mulleres (3). Enténdea como unha resposta - deliberada ou involuntaria - ás condicións socio-culturais que encontran as poetas. Explica que calquera ocupación co tema debería en primeiro lugar *sinalar as exclusións, o acantoamento ou o menosprezo da actividade literaria das mulleres*, algo que con respecto á poesía en castelán ata o de agora non se ten feito (4). Sería ademais interesante ver, qué formas, motivos e temas desenvolven as poetas e - se é o caso - qué afirmacións fan a nivel poético sobre a súa condición feminina. No subseguinte darei moi resumidamente una descripción cronoloxicamente estruturada da poesía escrita por mulleres na segunda metade do século XX, baseándome nas análises de textos que realicei para o devandito ensaio, o cal se complementa cun cuestionario sobre factores extraliterarios que presenteí a máis de cincuenta poetas.

A poesía das autoras que nacen entre o 1930 e o 1940 é unha poesía de transición entre posturas poetolóxicas diferentes. A

diferencia de poetas maiores en idade, como Ernestina de Champourcín, Carmen Conde, Angela Figuera ou María Beneyto, que trataban frecuentemente os *temas femininos* tradicionais - maternidade, vida familiar ou amor conxugal - alónxanse delas para achegárense ao tema da identidade propia. Dionisia García, Elena Andrés, Francisca Aguirre, María Victoria Atencia, Ana María

Fagundo ou Ana María Navales non adoptan para iso ningunha actitude reivindicadora - máis ben obvian calquera postulado feminista - pero representan de socate un suxeito lírico moito máis autónomo e autodeterminado. O tenor central da súa poesía é o Eu (feminino) no mundo. Vida e poesía están a miúdo relacionadas reciprocamente, o que desemboca nunha temática metapoética. No



Juana Castro

caso de Ana María Fagundo - que certamente se adianta desde EE.UU. a tendencias posteriores - desemboca nunha equiparación entre corpo (feminino) e poesía. Unha actitude escéptica xeral reflétese no uso da ironía, especialmente na obra de María Victoria Atencia, e, no caso de Elena Andrés, na transformación onírica do cotián. Ambas opcións revelan certas contradicións entre o suxeito poético e o ideal feminino franquista. A característica máis significativa, sen embargo, que une a todas estas poetas, é a súa discreción, a súa tendencia a non reivindicar ningún recoñecemento, a se subestimar e a se quedar preferentemente na sombra. A antropóloga cordobesa Laura Freixas chama ás mulleres desa xeración *mulleres invisibles*, porque despois do trauma da guerra civil sacrificaron a súa realización individual e profesional para se dedicaren ao fogar e á familia.

A xeración de poetas nada entre 1940 e 1950 pola súa parte destaca por primeira vez na historia publicamente. Participa activamente en todos os campos relacionados coa literatura e contribúe tamén a nivel teórico no labor de tirar á cultura española do empobrecemento sufrido desde a Guerra Civil. Á parte de crear unha ampla obra poética, traduce, como Ana María Moix ou Clara Janés, ensina literatura na universidade, como Fanny Rubio ou Rosa Romojaro, ou dirixe editoriais,



Elsa López

como Elsa López. A nivel poético maniféstase esta nova autoconsciencia na formulación explícita dun Eu feminino. A poesía de Pureza Canelo, María Cinta Montagut ou Isabel Abad entre outras enténdese como coñecemento e vai ligado ao proceso de se coñecer na identidade como muller. Isto maniféstase a traveso da representación de diversas figuras femininas. Moitas varían modelos do ámbito mitolóxico, como a Lúdia ou a Daphne de Amparo Amorós, a Narcisa de Juana Castro; outras transforman as féminas célebres da historia literaria, como a Cordelia de Clara Janés. Son reelaboracións conscientemente subversivas que cuestionan a imaxe tradicional da muller. *Ten a perversión de que trantorna un mito, un cliché*, afirma Rosa Romojaro ao respecto do seu poema Danae (5). En xeral prefiren estas autoras quedar á marxe dos grupos poéticos con definición estricta, anque compartan os seus postulados estéticos. Son os homes os que fan as antoloxías, os congresos e os manuais de literatura. (A única muller na antoloxía dos *novísimos*, Ana María Moix, deixa de publicar poesía despois de dous poemarios iniciais). Mentres a meirande parte das poetas da xeración anterior nin sequera leu o clásico de Simone de Beauvoir **Le deuxième sexe**, estas agora interésanse polas teorías (literarias) feministas e expresan o seu compromiso feminista decidido

tamén a nivel literario. A pesar de todo isto cáseque todas as poetas desta xeración saen tarde ao foro lírico. A maioría delas pasaba dos trinta anos ao publicar o primeiro poemario, porque, a diferenza dos seus compañeiros poetas tiveron que se facer cargo da familia. Este factor xeralmente menosprezado pesa moito para o desenvolvemento continuo dunha obra literaria, como confirma Rosa Romojaro: *Despois dos anos de silencio total do matrimonio(...) empecei a escribir poesía* (6).

No decenio entre 1950 e 1960 nace unha xeración de poetas marcadas polo cambio político e social. Chega á maioría de idade durante unha época de intensa actividade política e cultural. Por iso está influenciada pola pluralidade das correntes poéticas, que tamén desde o estranxeiro coñece. Ademais xa ten acceso a unha formación académica de bo nivel. Se as xeracións anteriores loitaron pola liberación da muller, esta é a primeira que a pode aproveitar sen grandes traumas. Vive con máis normalidade a relación entre os sexos, que se liberaliza sensiblemente despois da morte de Franco. Isto serve de impulso a moitas poetas para entablar un discurso erótico. A precursora fora a uruguaia Cristina Peri Rossi, que nos anos setenta comezou a publicar en España. A súa poesía sensual en torno ao desexo explotaba a tradición literaria patriarcal ao mesturar a mitoloxía clásica con elementos da

liturxia romano-católica e citas bíblicas. A gaditana Ana Rosetti deixouse inspirar pola *rebelión do corpo e da palabra* de Peri Rossi e publicou en 1980 o primeiro de tres poemarios provocativos. A crítica celebrou entusiasmada o seu *misticismo erótico* que en realidade correspondía perfectamente ao imaxinario masculino sobre o erotismo feminino. O tema erótico converteuse nunha moda. Seguindo o exemplo de Ana Rosetti, invertindo soamente os papeis dos sexos, mais confirmando os seus tópicos, irrompeu Andrea Luca na escena, co engadido de xogar co bisexualismo. Concha García e Isla Correyero propuxeron en cambio un suxeito feminino activo e autosuficiente. O corpo feminino e o mundo cotián da muller ocupan un lugar importante nos seus textos poéticos que contribúen a mudar a imaxe da muller na poesía amorosa. Outro sinal de identidade da poesía de Concha García é o chamado *estilo fracturado* que, en rebelión contra a literatura patriarcal, rompe coas regras semánticas e sintácticas. Na obra de Olvido García Valdés obsérvase, como en xeral na poesía desta xeración, unha reacción ao discurso lírico impersoal e obxectivista dos *novísimos* a traveso dun xiro cara a experiencia persoal e subxectiva. No caso de María del Carmen Pallarés isto realízase cun estilo pseudo-biográfico. Menchu

Gutiérrez pola súa banda utiliza co mesmo fin o *discurso alóxico*, que rompe co principio da continuidade temática.

As poetas nadas entre 1960 e 1970 representan a primeira xeración que medrou na democracia. No canto de a unha dictadura enfróntanse ao consumismo e ao individualismo feroz da flamante sociedade de benestar, que tras o fundamental cambio de valores da Época de Transición perdeu o empuxe social e cultural. Os seus temas son por tanto a masificación, o anonimato e a perda de orientación nun mundo sen sentido. Do feminismo Amalia Iglesias, Almudena Guzmán ou Carmen Albert distáncianse, non ven desde o seu horizonte de experiencias ningunha necesidade para o abrazar; afirman no canto diso que non se viron afectadas por discriminacións xenéricas. Sinalan o grande interese que desperta a poesía escrita por mulleres, que souberon aproveitar ao máximo polo seu hábil manexo dos medios de comunicación. Obsérvase, en troques, na súa poesía un rexeitamento a calquera compromiso político ou mesmo aos postulados éticos das xeracións anteriores, porque estas poetas queren en primeiro lugar chamar a atención, queren fascinar. Fano -en consonancia coa súa idade- cun vocabulario exuberante, provocador, incluso soez, no caso de Luísa Castro, ou coa tematización de tabús como o consumo de drogas, no caso de

Blanca Andreu, ou coa primacía do discurso erótico, no caso de Mercedes Escolano. De todos xeitos, a temática amorosa atopa un tratamento libre de clichés e diferenciado. Chama a atención que o suxeito lírico deu un xiro cara o andrógino (segundo Octavio Paz unha tendencia xeral na representación do feminino da fin de século). Luísa Castro crea un ser asexual ou hermafrodita, *eunuco*. Nos textos de Mercedes Escolano personifícase a *o/a mar*, que ten atributos femininos e masculinos. Ambas autoras non soamente rachan cos roles de sexo senón redefinen a orde cultural. Aínda xorden novas voces importantes nos anos 90, como a de Esperanza López Parada, que nos anos 80 a penas publicara nada. Outras, como a de Blanca Andreu, perderon considerablemente o seu protagonismo pola falta de publicacións novas. É precipitado buscar máis rasgos característicos para unha xeración de poetas que está aínda nos seus comezos.

Ollando cara atrás a finais do século decatámonos de que a poesía escrita por mulleres evoluíu decesivamente. E son as catro xeracións de poetas españolas nadas entre 1930 e 1970 as que protagonizaron este cambio: desde a represión e a marxinação cara a igualdade de oportunidades e a expresión libre da súa identidade. Para futuras investigacións sobre o tema segue en vigor o postulado de Sigrid Weigel: *A exclusión das mulleres da historia da literatura*

xustifica unha mirada especial á literatura escrita por mulleres.

Traducción:
Margarida Rguez. Marcuño

NOTAS:

(1) Véxase Francisco Rico *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Edit. Crítica. Barcelona, 1992, páx. 118.

(2) Véxase Roberta Quance *Entre líneas: Posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres*. En "La balsa de la Medusa". Madrid, 1987. Sinala que só na segunda edición ampliada de 1934 da antoloxía de Gerardo Diego foron acollidas Ernestina de Champourcín e a Josefina de la Torre.

(3) Sigrid Weigel *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Tende. Dülmen, 1987.

(4) O meu libro *Die Lippen des Mondes. Spanische Lyrikerinnen der Gegenwart (1950-1990)*. —Gottfried Egert Verlag. Wilhelmsfeld, 1996—, é un primeiro intento nesta dirección.

(5) Véxase Sharon Keefe Ugalde *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Siglo XXI de., Madrid, 1991, páx. XII.

(6) Keefe Ugalde, op. cit., páx. 114.

SOBRE POESÍA

Fun aquí invitada para que exprese a miña visión sobre a poesía e, ao tempo, presente a miña propia obra. Ambas as cousas parecéronme sempre moi difíciles, quizais - como case todo o que é importante na vida- é algo multidireccional, non resultando doado recluílo nunha definición ou nunha visión concreta; no que se refire á presentación da miña obra son das que pensan que a obra hase presentar a si mesma, sendo toda explicación externa ao texto mesmo unha suplantación do seu significado primordial, aquel que a fixo nacer froito dunhas intuicións, estratexias e reflexións que despois, unha vez nacido o texto, desaparecen para sempre. A pesar do exposto tentarei aquí de facer as dúas cousas, é dicir, falar da poesía en xeral e da miña en particular.

Para tratar de poesía parto da idea de que toda obra é unha representación e de que quen a realiza traballa sempre no intermedio. Quen escribe, o mesmo que quen pinta ou quen fai unha película sitúase entre o seu eu e o lector polo que hai claramente unha mediación entre o texto e quen o recibe. Ese quen, -que eu quixen voluntariamente neutro ata este momento-, ten un corpo, corpo real, corpo imaxinario ou corpo fantástico que está presente ao longo do seu traballo.

Corpo e espírito, realidade exterior suxeita ás contingencias fisiolóxicas e físicas en xeral, e realidade interior construída con moi distintos materiais, realidade íntima, visión do mundo que toda

escritora ou escritor desexa ofrecer ao exterior para acrecentar esa realidade da que se nutre e coa que nutre. A escritura percorrerá sempre un camiño desde o logos que a pensa e a expresa, ata o logos que a asume máis alá do tempo e a distancia. De todos os textos teóricos sobre o traballo da creación o que se axusta máis co que eu sempre crin é o do francés Didier Anzieu que na súa obra **Le corps de l'oeuvre** explica as fases nas que se desenvolve o traballo creador:

1º) Ancoraxe creador ou momento en que a idea xenética da obra xorde.

2º) Toma de conciencia desa idea, que nun principio é

inconsciente, e necesidade de desenvolver a partir de aquí unha actividade simbolizadora.

3º) Instauración dun código, isto é, atribución de significados á materia coa que vaiamos traballar. No caso da poesía está claro que a materia é a linguaxe.

4º) Composición da obra.

5º/ Saída ao exterior do produto creado, listo para conectar eventualmente cun número indeterminado de individualidades distintas.

O problema da escritura de muller, o problema co que me enfrento á hora de traballar un texto, reside sempre na actividade de simbolización e na instauración



Cinta Montagut, Elena Andrés, Cecilia Dreymüller, Juana Castro, Elsa López

M^a Cinta Montagut

do código, que son dous momentos que van indisolublemente unidos.

O terreo da simbolización está rexido, en termos xerais, pola lei do pai e quen intente transformalo sitúase nunha posición de rebeldía fronte a ese discurso que é o do poder, porque é o da orde simbólica dominante. Foucault, a pesar de que na súa obra non tivo para nada en conta o feito de que as mulleres existen e ademais son quen de teren unha expresión propia, di que sempre a *verdade* depende de quen domina o discurso.

Para unha muller que escribe poesía aceptar esa autoridade simbólica supón, entre outras cousas, o ter que falar desde o *outro*, xa que a muller non é o suxeito da súa linguaxe. A linguaxe que utiliza non é a súa porque é a que estableceu unha civilización, que parte da idea de que *o home é animal racional*, e na palabra home, marcada queirámolo ou non, por un sema de xénero masculino, preténdese crear un neutro englobador do outro xénero do que a realidade queda enmascarada. A lingua que utilizamos, a lingua propia, a lingua materna é sempre a do pai.

Adriana Cavarero insiste na idea de que a universalización dun eu supón que este se converte no todo. De aí vemos que a muller se pensa en canto que é pensada por outro. Unha muller cando pensa, cando se pensa, vese obrigada a facelo con conceptos estraños a ela

mesma. A linguaxe, ao se querer neutra, cando fala de home ou de xénero humano ou de cidadán -e neses termos engloba á muller-, intenta eliminar conceptualmente a diferenza sexual.

Escribir é facer emerxer o inadmisíbel, producir a partir do territorio do imaxinario que ocupamos como individualidades, outros indicios, outros impulsos para o pensamento, o imaxinario colectivo está, hoxe por hoxe, sustentado sobre a subxectividade masculina e reproducido como realidade na organización social. Este imaxinario colectivo non pode bastar hoxe a unha muller que decide escribir partindo de si mesma como realidade. De modo que escribir hoxe para unha muller tería que ser o intento de expresar ou simplemente expresar o inimaxinable, o inconcebible, ou sexa, todo aquilo que na memoria do varón non foi nunca concebido.

Segundo Jacques Derrida a linguaxe está estruturada como un interminable aprazamento do significado e calquera busca dun significado esencial hase considerar metafísica. A cultura foi dando significados á linguaxe, os distintos significantes fóronse recubrinto de significados que nos parecen esenciais cando os aprendemos, pero que non son máis que o reflexo dun determinado modo de pensar nun momento máis ou menos extenso da historia e por tanto están suxeitos a cambios, é aí onde eu creo que debe especificarse o

traballo de toda muller que escribe para se poder ver reflectida na súa escritura, non vendo reflectido outro eu que non é o seu. É aí onde se atopa a miña propia concepción da obra poética, hai que pensar que a escritura é un achegamento sempre cambaleante -pola súa propia natureza- á ruptura do sentido para crear un sentido novo. Escribir como muller ten que significar forzosamente reelaboración da historia a traverso da elaboración da propia historia que se converte así en materia de escritura. Estamos nun momento, pois, no que as teorías da deconstrución tenden a demostrar a banalidade de todo enunciado universalista da cultura, que polo que atinxe ao noso contexto é antropocéntrica, entendendo por tal a do varón branco europeo.

Segundo a Nicole Brossard, da que a reflexión sobre a creación e a escritura poética desde un eu feminino paréceme a máis acertada, direi como ela di no seu texto **-La lettre aérienne** (Montréal, 1985):- *Escribir en feminino quere dicir que é mester elaborar a propia historia e a propia esperanza alí onde poidan tomar forma, onde haxa materia de texto*. Esa materia de texto hase buscar no propio corpo e na propia materia sexuada.

Brossard di que para escribir é necesario:

1º) Saber que se existe.

2º) Ter de si mesma unha imaxe positiva.

3º) Responder á necesidade interior que nos fai querer transmitir a nosa propia presenza no mundo.

4º) Sentir unha profunda insatisfacción ante o discurso maioritario e englobador que nega toda diferenza.

Partindo destas premisas creo que o máis importante que unha escritora pode facer é intentar buscar o seu propio camiño, pensándose a si mesma nun constante reinventar os símbolos que a negan. Penso que hai que vivir a experiencia poética como unha experiencia global, non só como unha experiencia de concepto, de pensamento abstrato, de obxectualización mental, senón tamén e ademais, como experiencia de vida no seu conxunto en tanto que actividade corpórea, emotiva, sexual, etc.

Antes de sentar a escribir hai posto todo un traballo persoal de recoñecemento e pertenza a si mesma. O traballo sobre a linguaxe é a clave, non só dunha expresión persoal como artista, senón tamén do labor filosófico e de transformación de valores e prácticas culturais.

Todo o que dixen ata o de agora non son máis que os meus a priori poéticos ou teóricos; na miña práctica poética persoal fixen unha elección, centrándome en dous territorios ou en dous ámbitos sobre os que traballar e reflexionar: a reflexión sobre a escritura e o seu nacemento ou os seus xurdimentos

a través dunha mirada sobre o mundo, e o segundo ámbito é o do amor como forma de coñecemento na busca dunha experiencia da outredade que é ao mesmo tempo unha busca do eu interior en canto verdade única a través da cal contemplar non só ao outro corpo, ao outro eu que non é o noso eu, senón tamén interpretar o mundo que se nega sistematicamente á valoración do sensible. O amor pode entenderse como a palabra orixinaria que proxecta ao ser cara a súa verdade interior e orixinal no sentido de única. O amor une a súa fragilidade á da palabra que poida traducir dunha forma nova todo ese caudal interior do que antes falei.

A palabra poética ten unha entidade particular que nace do sentimento íntimo, é unha porta aberta cara o afora de, en palabras de G. Stein *unha existencia suspendida no tempo* que é capaz de comunicar mais alá do sentido, que fai abstracción de toda función referencial e social. A palabra poética debería ser, anque infinitas veces vemos que non é así, un espazo de liberdade, de xogo, un lugar apto para o pracer. A obra literaria, e cito de novo G. Stein, *é a relación que todo ser humano establece consigo mesmo e en si mesmo*.

Traducción:
Marga Rguez. Marcuño



Elena Andrés

Boas tardes amigas e amigos:

O día 30 de abril, que é a data na que pola noite na Alemaña tamén se reúnen as bruxas e conxuran nos camiños, recibín unha carta que viña, cando menos, clarificarme a situación da poesía galega de mulleres na actualidade. Desta carta subscribo o oitenta por cento do seu contido, o que podemos discutir despois da súa lectura. Falar da poesía galega alén das nosas fronteiras é difícil, mais ás veces as poetas galegas voan sobre elas, por iso quero dedicar a lectura desta carta a Isabel Caballero Holguín, Petra Dülmer e Anne Rupp, que compartiron comigo o segredo de lela tan lonxe e estudaron as poetas galegas en Tréveris.

A vida boa sempre sobre a cinza.
¿Haberá poesía en que salvarse?

Ruído, Luísa Villalta.

Compostela, 30 de maio de 1996

Benquerida Nicanora:

Agrádame tanto recibir noticias túas que só podo dicirte que dende este interior son feliz. Feliz pola tarefa que me encomendas, feliz polas boas novas que me das; desculpa esta desorde propia da impulsividade que a alegría me produce.

Hai moitos anos, nunha das túas cartas, iniciáramos un diálogo que se viu interrompido.
¿Lembras?

"No, mil veces no, Eduarda; aleja de ti tan fatal tentación, no publiques nada y guarda para ti sola tus versos y tu prosa, tus novelas y tus dramas: que ese sea un secreto entre el cielo, tú y yo".

Querida miña, foi un segredo, e a liberdade que me negaba o mundo, eu coma moitas, busqueina incitante, e detivenme detrás destas grosas pedras. Podo dicirte, e ti sabes que si, que a atopei, ... Nicanora abondoume escoitar a túa voz detrás do torno, cada xoves, ... cando dende un silencio secular, mercabas as nosas rosas, as nosas gardenias, nas primaveras e, as nosas docísimas tartas de amendoa, nos invernos. Cada xoves, o noso amor, cada xoves, a nosa amizade intacta. Hora é amiga, seguindo un verso de María Xosé Queizán de "roubarlle o tempo aos deuses", e que este inimigo tan cruel sexa vencido pola arte literaria.

Comunicásmeme con agrado que a filla da túa última bisneta é poeta, que escribe libremente, que é docta en filosofía e que tamén sabe doutros praceres que no mundo hai, e segues falando e eu percibo na túa carta o ritmo da túa voz. Admirada ves como trocaron as cousas, e, eu, adiviño en ti un ton nostálgico. Non esquezas nunca, Nicanora, que ti e mais eu, formamos parte desa mudanza.

Queres a miña opinión sobre a actual poesía de mulleres en Galiza, que ti que andas no mundo pouco é o que sabes del, que desexas

contrastar as miñas opinións coas tiradas das túas lecturas, prometéndome resposta, e engades que as nosas cartas é o que somos. É perturbador, no pasado tiñamos tanto medo á nosa propia escrita e, hoxe, ti requíresme como crítica.

Hai algo que caracteriza ás grandes poetas, algo que individualizou a Rosalía, nomear o mundo en feminino, escribir coa propia pel, dende aquel silencio de sangue naceron **Follas Novas**:

*Mollo na propia sangre a dura pruma
rompendo a vea inchada,
i escribo... escribo ¿para que? ¡Volvede
ó máis fondo da alma
tempestosas imaxes!
¡Ide a morar cas mortas /relembrazas!*

*¡Qu' a man tembrosa no papel só escriba,
palabras, e palabras, e palabras!*



Marga Romero

Marga Romero

As poetas galegas actuais arriscanse a escribir e crean, non repiten como a ninfa Eco o que xa antes oíron dicir, desafían. E simplemente, esas ninfas "tan ramplonas" ás que ti te referías hoxe non existen.

Acepto gustosa e quero dialogar contigo como lectora. Sexa pois a miña voz respondendo á túa voz.

Repetiuse ata o aborrecemento que a literatura galega era un dos casos máis representativos da pouca presenza de mulleres que acceden ao mundo literario. As dúas sabemos ben que á problemática, xa de por si de facer literatura en galego, engadíase a de ser escritora. Ten relación isto co acceso da muller ao mundo público, e se hoxe ben podemos dicir que o discurso poético galego se renova dende a escrita da muller, se outro tanto podemos afirmar da pintura, -que teño que confesar que eu coñezo polos catálogos que a través da Superiora se me van achegando-, pouca é a sorte, coma cativa, que temos da presenza das mulleres no poder político, poucas nos representan, e moitas son as que caen atrapadas nos ecos que a ninfa esta vez do político, se a houber, repite secularmente.

Actualmente hai moitas poetas en Galiza, hai poetas de diferentes momentos históricos, un crítico clásico, que eu imaxino miope e triste, afeito a delimitar e limitar, diría que agora poetizan e publican mulleres de, cando menos, catro

xeracións diferentes. Nin a ti, nin a min, nos agrada ese termo, controvertido por outro lado. ¿A que xeración pertencemos nosotras? Eu prefiro falar de movemento, ao que eu denominaría *Movemento Poético da Festa da Palabra Silenciada*, pero a isto volveremos logo.

Temos que constatar que no momento actual, nos anos noventa, poetizan mulleres de diferentes "tempos".

As que comezaran a publicar na postguerra: Luz Pozo Garza, Pura Vázquez, Xohana torres, María do Carmé Kruckenberg, Dora Vázquez, Cristina Amenedo, Xaquina Trillo, Helena Villar Janeiro...

Poetas que publicaron nos oitenta: Anxeles Penas, Pilar Pallarés, Xela Arias, Ana Romaní, Pilar Cibreiro.

Poetas que publican nos noventa: Chus Pato, Luísa Villalta, María Xosé Queizán, Isolda Santiago, Marica Campo, Eva Veiga, Ana Valiñas, Marta Dacosta, Iolanda Castaño e Lupe Gómez.

A poesía goza de boa saúde, sae á rúa en recitais -dos que me falas con paixón-, desafia ao mundo establecido, e isto ten que ver coa presenza da muller poeta, que desmitifica moitas das verdades, antes, absolutas; todo para darlle a volta ao mundo, á sen razón patriarcal.

Todo este movemento de poesía, que se publica, que se le, que se recita, que se vende, ten

unha orixe: a aparición en 1983 da revista feminista *A Festa da Palabra Silenciada*, que segue, Nicanora, a publicarse con regularidade anual trece anos máis tarde, nun país no que tantos soños naufragaron. Esta revista que reivindicaba a escrita da muller converteuse en aglutinadora de todas as tendencias artísticas das mulleres galegas. Nela tratouse de fotografía, de medios de comunicación, de racismo, de erotismo, de pintura; nela reinterpretouse a Rosalía, comprendeuse a Emilia Pardo Bazán, a Francisca Herrera; Homenaxeouse a literatura de Xohana Torres, de Pura e Dora Vázquez; incitouse ás nenas a escribir. E sempre estivo á poesía. Na *Festa* publicaron todas as poetas que hoxe son e de todas elas se falou na *Festa*, porque tamén se consolidaba a crítica feminista. E é unha revista aberta que nos conectou co mundo.

Foi a *Festa* quen vinculou ás poetas galegas, velai a orixe deste movemento que se está a dar. Un movemento transgresor como a espiral. E logo, outros tempos mellores viñeron para a poesía e, en 1991, **Metáfora da metáfora**, inauguraba unha nova colección de poesía, *Espiral Maior*, na que publicaron María Xosé Queizán, Xohana Torres, Isolda Santiago, Chus Pato, Ana Romaní, Yolanda Santiago, Luísa Villalta, Pura Vázquez... E renovouse o discurso poético. Logo xurdiron novas iniciativas, unha delas a fermosa carpeta, con oito poemas de

mulleres escritos a man por elas, aos que se lle achega un gravado doutras mulleres, vascas ou galegas, responsables do apartado gráfico. E alí as voces de Isolda Santiago, Chus Pato, M Xesús Nogueira, Carmen Lobón, Marta Dacosta, Rita, Ana Romani e Iolanda Aldrei. O título **Oito e medio**, os editores de Edicións do Dragón, tamén tres novos poetas: Francisco Alonso, Francisco Souto e Miro Villar.

Pero retomando o primeiro número da *Festa*, hai algo que quero lembrarche, un fragmento dun texto de Erica Jong que se reproducía nese número e que para min é un pouco a clave desta renovación poética:

*Se unha muller quere ser poeta,
debe pelar os pelos das súas pupilas
debe escoitar a respiración dos homes
adormecidos;
debe escoitar os espazos entre esa
/respiración.*

*Se unha muller quere ser poeta,
non debe escribir os seus poemas cun pene
artificial*

E, se Don Manuel Murguía, escribiu naqueloutros nosos tempos (1895):

*La ninfa pasa huyendo del fauno. ¿Qué
/importa?
Caerá en brazos del sátiro: y así se cumplirá
el
implacable destino*

Hoxe, 101 anos despois a realidade poética mudou e a muller apoderándose da palabra

escribe para vivir, rachouse así cunha historia creada dende o imaxinario masculino e a poeta fíxose co papel, coa palabra e co símbolo. Nun verso de María Mariño "había que chegar, había que chegar pra ser", escribir para as poetas é existir compoñendo a propia vida. E vencíase á condena do "implacable destino".

Relendo a poesía galega feita por mulleres nesta última década, que é falar da consolidación de moitas das poetas, eu vexo unhas temáticas recorrentes das que che podería falar e que eu sintetizaría nas seguintes: a reflexión sobre a escrita, o erotismo, a

reconstrucción da historia e reinterpretación dos mitos, a imaxe de Galiza e a presenza de Rosalía de Castro. Se hoxe lemos os poemas de Pilar Pallarés de **Sétima soidade**, se tamén nos achegamos á **Denuncia do equilibrio** de Xela Arias e á **Palabra de mar** de Ana Romani, observamos que aí comezou a renovación poética que se consolidaría nos anos noventa.

Nada máis comezar a década publícase polo Concello de Noia **Verba que comeza** da poeta María Mariño que permanecía inédito dende 1967, ano tamén da súa morte; en 1963, cen anos despois dos **Cantares** rosalianos,



Marga Romero, Luz Pozo Garza, Pura Vázquez, Pilar Pallarés, Chus Pato

publicárase baixo a mesma autoría **Palabra no tempo**. Nestes dous poemarios a palabra é o símbolo, o obxecto fundamental, a poeta creba a sintaxe, é vangardista e recolle o mellor da fala popular, a súa musicalidade entróncaa coa poesía medieval. Os seus poemas son berros, palabras soltas que fían os versos que ela vai cantando:

*Papelbranco
trillado,
papel
berra,
berra entre os fortes
desd'e onde as miñas verbas che magoan .*

(Verba que comeza)

Para min María Mariño é a ponte de unión entre Rosalía e a poesía de mulleres máis actual, a preocupación pola palabra, como compoñente do corpo do poema, a súa obsesión pola busca do termo xusto, que fira, que magoe, calle, como a súa propia dor, están presentes nos mellores poemas rosalianos, e palabras de aniquilación están tamén na **Sétima soidade** de Pilar Pallarés, e na **Palabra de mar** tamén de Noia de Ana Romaní ou no **Fascinio** de Chus Pato. E o verso libre que move todo o seu derradeiro libro é o preferido tamén pola poesía actual.

O primeiro tema ao que che facía referencia, a reflexión sobre a escrita, está en relación coa escrita dende unha mesma, dende

o eu de muller, tomo as palabras de Pilar Pallarés, onde nos fala da súa idea de poesía:

*Releo o pasado do pasado para
explicar o meu presentee esclarecer
os porqués e para para ques de
hoxe. E decato-me que para
pensá-los, os poemas, teño sempre
que retomar o fío de min mesma,*

*asexar o ritmo das palabras
próprias, de todo o xa escrito.
Continuo a dialogar comigo.*

(...)

*Sigo a gostar dos silencios que
rodean ás palabrase das palabras
que loitan cos fantasmas. Só algúns
matices novos: 1-Ao comezo
pensaba que escribir podía ser un*



Pura Vázquez

exercicio neutro, sen as marcas claras de sexualización. Despois souben que aquel neutro era a máscara do masculino imposto que me reducía a ser soamente un eco. Evoluín até unha certa vontade de construír un centro xinocéntrico, non patriarcal ao menos. Agora non rexeito o anterior, mais a teima é abolir unha categoría de xénero na que non creo, que deixa fóra tantos espazos da realidade. (1994)

Trátase de recobrar a palabra, dotala dunha nova orde simbólica, dunha nova certeza, abandonando a visión histórica dende a palabra do home. A evolución poética de Pilar Pallarés, dende aquel primeiro libro **Entre lusco e fusco** (1980) de temática social, ata estas declaracións que evidencian unha das reflexións que é un dos puntos básicos da escrita de muller: o problema do sexo na escrita. Nesa primeira obra ela asumía o que podería ser unha "escrita masculina" dunha forma inconsciente. Diferente é o caso de Margarita Ledo quen cun **Parolar cun eu, cun intre, cun inseuto** (1970) e con **O corvo érguese cedo** (1973) trataba de reivindicar a igualdade entre os dous sexos tamén no terreo literario, sen dúbida motivada pola asunción naquel determinado momento dun feminismo de igualdade. Pero na actualidade a política, o pensamento e a escrita da

diferencia sexual estanse a converter na práctica, ao meu modo de ver, dentro do pensamento das mulleres.

Unha das grandes dificultades para escribir é a lingua na que temos que razoar, coa que temos que poetizar, en palabras de María Xosé Queizán "pensar coa lingua que nos degrada", a liberación consiste en crear un novo código, para poder falar dunha realidade inédita.

Son claros estes versos de Chus Pato no seu **Fascínio**:

*A miña lingua nativa é o fascismo
a imposibilidade do fascismo para dicir os
/nomes do real.
perturbación
orixe.*

Este pensamento une a Rosalía coa poesía actual, porque sempre houbo mulleres na orde patriarcal que buscaron e atoparon sentido de si mesmas e do mundo a través da reflexión da súa escrita, e Rosalía cando dubidaba de cal sería a súa alma, aquí equivalente a xénero, ao non cantar ás pombas e ás flores, actuaba, (tomando prestada a palabra da historiadora María-Milagros Rivera Garretas), como de-xenerada, como unha muller sen xénero, e a súa dexeneración consistiu en afastarse, para lograr estar no mundo en feminino. Compreendes agora porque eu, e outras coma min nos recluímos. Aquí, incluso hai moitas palabras que só nos

pertencen, a nosoutas, as mulleres. Pero estás no mundo, e a escrita é para o mundo, e sabemos que o xénero non é máis ca unha marca cultural, dunha realidade que tamén mudou. Velaí a necesidade de abolilo.

No segundo poemario de María Xosé Queizán **Despertar das amantes**, na segunda parte do libro *Escrita*, a poeta vai fundir corpo e palabra, parir é parir o pensamento.

*Escribo para enxendrarme
-coma se fose outra-
no ovario do pensamento.
Para dar-me a luz
-e dar-me luz-
deslumbrada polas miñas propias palabras.
Axúdoas a parirse do meu corpo
¡Tan miñas!
e tan outras.*

E tamén nela observamos a dialéctica silencio-escritura que se corresponde coa de morte-amor:

*¡non deixes só o corpo falar por ti!
Enche con palabras os gozos do silencio.
Amar é nomear.*

E a escrita é o amor, a escrita é a vida. "escribo para vivirmos". Este é o poemario que mellor exemplifica esta preocupación da poesía de mulleres pola lingua, porque só a escrita nos pode facer simbólicas, nos pode dar historia.

*A carne é leda e con ela
escribirei moitos libros.*

A toda esta subversión poderíámoslle engadir a utilización dunha linguaxe transgresora, que como xa apuntamos está presente dende María Mariño, e nas mellores páxinas de Xohana Torres, e que en Xela se traducía dende a polisemia dese título **Denuncia do equilibrio**, crear unha nova sintaxe, onde o propio texto teña un significado global, como o corpo, esnaquizado en versos, chega as súas maiores consecuencias en Chus Pato, que nos crea imaxes poliédricas, fundindo coas palabras, tempos e espazos; visión que tamén obteño da poesía de Isolda.

Nas poetas novas vese unha preocupación pola palabra, pero a palabra como material, sendo Yolanda Castaño a máis innovadora neste aspecto. Como ela lembra, nunha recente entrevista, pertence á xeración das persoas que estudaron galego, e é consciente que escribe cunha lingua con problemas. Esta conciencia, esta preocupación, xorde tamén en Lupe Gómez en **Pornografía**:

*A FALA
Falar galego envolta
do estómago
da miña nai.*

Na poesía de Marta Dacosta vese unha grande riqueza léxica, unha boa poetización en hendecasílabos e alexandrinos, pero non se afonda na busca



Chus Pato

dunha nova linguaxe que subversivamente escrita dende o seu feminino. Volve Marta un pouco á poesía social, a unha poesía solidaria, quizais, á escrita pola igualdade, un tema importante, o pasado histórico e o ecoloxismo, pero os mellores poemas son os máis íntimos, creando coas palabras unha atmósfera poboada por xestos da vida cotiá:

*Se me abres as portas acharás nos estantes
a desorde ancestral das cores inventadas.
As teas son suaves e a aln un arrecendo,
o xabrón está oculto, quizais non profanado.
E no estante máis alto, lonxe sempre dos
/ollos,
O pequeno caixón que ocupa tanto espacio.
Esquecín se ten chave, esquecín que me
/mira,
mais non que os garda a eles, os fantasmas
/máis odiados.*

Este é o intimismo que serviu dende a crítica para falar de poesía "feminina" e que entra en relación co mundo do privado, co mundo do doméstico, e que se percibe en Luz Pozo e en Xohana Torres.

A relación da escrita coas outras artes e algo que tamén se plasma nunha reflexión poética, títulos como **O paxaro na boca**, **Concerto de Outono**, de Luz Pozo e **Música Reservada**, e **Ruído** de Luísa Villalta, afondan na estreita relación entre a música e a escrita.

Co libro de Luz Pozo **Códice Calixtino** pode sintetizarche algunhas das ideas que se me

foron ocorrendo derivadas da lectura, identificar o libro, dende o seu propio espacio, co mundo, escribir é vivir, "*escribo na distancia dunha carta sen término/ igual á propia vida*", di Luz. Mundo, espacio, ao que "*cada poeta engade unha faísca de claridade ao poema total*". Neste poemario vese a conxunción da arte, o Códice, lese baixo a dialécticas luz-sombra, amor- morte, creación-silencio; e o Códice interprétase seguindo as súas anotacións musicais, e o Códice vese, baixo a luz e a sombra das súas miniaturas.

Mais ás veces a música que escoitamos a través dos silencios dos poemas é a da paisaxe que nun tempo musical lento, como o do outono, conforma o orballar. **Orballa en tempo lento** é a última entrega de Pura Vázquez que me chegou, chea tamén de linguaxe musical. Para ela tamén a vida ten sentido coa escrita, e o poemario é aquí tamén a vida. A poeta que se funde coma os mellores poetas clásicos coa natureza, nun orballo no que está contida a saudade do vivido. O intimismo de Pura Vázquez asóciase aos ciclos naturais. A voz eflúe como un eco que revive dende a memoria unha natureza que nacía, unha mocidade. E neste último libro no manexo das palabras vese unha escrita que como a vida é moi andada. Pura poetiza sobre o amor e a saudade, aniñando as palabras, tecendoas

en alexandrinos, en hendecasilabos, gardándoas en versículos ou en sonetos:

*Orballa en tempo lento. O transparente vidro
da tarde é un murcho pulo. A musical balada
que molla o corazón coma un húmido verso.*

*Asexan sonidos sóanme nos adentros.
Xa non se abrirán nunca esas portas*

*/herméticas
ós hebrios labirintos onde os sonhos rematan
gardando os consagrados arumes das
/violetas.*

Nicanora, non deténdome tanto, entrarei no tema do erotismo. Se o amor foi un dos grandes temas da poesía, ás mulleres despois de se apoderaren da palabra e de crearen símbolos, aman nos seus poemas tamén de forma inédita, de forma subversiva. Vou apuntar para a posible controversia contigo algunhas anotacións que fan referencia, para min, a esa subversión que partía da identificación de corpo palabra e da dialéctica amor-morte, escritura-silencio.

Xela Arias en **Denuncia do equilibrio** participaba desta renovación do erotismo escrito para participar na desmitificación da montaxe amorosa, pero é no seguinte poemario, **Tigres coma cabalos**, onde o amor se fai tanxible, onde o texto se visiona coas fotografías de Xulio Cid, poema e fotografía, vida instante máxico que hai que atrapar. Atende a estes versos, aínda que non teñen a mesma forza, a mesma mensaxe, sen os corpos espídeos:

*Os lentos cadáveres do meu silencio
cavilan entre a destrucción e a agonía das
/batallas*

*na posesión
Ósos, caliveras e estertóns enormes
En min
Lembranza da adolescente que fun
de tépedas saetas
Acertando
A marcar territorios de belísimos
/arquipélagos*

*... os Corpos
Cadansúa idea. Ouros
destronados
nomeados na ideoloxía
independentes.*

O erotismo desta poesía está na nudez do corpo, en tirar as roupas das ideoloxías para chegar a independencia. Pero como poética do sexo xorde a dialéctica Eros-Thánatos, máis morte, a mesma da que falaba na súa anterior **Denuncia**: "Amor morte antiga".

Un dos temas máis tratados é o da soidade, o desamor, esa ausencia, que preside todo o poemario de **Sétima soidade** de Pilar Pallarés:

*Amei-te tanto esta tarde
cando non estavas,
e estaba o ceu como un atlas de ausencia
esbarando nas horas!*

Esta ausencia evócase tamén **Palabra de mar e Das últimas mareas** de Ana Romaní:

*Así, sen ti,
fica o mar tan tristemente en calma,
e eu canto.*

Como se non estiver ausente le este poema no que se vive o momento da separación, do amor ao abandono, en **Das últimas mareas**:



Pilar Pallarés

*Por que sei que te vas ás veces
e sinto o roce do teu corpo
contra as silveiras.
Non esquezo.
Sei
do longo camiño que te leva
do amor ao abandono.
Presinto entón
tanta valentía
que andaría tebras e agonías
por ser a póla da memoria
que docemente te roza
cando volves
do silencio á miña roupa.*

Pero o aspecto renovador é o erotismo que emana do amor entre iguais, amor á outra, solidariedade, paixón, amizade, son sentimentos que xorden nesta nova poesía e que na nosa literatura, penso, xorden por vez primeira no poema que Amantía lle dirixía a Exeria, cando dende a súa ausencia a evocaba, dentro da novela **Amantía**, de María Xosé Queizán.

Ana Romaní tamén recrea este amor da igual xa no seu primeiro poemario e hai un poema en concreto, que pode simbolizar todas estas mudanzas, que ao facérmolos co discurso as mulleres se comezaron a dar xa nos anos oitenta:

*Muller, amiga,
quero ve-lo mar contigo polas fiestras
/abertas,
xulcar imaxes de gaivotas namoradas
e berrar pola vida,
nos límites mesmos da loucura,
nosa é a ternura,
este recupera-lo verso e a historia,
a entraña do ser
o misterio da silenciada rebeldía..*

Pero o poemario máis innovador vai ser **Despertar das amantes** de María Xosé Queizán, que é unha continuidade do su primeiro **Metáfora da metáfora**, onde se reflexionaba sobre as imaxes que ao longo dos séculos fora tecendo o imaxinario masculino, as metáforas sacralizadas, tópicas, que non obedecen á xeografía concretas, a tempos determinados, que son obra e gracia da historia, da comprensión do mundo e da súa poetización dende a óptica masculina. **Despertar das amantes**, despois de creada a nova metáfora, a nova orde simbólica que nos inclúa, presenta a vivencia do amor entre dúas amantes, mulleres que espertan dun soño milenar, para crear:

*EXISTENCIA
Que existías no mundo
e tiñas corpo
dábamo o corpo.
O mesmo que te pre-
sentia
sente agora como sintes e
e sentimos deica o espasmo
que nos dá o corpo.*

Despertar das amantes, é topar a identidade feminina que se ve no amor á outra "*Chego de min a ti / e me encontro*", é a presenza da "*carne perfumada*".

Mais uns aspectos renovadores lévanme a outros, agora falareiche, da nova concepción da historia, da visión dos mitos e en relación o tempo. A historia negounos, a historia silenciounos, as ninfas e os mitos, as imaxes da muller son obra

do historiador, do poeta. Tamén esta vez vou recorrer a María Xosé Queizán, con **Metáfora da Metáfora** a poeta conseguía o seu obxectivo: "*Apoderarse da palabra/ partir da idea ao corpo/ eis o milagre*". Incitounos a unha lectura poética da metáfora: a do amor, a mater metáfora, a soror metáfora, a metáfora da saudade a metáfora da fame, a metáfora do adulterio, a metáfora da aniquilación a metáfora da morte, a metáfora do narciso, a metáfora da rebeldía, a metáfora do desamor. Unha lectura transgresora que analizaba este facer literario que nos convertera en "*Penélopes do símbolo*", "*faceadeiras do entramado*", nunha urdimse na que non tiveramos arte. Pero a poeta descobre: "*Son metáfora e teño o don da creación*" e entón dende aquela, Beatriz, Laura, María Balteira, Xulieta, as irmás das avelaneiras floridas, Isolda, Mariana Alcanforado, Rosalía, Teresa de Ávila, Ofelia morta,... Galiza ... foron vingadas porque a "*amante rasgou o sudario/ voltou á vida / das palabras*".

Despois Xohana Torres en **Tempo de ría** atentaba contra os séculos

"*A que tanto novelo e tanta Historia*", para conxurar a unha Penélope que exclama "*Eu tamén navegar*".

Máis tarde Ana Romaní en **Das últimas mareas** volve sobre a historia de Penélope, e o único erro que esqueceu, e de Ulises, e do único retorno que esqueceu", un

libro estruturado dende o simbólico: I. *Dos camiños dispersos*, II *Dos camiños dispersos* e III *Do labirinto*. Deses camiños errados caemos no labirinto a onde nos levou a historia, e neste o tempo evidénciase como tema central: "*Noso puido ser o tempo do desexo, /nosa tamén a destrucción*". Tamén neste poema: "*Saber que tempo houbo para o amor, quizais, / e foi inútil*".

Porque se de historia se trata, de tempo se fala, o importante é saírmos do círculo da historia e construírmos unha espiral.

A mesma do **Fascínio** de Chus Pato:

*Baixo a espiral
é aí onde desexo estar
reflectíndose nas augas
despregándome
en cuncha
en bolboreta*

E da man de Chus Pato atopámonos con **Heloísa** e sabemos que dende que Eva foi expulsada do paraíso, este está baldeiro. Pero os mitos foron evoluíndo ao longo da historia, e o que se acochaba detrás deles, foi trasladándose de boca a boca, anos e anos. Por iso en Heloísa non hai tempo, están os tempos, e as viaxes, longas aventuras que nos levan por múltiples culturas, nas que atopamos castelos, personaxes medievais, ou á autora que danza nunha pista de cemento da discoteca, por miles de paraxes:



M.^a Xosé Queizán, Marica Campo, Luz Pozo Garza

*Que remontaría a corrente dos catro ríos
que sería guiada por un peixe
pola dama dos lirios infinitos
por ti Esther*

Pero tamén están mulleres máis próximas ca Esther, as mesmas que aparecerán en **Fascínio**, as mesmas que estaban en **Urania**.

*Digovos que a muller que danza no medio das
/leiras de centeo
bate cos seus pés a planura da morte.*

As mulleres en **Heloísa**, son unha, a castigada, a que debe fuxir eternamente polo mundo. A poeta, tamén forma parte desa fuxida, desa viaxe, pero a súa vai máis alá é a través da escrita, ela que sabe que *"o mito cambia / produce desperdicios"*, refírese a si mesma:

*Na miña escrita son astronauta nunha noite de
/verán*

*(astronauta en circuito simulado)
do meu costado brotan algas
do meu escafandro un milleiro de pardaus.*

*Non son ave
nen estela que cruza o río.*

E para rematar refíroche unhas palabras de María Zambrano, que sei tanto admiras, en **Heloísa o la existencia de la mujer**:

*Las hazañas históricas sólo
tienen sentido como nudos que se
destan para todos, dejando modos
de ser libres, haciendo asequible
para muchos lo antes cerrado, en
virtud de la pasión de alguno. Así
Eloísa padeció un destino al que
acabo venciendo.*

Desde a *Festa*, e xa dende o primeiro número, se desexaba unha cultura onde "Galiza sexa tan independente e insumisa coma nós". Ben estas novas poetas fustigan esa imaxe de Galiza que nos ata a un pasado de irmandiños, dun soñado rei García, dos celtas, dunha apatía galega que creou a saudade incapaz de crear a rebeldía. Pilar Pallarés en **Entre Lusco e fusco** sentenciaba:

*¡Ouh árbore de dor, ouh latexar de tempo,
ouh terra que es xa tumba, lar sen dono nen
/auga,
desterrada de ti en ti, sen ti para sempre.*

En **Metáfora da Metáfora**, na da saudade, María Xosé expoñía:

*Galicia da saudade
chorada
amada a través da dor.
Os teus fillos padécente.
Eu non.
!Quixera morderche nos labios até facerche
/sangue!*

*Qérote con rabia
con indignación.*

Para Lupe Gómez:

*GALIZA
Galiza non son
imaxes. Son
restos.*

Pero ao meu modo de ver é en toda a poesía de Chus Pato onde está máis presente Galiza. En **Urania** os problemas de Galiza fanse universais dende outeiro de Égoas, dende os ollos de Adosinda, filla de Ilduara Eiriz, que se nos

revela en **Fascínio**, e imos onda Rosa Luxemburgo, a Polonia, a Berlín. É a Galiza das xestas, sabugueiros, estrondos, é a Galiza do disparo, das mortes de Ferrol. E Amador e Daniel, tamén están en **Fascínio**.

En **Urania**:

*As veces aínda podo escoitar bater o mar
a extensión da agra
inmensa!*

En **Urania** os mortos condenados sen memoria.

En **Heloísa** nesta Galiza non hai *"raíces do toxo verde malas de arrincare"*

En **Fascínio** hai unha Galiza na que *"apodrecen os mortos na encrucillada da semente"* cunha historia na que as mulleres tamén foron:

*rapadas
prendidas
mortas
fusiladas
no areal
no claro
portando lotes
namotora*

as defuntas teñen degue, mantelo, saia.

Chus Pato, conbate contra esta debilidade. E fala das súas herdanzas:

*difícil olvidar o Comité Central
difícil olvidar o Partido
Esta é a Patria
a Patria que nos deron*

<i>auto-odio</i> <i>etnocidio</i> <i>extinción, expolio</i> <i>e non hai outras heroínas</i> <i>Xenoveva de Bravante</i> <i>Sisi emperatriz</i> <i>Marisol</i> <i>ou Cleopatra.</i> No último poemario de María Xosé, Fóra de min, onde a poeta aclara <i>"Teño as raíces nesta patria pero son aéreas"</i>, poemario concibido dende a visión dunha muller, ofrece un libro nómada, por onde deambulan parias, xentes estranxeiras, o vendedor de alfombras, aquel neno bereber, aquel que balbucea unha linguaxe de birimbao. Persoas e conceptos marxinais de agora e de sempre, un mundo ao que se achega o fanatismo rapado. Galiza hoxe é tamén isto. Disidente berra contra o <i>"caduco"</i>, revólvese contra unha Galiza <i>"do Leite da inocencia histórica"</i> e revólvenos a conciencia para saírmos, tamén nós, da trama da saudade. Este é o poema máis transgresor do libro, no seu remate reclama: <i>Deixádemme namorar cando vella.</i> Ben, amiga, vou tratar de resumirche u pouco o tecemento destes versos que ao longo desta carta fun urdindo. Faleiche dun <i>Movemento poético da Festa da Palabra Silenciada</i>, un movemento que segue á espiral, nel, dunha forma ou outra, están todas as poetas galegas. Unhas como	referentes: Pura Vázquez, Luz Pozo, Xohana Torres. Outras como renovadoras do discurso: Pilar Pallarés, Xela Arias, Ana Romaní, María Xosé Queizán, Luísa Villalta,... Espiral que chega ata as últimas novísimas: Iolanda Castaño, Marta Dacosta, Lupe Gómez, ... e as que van vir. Para estas novas poetas que xurdiron a finais dos oitenta e que se consolidarán nos noventa, dende o punto de vista formal, a palabra, obxecto do poema xorde visionada no papel fundamentalmente a través do verso branco. Dende o punto de vista temático, o máis renovador é: a reflexión sobre a lingua que nos degrada, apoderarse da palabra, crear orde simbólica, reinterpretar a historia, falar e vivificar o amor dende o corpo, o amor á igual; saír da trama da saudade e recobrar a historia da muller. E así, dende a denuncia do equilibrio na sétima soidade, achamos a nova metáfora, saímos das últimas mareas, despertamos como amantes, somos flor de tan mal xardín, e da música reservada ao ruído danzamos no fascinio e elevaremos as pálpebras. Nicanora, querida miña, xa é tarde e está chegando a alba, debo deixarte, obrígas precísanme. Na próxima carta falareiche de Rosalía, referente na poesía galega, referente de todas as poetas,... porque no fondo do que todo está enovelado trátase de recobrar a tradición histórica	da literatura de mulleres, que en Galiza comeza coa literatura galega, con Rosalía. Tamén agardo, amiga, que nunca se perda a catarse que nace coa ruptura do poema. Rachar, que isto sexa tamén unha festa como o acto da recitación. Dito por min semella non ter moito sentido, eu que nada preservei,... ou, eu que todo o fechei. É xoves, hoxe virás, recibirás a carta. Agardo a pronta resposta, acordos e descordos. Con todo o meu amor. Eduarda.
--	---	---

Sobre poesía catalana escrita por mulleres*

Tras agradecer a invitación das Feministas Independentes Galegas (FIGA) e da Concellería da Muller do Concello de Vigo a que participamos neste Encontro, comezarei por intentar dar unha visión global da poesía catalana escrita por mulleres e da súa problemática,, tal como a vexo na actualidade, tema que será ampliado por M.^a Mercè Marçal, para a seguir falar dalgunha das poetas máis próximas á miña xeración e finalmente da miña poesía. A primeira parte da miña conferencia será en catalán, xa que me parece unha magnífica oportunidade o feito de poder escoitar as distintas linguas peninsulares no ámbito deste encontro.

As poetas catalanas hoxe en día son moitas: desde M.^a Angels Anglada, Olga Xirinacs, Marta Pessarodona, María Mercè Marçal, Rosa Fabregat, Irma Sarduc, as valencianas María Beneyto, Ana Montero, Teresa Pasqual e Encarna SantCeloni, á mallorquina Margalida Pons, pasando por Felícia Fuster, Quima Jaume, María Oleart, Pilar Cabot, Zoraida Burgos, Josefa Contijoch, Margarita Ballester, Vinyet Panyella ata as máis xoves Montserrat Rodés, Celia Sánchez Mustich e Herminia Mas, e as novísimas: a valenciana Julia Zabala, e Berta Noy, Laura López e Eva Rumí, só para nomear unhas



Montserrat Abelló

Montserrat **A**belló

cantas entre moitas máis, algunhas aínda inéditas e a poesía que escriben é forte e vigorosa dentro da súa grande diversidade.

Sen embargo, a obra da maioría, en xeral, é pouco coñecida. Isto débese a diversos motivos, un que algunhas temos comezado a publicar tarde, sendo difícil calificarlos desde un punto de vista xeneracional, e outras -dos máis graves comúns a todas-, sinalados por críticas feministas como Jan Montefiore en **Feminism and Poetry** que di que, mesmo cando somos recoñecidas, somos mal interpretadas, ou en **Silences** de Tillie Olsen que recalca: *Nosoutras que escribimos somos supervivintes* ou como nos explica Adrienne Rich no seu último ensaio sobre política e poesía **What is Found There**, ao analizar o contido da poesía escrita polos sectores máis contestatarios e/ou máis marxidados, negros, chicanos ... e en especial as mulleres, dado que toda actitude transgresora dos canons establecidos, é materia política.

Así, un dos problemas co que loitamos é que no Canon poético catalán, as nosas predecesoras son case inexistentes, cando xa as houbo nos mesmos albores. Desde as poetas occitanas, As Trobairitz, das que apenas se mencionan dúas: A Comtessa de Día e María de Ventadorm, e sabemos a través do libro **Las Trobairitz**, de Magada Bonin, LaSal que se coñecen máis de vinte e das

contemporáneas, ata o de agora mal interpretadas e felizmente recuperadas a traveso de estudos críticos, como **Lectures** de M.^a Antonia Salvà (1869 - 1958) de M.^a Lluïsa Julià e **Contraclaror** sobre Clementina Arderiu (1893 - 1976) de M.^a Mercè Marçal e da publicación da obra completa de Rosa Leveroni (1910- 1958) de De.62. Todas elas cun sentido poético tan actual e profundo que ilustrarei cuns versos de cada unha.

De M.^a Antònia Salvà **Quatre coses** :

*M'abelleixen quatre coses
-qui prou les sabrà lloar?-
El sol que bada les roses,
l'aigua que les fa brostar,
la rosada que les mulla
i el vent que les esfulla
per no veure-les secar.*

De Clementina Arderiu un fragmento de **Presència de la Mort** :

*Somrigué l'infant
a l'adeu del pare
i entre roba cándida
restava tranquil
I ella va venir...*

*I ella va venir,
callada, insensible,
i jo no la veia
colpir el meu infant.
Entre tanta ilum,
qui l'endevinava?*

*Fou la galta pál.lida
que em digué la mort.*

E de Rosa Leveroni un fragmento de **Cinc poemas desolats** :

*Si l'amor fou neguit, m'era dolça l'espina
i com ocell orbat, el dolor m'era càntic
Ara el feix de l'amor, damunt el cor cansat
és només solitud
de la flama feroç devorant en silenci
la vida que es consum lluny de tu, lentament
sense un crit d'esperança...*

Tamén en todas as antoloxías, que se publican e se utilizan hoxe, as mulleres son unha rarísima excepción. Así a nosa é unha tradición literaria, na que as poetas, ademais de seren unha minoría absoluta, ocupan un lugar excéntrico, citándose só unhas poucas como rareza ou curiosidade. Non falemos dos recitais, fóra dos promocionados por nosoutras - tan necesarios para nos coñecer e darnos a coñecer, e que oxalá se poidan ir celebrando nas distintas comunidades- a presenza das poetas é ínfima. Isto lévame a dous temas que engloban outros moitos. Un a necesidade de antoloxías das poetas das distintas nacionalidades da península, feitas con rigor desde uns ollos e corpo de muller. Xa que sobre o tan debatido tema de se hai unha maneira de escribir diferente home/muller, polo menos sí que hai un enfoque distinto na nosa visión do mundo. Isto nos conduciría tamén á necesidade dunha xinocrítica, aínda moi escasa aquí. O segundo sería o da tradución de poesía de mulleres ao catalán, a fin de ampliar puntos de vista e ensanchar horizontes. Estas traduccións van aumentando, non así as traduccións das nosas poetas a outras linguas,

indispensables tamén para un meirande coñecemento non só da nosa poesía, senón do noso entorno. Aquí quixera mencionar a guía biobibliográfica en inglés **Double Minorities of Spain (A bio-biographic guide to Women Writers of the Catalan, Galician and Basque Countries)**, editada por Kathleen McNerney e Cristina Enríquez de Salamanca, *The Modern Language Association*, 1994, guía utilísima, aínda non traducida ás nosas distintas linguas.

A distribución e venda nas librerías é outro punto negro. Tamén o é a publicación, xa que case só é posible a través de premios, mesmo para as poetas máis recoñecidas. É pois, gracias á actual proliferación de premios que algunhas, en especial as máis novas, ven a súa obra publicada. Estes dous puntos abranguen toda a poesía en xeral, tan gabada, necesaria e ignorada ao mesmo tempo hoxe. Así os esforzos de todas e todos deberían concentrarse na súa maior difusión en bibliotecas e librerías, ademais, outro medio ben sinxelo sería lograr que se colocara unha columna *Poesía*, no recadro, nos periódicos, sobre os libros máis vendidos, xa que se dá a paradoxa que, cando mencionan algún, póneno entre non-ficción.

Debemos felicitarnos pois, que malia ao lastre de todo ao exposto, poucas veces na historia da literatura houbo tantas e tan boas poetas catalanas coma hoxe. A súa

poesía ademais de ser persoal, orixinal e diversa, en xeral, é máis vangardista e libre que a de moitos dos seus colegas masculinos, e para corroboralo referireime a algunhas das poetas xa mencionadas máis próximas á miña xeración:

FELÍCIA FUSTER, Barcelona, 1921, unha das máis insólitas e carismáticas. Residente en París dende hai tempo, pintora, traductora e sobretudo poeta, non empeza a publicar ata 1984 con **Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils**, finalista do Carles Riba, gaña o Vicent Estellés con **I encara** ao que lle segue **Aquelles cordes al vent**, e acaba de saír o seu magnífico poemario **Versió Original**. Sen embargo, a súa poesía engaiolante, chea de forza e orixinalidade non recibiu aínda o recoñecemento que se merece. Anque cultiva a tanka e outras formas, son os seus poemas máis longos e libres os máis ricos en imaxes e connotacións, coma este que comeza:

*Invocaré l'asfalt de l'ombra
les dents que com les pedres es podreixen
els nombres cabalístics de la pell vençuda...*

que remata dicindo:

*Quina fal.lera estranya
fa que m'ho jugui tot als dous d'un cor
enderrocat, sabent que encara que guanyés
tot ho vaig pendre.*

MARIA BENEYTO, Valencia, 1925, poeta e narradora, escribe en castelán e máis adiante en catalán,

entre os seus poemarios en catalán se encontran **Altres Veu, Vidre ferit de sang** (Premio Ausiàs March), que contén poemas de imaxes fortísimas como o que lle dá título:

*Tacat de roja ràbia feridora
ferestega,
emmetzinat de tèbia agror humana
jeu, colpejat de mort, d'espessa
opaca ceguedat maligne.*

e en **Després de soterrada la tendressa**, de estilo quizais máis suave, pero sempre orixinal e indómito, donde en *Tocar Mare* di :

*Ara que tens el nom d'absència
i la forma del buit
i la paraula
glaçada en tu
es diu silenci...*

*Tocar la flama
el fel, l'aigua, la terra
tocar vidre trencat
tocar la pluja humana
on va liquant-se el cor.*

MARÍA OLEART, Barcelona, 1929-1996, narradora e poeta, imaxinativa, doce e soñadora, nos seus poemarios **Enllà, M empasso pols quan beso la terra, La mort y altres coses, Les onades e Versos a Anaïs**, fálanos da morte e do amor, como nestes versos do seu último libro:

*T'explicaré el llesamí
del capvespre de tardor.
I tu, dona múltiple d'amor
la blancor de orgasmes diversos
i el perfum de l'aquí d'abans*

quan ser jove era el fet quotidià
dels llargs dies plens o escurçats
pel punyent desig del flairós llesamí
enfilat a la finestra de la pell.

MARÍA ÀNGELS ANGLADA,
Vic, 1930, narradora, e poeta ben
recoñecida, publicou os poemarios
Columnes d'hores (1965
-1990) e **Arietta** (1996). Así,
con linguaxe contida e moi
fermosa, de reminiscencias
clásicas, fala da morte, de
destrucción, de ecoloxía en
L'endems de Vandellós:

*Aquesta mar havia estat blava
innocent la seva escuma...*

*Oliveres de soques antiques
oferien crineres de seda
verd i plata a la pinta del vent...*

*El silenci va cloure aquí els llavis
no escoltats, l'endemà de l'incendi.
L'endemà' el dia abans del no-res.*

e das poetas en **Senyal de perill**:

*Convidar a les poetes és cosa perillosa...
No us en fieu, per sota
les fràgils aparences tenim un cor salvatge...*

*Convidar a les poetes és, doncs, cosa
/arriscada
Tisores de mots tallen les hores de l'oblit
que encerclen una llengua, un bosc amenaçat
o els ulls espaordits dels meus infants de
/Bòsnia.*

ZORAIDA BURGOS, 1933,
Tortosa, Tarragona. Dos seus
poemarios **D'amors, d'enyor i
altres coses, Vespres, Cicle de
nit, Reflexos i blaus**, é nos dous
últimos onde se sintetiza a súa

forza poética e riqueza de imaxes,
como no poema *Exili sense veu*:

*Escriu en un cristall lletres de fum
i els líquens esgrafien els mots
i en fan silenci...*

e nunha das súas tankas :

*Des pells clouen
fragància de magnòlies
Joc d'erotismes
nocturn. Relfexes d'aigua
ens fan l'amor simètric.*

OLGA XIRINACS , Tarragona,
1936, novelista e poeta gañadora
de numerosos premios entre eles o
Carles Riba con **Llavis que
dansen**. Ademais deste publicou
entre outros os poemarios: **Botons
de tiges grises, Llençol de
noces, Preparo el te sota
palmeres roges, La pluja sobre
els Palaus e La Muralla**. Poesía
amorosa, case táctil nos primeiros
libros, máis aberta a outras
influencias nos últimos con
referencias aos clásicos, á pintura,
ao mar da súa cidade, Tarragona,
ao tempo acumulador de vivencias
... así nos di:

*Torno, després del temps,
seguint un vell camí no escrit enlloc, perdut
entre dies i nits, marcat per una estranya
voluntat adormida entre cor i esperit.*

que QUIMA JAUME
(1936-1993) pon como lema da
primeira parte: 1, *El Temps* do seu
poemario póstumo **Dels temps i
dels somnis**, máis persoal e íntimo
que os publicados en vida: **El
temps passa a Cadaqués e Pels**

camins remorosos de la mar (
Premio Carles Riba), onde afonda
en temas humanistas, no recordo
da infancia, o tempo, o mar, o
amor:

*Em plau la solitud, saber que et veig
en un poema com un cos eteri...*

*Ets el poema que no acabaré,
el dolç neguit que la passió dóna..*

*Lligada a la nit al alba et sé,
com el mar inquiet que espera l'ona.*

e tamén a morte, como unha
premonición:

*La llàntia i els dorments,
i jo vetllant la nit més llarga...*

*¿O sería millor fer com el cigne,
cantar altius quan s'acosta la mort?*

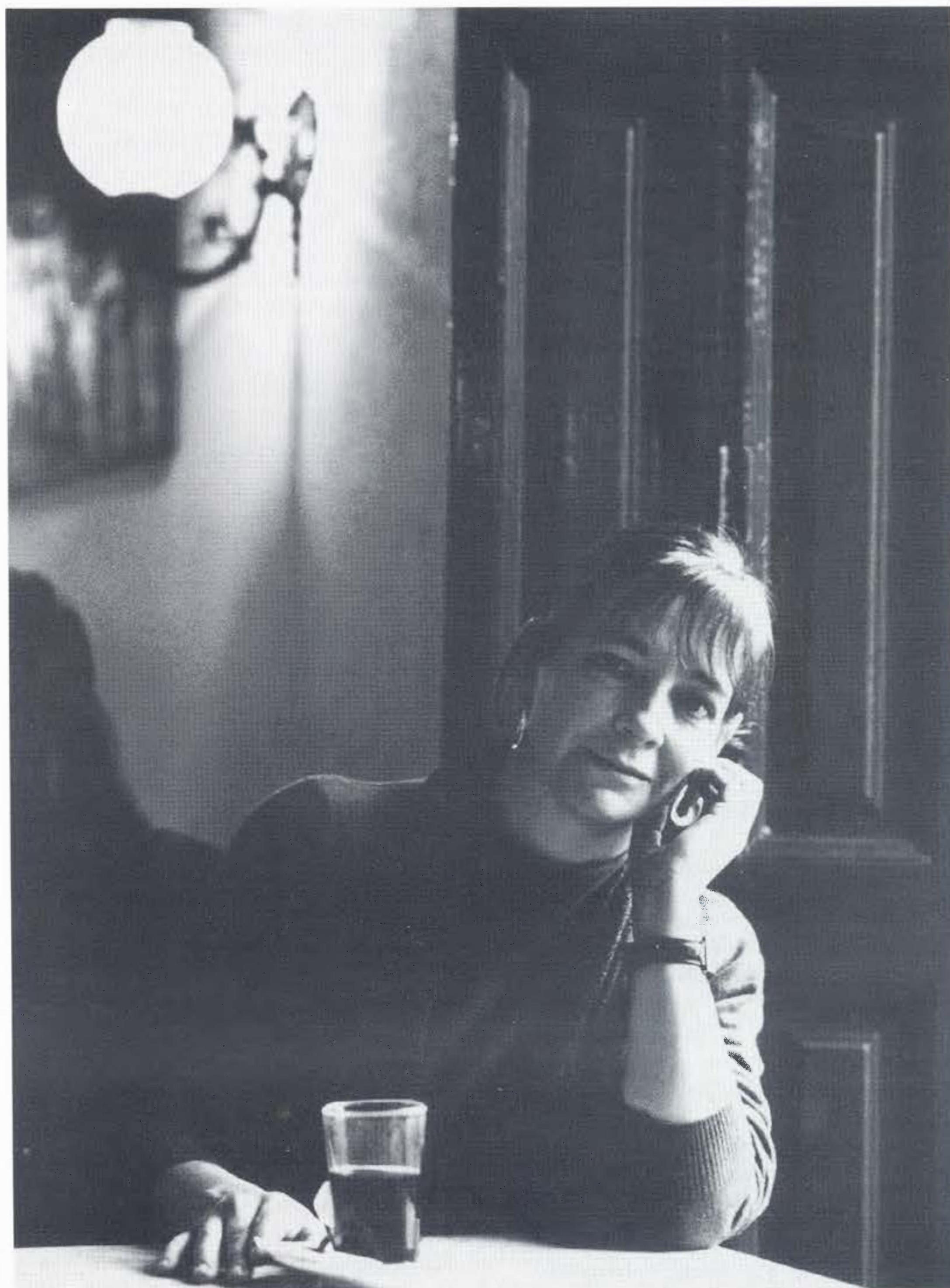
De ROSA FABREGAT , Lleida,
1933, novelista e poeta, dos seus
máis de once poemarios, agora
publicados nun só volume
Ancorada en la Boira, con máis
de catrocentos poemas, escollería,
de novo, algúns dos seus primeiros
libros: **Estelles, poemas 1953 -
1975**, e de **Temps del cos**, nos
que canta a vida e o amor desde un
corpo de muller con sinxeleza e
tenrura :

*Els teus ulls salten
a la corda
dels meus pensaments...
si vull trencar aquesta
xarxa que em lliga
i agafarlos
-els teus ulls-
s'amaguen dintre els meus.*

E como corolario e testemuño de fe no futuro da nosa poesía, citarei uns versos dunha das nosas novísimas poetas, JULIA ZABALA, Valencia (1975), do seu poemario **El mateix silenci**, que me encantou pola sinxeleza e frescura da súa linguaxe:

*El silenci és la meua llei
imposada abans d'escoltar
la teua remor.
No em faces cas si calle...
El silenci és llei.
S'ha gravat a les meues dents
com una pedra on graves
el teu somriure.*

Sen embargo, antes de pasar a resumir a segunda parte da miña conferencia, ao rematar esta breve reseña, quero sinalar de novo, incluíndo a obra de todas as demais citadas ao principio, a gran forza vital que encerra esta poesía, a súa independencia e o elemento subversivo que contén, en canto transgrede patróns establecidos e, que a interpretación errónea, que a miúdo se lle dá, vén dese non querer profundizar na cuestión, para obviar asuntos demasiado candentes. A miña intención tiña sido poder recalar neses temas, tan visibles nalgunhas das nosas mellores poetas como Maria Mercè Marçal, que van marcando a súa evolución, patente no seu interesantísimo **Llengua Abolida 1973 - 1988**, 3 e 4, Valencia, que recolle toda a súa obra publicada ata o de agora. Libro sobrecollector pola súa profundidade e que pola variedade do seu contido, valentía



M. Mercè Marçal

en afondar en temas como a maternidade, a amizade e o amor entre mulleres, o seu rexeitamento a un discurso que non nos pertence e riqueza da linguaxe e o que máis destaca da nosa poesía catalana actual e que contribúe a súa diversidade e, por ende, orixinalidade, outro dos rasgos máis importantes da poesía escrita por mulleres e un dos seus elementos máis enriquecedores, temas que habería que seguir estudiando e destacando. Na segunda parte da miña conferencia, máis informal - xa que na primeira me tivera que cingir á súa traducción ao castelán -, falei extensamente dos avatares da miña obra poética relacionándoos con todo o exposto anteriormente. Facendo fincapé na importancia que tivo e ten para min o movemento feminista. Do que representou para min coñecer e contar co apoio de moitas das poetas mencionadas e tamén das que se atopan aquí, e o feito de entrar en contacto da poesía de Sylvia Plath, por ver reflectida nela a miña maneira de sentir a poesía; á parte do meu traballo de traductora de poesía de mulleres, en especial a de Adrienne Rich e Sylvia Plath e as da antoloxía Cares a la finestra (20 dones poetes de parla anglesa del segle XX), da editorial AUSA, editada por min, como unha maneira de enriquecer o noso canon poético. Tamén o illustrei lendo algúns dos meus poemas, como este do meu último libro L'Arrel de l'aigua, que se	refire á nosa quizais involuntaria pasividade ante feitos como os de Bosnia: <i>Són hores decisives aquestes en què ens volem nus del tot davant del mirall. Hores en què cal preguntar-nos on va la nostra innocència.</i> <i>Ens sotgen les tenebres. Les paraules s'enfondren entre cassos desfets.</i> Finalmente agradezo a amizade e colaboración de poetas e amigas, volvendo subliñar a importancia que ten esa vontade de <i>nos encontrar</i>, e o de <i>nos reencontrar</i> tamén nas nosas predecesoras, sen o que moi pouco do conseguido sería imposible. Montserrat Abelló Trad. Margarida Rguez. Marcuño	
---	---	--

Poesia portuguesa contemporânea de autoria feminina

Falar de poesia contemporânea de autoria feminina colocou diversos problemas de cuja resolução prévia dependia a orientação deste meu trabalho. Precisava não só se definir e delimitar o período de tempo correspondente ao estudo a desenvolver, mas ainda de encontrar o fio condutor que me permitisse abandonar o simple inventário comentado. Da hipótese que formuleo como solução destes problemas prévios surgiu o título —“Identificação de algumas mulheres”. Isto significa que me pareceu encontrar na poesia contemporânea escrita por mulheres uma dimensão comum modulada em intensidades e tons diversos. Trata-se da afirmação explícita de uma crise de identidade que é ao mesmo tempo processo de identificação. As mulheres que actualmente escrevem poesia fazem-no obviamente contra a identidade tradicionalmente definida para a mulher, que a considera como ser menor que delega completamente no homem o destino da humanidade. No poema “Catarina Eufémia”, de Sofia de Mello Breyner Andresen, o repúdio dessa identidade é enfatizado pelo contraste entre a participação humana: “O primeiro tema da reflexão grega é a justiça / E eu

penso nesse instante em que ficaste exposta / Estavas grávida porém não recuaste / Porque a tua lição é esta: fazer frente // Pois não deste homem por ti / E não ficaste em casa a cozinhar intrigas / Segundo o antiquíssimo método oblíquo das mulheres / Nem usaste de manobra ou de calúnia / E não serviste apenas para chorar os mortos // Tinha chegado o tempo / Em que era preciso que alguém não recuasse / E a terra bebeu um sangue duas vezes puro // Porque eras a mulher e não somente a fêmea / Eras a inocência frontal que não recua / Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em que morreste. E a busca da justiça continua”.

O poema que acabo de ler traça para o gesto ético da mulher uma linhagem que remonta a Antígona. A reflexão grega a que se refere o primeiro verso como sendo a da justiça é anterior à filosofia. É o pensamento da tragédia que põe em cena a oposição violenta e mortífera de um direito masculino, que se impõe como imediatamente universal, a uma vivência feminina que não abdica da singularidade, manifestada pelo amor e pelas suas expressões culturais. O encarceramento e a morte de Antígona poderá ser uma alegoria do encarceramento da mulher, atirada para o interior da casa e excluída dos procesos masculinos de construção do direito, da filosofia, da ciência. O estado a que esses processos, ou progressos, universalizantes conduziram a

nossa civilização foi desde há muito denunciado pelos poetas e por pensadores como Nietzsche, Horkheimer e Adorno, Heidegger, Derrida, Rorty e outros. Com eles aprendemos a perceber como o ideal de universalidade imediata e transparente, assenta no recalçamento do acaso e da justiça, esse impossível que passa pela afirmação da singularidade das vozes e pela contingência das relações de forças.

Ora, não será incorrecto dizer-se que é justamente a ideia do singular que move a arte. Por conseguinte, restringindo-nos agora à poesia, podemos dizer que esta é um dos lugares onde o modelo masculino do mundo e com ele a identidade do homem e da mulher que daí decorrem são postos em causa. Homens e mulheres, poetas, ao escreverem contra o idêntico como rasura da singularidade; contra a indiferenciação máxima, que é a do conceito, a da abstracção, afirmam a diferença sexual que faz parte da sua maneira de ser, sem que isso signifique que seja biologicamente determinada pois a natureza do homem é a cultura.

O problema que se nos põe então na leitura da poesia e, aqui, da poesia escrita por mulheres é o seguinte: a singularidade que constitui o poema nunca se deixa dizer como tal, pois, sendo da ordem da perturbação de um sentido idêntico, literal, constitui o resto que é ao mesmo tempo ilegibilidade e abertura de sentido,

passagem para a palavra dos outros. Por isso o nível de conhecimento da leitura, aquilo que esta nos permite perceber, diz apenas respeito ao modo como cada poema tematiza a recusa de um modelo gerador de niilismo, ao modo como se constrói contra a identidade, ou como se configura enquanto dispositivo de captação-dispersão de afectos. Podemos também encontrar nos poemas escritos por mulheres temáticas e questões especificamente relacionadas com a sua condição histórica. Poderíamos ainda hipoteticamente encontrar como resíduos da sua identificação o esboço de modelos reguladores daquele que seria o modo feminino de inscrição na linguagem (1). Esta última hipótese obrigar-nos-ia a estudar comparativamente a poesia escrita por homens e a escrita por mulheres. Mas mesmo esse estudo nada garantiria, pois poderíamos tomar por modelos reguladores da identificação feminina os mesmos que tradicionalmente eram dados como naturais.

Concluindo, aquilo que na poesia escrita por mulheres possa corresponder a um feminino que não releve de uma "lógica" masculina, nem da sua simples inversão, aguarda uma capacidade de leitura que depende da saída da actual crise de valores.

Nas leituras que fiz de poetisas portuguesas, encontrei como constante o confronto com uma

situação histórico-cultural dominada pela oposição entre o sensível e o inteligível. É a partir daí que a poesia expõe os limites da noção de identidade e de uma série de outras noções que com ela fazem sistema como a noção de próprio, de sujeito pleno, de separação. São porém muitas as maneiras como se dramatiza uma condição e como na recusa de um *telos* se traçam linhas de fuga.

Proponho-me partir de certos tópicos que me permitam aceder aos livros das autoras que são objecto do meu estudo como se eles esboçassem uma paisagem sem hierarquias, sem lugares privilegiados, sem centro unificador. Esses tópicos são: 1. O realismo-afecção; 2. Onde a voz atinge a impessoalidade; 3. O corpo sem tréguas; 4. Invenção e necessidade; 5. A emoção literária.

1. O realismo-afecção.

Não é fácil definir uma tradição onde situar a poesia portuguesa escrita por mulheres na actualidade. São escritoras de elevado nível intelectual, herdeiras da grande poesia do passado, da antiguidade clássica aos poetas barrocos, ou a Bernardim, Camões, Pascoaes e Pessoa. No entanto, deve notar-se que a deflagração de vozes femininas na literatura portuguesa ocorre depois de Irene Lisboa (1892-1958). Esta escritora, que publicou o seu primeiro livro de poesia, *Um Dia e Outro Dia*, em 1936 escreveu

também diários, crónicas e ficções. Alguns dos seus livros foram publicados sob o pseudónimo João Falco. Sem interpretações psicologistas, o que ressalta dessa atitude —depois de constatarmos que face às maiores limitações de usos e costumes impostos às mulheres, o pseudónimo masculino poderia ajudar no círculo pessoal —é a noção de que como gesto inaugural a poesia só pode ser anónima. Não está constrangida por nenhum mecanismo de destinação. Como a mensagem na garrafa atirada ao mar, o poema procura o seu interlocutor, homem ou mulher, o leitor qualquer, aquele que não é definido por constrangimentos prévios.

Irene Lisboa escreve recusando não só as convenções literárias



Silvana Rodrigues Lopes

como tais mas a própria subordinação a ideais de beleza e harmonia. Aproxima-se desse modo das poéticas modernistas, mas para ter em conta a fragilidade e a subtileza do pensamento que é para ela “uma espuma, uma versátil, / mudável figura que se desmancha” (Vol I, p. 147). Não é uma poesia da exaltação do prazer da vida, mas da exibição das suas falhas, quer em termos das relações humanas, quer, num sentido mais decisivo, de abismo que se abre no próprio movimento da aproximação. A dor expõe-se sem contemplação pelas normas de conduta social e o lamento estende-se como uma espécie de manto sobre a precaridade da vida humana. Mas nada disso é solipsismo. Pelo contrário, o que se afirma na cadência breve e obstinada dos versos que Irene Lisboa escreveu é o impulso de relação, que podemos descrever como um impulso no sentido de abdicar do lugar de sujeito perante um objecto e, destruindo desse modo aquelas categorias, viver o lugar intermédio, o do momento de afecção. Trata-se de um realismo extremo que recusa tanto a ideia descarnada em que a coisa morre na adequação de um nome, como os floreios retóricos que visam ornamentar e seduzir. É esse realismo, a que podemos chamar realismo-afecção, que desloca a poesia para o oposto de uma retórica do sublime. Enquanto que aquilo que é elevado o é segundo códigos construídos sobre o

confronto sujeito-objecto, o insignificante, que vem destituir qualquer finalidade exterior ao poema, é um lugar na margem dos códigos — o lugar do apelo apenas audível em formas discursivas não saturadas de significados.

Em Irene Lisboa, o insignificante pode ser um dos nomes dados à linguagem que se retira à memória dos seus códigos e nesse retirar-se instaura como potencial um movimento único em cada uma das suas leituras posteriores. A partir daí pode falar-se de uma grande exigência de atenção às palavras e às formas discursivas que são submetidas a um imperativo superior, o do estilo, que obriga a um persistente e rigoroso trabalho poético, no sentido que Carlos de Oliveira deu a essa expressão.

A repetição que desgasta as palavras é a que as esquece como tais, que esquece que elas são ditos e que o dizer é impressão de um ritmo. A grande lição que Irene Lisboa deixa à poesia posterior é a de fazer do ritmo o elemento essencial da poesia, o que significa que a poesia escrita depois dela dificilmente visará a representação ou a expressão, nem será sequer orientada para qualquer fim. A paisagem de desolação construída na poesia de Irene Lisboa faz frequentemente lembrar a monotonia como força que apaga a distância entre real e fantástico em muitos fragmentos de *O Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. Como neste poema, intitulado “Chuva”: “Chuva nos vidros. /

Nada, chuva nos vidros! / Espaçadas, casuais, agudas, oblíquas agulhadas. / Chuva que se anuncia, que apenas se anuncia. / Pingas que vão secando. Se vão arredondando, / tornando imateriais e invisíveis. / Vagas coisas. Como quê? / Como as coisas da minha vida. / Nem já chuva nos vidros... / Já não se vêem os sinais”. (Vol I, p. 289).

2. Onde a voz atinge a impessoalidade.

Este é o tópico de onde vou partir para falar da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. A autora, que nasceu em 1919, publicou o seu primeiro livro, *Poesia*, em 1944. Presentemente, a sua obra encontra-se reunida em *Obra Poética*, composta de três volumes. Um dos traços identificadores da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen é possivelmente a sua aspiração à impessoalidade. Não no sentido de uma qualquer objectividade positivista, mas no de uma partilha da voz. O mais próprio do humano é o seu dizer, é a relação que por ele estabelece com os outros e com as coisas que o cercam. Ora, desde tempos antiquíssimos, o homem gravou na memória as mais marcantes das realizações dessa voz universal — a poesia. Da Grécia antiga à poesia tradicional, aos cancioneros ou aos grandes poetas, do Renascimento até hoje, a poesia é para Sophia a voz que se dá a ouvir sem que para isso seja

necessário identificar qualquer marca de proveniência particular. Em "Arte Poética V", Sophia conta como na infância não sabia que os poemas eram escritos por pessoas, pensava que "os poemas eram consubstanciais ao universo", e acrescenta: "No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente. E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinam-me, muito tempo mais tarde, que não há poesia em silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização" (Vol. III, p. 349).

A consubstancialidade da poesia e da natureza poderia apontar-nos para uma concepção da poesia como dom superior, revelado àquele que tem uma capacidade superior de escuta do real, ou do divino, e entregue por ele àqueles que forem ainda capazes de alguma atenção. Até certo ponto assim é, mas é preciso perceber que esse dom não é exterior à relação aos outros. Sophia poderia talvez subscrever o verso de Hölderlin — "O que permanece, os poetas o fundam". Mas é preciso perceber que, como abertura de um mundo, o fundar só ocorre na partilha, quando há aceitação e, mais do que isso, participação. Nesse sentido, o dom só é dom quando não implica a dívida perante uma fonte, uma origem, mas a desde sempre impregnação das vozes anónimas que edificam o mundo. A aspiração à impessoalidade na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen

parte de um pressuposto básico que a suporta, o de que viver e morrer é viver e morrer eticamente. Importa porém afastar o viver de qualquer redução ao vivido. A poesia de Sophia recusa qualquer leitura que a tome pelo lado da confessionalidade. A memória que o poema guarda não consiste em factos mas em acontecimentos, isto é, do real o poema guarda as intensidades, a sua original abertura ao sentido que faz das imagens índices(2). Daí que a escrita poética em Sophia seja entendida como um gesto simples: nomear e invocar. Nomear não é a actividade positiva de atribuir às coisas o nome adequado, é encontrar o nome justo, mágico

num certo sentido, que permita às coisas apresentarem-se pela invocação. Dito de outro modo, é procurar o que há de secreto e desconhecido, que seria a única razão de ser do nome próprio e a causa da sua impossibilidade. A poesia de Sophia propõe-se o impossível, dar o nome justo a cada coisa ou sentimento. Essa é uma aspiração à clareza e à transparência que não se confunde com um ideal norteado pelo princípio de razão suficiente. A clareza é a da aparição de onde decorre a evidência primeira, e não a da aparência, cuja clareza é já demonstrativa. Não se trata de provocar, mas de solicitar, de permitir uma apresentação que



Silvana Rodríguez, María Xosé Queizán, Teresa Balté, Yolanda Castaño.

depende do risco e da responsabilidade postos no fazer poético. Como a própria escritora diz: "As palavras têm que ser exactamente as palavras que conquistámos, quer dizer, não só as palavras que sabemos: são as palavras que viveram e viverão connosco" (Vol. I, p. 32). É "o nosso breve encontro com a vida" que habita as palavras, é por esse breve encontro que elas são memória. A impessoalidade coincide assim com o mais "próprio". Não são todas as palavras, mas apenas aquelas que modelam uma voz, um rosto, uma respiração: "Há muito que deixei aquela praia / De grandes areais e grandes vagas / Mas sou eu ainda quem na brisa respira / E é por mim que espera cintilando a maré vasa" (Vo. III, p. 136). De acordo com a minha formulação inicial, a poesia, como lugar onde a voz atinge a impessoalidade, articula a relação com a memória —escueta e entrega aos outros— e a relação ao que na voz e materialidade e ao atingir (ferir) a memória a desvia fazendo com que ela não seja senão o plural de vozes que mantêm vivo o conflito entre a resistência do que na origem do poema é a voz única, singularmente modelada, e a abertura de sentido. O conflito entre a terra e o mundo, tal como se lhe referiu Heidegger. É Sophia que diz: "Há sempre uma rouquidão no poema que é a voz do caos"; "O poema é arrancado	ao caos e traz ainda a sua ressonância, os seus ecos" (p. 44). 3. O corpo sem tréguas. Este tópico permitir-me-á falar de algumas escritoras que na sua diversidade têm em comum o tomarem a relação corpo/linguagem como temática central da poesia que escrevem. São elas: Natália Correia, Maria Teresa Horta, Yvette Centeno, Luiza Neto Jorge, Fátima Maldonado, Teresa Balté, Teresa Rita Lopes e Ana Luisa Amaral. Natália Correia (1923-1993) publicou a sua primeira obra, <i>Dimensão Encontrada</i>, em 1956. <i>Sonetos Românticos</i> (1990) foi o seu último livro. A sua obra foi reunida postumamente em dois volumes com o título <i>O Sol nas Noites e o Luar nos Dias</i>, que incluem alguns inéditos. A Natália Correia referiu-se Jorge de Sena em 1975 nestes termos: "poeta e ficcionista que alinha entre as melhores escritoras actuais, que chocou a crítica e o público com a violência e o erotismo das suas últimas obras" (III, p. 151). De facto a poesia de Natália Correia caracterizou-se sempre pela exuberância das paixões, procurando reavivar uma herança mítica e mágica em que a mulher surge como o lugar da fertilidade e em que Eros é mediador da unidade de contrários. É uma poesia que se inscreve em formas tradicionais e recorre a um vocabulário muito diversificado, com frequente	recurso a arcaísmos, o que se integra no propósito de preservação da memória contra a deterioração que, no seu entender, aquela sofre. Numa nota que antepôs a um conjunto de poemas intitulado <i>Cantigas de Amigo</i>, enuncia-se explicitamente a pretensão de "fazer reflorir a sagrada matriz do nosso lirismo" (II, p. 397). A sátira é também uma dimensão assinalável da obra de Natália Correia. Maria Teresa Horta publicou o primeiro livro de poemas, <i>Espelho Inicial</i>, em 1960, mas foi com <i>Minha Senhora de Mim</i> (1971), título que corresponde a um verso de uma cantiga de amigo, que a sua voz foi reconhecida como um grito de libertação da mulher que se apropria do seu corpo, indo contra os bons costumes que a obrigavam a rasurá-lo. Desta poesia, que pretende dizer a alegria do corpo sem disfarce, falou António Ramos Rosa nestes termos: "seja directa, seja metafórica, a sua linguagem tem a ardência vital do corpo, e a sua violência sensual é, em toda a sua irracionalidade, libertadora e subversiva" (RR, p. 126). Yvette Centeno, que publicou <i>Opus I</i> em 1961, é uma escritora cuja poesia se desenvolve sobretudo em torno do tema do amor enquanto possibilidade de reconciliação de espírito e corpo. É uma poesia intelectualizada, onde as palavras são pesadas com rigor, o que dá lugar a poemas de grande contenção e sobriedade. A
--	---	---

dimensão afirmativa que é aprendizagem do amor e da morte —a aproximação da terra, como nolo indica o título de um dos seus livros mais recentes, *Perto da Terra* (1984)— conjuga-se com a interrogação subtil e com a emergência do enigma. Leia-se, por exemplo, este poema onde a condição da mulher transparece na ironia amarga de uma pergunta: "A servidão da casa / a servidão da cama / quem te disse mulher / que toda a servidão / se pode transformar / em chama?" (p. 22).

Também em 1960 Luíza Neto Jorge publicou *A Noite Vertebrada*. A sua poesia foi reunida em 1973 num volume intitulado *Os Sítios Sitiados*. Posteriormente, a totalidade da sua obra, incluindo alguns dispersos e um livro póstumo, *A Lume*, foi reunida em *Poesia de Luíza Neto Jorge*. Para esta escritora o poema é antes, e depois, de tudo um acto radical, sem concessões de qualquer espécie à conveniência ou à sobrevivência. Não é um simples artifício, um objecto fabricado de acordo com uma técnica apropriada e com vista a um determinado fim; é acto que altera quem o escreve e quem com ele se relaciona. Quando digo acto importa ressaltar que não quero significar a execução acabada de uma intenção prévia. Melhor será dizer gesto, para fazer justiça ao excesso de intenção. O poema nasce de um corpo que estremece, que conhece o abismo em que se projectam os amantes. Um corpo

aberto ao exterior, inflamável a partir dos sentidos e da imaginação. É por isso que como acto, ou gesto, o poema ensina a reconhecer os limites daquilo a que chamamos "os nossos actos", e que são a forma habitual de, através do movimento unificador da consciência, se resurar a multiplicidade das afecções. Opor-se a essa rasura, atingir uma espécie de inocência anterior, é, na poesia de Luíza Neto Jorge, entregar-se à dilaceração do espaço liso e brilhante de uma linguagem incorpórea. É introduzir na composição que se constrói o atrito do corpo, as suas várias velocidades na queda. Porque tudo tem a sua duração, nada escapa ao

tempo. É do interior da sua finitude ou mortalidade que aquele que escreve suporta o acto de escrita, mas fá-lo transcendendo-se. O poema escreve-se no tempo e perdura no tempo, guardando em metamorfose os vestígios de um corpo, as marcas inapagáveis recolhidas no seu canto, provavelmente no seu recanto mais secreto. Nada disso acontece sem violência. O poema ergue-se sobre a linha de fogo de um combate sem tréguas, no lugar em que a vida e a morte se conectam, onde a tinta se faz sangue. Leio um poema cujo título, "O Poema", nos alerta para o pensar a poesia: "Esclarecendo que o poema / é um duelo agudíssimo / quero eu dizer um dedo /



Xoaquina Trillo

agudíssimo claro / apontado ao coração do homem // falo / com uma agulha de sangue / a coser-me todo o corpo / à garganta // e a esta terra imóvel / onde já a minha sombra / é um traço de alarme” (*Os Sítios Sitiados*, p. 47). Nem a dimensão de duelo nem a de condenação à morte prevalecem no poema. O corpo imortaliza-se no canto. Deposta sobre a página a fala não sobrevive, vive em verso, “Vive na qualidade de acontecimento” (Mandelstam).

Referir-me-ei agora a uma poeta pertencente a uma geração mais recente — Fátima Maldonado. Julgo ser *Cidades Indefesas*, publicado em 1980, o seu primeiro livro. Um dos aspectos desse livro é a denúncia de falsos lugares comuns do erotismo, que inventam para a mulher um papel sexual que ela repudia. O fundamental desse e de outros livros parece-me porém ser a maneira como as referências pessoais (o que não quer dizer que não possam ser fictícias ou o sejam necessariamente) se espalham pelo poema, que num modo predominantemente narrativo as entrelaça na memória mítica e histórica, construindo uma teia de sentimentos.

Teresa Balté, em *Mediações* (1983), prossegue um pensamento do encontro e a exigência de uma palavra propiciadora cuja energia metafórica amplifica e singulariza.

Teresa Rita Lopes publicou *Os Dedos os Dias as Palavras* (1987), *Por Assim Dizer* (1994) e *Cicatriz*

(1996). Trata-se de uma poesia que celebra a vida no jogo de Tensões dramáticas para o qual concorrem tanto a memória como a agudeza das percepções e sentimentos, e que dá lugar a processos de subjectivação em que fidelidade e disponibilidade se harmonizam.

Ana Luísa Amaral publicou o seu primeiro livro, *Minha Senhora de Quê*, em 1990. Trata-se de uma poesia que consegue aceder a um ritmo próprio, desenvolvido a partir da ironia e auto-ironia de um olhar sobre o quotidiano. A descrição de coisas ou factos insignificantes é em si mesma um exercício de lucidez que tanto supõe a revolta, nomeadamente contra a condição social da mulher, como a busca de novas perspectivas que tornem perceptíveis as pequenas coisas, ocultas em nome do hábito e de alguns grandes valores.

4. Invenção e necessidade.

Deixando de lado as questões polémicas associadas à designação “poesia experimental” e ao modo como se situa na literatura portuguesa, falarei em seguida de dois nomes no fundamental associados a um exercício da poesia que parte da destruição e subversão das convenções erigidas em padrões de cultura consumíveis. Esses nomes são Salette Tavares e Ana Hatherly. Elas escrevem prossequindo uma actividade de experimentação voltada para a invenção de novas formas como

intensificação da significância do poema. A solidariedade que reconhecem entre a gramática e as visões do mundo incita-as abandonar o modelo da escrita linear e a buscar o seu recalcado, o pensamento simbólico pluri-dimensional. Dir-se-á que o gesto destas escritoras é simultaneamente muito antigo e muito novo. Antigo, pois a poesia explorou desde os seus primórdios a configuração do poema na página tendo em vista não só o sistema de proximidades e distâncias entre os elementos da constelação que o formam, mas dando atenção à própria figura traçada. É também um gesto novo pois traz uma das marcas específicas do nosso século, a das intenções subversivas presentes em diversas correntes artísticas. Assim, na obra de ambas as autoras existem traços que associamos ao futurismo, ao dadaísmo e ao surrealismo, ao concretismo, à *pop art* e à arte conceptual.

Salette Tavares (n. 1922) publicou o seu primeiro livro de poemas, *Espelho Cego*, em 1957. O seu último livro, *Lex Icon*, data de 1971. Presentemente toda a sua obra se encontra reunida num volume intitulado *Salette Tavares. Obra Poética* (IN/CM, 1982). De acordo com a bibliografia que antecede o livro, a autora divide a sua obra poética em: poesia, poesia experimental, poesia gráfica e poesia espacial. Um dos poemas do livro *Brin-cadeiras*,

incluído em poesias gráficas, "Aranha", é conhecido internacionalmente por se encontrar em antologias de poesia concreta. No prefácio à edição italiana de *Lex Icon*, Livro em que o título de cada poema é o nome de um objecto, Gillo Dorfles caracteriza a peculiaridade dessa obra poética pelo "emprego de cada termo singular repetido e transfigurado até se tornar a expressão sonora e imaginífica em si mesma (...) Os valores poéticos emergem da totalidade da composição que se apresenta com o aspecto de uma metamorfose global do tecido linguístico, permanecendo, lexicalmente, num plano de absoluta "normalidade" (evitando muito pelo contrário o uso de termos raros, pouco usados, arcaicos. Para além do valor dado à dimensão visual do verso, Dorfles põe ainda em evidência outros processos como as rimas, as assonâncias, as onomatopeias e o fono-simbolismo.

Acrescente-se ainda que a poesia de Salette Tavares tem uma dimensão profundamente crítica em relação à sociedade de consumo e aos seus mecanismos de integração dos gestos subversivos da arte. É o caso do poema "O Lixo", de *Lex Icon*.

O percurso poético de Ana Hatherly inicia-se em 1958 com *Um Ritmo Perdido*, sendo o seu último livro publicado até à data *Volupsia*, de 1994. Partindo do que comecei por referir como,

esboço programático da poesia experimental, a obra de Ana Hatherly revela-se também ela de uma grande diversidade. Assim, o desígnio de invenção de novas formas acompanha por vezes o de intervenção e crítica social. Embora a dimensão mais assinalável seja a do jogo, de que se destacam três aspectos principais —o lúdico, o intelectual e o risco. Contra o puritanismo e a repressão que se mascara de altos valores da cultura, a poesia afirma o direito ao prazer inútil, como parte integrante da vida. A descontextualização e a repetição são processos de um jogo desinteressado onde se traça uma espécie de aventura das palavras que leva às associações inesperadas e à descoberta. Sem negar a dimensão inútil, a poesia intelectualiza-se. Muitos dos poemas escritos por Ana Hatherly, nomeadamente poemas em prosa, são poemas-ensaio, num duplo sentido de uma dramatização que não é final, inacabada ainda, portanto, e no de ensaio como forma específica de um exercício de reflexão que instaura leis próprias de leitura. As *Tisanas*, cuja publicação se iniciou em 1969, são constituídas quer por pequenas narrativas (algumas de duas ou três linhas apenas), condensadas e alegóricas, que por vezes parodiam moralidades populares, quer por pensamentos súbitos, que tanto captam o absurdo de certas situações como dão a pensar a conexão inventada

mas necessária entre a linguagem e o exterior, entre a força das sensações e a forma discursiva inventada: Tisana n.º 120 —"A memória é essa claridade fictícia das sobreposições que se anulam. O significado é essa espécie de mapa das interpretações que se cruzam como cicatrizes de sucessivas pancadas. Os nossos sentimentos. A intensidade do sentir é intolerável. Do sentir ao sentido do sentido ao significado: o que resta é impacto que substitui impacto— eis a invenção" p. 166).

5. A emoção literária.

Fiama Hasse Pais Brandão (1938) publicou o seu primeiro livro, *Morfismos*, em 1961, estando toda a sua obra até à recente publicação de *Cantos do Canto* reunida num volume com o título *Obra Breve*.

Desde os seus primeiros livros (onde a crítica e intervenção social eram mais evidentes ou directas) que se afirma uma dimensão decisiva da poesia desta autora: os sentimentos e emoções são já literários. A escrita configura-se então como uma rede de interpelações e apelos cujos interlocutores são tanto outros poetas como a Natureza, ela própria Livro. O impulso que move o acto de escrever e que faz proliferar os livros decorre ostensivamente da discrepância entre as visibilidades (ou perceptibilidade em geral) e os enunciados. "O inexprimível é o

que se exprime por um excesso de disparidades”, lê-se no poema “Rosas”, de <i>Área Branca</i> (p. 14). As imagens formam-se a partir do olhar, da imaginação e do que de livro em livro vem destinar-se a um novo livro. Conhecer-se e conhecer deixa por isso de ser apenas interrogar a linguagem; obriga a confrontar-se com o mistério das imagens, com o que nelas fica definitivamente perdido para um discurso estreitamente racional. Com Fiana, o poeta é um visionário, o que não significa que ele transcreve visões, mas que as cria. E cria-as através de formas lingüísticas que exibem a impropriedade do dizer. A poesia de Fiana é uma afirmação radical da condição tropológica da linguagem —cada palavra apela para outra ou a atrai, se desdobra em imagens. No entanto, “As figuras de estilística / não são figuradas (...)” (p. 84). É impossível separar o literal do figurado, não há um uso normal e um uso desviado. Tudo são figuras, desvios em relação a nenhum termo padrão; figuras onde realidade e fantástico se não distinguem. É a imperfeição que impede a especularidade, mas é ela que é a guardiã do segredo. A comunicabilidade, essa, a simples passagem de figura a figura, alimenta a vida como errância. É a passagem de um estado de Natureza, sem conflito, um estado de subordinação ao destino, para um estado de Vigília de onde emerge a subjectividade. Num	poema de <i>Área Branca</i> (p. 14) lê-se: “Estou perdida e só nessa secura / com que o poema me rodeou subitamente / para me expulsar da minha forma latente de batráquio” (p. 85). O modo como se processa a passagem do estado latente à subjectividade é o da instauração da visão. Cito, do mesmo poema: “Tive olhos redondos extraídos do interior / da Terra. O poema atormentou-me / obrigando-me a ser tão lúcida / que o compusesse” (p. 85). A Terra, a Natureza, só se faz dádiva a partir do poema, isto é, a partir do momento em que há distância, lucidez, subjectivação. Mas não um sujeito. O poema é uma obra paradoxal pois antes de ser composto age no sentido da sua composição. É uma espécie de potência sem um <i>telos</i>, que, precisamente por isso, precisa da contingência do acto de escrita. Sem a assinatura, o aqui e agora do gesto que suporta a escrita, o poema não existiria. Mas sem o apelo misterioso do poema aquele que escreve não existiria separado do fundo de onde irrompem as visões. O conflito entre a Terra e o Mundo, de que falei a propósito de Sophia, é na poesia de Fiana insistentemente tematizado, pois trata-se de uma poesia que assume a qualidade reflexiva e auto-reflexiva do discurso. No entanto, note-se que a reflexividade não surge associada ao espelho, mas ao vidro. Em <i>Área Branca</i>, por exemplo, o vidro	aparece com grande frequência. Enquanto através do espelho a luz não pode passar, e por conseguinte ele é sempre um obstáculo à manifestação do lado de lá, através do vidro, embora por vezes possa reflectir quase como um espelho, a luz passa. E no entanto o vidro corta. Uma paisagem em que estejam dispostos vidros deixa de ser para o olhar uma paisagem una. A continuidade existe nela em conflito com uma pluralidade de visões. É o que sucede na poesia de Fiana, onde a uma voz que parece não ter nem princípio nem fim se sobrepõe recortes, fragmentos, um imaginário despedaçado, um corpo em sofrimento, ou perda, ou paixão: “A través do vidro baço as árvores / cujo tom cinzento me atrai / cedem às rajadas e como cadáveres / acumulam-se no ar. O sentido / desta comparação é obscuro. / Os pés entumescem, os olhos / dilatam-se. Estas referências ao corpo / demonstram como sofro, / sem conhecer o sofrimento” (<i>Área Branca</i>, p. 73). NOTAS: (1). Não é possível falar de homem ou mulher exteriores à simbolização. E para que haja dois, que é a condição mínima do amor e da socialidade que o pressupõe, é necessário que haja dois modos diferentes de acesso à simbolização, dois modos de se inscrever na linguagem. (2). Cf. Silvina Rodrigues Lopes, <i>Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen</i>, Lisboa, Comunicação, 1990, p. 34.
---	---	--

CRONOLOXÍA DA POESÍA GALEGA DE MULLERES PUBLICADA

1863 Rosalía de Castro. **Cantares Gallegos**. J.Compañel Editor. Vigo.

1880 Rosalía de Castro. **Follas novas**. Imprenta de Aurelio J. Alaria. Madrid.

1891 Filomena Dato Muruais. **Follatos. Poesías gallegas**. Imprenta de A.Otero. Ourense.

1913 Francisca Herrera Garrido. **Sorrisas e bágoas**. Imprenta Científica y Artística de Alrededor del Mundo. Madrid.

1915 Francisca Herrera Garrido. **Almas de muller... volallas na luz!**. Litografía e imprenta de Roel. A Coruña.

1919 Francisca Herrera Garrido. **Frores do noso paxareco**. Suplemento de *El Noroeste*. A Coruña.

1924 Herminia Fariña Cobián. **Seara**. Imprenta de Celestino Peón. Pontevedra.

1926 Carmen Prieto Rouco. **Horas de febre**. Imprenta El Progreso Villalbés. Vilalba. Lugo

1928 Dolores Praga Serrano. **Cantigas**. Ed. Palacios. Vigo.

1938 Mechitas de Vigo. **Rayos de sol**. Talleres tipográficos Faro de Vigo (En galego a segunda parte *Raxeiras da solaina* e o poema *Glorias do mundo*.)

1943 Áurea Lorenzo Abeijón. **Queixas**. Compañía

Impresora Argentina. Bos Aires.

1950 Luz Pozo Garza. **O paxaro na boca**. Ed. Xistral. Lugo.

1952 Pura Vázquez. **Íntimas**. Ed. Xistral. Lugo.

1955 Pura Vázquez. **Maturidade**. Ed. Galicia . Bos Aires.

1956 María do Carme Kruckenberg. **Cantigas do vento**. Colec. Alba. Vigo.

1957 Xohana Torres. **Do Sulco**. Galaxia. Vigo.

1962 María do Carme Kruckenberg. **Canaval de ouro**. Galaxia. Vigo.

1963 Pura Vázquez. **A saudade y outros poemas**. Galaxia. Vigo.

María Mariño Carou. **Palabra no tempo**. Celta. Vigo.

Emilia Estévez Villaverde. **Airiños do meu lugar**. Gráficas Nilo. Madrid.

1964 Carmen Prieto Rouco **A virxe viuda. Hestorea d un amor**. Artes Gráficas A. Santiago. Viveiro. Lugo.

Anne Marie Morris. **Voz fuxitiva**. Galaxia. Vigo.
María Manuela Couto Viana. **Frauta lonxana**. Galaxia. Vigo.

1965 Emilia Estévez Villaverde. **A soma do Monterreal**. Imprenta Paredes. Pontevedra.

Elsa Fernández. **Lonxanía**. Edicións Alenmar. Bos Aires.

1967 María Otilia do Campo Pego **Do fondo da-i-alma**. Faro de Vigo. Vigo.

1969 Dora Vázquez **Un poema cada mes**. La Región.Ourense.

1970 Dora Vázquez **Irmá**. La Región . Ourense.
Margarita Ledo Andión **Parolar cun eu, cun intre, cun inseuto**. Ed.Xistral. Monforte de Lemos. Lugo.

1971 Pura Vázquez . **O desacougo**. Galaxia. Vigo
Matilde Lloria. **Caixiña de música**. Concello de Ourense. Ourense.
Ketty Kintana Lacaci. **Anacos do meu tempo**. De. Moret. A Coruña.

1972 María do Carme Kruckenberg. **Cantigas de amigo a Ramón González Sierra Pampillón**. Gráficas del Noroeste. Vigo.

1973 Margarita Ledo Andión. **O corvo érguese cedo**. Ed. Xistral. Monforte de Lemos Lugo.

1976 Luz Pozo Garza. **Ultimas palabras / Verbas derradeiras**. Nordés. A Coruña. (Bilingüe).
Maria do Carme Kruckenberg. **A sombra ergueita**. Gráficas Noroeste. Vigo.

1977 Carmen Prieto Rouco. **O derradeiro. Versos galegos**. Imprenta Covadonga. O Ferrol.

1979 Carmen González Ledo. **Recendos**. Imprenta Moret. A Coruña.

1980 Xohana Torres. **Estaciós ao mar**. Galaxia. Vigo.
Xaquina Trillo. **Ceibos. Versos galegos**. Imprenta Saturnino Montero. Ponteareas.
Pilar Pallarés. **Entre lusco e fusco**. Ed. do Castro. Sada. A Coruña.

1981 Luz Pozo Garza. **Concerto de autono**. Ed. do Castro. Sada. A Coruña.
Emilia Estévez Villaverde. **O Nadal e os Reis Magos**. Imprenta Guardesa. A Guarda. Pontevedra.
Xaquina Trillo. **Xanela aberta. Versos galegos**. Imprenta Saturnino Montero. Ponteareas.

1982 Ánxeles Penas. **Galicia fondo val**. Ed. do Castro. Sada. A Coruña.
Luisa Crestar. **Nas Orelas do Mendo**. Ed. Celta. Lugo.

1983 Xaquina Trillo. **Tempos idos. Versos galegos**. Linotipias R. Marín. Poio. Pontevedra.
Cristina Amenedo. **Mar Aberto**. Ed. do Castro. Sada. A Coruña.
Maruxa Pino Piñeiro. **As azas do vento**. Saturnino Montero. Ponteareas.
Carmen de Jesús García Pereira. **Poemas de**

Carmeliña. Artes Gráficas. Vigo.

1984 Pilar Pallarés. **Sétima soidade**. Colec. Esquíó. Sociedad de Cultura Valle-Inclán. O Ferrol.

1985 Xaquina Trillo. **Védelos ei van**. Gráficas Salnés. Cambados. Pontevedra.
Helena Villar Janeiro. **Rosalía no Espello**. Patronato Rosalía de Castro. Santiago de Compostela.
Carmen de Jesús García Pereira (Carmeliña). **Poemas da miña terra**. Artes Gráficas. Vigo.
Ana Pereira Rosales **Fonda razón do silencio**. Linotipias Marín. Vigo.

1986 Luz Pozo Garza. **Códice Calixtino**. Sotelo Blanco. Barcelona.
María do Carme Kruckenberg. **Cantigas para un tempo esquecido**. Ed. Castro. Sada. A Coruña.
Xela Arias. **Denuncia do equilibrio**. Xerais. Vigo.
María Magdalena. **Alborada do Val da Louriña**. Imprenta J. A. Vicente. A Guarda. Pontevedra.

1987 Ana Romaní. **Palabra de mar**. Xunta de Galicia. Santiago de Compostela.
Pilar Cibreiro **O Vasalo da armadura de prata**. Sotelo Blanco. Barcelona.

Teresa Ana M.^a Arán Trillo. **Faíscas no tempo**. Imprenta Comercial. A Coruña.

Carmiña López Piñeiro de Penasa. **Eu teño un castiñeiro**. Consellería de Cultura. Del. Prov. Lugo.

1988 Cristina Amenedo. **Silvo do vento mareiro**. Ed. Castro. Sada. A Coruña.
Carmiña López Piñeiro de Penasa. **Volgar**. Artes Gráficas Portela. Pontevedra.
Luísa Castro. **Baleas e baleas**. Col. Esquíó. Sociedad de Cultura Valle-Inclán. O Ferrol.

1989 Xaquina Trillo. **Rosa dos ventos**. Gráficas Salnés. Cambados. Pontevedra.

1990 María Mariño Carou. **Verba que comeza**. Concello de Noia. Noia. A Coruña.
Xela Arias. **Tigres coma cabalos**. Xerais. Vigo.
María Magdalena. **Colleita de soños tristes**. Ed. Cardeñoso. Vigo.
M.^a Xosé Canitrot. **Os ocos da auséncia**. Col. Verba que comeza. Casa da Cultura. Concello de Noia. A Coruña.
Iolanda Aldrei. **A palabra no ar**. Fundação Europeia Viqueira. Inst^o Intern. de lusofonia. Pontevedra-Braga.

1991 Pura Vázquez. **Antoloxía (Poesía galega). 1952-1971**.

Gráficas Gutenberg. Ourense. 1991.

M.^a Xosé Queizán. **Metáfora da metáfora**. Espiral Maior. A Coruña.

Chus Pato. **Urania**. Ed. Calpurnia. Vigo.

Luísa Villalta. **Música reservada**. Ed. do Castro. Sada. A Coruña.

1992 Pura Vázquez. **Verbas na edra do vento**. Ed. do Castro. Sada. A Coruña.

Pura Vázquez. **Zodíaco**. Gráficas Gútenberg. Ourense.

Luz Pozo Garza. **Prometo a flor de loto**. Deputación da Coruña. A Coruña.

Dora Vázquez. **A xeito de antoloxía. Poemas inéditos e públicos en galego e castelán**. Gráficas Gutenberg. Ourense.

Xohana Torres. **Tempo de ría**. Espiral Maior. A Coruña.

Ánxeles Penas. **O santuario intocable**. Sotelo Blanco. Barcelona.

María Campelo. **Emocións perdidas**. Ed. do Castro. Sada. A Coruña.

1993 M.^a Xosé Queizán.

Despertar das amantes. Espiral Maior. A Coruña.

Eva Veiga. **Fuxidíos**. Col. Esquíó. Socciedad Cultural Valle-Inclán. O Ferrol.

Marta Dacosta. **Crear o mar en Compostela**. Depütación de Lugo. Lugo.

1994 Pura Vázquez. **A carón de min. (Nova antoloxía poética)**. Xunta de galicia. Santiago de Compostela.

Pilar Cibreiro. **Feitura de lume**. Sotelo Blanco. Barcelona.

Ana Romaní. **Das últimas mareas**. Espiral maior. A Coruña

Palmira Boullosa.

Asoladamente o teu nome. Ed. do Castro. Sada. A Coruña.

Isolda Santiago. **Flor de tan mal xardín**. Espiral Maior. A Coruña.

1995 Pura Vázquez. **Orballa en tempo lento**. Espiral Maior. A Coruña.

Helena Villar Janeiro. **Festa do corpo**. Dep. Da Coruña. A Coruña.

M.^a Xosé Queizán. **Fóra de min**. Sons Galiza. A Coruña.

Chus Pato. **Fascínio**. Toxosoutos. A Coruña.

Luísa Villalta. **Ruido**. Espiral Maior. A Coruña.

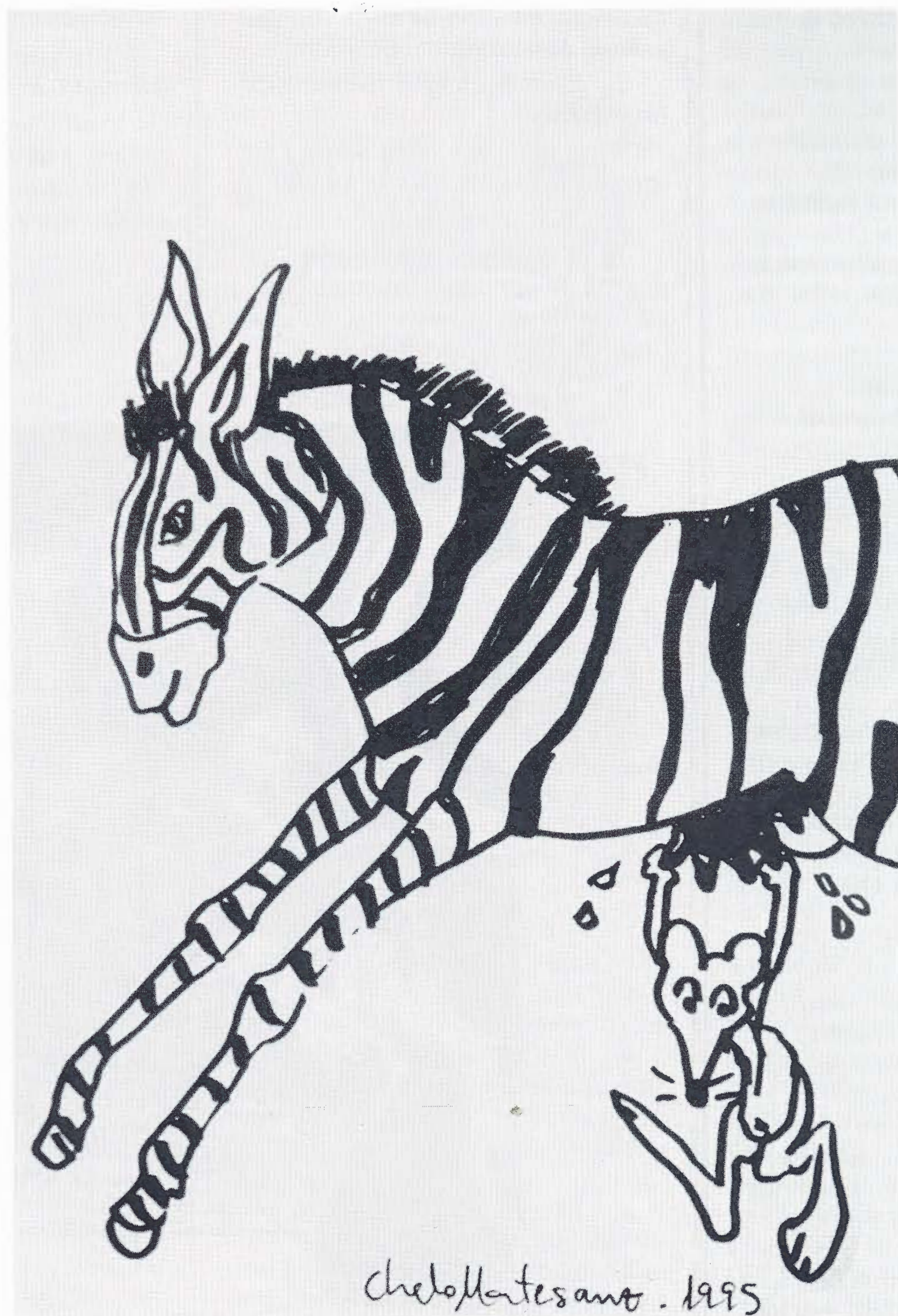
Luísa Villalta. **Rota ao interior do ollo**. Edições Tema. Lisboa.

Ana Valiñas. **Varias**. Col. Esquíó. Soc. de Cultura Valle-Inclán. O Ferrol.

Yolanda Castaño. **Elevar as pálpebras**. Espiral maior. A Coruña.

Lupe Gómez. **Pornografía**. (Edición da autora). Vigo.

1996 Marta Dacosta. **Pel da ameixa**. Deputación da Coruña. A Coruña.



T E M A S V A R I O S

INTRÉPIDAS & SUCIAS

O colectivo **intrépidas & sucias** comprácese en presentarlles o seu cuestionario-terapia nº 1.

Rogamos lean con atención todas as preguntas antes de responder. Moitas gracias pola súa colaboración.

Poden enviar as súas respostas (adxuntando sexo, idade, relixión e estado civil) a:

intrépidas & sucias

R/ Bastero, 4 - 2º esquerda
28005 Madrid

Todas as contestacións serán debidamente analizadas, sistematizadas e clasificadas co fin de confeccionar unha estatística - base que rexistre o complexo panorama actual das relacións de xénero.

1) ¿Cres que Superman acusará graves problemas e complexos ante a resolución asasina de Cat Woman cando esta lle gaña ao parchís?

2) ¿Que parte da túa casa consideras realmente o teu espacio:

- a) o dormitorio
- b) o WC
- c) o cuarto de pasar o ferro.

3) ¿Consideras pertinente / desexable / oportuno / necesario / estúpido / impracticable / aberrante / outras opcións ... a posibilidade de construción de modelos socio-culturais femininos novos que se opoñan á xeral manipulación patriarcal?

4) ¿Cres que Agustina de Aragón era realmente unha muller

ou un travesti francés desertor dos exércitos napoleónicos?

5) ¿Que anuncio publicitario te excita máis?

6) ¿Como se chama o xogo de rol ao que xogas habitualmente?

7) ¿Ten sexo o poder?

8) ¿Consideras que existen puntos de contacto, ademais dos puramente metodolóxicos, entre a folga de fame e a anorexia?

9) ¿Es a flor dalgún xardín?

10) ¿A denominación xenérica de *neutro* é:

- a) un acordo de consenso dereita-esquerda
- b) unha reivindicación homosexual
- c) un disfraz sutil do xenérico masculino
- d) unha reacción homofóbica?



T E M A S V A R I O S

LUZ POZO GARZA NA ACADEMIA

Para María Xosé Sierra

Noraboa á Docta Casa que se honra ao recibir a Luz Pozo Garza entre os seus hóspedes honorables. Con ela penetrarán no tesouro de voces da Academia a sabiduría, a fondura e a beleza da palabra cifradas na clave onde converxen o pasado e a modernidade da literatura feminina.

Institucións esgrevias de rancia liñaxe, as Academias, que naceron para preservar e para enriquecer o Dicionario e a Gramática, gozan dun sopro de frescura cando se deixan penetrar por voces novas, pero tamén, en determinados momentos, representaron un papel significativo para a súa época que había de quedar impresionado na propia historia da lingua. A andadura da Academia Galega iniciárase en 1906, presidida por Murguía, patriarca do rexionalismo; en 1916, a presenza de Antón Villar Ponte inauguraba a entrada do nacionalismo; nos anos escuros da Posguerra, a súa referencia emblemática fíxose de vital importancia para a galeguidade. Agora, estou convencida de que o ingreso de Luz Pozo Garza (que foi discípula de Villar Ponte e que xa fora nomeada correspondente, tras da publicación do seu primeiro libro) sinalará 1996 como outra fita importante. Malia os ecos rosaliáns gravados nos muros da Casa, que fora instituída pola iniciativa de Emilia Pardo Bazán, tan só se

contaba ata hoxe coa presenza excepcional de Olga Gallego, que desde a súa profesión de historiadora doutaría a Academia de voces tomadas dos arquivos das mulleres; da poesía de Luz Pozo Garza sairán termos e matices imprescindibles para a literatura e para ensancharmos a visión do mundo.

Para a lingua hai tres aspectos de rotunda complementariedade nesa poesía, pois se suman a recreación da voz da amiga dos cancioneros medievais e a palabra de Rosalía no leito de morte á propia aportación orixinal de Luz Pozo Garza, que, con Pura Vázquez, con Mari Carmen Kruckenberg, con Xohana Torres, é unha das catro autoras en alba nas datas escuras en que elas deron a coñecer a súa obra, hoxendía en plenitude (:en 1992, no número nove de *Festa da Palabra Silenciada* reseñábanse *Prometo a flor do Loto*, *Verbas na edra do vento*, *Alegoría do ensoño ferido* e *Tempo de ría* que, respectivamente, as catro, acababan de publicar).

Pola miña parte, unha vez, achegueime á poesía de Luz Pozo, ó seu *Códice Calixtino* que é un libro de peregrinación. Os versos abríronme o paso convidándome a bañarme nas ondas gozosas e a ascender máis alto que as sombras ata atopar sosego. Despois, quixen mostralos na Escola, pero os cadros, as frechas, os xuízos que eu podía facer emmudecíame o plano do Camiño e apagábanme os

poemas. Entón ancellei o talento do canto co que poder interpretar as pingas da auga daquel seu "*patio do Christ Church College/ baixo da Chuvia /en Oxford*" e poder debuxar a curvatura da luz que esboza "*Cando a badía nace cada mañá*" e facer presentir "*as sombras escuras violetas*" e o calafrío de "*líquenes agoirentos*" e, por fin, cantar "*as palabras/ como un eco anónimo de pranto sucesivo*" para "*descubrir o Aleph*" como o descubre Luz Pozo "*Falando a Rosalía*".

Soñaba eu con sentarme a escribir co vó dos dedos do pianista e as notas polo teclado. Pero, espertei no delongado apropiarse da escala que ha facer o músico no concerto da vida á que debe roubárselle o tempo. Luz Pozo posue, en cambio, ese don prometeico do lume que lle foi roubado aos deuses; ela cítao nunha "*faísca de claridade*" coa que prender "*unha lámpada na noite*". E esa certidume consolou a miña nostalxia do canto.

Pero, outra vez, ouvínlle contar a experiencia do desterro da súa familia no norte de África; lembrábaa, con todo, como unha etapa luminosa da súa adolescencia, na que adoptou para sempre a diafanidade daquel ceo que, ao regreso, incorporaría aos ceos atlánticos da tradición galega. Falou tamén de como fora ávida, precisamente entón, a súa lectura dos clásicos. Evocou o desterro de Ovidio, ó que, amargamente, César

endexamáis perdoara e, de súpeto,
comezou a recitar os versos do
poeta latino acerca da tristísima
imaxe daquela noite africana.

Creo que foi nese intre cando
me pareceu que me facía
recoñecer o sentido total da Poesía

Vigo, 3 de decembro de 1996



T E M A S V A R I O S

PURA E DORA VÁZQUEZ NA LITERATURA INFANTIL E XUVENIL GALEGA

Dora (1913) e Pura Vázquez Iglesias (1918) pertencen a ese grupo de mestras de primeiro ensino que dedicaron parte do seu tempo á creación, para así achegarense mellor aos seus educandos. Fixérono nun momento en que as publicacións en galego, dirixidas a estes receptores, aínda comezaban a se desenvolveren moi timidamente debido a que non había un lectorado destas idades escolarizado en lingua galega. Como é ben sabido non só publicaron para este colectivo lector senón que tamén achegaron as súas creacións ao adulto, como se desenvolve nalgún dos traballos desta homenaxe*.

A primeira que comezou o labor creador dirixido a un público infantil e xuvenil, foi **Pura Vázquez**, e fíxoo primeiramente en castelán e máis tarde nas dúas linguas. En castelán publicou, no ano 1952, **Columpio de Luna a sol (poesía infantil)** (1). Obra na que se observa, como ben apuntou García Padrino (2), unha recuperación das categorías infantís, en composicións onde recrea a poetisa un particular achegamento á personalidade da infancia, á súa realidade na escola, nos seus xogos, coas personaxes típicas "-ou tópicas-" que a rodean, os animais, as paisaxes e o mundo dos sonhos. Aparece este poemario, como se pode deducir pola data de publicación, nun momento non moi propicio para a creación, debido ás circunstancias

históricas polas que pasaba o país, nun momento de inicio da recuperación cultural de España despois da Guerra Civil e no que os textos que se empregaban nas escolas eran tan só recolleitas de lírica folclórica, xa resesas, xa de recente publicación, e eran moi poucos os poemarios que irrumpían no panorama literario cunha renovada sensibilidade poética cara ao mundo infantil. Por iso, o feito de que unha galega forme parte dese grupo de escritores e escritoras, como Palmira Jaqueti, Alfredo Marquerie, Celia Viñas, Gloria Fuertes, etc., que inician este tipo de creación, é de grande importancia. Tamén é de importancia a consideración que Pura Vázquez tiña entre os estudiosos do momento. Son un bo exemplo declaracións como as de Gerardo Diego no seu artigo *Tiempo y Mujer* (3), no que, despois de se referir á reunión que tiveron no Centro Gallego de Madrid, a iniciativa de Dionisio Gamallo Fierros, un grupo de intelectuais para render homenaxe a tres poetisas galegas (Luz Pozo, Pura Vázquez e Pilar Vázquez Cuesta) (4), dicía, ao falar de Pura Vázquez, que era "*la de la obra más extensa y fecunda*", e ao se referir a **Columpio de luna a Sol** di que

Pura Vázquez sabe hablarles en verso en su misma lengua y contarles y cantarles las deliciosas puerilidades de su Columpio de luna a Sol. (5)

Pura trae para o galego esa forma de facer, e así, no 1968,

publica en Ourense, nunha preciosa edición con debuxos do pintor Xaime Quesada, o poemario **Rondas de Norte a Sur. Poesía infantil** (6), que consta de dúas partes. A primeira, *Rondas de norte a sur*, está composta por poemas en castelán, e a segunda, *Versos prós nenos da aldea*, (Galicia 1966), consta de cinco apartados "O mundo animal", "O mundo das cousas", "O paisaxe", "A noite, o berce, a cantiga" e "O mundo da ledicia", con breves poemas que glosan a temática á que se alude nos títulos. Foi este un libro moi ben acollido pola crítica do momento que salientou neste poemario a vivencia coincidente co neno que levamos dentro, o feito de que os poemas suxiren máis do que expresan e de glosaren o ambiente no que o neno se desenvolve (7). Con este libro, no que practica con acerto todo tipo de xogos lingüísticos e poéticos, inícia Pura Vázquez a moderna poesía infantil galega.

No 1974, sen deixar, como veremos, o mundo poético, penetra no mundo teatral infantil publicando, coa súa irmá Dora, **Monicreques** (8), volume formado por tres pezas, *O paxaro azul* e *O trasno enredador*, de Pura, e *A nena que iba a busca dun corazón*, de Dora (9). Todas elas constan dun acto dividido en tres escenas que se realizan no mesmo decorado. Primeiro dáse unha descrición da personaxe e dos decorados (luz, música, reparto), para logo desenvolver a acción

teatral da peza. A crítica resaltou no momento da súa publicación a linguaxe sinxela, a poesía que envolve as pezas e a tenrura e inxenuidade que envolve ás personaxes infantís, así como a súa condición de excelentes exemplos para exercicios dramáticos escolares (10). As pezas de Pura Vázquez <i>O paxaro azul</i>, (na que só os nenos teñen o privilexio de ver e escoitar o paxaro), e <i>O trasnoenredador</i>, (no que se desenvolve a loita infantil sobre quen foi o primeiro en atopar o pallaso e a súa partición á metade), responden claramente ao dito máis arriba. Nelas transmítense valores tradicionais polo que se refire aos diferentes roles dos nenos e das nenas, por exemplo (11). A crítica do momento tamén lle dedicou as súas loubanzas e salientou a linguaxe empregada e a tenrura no desenvolvemento (12). A parte correspondente a Dora, <i>A nena que iba en busca dun corazón</i>, da que a autora fixo unha versión castelá merecedora da "Primera Mención Honorífica" no II Concurso de Literatura do Ministerio de Educación y Ciencia (1971), convocado pola sección de Acción Social, desenvolve a trama ao redor da necesidade dunha nena de cambiar o seu corazón por un máis pequeno, a busca do doador, os axudantes do camiño e a doazón realizada polo neno Xesús. Desenvolvemento social e proceso relixioso son os temas tratados con tenrura e	inxenuidade, como sinalou no seu momento M. Betanzos Santos (13). O ano seguinte, 1975, tamén coa súa irmá Dora, volve a publicar un poemario, <i>Oriolos neneiros. Poesía infantil galega</i> (14), dedicado. <i>Pra un neno, neniño, neno....</i> <i>Pra unha nena, neniña, nena...</i> dedicatoria na que podemos dicir que inicia a linguaxe non sexista tan de actualidade agora mesmo. A obra divídese en dúas partes, a primeira está constituída polos versos de Pura Vázquez: un conxunto de poemas nos que Carmen Blanco salienta o emprego de imaxes de vangarda hilozoísta, por máis que, ben mirado esas imaxes animistas están na cerna da literatura infantil. A segunda parte constitúena os poemas de Dora. Neles séguense as pautas temáticas e formais da lírica de transmisión oral, punto de partida da poesía infantil de autor. Fan as autoras un percorrido polas nanas, os xogos dos primeiros anos, xogos rítmicos, en xeral, para logo pasar ás cantigas de Nadal, etc., pero tamén ofrecen composicións nas que lles interesa xogar poeticamente coas palabras e crear imaxes modernas adaptadas ó público infantil, como xa fixeron nos poemarios anteriores. Así, atopamos poemas cheos de xogos lingüísticos, ecolalias, onomatopeas, enumeracións, comparacións, etc., co que demostran unha grande sensibilidade poética (16).	Tamén esta obra mereceu moitos eloxios e comentarios no momento da súa publicación, salientando a súa transparencia, tenrura, sinxeleza, sentido popular. No 1980, de novo coa súa irmá Dora, publica <i>Ronseles. Teatro infantil galego</i> (17), composto por catro pezas. As dúas primeiras, <i>A estreliña na terra</i> e <i>O anel de Pirompiña</i>, de Pura, e <i>Don rato busca un obreiro</i> (obra que merecera unha mención, no I Concurso de teatro galego infantil O Facho, 1973) e <i>Il xuicio no bosque ou soñar non costa nada</i>, de Dora. Agora, as autoras botan man de todos os arquetipos infantís (animais, nenos bos e malos, fenómenos da natureza, bruxas, magos, raíñas) e mesmo de nomes dos contos de transmisión oral (Polgariño, Branca Neves, Carapuchiña, etc.). Como sempre, hai un intento de transmitir os denominados valores positivos (amizade, solidariedade, humildade), fronte dos negativos provenientes da diferenciación das persoas polos cartos, rivalidades entre os nenos e nenas, etc. Todas estas pezas son fáciles de representar, teñen movemento e unha linguaxe adecuada, sen complicación estrutural, e con elas estas dúas mestras axudaron a crear o chamado teatro escolar tan activo nestes anos (18). No 1985 deu Pura Vázquez un novo paso e penetrou na narrativa infantil, aínda que sen deixar a
T E M A S V A R I O S		

poesía, xénero no que se desenvolve con maior soltura. Neste ano publicou, tamén en colaboración coa súa irmá, **Viaxe ó país dos contos e da poesía** (19), un volume composto por poemas e narracións nos que se repiten os temas e formas poéticas anteriores. Nas palabras coas que as autoras abren o volume salientan a súa preocupación por non presentar un libro didáctico senón recreativo

que tivera fantasía e imaxinación, para que pasedes algún tempo lendo nel contos e poemas con gusto, sin ter que facer actividades ou exercicios que tedes obrigación de facer nos libros de escola.

Conseguen o obxectivo en moitos dos poemas e contos, aínda que introducen vocabularios aclaratorios. Seguen as liñas formais e temáticas das obras anteriores, introducindo a modernidade ao lado da tradición, e polo tanto aparecen o bosque, as paisaxes bucólicas, os valores clásicos no comportamento infantil, etc.

Cómpre salientar tamén en Pura Vázquez a súa dimensión de estudiosa da literatura infantil e xuvenil, con numerosos artigos publicados en revistas e xornais españois, galegos e doutras latitudes. Neles verte as súas opinións sobre a poesía infantil (20), a literatura infantil e xuvenil en xeral (21), escritores de renome da literatura universal

(como por exemplo Andersen) (22), e sobre a pintura, a canción, a poesía, os xogos (23), como elementos educativos, por citar algúns dos moitos que escribiu.

Dora Vázquez deuse a coñecer no ano 1964 cos relatos que forman o volume **Palma y corona (historias santas)** (24). No 1966 publicou outro título, tamén en castelán, **Caminos de Plata y Sol** (25), composto por contos e poemas. No 1969 coñécese a súa primeira aportación á literatura infantil galega, **Estreliña do mar**, que mereceu o segundo premio no IIº Concurso de Contos infantís *O Facho*.

No 1973 publicou **Tres cadros de teatro** (26), dedicado "prá xuventude", tres pezas breves ("Cousas da mocidade", "O que vai, e o que queda" e "¡Malpocada, a vella"), de representación moi curta, aínda que non exenta de complicacións escenográficas e ambientais. Cada cadro aparece ben esquematizado no reparto dos personaxes e deseño do escenario, e neles preséntanos parcelas da alma galega, como afirman os seus comentaristas do momento (27).

Desenvólvense estas pezas no medio rural e tratan unha temática moi do momento pero tamén de sempre: enfados e separación forzosa dos namorados e problemas que trae a vellez.

No 1975 saíu do prelo **Campo e mar aberto** (28), conxunto de contos, poemas e dramatizacións

deses contos e deses poemas. A obra divídese en dúas partes nas que se alternan os dous xéneros. Na primeira delas (*Campo aberto*), despois dunha introducción na que se pretende concienciar ao lector do importante que é protexer a natureza, coñecer os animais e costumes, pásase a falar en prosa e verso das andoriñas, da primavera, a sega e a formiga, dos nenos, das nenas e das nais, e tamén a lembrar contos clásicos de transmisión oral, como "A bela dormente", "Polgariño", etc. Na segunda parte (*Mar aberta*), o protagonista principal é o mar, que serve para unir moitos lugares e descubrir novas terras. Con este motivo asistimos á lectura dun romance sobre o descubrimento de América e á descrición da pesca, da estreliña do mar (reproduce o conto co que merecera o 2º premio do Concurso de contos infantís *O Facho*, 1969), das buguinas, así como á historia de Martín Pescador. Cada un dos relatos, das pezas ou dos poemas van acompañados, na maioría dos casos, por un vocabulario e exercicios para axudar á comprensión dos textos. Este último dato é unha mostra do didactismo co que, conscientemente, a autora quere envolver a súa obra. Dende este punto de vista cómpre salientar que todos os relatos e mesmo a maioría dos poemas que forman este conxunto presentan unha clara preocupación por informar, transmitindo os valores morais e

relixiosos ao uso, sentimentos patrióticos españois e efectos sentimentalistas en relación coa lingua e co folclórico de Galicia.

A crítica do momento resaltou a imaxinación e tenrura que reve o libro (29), e a máis actual o seu apego aos modelos sociais máis tradicionais (30).

No 1976, na IX.^a convocatoria do premio de contos infantís *O Facho*, obtivo o primeiro premio con **Cascabel, o cabaliño que fuxira do circo** (31), no que narra as aventuras do cabalo Cascabel dende que foxe do circo, debido aos malos tratos a que o sometía o domador por non ser quen de realizar unha acrobacia, ata que volve e se converte na estrela do espectáculo. Na súa saída atópase cunha fada que o dotará duns axóuxeres encantados que ao tocar converten en bo todo o que se produce nese momento. Coñece a un neno orfo que será o seu compañeiro de viaxes por moitos lugares, ata que, ao volver, se converte en domador e Cascabel na estrela, porque ao tocar os seus axóuxeres todo se volve marabilloso (32). En definitiva trátase dun conto fantástico-realista enchido de tenrura e humor e no que hai unha clara aposta por defender a liberdade e a autoestima.

—A este corpus hai que unir todas as obras, xa citadas, que publicou xunto coa súa irmá Pura, a saber: **Monicreques** (1974), **Oriolos neneiros** (1975),

Ronseles (1980), **Fantasías infantiles** (1980), **Viaxe ao país dos contos e da poesía** (1985).

Como conclusión quero salientar os trazos que poden servir para recoñecer a poética destas autoras, pioneiras da literatura infantil e xuvenil galega, nos diferentes xéneros polos que transitan coa súa pluma.

— En canto ás raíces, está clara a dependencia da lírica de transmisión oral, tanto na temática coma na forma constructiva, aínda que cunha renovada sensibilidade poética acorde cos tempos. Na forma é de salientar a utilización de poemas medidos, de arte menor, rimados e musicais (gracias á enumeración e á anáfora), sobre todo naqueles dirixidos á primeira infancia. Cunha progresiva dificultade, con introducción da metáfora, van aparecendo os dirixidos a un lectorado de máis idade.

— A temática axústase á que se considera máis atractiva: a escola, os xogos, a defensa da natureza, etc. aínda que se seguen a ver ideas estereotipadas infantís, poesía de tópicos.

—Preocupación por informar, transmitir os valores morais e relixiosos ao uso, sentimentos patrióticos e aspectos sentimentalistas en relación coa lingua e cultura máis folclórica do país, sobre todo na obra de Dora.

— En canto ao teatro, as pezas infantís son de fácil representación, sen complicación estrutural.

—Finalmente, en canto á lingua empregada, cómpre dicir que é adecuada ao lectorado esperado, dende o punto de vista da complexidade lingüística, pero produce, a nivel formal, un efecto vulgarizante, castelanizante, dialectalizante, etc. Unha lingua que se ben nos primeiros tempos reproducía a inseguridade que, por diversas razóns, invadía o noso idioma, nos últimos textos xa debía estar un pouco máis coidada. Por isto, en xeral, esta obra precisa dunha revisión lingüística a fondo.

NOTAS:

*VID. **Festa da Palabra Silenciada. N°12.** Pura e Dora Vázquez. *Poetas. Galicia 1996.*

Por un erro involuntario, que lamentamos, este artigo non foi incluído no monográfico adicado a Pura e Dora Vázquez (FsPS. N.º 12).

(1) Madrid: Ediciones Boris Bureba.

(2) Jaime García Padrino, **Libros y literatura para niños en la España contemporánea**, Madrid: Ediciones Pirámide/Fundación Germán Sánchez RUIPÉREZ, 1992, p. 524.

(3) ABC, 9 abril 1953.

(4) Todas elas pertencentes, como di M.F., A. Tarrío, etc. á xeración poética de 1936.

(5) A produción infantil de Pura Vázquez foi moi recoñecida polos estudosos e estudiosas do momento que se dedicaban a analizar esta literatura de xénero. Son un bo exemplo o tratamento que en **Historia de la Literatura infan-**

ELEMENTOS PATRIARCAIS DAS SOCIEDADES DEMOCRÁTICAS OCCIDENTAIS

1.- *Introducción*

O obxecto deste artigo é reflexionar sobre a relación das mulleres co poder en xeral e co poder político en particular. Cál é o obxectivo moral e politicamente desexable para as mulleres - a igualdade- e cál pode ser o instrumento político para o acadar - pactos entre mulleres- son tamén obxecto de análise deste traballo. As actuais democracias apóianse nunha complexa rede de poderes. Algúns deles son visibles e explícitos. Outros, pola contra a penas son visibles. De todos os poderes visibles o máis explícito é o político. O poder político é o poder lexítimo por excelencia. Converteuse no primeiro analogado do poder, malia non ser o poder fáctico máis decisivo.(1)

Fronte á tese marxista que sostíña que o desenvolvemento das forzas de produción daba lugar á aparición das institucións, actualmente existen elementos que nos indican que as institucións e os procedementos democráticos poden ser forzas emancipadoras para a sociedade e poden favorecer o progreso económico e social (2). Nembargantes, hoxe o poder político é masculino e patriarcal. Masculino, porque ao redor do 90% dos individuos que están á fronte de todas as institucións son varóns. E patriarcal, porque ese 90% de varóns toma decisións políticas e impón normas no marco dun sistema de dominación patriarcal, que consagra o seu

dominio e supremacía como colectivo sexual sobre as mulleres. Por tanto, a exclusión das mulleres das institucións políticas e das decisións é un dos aspectos máis sobresaíntes do poder político na maioría dos países postindustriais.

A teoría política e a teoría social teñen a obriga de reflexionar sobre esa exclusión porque *a calidade da vida política depende en certa medida da do noso discurso teórico*(3). Se, como sinala Salvador Giner, o rasgo máis peculiar da teoría democrática é o ser unha crítica emancipatoria da vida política, esa teoría debe asumir agradecidamente a crítica da teoría feminista, ao sinalar esta os mecanismos materiais e simbólicos que limitan ou impiden ás mulleres o pleno exercicio da democracia.

Na actualidade as demandas de democracia política están experimentando un inesperado rexurdimento (4). Unha parte substancial do estudio da teoría democrática é a análise dos seus límites sociais. A teoría feminista aportou un inmenso arsenal conceptual a fin de analizar os dispositivos de poder que impiden a ampliación das democracias no referente á cidadanía das mulleres. O renacemento das demandas de democracia política teñen unha profunda débeda coas análises teóricas e as prácticas políticas feministas.

Toda teoría crítica do patriarcado, como parte esencial do estudio da democracia, debe posuír unha dimensión prescriptiva. Esta

crítica non pode agotarse só na análise dos mecanismos de poder patriarcais.

A crítica política ao patriarcado é unha teoría (crítica) para a democracia. Pertence ao territorio do normativo, posto que a teoría democrática é, sobre todo, unha visión do moralmente desexable. No seguinte apartado sinalarei o núcleo normativo que alenta unha boa parte das reflexións da teoría democrática feminista.

2.- *Igualdade e universalidade*

A primeira vez que as mulleres se articulan politicamente como colectivo sexual para reclamar os dereitos que xa posuían os varóns foi durante a Revolución Francesa. No s. XVIII xorde a idea de igualdade moral e política no mesmo contexto que xorde a de contrato social ou a de individuo. A igualdade é unha das ideas nucleares da Modernidade. A esta idea acolléronse as mulleres para reclamar os dereitos de cidadanía e de voto que a Revolución Francesa concedera aos varóns. Neste momento histórico xorde a democracia coma o sistema político encargado de ampliar a cidadanía a todas as categorías do pobo. Sen embargo, esta ampliación democrática resolveuse coa exclusión das mulleres. Os dous últimos séculos presenciaron numerosas batallas políticas das mulleres para conquistar a igualdade cos varóns. Desde os primeiros movementos feministas

na Revolución Francesa ata as máis recentes loitas dos anos setenta, pasando polo sufraxismo, as mulleres veñen reclamando tenaz e persistentemente os mesmos dereitos que posuían os varóns. A igualdade foi a aspiración política máis constante das mulleres desde o s. XVIII e, malia non se ter resolvido satisfactoriamente para elas, mostrou sobradamente as súas potentes virtualidades inclusivas(5). Como sinala A. Valcárcel, tan antiga é a aspiración á igualdade como a súa restricción.

A igualdade, ademais dun concepto e dun valor ideolóxico, foi unha aspiración permanente dos individuos que viven en sociedade. Historicamente unha doutrina igualitaria é unha doutrina que defende a igualdade para o maior número de individuos no maior número de aspectos. O que singulariza ás ideoloxías igualitarias é o acento posto no individuo como ser xenérico (6).

O concepto de igualdade é polisémico. A súa característica máis relevante é a indeterminación. A igualdade implica sempre algún tipo de relación, sexa esta concedida, pactada ou, ás veces, imposta (7). A igualdade política non significa ter a mesma cantidade nin os mesmos graos dalgunha característica, propiedade, función ou dereitos determinados (8). A igualdade debe entenderse como unha relación que implica reciprocidade e horizontalidade (9). Amelia Valcárcel entende a igualdade

como equipotencia. Bobbio defínea como equiparación (10). Para Celia Amorós, a igualdade *non fai senón establecer nun mesmo rango de cualidades ou de suxeitos que son diferentes e perfectamente discernibles* (11).

A igualdade require que as mulleres poidan exercer como suxeitas en todos os ámbitos sociais e políticos, nos públicos e nos privados. Sen embargo, a condición de posibilidade de que cada muller se constitúa en suxeita é a construción do suxeito xenérico das mulleres. Como xa sabemos, o poder nunca pertence aos individuos, senón aos grupos. Por isto, é mester que as mulleres se constitúan como suxeitas colectivas e antepoñan os intereses xenéricos aos ideolóxicos.

A igualdade debe entenderse como a superación de todas as discriminacións e a superación de cada desigualdade como unha etapa de progreso. Se ben entre os individuos se dan diferencias relevantes ou irrelevantes respecto a súa inserción en determinada categoría, a relevancia ou irrelevancia das diferencias está historicamente condicionada.

En todo caso, é importante sinalar que a igualdade entre os xéneros non debe entenderse como unha integración ou subsunción automática das mulleres na sociedade patriarcal. A igualdade non significa que as mulleres ocupen as estruturas políticas masculinas e todo o escenario siga igual, *pero con máis mulleres*. A

igualdade implica a redefinición do modelo político e a reorganización do modelo productivo. A igualdade significa a completa transformación das relacións entre varóns e mulleres no ámbito doméstico, así como a fin da xerarquización entre o espacio privado e o público. Se, como sinala Kate Millet, as relacións de dominación home-muller foron o modelo a partir do que se construíron outras dominacións, é posible imaxinar un mundo no que



desapareceu esa relación de dominio. A igualdade é o requisito imprescindible na construción dun sistema social baseado no universalismo e a xustiza. A igualdade deberá resolverse na instauración dun espazo común no que teñan cabida as diferencias e a heteroxeneidade. 3.- <i>Redes masculinas de poder.</i> Se partimos da hipótese de que os aspectos políticos poden chegar a ser elementos emancipatorios para as mulleres é necesario investigar o funcionamento das redes de poder patriarcais. É preciso estudar, desde unha metodoloxía feminista, os pactos que realizaron os varóns entre si para afastar ás mulleres dos espazos de decisión, desde o contrato social ata a case total exclusión das mulleres das estruturas políticas na actualidade. ¿Que impide que as mulleres participen na vida política?, ¿Onde están os filtros que limitan a súa participación?, ¿Por que os novos núcleos de poder - informática, etc.- permanecen primordialmente en mans de varóns?, ¿Por que a inserción das mulleres nos espazos de decisión non avanza?, ¿Como é posible que aumente ata case a paridade cos varóns o número de mulleres estudantes na universidade e como é posible que aumente a participación das mulleres no mercado laboral ata un tercio da poboación activa e que eses feitos	non se traduzan nun aumento das cotas de poder nos partidos, sindicatos e institucións democráticas? Os sistemas políticos patriarcais impiden que as reivindicacións das mulleres se convirtan en problemas políticos ou mesmo que sexan formuladas. O meirande e máis insidioso exercicio do poder patriarcal consiste en impedir que as mulleres teñan agravios, para ao que recorren a modelar as súas percepcións, cognicións e preferencias de xeito que acepten o seu papel na orde de cousas existentes, ben sexa porque non poden ver nin imaxinar unha alternativa ao mesmo, ben porque o ven como natural e irreemprazable.(12). Tal e como sinala Crenson, hai unha especie de ideoloxía inarticulada e invisible nas institucións políticas, incluídas aquelas que semellan ser as máis abertas, flexibles e autónomas que fomenta unha percepción e unha articulación selectivas dos problemas e conflitos sociais (13). En moitísimos casos, o conflito entre os xéneros non é efectivo nin observable porque hai poderes que non implican conflito, como por exemplo a manipulación e a autoridade. O supremo exercicio do poder patriarcal consiste en lograr que as mulleres teñan os desexos que os varóns queren que teñan, é dicir, en asegurárense a súa obediencia mediante o control sobre os seus	pensamentos e desexos. O control da información dos medios de comunicación social e dos procesos de socialización son elementos nucleares do poder patriarcal. A comunicación converteuse nun verdadeiro instrumento de formación da subxectividade dos individuos. Ten un poder e unha importancia institucionais que están disimuladas polas grandilocuentes -para as mulleres- ideas de liberdade de expresión, da prensa e comunicación (14). A manipulación mediática da sociedade civil converteuse nun obstáculo importante para o acceso das mulleres ao poder. Por iso mesmo, este fenómeno social debe ser un obxecto privilexiado de estudo para a teoría feminista xa que a nova comunicación non é só manipulación senón que contén fortes potencialidades, capaces de mostrar cómo se efectúa a circulación de poder nas sociedades postindustriais. 4.- <i>Un espazo político feminista: pactos entre mulleres.</i> Para o obxectivo da igualdade é imprescindible a construción dun novo espazo político feminista, tanto no Estado coma na sociedade civil. Este novo espazo, como sinala Amorós, só pode crearse mediante traballo e pactos entre as propias mulleres. Á fraternidade masculina débesele opoñer unha sororidade feminina: <i>Ou aprendemos a facer pactos e a</i>
---	--	---

soldar ladrillos nos espazos fortemente estruturados da vida política e social ou a nosa historia seguirá sendo a do muro de area. Saímos de forma intempestiva por onde escuramente entramos sen deixar pegada ... sen rexistro de entrada nin de saída(15) .Os pactos entre mulleres deben ser interclasistas, interraciais, interculturais e interideolóxicos (16). Mesmo cando hoxe ninguén oculta a complexidade de intereses políticos, económicos ou culturais que separan ás mulleres (clase social, estatus, etnia, sexualidade, relixión, etc.) é necesario construír a suxeita colectiva muller a partir de intereses comúns que subxacen a todas as diferencias.

Este espazo político, extremadamente reducido na actualidade, debe obrigar ao Estado a facer concesións ás mulleres, debe consentir novos repartos de poderes -as cotas son unha conquista que debe ampliarse paulatinamente- e debe conceder novos espazos de debate. É necesario forzar aos partidos dominantes, aos sindicatos, a todo tipo de organizacións e, en xeral, a toda a esfera político-administrativa a que realicen unha política que non sirva os intereses patriarcais. En suma, pactos para ampliar os espazos da participación política.

Traducción:
Marga Rguez. Marcuño



NOTAS:

(1) Valcárcel, Amelia, *Democracia y poder*, en **Mujeres al Norte**, Principado de Asturias, Oviedo, 1995, p.187.

(2) Offe, K. EnPreub, U., *Instituciones democráticas y recursos morales*, en **Isegoría** (Madrid), n°2, novembro 1990, p.47.

(3) Giner, Salvador, *La estructura lógica de la democracia*, en **Sistema**, n° 70, xaneiro, 1986, p.3.

(4) Offe, K. E Preub, U., o.c., p.45.

(5) Amorós, Celia, *Igualdad e identidade*, en **Amelia Valcárcel (Comp.) : El concepto de igualdad**, Pablo Iglesias, Madrid, 1995, p. 38.

(6) Bobbio, Norberto, **Igualdad y libertad**, Paidos, Barcelona, 1993, p. 85.

(7) Valcárcel, Amelia, *Igualdad, idea regulativa*, en **Amelia Valcárcel (Comp.) : El concepto de igualdad**, o.c., p.2.

(8) Migdley, Matthew, *On Not Being Afraid of Natural Sex Differences*, en Morwena Griffiths y Margaret Whitfor (eds.), **Feminist Perspectives in Philosophy**, Bloomington, Indiana University Press, 1988, pp.34-35, citado en Santa Cruz, I., *Sobre el concepto de igualdad: algunas observaciones*, en **Isegoría** (Madrid), n°6, novembro, 1992, p.146.

(9) Cfr. Santa Cruz, Isabel, *Sobre el concepto de igualdad: algunas observaciones*, en **Isegoría** (madrid), n°6, novembro, 1992.

(10) Bobbio, Norberto, o. C., p.31.

(11) Amorós, Celia, o. C., p.31.

(12) Lukes, Steven, **El poder. Un enfoque radical**. Siglo XXI. Madrid.1985. Ver capítulo 4.

(13) Cfr. Crenson, A. Matthew, **The un-politics of air pollution : a study of non-decision making in the cities**, Baltimore e Londres, The Jhon Hopkins Press. 1971.

(14) Negri, Toni e Vincent, Jea-Marie, *Por un nuevo modelo de represen-*

tación política, en **Viento Sur**, n°10, agosto 1993, p.98.

(15) Amorós, Celia, o.c., p.47

(16) Posada Kubissa, Luísa, *Pactos entre mujeres*, en **Celia Amorós (Dir.), 10 palabras clave sobre mujer**, Verbo Divino, Pamplona, 1995.

BIBLIOGRAFÍA

— Amorós, Celia, *Igualdad e identidad*, en **A. Valcárcel (Comp.): El concepto de igualdad**, Pablo IglesiasMadrid.1995.

— Amorós, Celia, *Notas para una teoría nominalista del patriarcado*, en **Asparkía**. Castellón. N°1.1992.

— Amorós, Celia, **10 palabras clave sobre mujer**. Verbo Divino.Pamplona. 1995.

— Astelarra, Judith (Comp.), **Participación política de las mujeres**. CIS/Siglo XXI.Madrid.1990

— Bobbio, Norberto, **Igualdad y libertad**. Paidos. Barcelona. 1993.

— Giner, Salvador, *La estructura lógica de la democracia*, en **Sistema**. Madrid. N°70. 1986.

— Jónasdóttir, Anna G., **El poder del amor ¿Le importa el sexo a la democracia?**, Cátedra. Madrid.1993.

— Lukes,Steven, **El poder. Un enfoque radical**. Siglo XXI.

Madrid. 1985.

— Offe, Klaus e Preub, Ulrich, *Instituciones democráticas y recursos morales*, en **Isegoría**. Madrid. N.° 2.1990.

— Saltzan, Janet, **Equidad y género. Una teoría integrada de estabilidad y cambio**. Cátedra. Madrid.1992.

— Santa Cruz, Isabel, *Sobre el concepto de igualdad: algunas observaciones*, en **Isegoría**. Madrid. N.° 6. 1992.

— Valcárcel, Amelia, *Igualdad, idea regulativa*, en **A. Valcárcel (Comp.), El concepto de igualdad**. Pablo Iglesias. Madrid. 1995.

— Valcárcel, Amelia, *Democracia y poder*, en **Mujeres al poder**, Principado de Asturias. Oviedo. 1995.



C R Í T I C A

ESCRITO POR MULLERES (1996)

M.^a XOSÉ AGRA ROMERO. *Corpo de muller*. Santiago de Compostela. Laiovento. 1996.

MARILAR ALEXANDRE. *Lobos nas illas*. Vigo. Xerais. 1996.
———, *O trasno de Alqueidón*. Vigo. Xerais. 1996.

AN ALFAYA. *O caderno azul*. Vigo. Xerais. 1996.

XELA ARIAS. *Darío a diario*. Vigo. Xerais. 1996.

PIEDAD ATEKA. *A gran feira*. Baracaldo. Izar. 1995.

———, *O oso Chirilo*. Baracaldo. Izar. 1995.

———, *Unha viaxe en globo*. Bilbao. Izar. 1995.

CONCHA BLANCO. *O vestido de Cora*. Santiago de Compostela. Sotelo Blanco. 1996.

MERCEDES BREA (coord.). *Lírica profana galego-portuguesa I e II*. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia/CILLRP. 1996.

CRISTINA CABADA. *Sombra acesa*. A Coruña. Espiral Maior. 1996.

MARICA CAMPO. *Confusión e morte de María Balteira*. A Coruña. Bahía. 1996.

M.^a BEGOÑA CAMPOS SOUTO e MAR CAMPOS SOUTO (eds.). *Prosa histórica, relixiosa e xurídica medieval*. Vigo. ANT/ASPG, col. *A nosa literatura*, 1996.

PAULA CARBALLEIRA. *Troulas, andainas, solpores e unha farsa anónima*. Barcelona Edebé, 1996.

FINA CASALDERREY. *O estanque dos parrulos pobres*. Barcelona: Edebé, 1996.

———, *Prohibido casar, papá*. Vigo: Galaxia, 1996.

———, *¿Sobrevives?* Vigo: Xerais, 1996.

ROSALÍA DE CASTRO. *Cantares Gallegos*. Ed. de M.^a Pilar García Negro. Vigo: ANT/ASPG, col. *"A nosa literatura"*, 1996.

MATILDE COBAS (trad.). *Quen traballa na casa*. De Ricardo Alcántara. Zaragoza: Edelvives, 1996.

M.^a BEGOÑA CAMPOS SOUTO e MAR CAMPOS SOUTO. "Prosa histórica, relixiosa e xurídica medieval". *Historia da literatura galega* 6. Alberte Ansedo e Cesáreo Sánchez (dirs.). Vigo: ANT/ASPG, 1996.

ESTHER CORRAL. *As mulleres e as cantigas medievais*. Sada: Castro, 1996.

JOANNA COURTEAU. *The poetics of Rosalía de Castro "Negra Sombra"*. Lewiston-Nova York: Mellen Press, 1995. En inglés.

ANA M.^a FERNÁNDEZ. *Oliña de azucre*. Zaragoza: Edelvives, 1995.

M.^a JESÚS FORTES ALÉN (ed.). *Ó Dr. Filgueira Valverde nos seus noventa anos (1906-1996)*. *Bibliografía. Traballos. Eloxios*. Pontevedra: Caixa de Aforros de Pontevedra, 1996.

OLGA GALLEGO FERNÁNDEZ (ed.). *A vida e a fala dos devanceiros*. Escolma de

documentos en galego dos séculos XIII ao XVI. De Xesús Ferro Couselo. Ed. Facs. Vigo: Galaxia, 1996.

M.^a PILAR GARCÍA NEGRO. "A emerxencia da literatura galega na primeira metade do século XIX". *Historia da literatura galega* 9. Alberte Ansedo e Cesáreo Sánchez (dirs.). Vigo: ANT/ASPG, 1996.

M.^a PILAR GARCÍA NEGRO en colaboración con Anxo Gómez Sánchez (eds.). *A literatura do pre-renacemento (1808-1863)*. Vigo: ANT/ASPG, col. *"A nosa literatura"*, 1996.

M.^a PILAR GARCÍA NEGRO en colaboración con Francisco Rodríguez Sánchez. "Literatura feminina e feminista da segunda metade do século XIX". *Historia da literatura galega* 12. Alberte Ansedo e Cesáreo Sánchez (dirs.). Vigo: ANT/ASPG, 1996.

M.^a PILAR GARCÍA NEGRO et al. (eds.). *Literatura feminina e feminista da segunda metade do século XIX*. Vigo: ANT/ASPG, col. *"A nosa literatura"*, 1996.

M.^a PILAR GARCÍA NEGRO et al. "Obra literaria e xornalística. Antoloxía. Valentín Lamas Carvajal". *Historia da literatura galega* 15. Alberte Ansedo e Cesáreo Sánchez (dirs.). Vigo: ANT/ASPG, 1996.

SILVIA GASPAS. *Antoloxía galega do conto galego de medo*. Vigo: Galaxia, 1996.

ÚRSULA HEINZE (trad. e ed.). *Terra, mar e lume. Poesía de*

Bosnia-Herzegovina, Bulgaria, Croacia, Eslovenia, Macedonia, Montenegro e Serbia. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/CILLRP, 1996.

MARIASUN LANDA. *A miña man na túa.* Vigo: Xerais, 1996.

PILAR LORENZO. *A muller nas cantigas.* Santiago de Compostela: Universidade, 1996.

ÁNXELA LOUREIRO. *Viaxe de ida e volta.* Vigo: Xerais, 1996.

LOURDES MACEIRAS. *O torques de ouro.* Zaragoza: Edelvives, 1995.

CARMEN MANSO PATO (ed.). *D. Diego Sarmiento Acuña, Conde de Gondomar (1567-1626). Erudito, mecenas y bibliófilo.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.

KATHLEEN MARCH. "A obra de Rosalía de Castro: Cantares Gallegos". *Historia da literatura galega* 11. Alberte Ansede e Cesáreo Sánchez (dirs.). Vigo: ANT/ASPG, 1996.

MÓNICA MARTÍNEZ en colaboración con Alfonso Blanco Quintela (trads.). *Cartas.* De Marco Tulio Cicerón. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.

CARMEN MURUVE en colaboración con Xosé Ballesteros. *A historia.* Vigo: Xerais, 1996.

———, *A néboa escura.* Vigo: Xerais, 1996.

OLGA NOVO. *A teta sobre o sol.* A Coruña: Ed. do Dragón, 1996.

———, *Por un vocabulario galego do sexo. A terminoloxía erótica de Claudio Rodríguez Fer.* Santiago de Compostela: Positivas, 1996.

MILAGROS OYA. *Desembarco bláblis.* Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1996.

PILAR PALLARÉS. *Livro das devoracións.* A Coruña: Espiral Maior, 1996.

M XÉSU PATO. *Nínive.* Vigo: Xerais, 1996.

———, *A ponte das poldras.* Santiago de Compostela: Noitarenga, 1996.

PATRICIA PÉREZ LAPIQUE. *As columnas de Excelsio Expósito.* Sada: Castro, 1996.

MABEL PIEROLA en colaboración con Fidel Castillo. *A máxica historia do Ratiño Pérez.* Barcelona: Edebé, 1996.

LUZ POZO GARZA. *Ondas do mar de Vigo. Erotismo e conciencia mítica nas cantigas de amigo.* A Coruña: Espiral Maior, 1996.

———, *Vida secreta de Rosalía.* A Coruña: Espiral Maior, 1996.

M.^a CARMEN RÍOS PANISSE. *Os señores da terra de Otero Pedrayo.* Vigo: Xerais, col. "Unha lectura de..." 1996.

M.^a DE LOS ÁNGELES RODRÍGUEZ FONTELA. *Poética da novela de autoformación: o bildungsroman galego no contexto narrativo hispánico.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/CILLRP, 1996.

M.^a XOSÉ RODRÍGUEZ VALCÁRCEL. *Aureliano J. Pereira no Rexurdimento galego.* Lugo: Fundación Caixa Galicia, 1996.

BLANCA-ANA ROIG RECHAU (coord.). *Informe de literatura 1995.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/CILLRP, 1996.

ANXOS ROMEO. *A estatua.* A Coruña: Espiral Maior, 1996.

ROSA ROSSI en colaboración con Valentí Gómez i Oliver. *Antologia della poesia spagnola (castigliana, catalana, galega, basca). Dal 1961 ad oggi.* Cittadella: Nuove Amadeus Edizioni, 1996.

FINA ROUCO PUENTES. *Unha troll no faiado.* Barcelona: Casals, 1995.

VICTORIA SALGADO en colaboración con Paulino Pereiro. *Entre dous (entre ouro e olvido).* A Coruña: Bahía, 1996.

GLORIA SÁNCHEZ. *A raíña de Turnedó.* Vigo: Xerais, 1996.

ISOLDA SANTIAGO et al. *Chineses.* Santiago de Compostela: O Correo Galego, 1996.

DOROTHÉ SCHUBART en colaboración con Antón Santamarina. *Cancioneiro popular galego. Vol. VII.* A Coruña: Fundación "Pedro Barrié de la Maza", 1995.

M.^a OTILIA SEIJAS GARCÍA. *Ninguén suspira por ela.* Sada: Castro, 1996.

ISABEL CLARA SIMÓ. *Raquel.* Trad. de M.^a Dolores Torres París. Vigo: Xerais, 1996.

C R Í T I C A

LAURA TATO FONTAÍÑA.
"Caracterización xeral". *Historia da literatura galega* 2. Alberte Ansede e Cesáreo Sánchez (dirs.). Vigo: ANT/ASPG, 1996. 34-53.

———, "Cantigas de escarnio e maldicer". *Historia da literatura galega* 2. Alberte Ansede e Cesáreo Sánchez (dirs.). Vigo: ANT/ASPG, 1996. 54-64.

———, "Cantigas de amor". *Historia da literatura galega* 3. Alberte Ansede e Cesáreo Sánchez (dirs.). Vigo: ANT/ASPG, 1996. 66-77.

———, "Cantigas de amigo". *Historia da literatura galega* 3. Alberte Ansede e Cesáreo Sánchez (dirs.). Vigo: ANT/ASPG, 1996. 78-96.

———, "Cantigas de Santa María". *Historia da literatura galega* 4. Alberte Ansede e Cesáreo Sánchez (dirs.). Vigo: ANT/ASPG, 1996. 98-122.

———, "Prolongación da escola trobadoresca". *Historia da literatura galega* 4. Alberte Ansede e Cesáreo Sánchez (dirs.). Vigo: ANT/ASPG, 1996. 123-128.

LAURA TATO FONTAÍÑA en colaboración con Xosé Ramón Freixeiro Mato. "Os Séculos Escuros e a ilustración galega". *Historia da literatura galega* 7. Alberte Ansede e Cesáreo Sánchez (dirs.). Vigo: ANT/ASPG, 1996.

GEMMA VALLÍN. *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*. Alcalá de Henares: Universidade, 1996.

DORA VÁZQUEZ.
Malpocadiña. Ourense: Concello, 1996.

PURA VÁZQUEZ. *Maturidade*. Ourense: Fundación Otero Pedrayo, 1996.

DOLORES VILAVEDRA FERNÁNDEZ en colaboración con Xan González Millán (coords.). *Anuario de Estudios Literarios Galegos* 1995 (1996).



C R Í T I C A

HELENA DE CARLOS

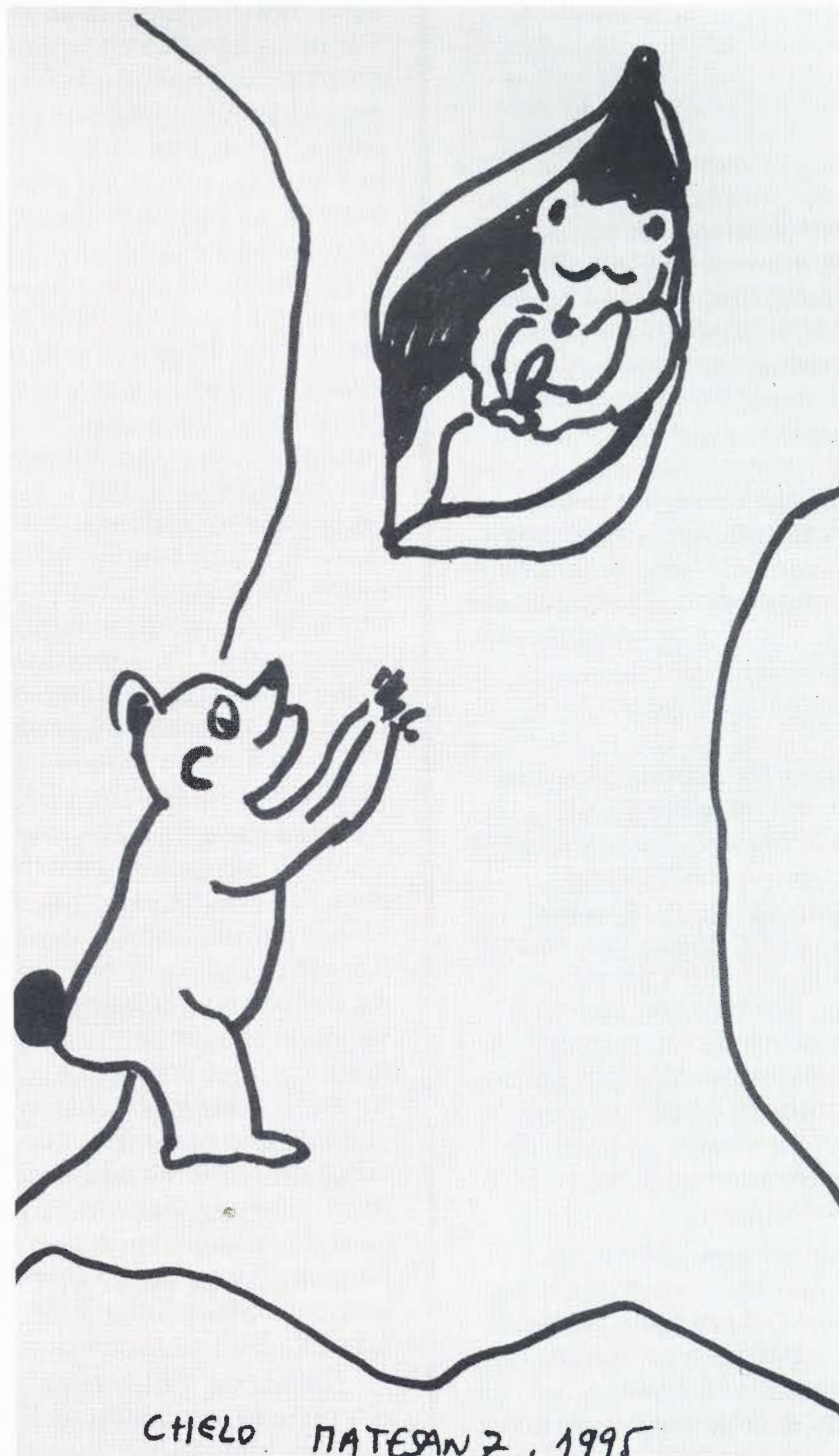
Os versos de Helena de Carlos poboaron noutrora as páxinas desta revista, como tamén as de *Olisbos*, *Dorna* ou *Nordés*. Na Editorial Espiral Maior vén de aparecer agora o seu primeiro poemario publicado en forma de libro. O título, de grande sobriedade e filiación virxiliana, supón un exercicio de intertextualidade que sitúa nun lugar central o tema clásico do retorno. Tamén o poema "Alta casa" recrea o tema da volta ao fogar, como ocorre ademais no texto significativamente titulado "Limiar" —a pesares da súa localización—, onde a voz lírica, logo do abandono, retorna á súa orixe,

*ó lugar do que se parte,
ó lugar do que sempre
se pode partir.*

Hai, por tanto, na obra unha reflexión sobre a experiencia da partida, da viaxe e do retorno, na que se mesturan espazos rurais e urbanos e se insiren escolleitas referencias literarias.

No libro plásmase a interiorización dunha experiencia, polo que a multiplicidade dos espazos —Barbantes, Rande, Entrimo, unha praza— ten a súa correspondencia nunha pluralidade de vivencias íntimas e estados anímicos. Porque coa saída desa alta casa, iníciase un periplo que deixa a súa pegada sobre o ser dos viaxeiros:

Podo dicir que non fomos xa os



*/mesmos
no camiño do retorno, pero non o
/sabíamos
aínda. Foi máis tarde cando todo
/empezou.*

Mais toda viaxe supón
afastamento, e unha caste de
vertixe que entrega ao protagonista
a un sentimento de nostalxia.
Nostalxia da propia casa, e tamén
nostalxia de cada recalada. Será
por iso que

*No fondo son todos momentos
que reviven segundo aquí mesmo
/cambia o tempo,
ou a luz, ou o vento e a súa bagaxe
/perfumada.*

*Que reviven e dese xeito
máis fortemente tiranizan.*

E, coa nostalxia, a tiranía dos
recordos, e o desencanto da
segunda mirada, que é tamén unha
forma de retorno: *Non era a
grandeza do primeiro día, pero
quedaba a lealdade ao seu recordo.*
Deste xeito, o poema elexíaco
"Entrimo" remata constatando a
transformación da nosa mirada
sobre os distintos espazos: *pero
xamais / faremos outra vez esa
excursión / ó mesmo Entrimo de
setembro.* A morte vén negar así a
certeza do retorno.

O poemario ten, por tanto,
desde un punto de vista temático,
un carácter cíclico, pois o que ao
final nos agarda é o retorno á
propia casa. Esta tendencia á
reiteración está tamén presente na

estructura de varios dos textos.
Por outra banda, desde o punto
de vista compositivo, cómpre ter
en conta a propensión á
estructura episódica constituída
por lugares, soños, amores,
estacións e camiños, que remata
cunha elexía a aqueles
compañeiros que foron quedando
no camiño. O libro inclúe aínda
cun microcorpus formado por seis
poemas titulado "O demo de
Armeses". Trátase dunha
composición na que predomina o
ton narrativo, e na que o eu lírico
fai unha lembranza e ao tempo
unha reflexión sobre a infancia e a
morte. Neste conxunto
ofrécesenos ademais, o mesmo
que ocorre en moitos outros
momentos do libro, unha visión
particular da simbiose entre
tradición e modernidade na
realidade rural galega.

Alta casa é un libro de viaxes
a través de espazos íntimos e
reais. Un poemario no que a
autora aborda unha temática
universal: a viaxe, o retorno, o
paso do tempo, a morte. Na obra
hai unha tendencia ao
descriptivismo, á anécdota,
botando man dunha linguaxe
coidada que non prescinde por
vezes do humor: *e situaba alí o
demo que eu vía coma o da
etiqueta dunha marca de anís que
á fin tampouco era un demo,
senón / coma souben máis tarde,
un simio.*

Helena de Carlos logra neste
seu primeiro poemario un libro

cunha estrutura trabada, na que
destaca por veces a orixinal mirada
da voz lírica sobre os espazos,
rurais e urbanos, e o coidado
formal do verso.

Ao final, a necesidade da viaxe
acaba triunfando sobre a dúbida,
pois

*Eu crin que só por iso
aínda que sexamos soños
e pase tamén a noite
era xa importante ter estado,
ter pasado por aquí.*

Mais, probablemente, sempre
levaremos en nós a propia certeza
do retorno: *Poderás querer borrar,
/ pero á fin de ti espera Barbantes.*

Helena de Carlos
Alta casa, A Coruña,
Espiral Maior, 1996

C R Í T I C A

XELA ARIAS, *Darío a diario*: intimismo doméstico e radical.

*Imos, meu ben, camiñar sereno
/ pola cidade sen ramplas nas
aceras. Imos / comeza-lo xeito da
túa vida, e mírame / mesmo as
bolsas dos meus ollos serán
monecos / dos teus días xunta min.*

Con estes versos, a xeito de declaración de intencións e, ao tempo, dedicatoria, abre Xela Arias este seu novo poemario, que ocupa un espazo singular no panorama literario actual.

A singularidade do libro de Xela Arias vén dada precisamente pola súa sinxeleza. **Darío a diario** concíbese como un libro onde se reflicte directamente unha experiencia persoal como é a maternidade. O propio tema resulta xa novidoso, por ser escasamente tratado na nosa literatura en xeral.

No libro de Xela, o eu lírico diríxese a ese ti protagonista do libro, reflexionando ademais sobre diversos aspectos da condición de nai. A idea unificadora do libro é a concepción da maternidade como unha experiencia plena que confire un sentido novo á vida da muller. Especialmente significativa resulta a evocación dun momento anterior á saída do útero, onde se recorre á identificación do feto, contemplado na pantalla da ecografía, cun *ratiño*. O eu individualízase así na interpretación desta experiencia que

*Para os meus
era un centímetro de soño lindo
/que había de ser daquela maneira.*

*Para min, Darío, corazón,
eras ti en min,
de veras a xunción total,
aquí o íntimo conxugado no cotián.*

O nacemento dun novo ser convértese inevitablemente no motivo da actividade creadora, pois *non había texto posible, rei, que eu escribise / incapaz de anota-lo sentimento no instante ¿sabes?*. É por iso que o nacemento converte ao suxeito lírico nunha *deusa hindú de múltiples brazos*, unha *raíña parlante* ou unha *emperatriz de sonidos guturais*. Mais o verdadeiro tema central do libro non é o nacemento en si, senón a aparición dun novo ser na cotidianidade dunha muller. Esta nova presenza, que dá título ao poemario, é concibida como unha *invasión*,

*Darío a diario.
Invasión que se me convén
/fantástica.
Invasión sen ocasión.
Invadíuseme a vida de cueiros e
/biberóns,
de roupiñas pequenas e xoguetes
/de cores,
de risas, choros, agarimos,
/agarimos.*

A voz lírica reflexiona ademais sobre aspectos diversos da modernidade, algún deles verdadeiros tópicos da vida diaria de hoxe, tales como a educación, a disciplina, os temores da nai, a comunicación xeracional, etc. Neste senso, obsérvase no poemario unha proxección cara ao

futuro, inflexionada polo decorrer vital do novo ser.

Cómpre resaltar nesta obra a elaboración dun discurso afectivo, unha linguaxe íntima, lograda en boa medida pola ruptura da sintaxe, o emprego de vocativos (*corazón, rei, cariño*), outros trazos de oralidade (*¿sabes?, caramba, ¿vesme?, ma-ma-má*), así coma unha presenza da linguaxe propia da literatura infantil (*A pita choca, o paxariño malferido / o caracol e os seus cornos ao sol*). Con estes recursos conséguese unha sensación de proximidade, propia dunha comunicación máis directa, máis doméstica e entrañable.

En definitiva, é o radical intimismo do libro o que lle confire un carácter diferente. Trátase, por tanto, dunha proposta arriscada; unha poética que abre as súas portas de par en par para reflectir unha experiencia feminina, íntima e familiar. E é tamén este aspecto o que probablemente restrinja, de maneira notable, a súa recepción.

TORTILLAS PARA OS OBREIROS de Fran Alonso¹

Nesta entrega poética, o autor introdúcenos en dúas historias, dúas traxedias da vida cotiá, a través do que denomina *Secuencias A e B*: Unha muller no barco de Cangas, no mencer, camiño do traballo, da taberna de Vigo onde fai tortillas para os obreiros durante todo o día; un home enfermo agardando a morte, no piso 14 do Hospital Xeral.

Na *Secuencia A*, a muller das tortillas, é máis realista. Mostra dun xeito descarnado a vida arrastrada dunha traballadora que ten que manter un home randa, durmiñón e borrachuzas, dúas fillas *preguiceiras e libertarias* e ten a ansia dun fillo do que nada sabe pero presinte que *durmirá tirado en calquera portal*. Fai o retrato do fillo, desde a infancia, en poucos versos: *Era pequeno e lambón. / Cagou por el ata os seis anos. / Nunca quixo ir á escola...* Agora no sabe nada del pero parécelle velo en calquera portal *coa ollada estragada nun punto da infancia / e a negrura hipodérmica da alma / inxectada nas veas*. Son as palabras *hipodérmica* e *inxectada* as que nos remiten á condición do fillo. Neste, como no resto dos poemas, en poucos versos temos moitísimas referencias. Unha intensificación, non só de contidos, senón tamén de sentimentos e sensacións. Abondan dezaseis versos para percorrer, desde a infancia, a vida dun ser condenado ao desamparo, a perderse como o vento nos areais de Cangas, a rematar no detritus,

como *as botellas de lixivia e as latas baleiras* que recollía e levaba para a casa cando neno. En dous versos sabemos que, xa de neno, sente atracción pola merda e o lixo e que leva o estigma da inquedanza *negra*, do pai. Como nas traxedias, son personaxes marcados polo destino.

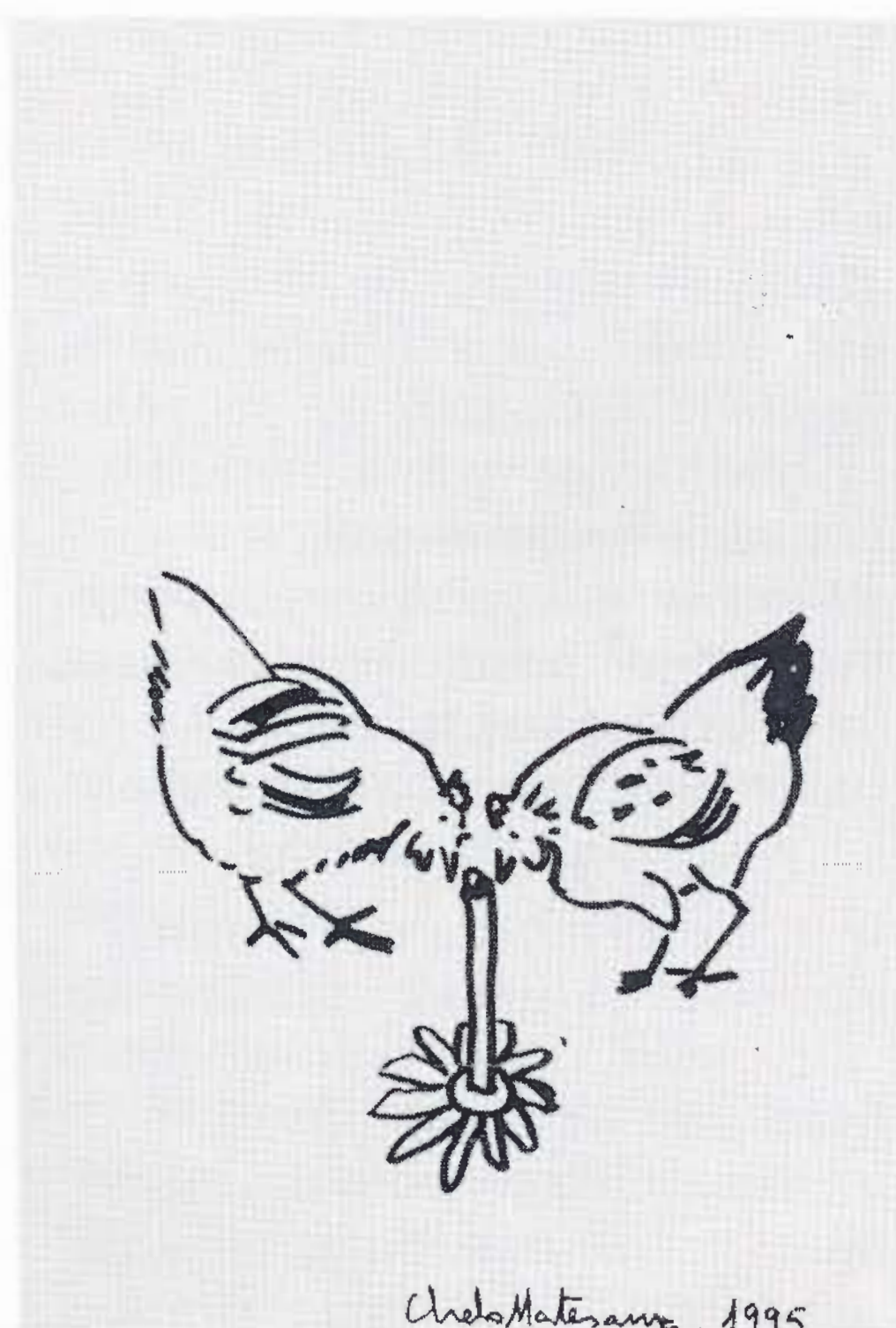
A muller, mentres navega cara a Vigo, *Vigo desde aquí parece Nova York*, nunha mañá xélida, rememora a súa escrava vida, pensa no seu home, sempre a durmir: *o meu home / dorme ata ben tarde. / Logo érguese e senta no sofá. / E queda alí sentado, ata o mediodía, a mirar o corpo espido de Claudia Schiffer / nas revistas que agacha no armario...*, nos *fillos cafofos como vacas frías / que che enchen de cristais os calcañares*, nos obreiros *que berran e traen as mans sucias* e beben e comen as tortillas que ela ten que facer, todo o día, desde as oito da mañá. Así un día tras doutro. Por iso maldí a vida, aos fillos, ao home a durmir, o traballo, os obreiros, o patrón que lle paga mal, a droga, os ricos... Maldí o mundo todo.

E nós con ela. Porque despois de pechar o libro, continuamos sentindo a desolación desta muller, sentindo o cheiro do salitre, da cebola frita metido no seu pelo, da caña que toma o home na taberna, do coteixo dos obreiros, da merda do fillo cagón; continuamos sentindo o noxo pola vida desta muller, ¡porca miseria!

Desde o barco de Cangas pode verse o hospital, chamado en Vigo

o *pirulí*, da *Secuencia B*, un alto edificio, *un espectáculo de abismo e pedramol do que ben poucos saen con vida*, un panorama que contemplan as visitas que *soben nos ascensores do inferno*. Alí está un home enfermo, un *home híbrido* agardando a morte, *que ten nespereiras atrancándolle as veas*. Alí *transcorre o día entre dores, o cheiro do serrín, / suicidios interiores de enfermidade febril*.

E esa febre resólvese nunha acumulación de imaxes visionarias: *Tes ollos de vitrocerámica / vermella / e unha da man alonga e lenta e gónicamente / que suspira e che acariña a ralenti espidos / os brazos espidos íspidos / que a ti me amarran que a min / te amarran e / nos vigotizan / de ría....de ultrasonido emites e por vez definitiva o son do mar /...Tes vertixe ocular....* O delirio do obreiro que agoniza no piso catorce do hospital patentízase no delirio da propia lingua do poema, que se retorce e se desprega en aliteracións e xogos de palabras: *Óllo, /e el / ollándome, con aqueles ollos espilidos, / olleiras nos ollos, / e cuspiendo sangue, ollos / botando olludo, a vida pola gorxa afora, / que inevitable lle fende o corpo e / se lle precipita polo ollal dos ollos...*, deste *home híbrido, hipertenso, case hipopótamo* na súa *gónica agonía*. Nos seus delirios está o mar, o oficio de mariñeiro, pero tamén os cabalos, precipitándose para a touza, fuxindo dos curros, desa festa primitiva e ruda das montañas



ariscas de Baiona, Mougás, Torroña, onde o enfermo, *que ten na fronte un ardor de curros, suores, quere deter o cabalo salvaxe que rincha, que o leva ao abismo como unha prescripción, posoloxía médica de crin / a pendurar / entre as comparsas deste mal, / mougás, penes de papel, torroña renal, / rinchos, égoas...*

As imaxes e o tratamento lingüístico non poden evitar o humor entre tanto dramatismo e nos sorprende con *microondas do cerebro, o pensamento en prelavado* ou cando o enfermo solicita *botádeme leña ás constantes vitais*, demostrando así que non é necesaria a sensiblería para mostrar a dor e a traxedia vital.

A sintaxe fainos sentir os arrepíos, os estertores da morte que chega, *a ruptura do ritmo cardíaco. / Sinto como me golpea as tempos, como me penetra as vísceras, / como fai metástese, como envelena o soro, como alenta sobre min, / fetidamente...* Trátase dunha sintaxe rota, da que é consciente o autor: *En ti hai unha sintaxe rota, no alto do hospital, en ti.* A metalinguaxe da agonía.

Os termos falan de soros, sondas, biopsia, supuración, sístoles, diástoles, shock, un vocabulario de tecnicismos que son xa habituais na fala popular, nas conversas dos hospitais. E sucédense vertixinosamente no

ritmo do poema que non nos concede tregua, que nos precipita na agonía inevitable dun enfermo.

Pero alén do ritmo, dos recursos poéticos, da feitura actual, neste libro encontramos o que é definitivo en literatura, a fondura da verdade literaria. Lonxe dos mitos e dos temas trasnoitados, Fran Alonso mergúllanos na realidade máis cruel, na traxedia cotiá da xente que vemos e cruzamos habitualmente pola cidade. É a poética do día a día da urbe galega, *da triste náusea urbana*; a poética desgarrada da clase traballadora, feita sen manipulacións, sen paternalismos, sen idealizacións; a poética da desolación, da soidade absoluta na frialdade matinal.

Un libro ben recomendable, aínda que nos deixe *o estómago no embalo* e pasemos algún tempo sen poder tragar os pinchos de tortilla.

NOTA:

1.- ESPIRAL MAIOR. A ILLA VERDE. A Coruña, 1996.

LIVRO DAS DEVORACIÓNS, Pilar Pallarés.

A primeira lectura do **Livro das devoracións** transmitiume unha grande dor, que interpretei como produto dunha inmensa loita que se producía no suxeito poético do libro. Estaba ante un libro que non só me transmitía un conxunto de poemas máis ou menos fermosos, senón que ademais percibía nel todos os sentimentos que o crearan e que estaban escrupulosamente gardados en cada verso, chegando ata nós para transmitirnos a anguria, a loita interior, a sensación de vencemento, a dor.

O **Livro das devoracións** é o último libro de Pilar Pallarés e quizais sexa unha das mellores obras poéticas, en canto a contidos, tratamento formal e capacidade de incidir sobre o lector ou lectora, do ano 1996, e quizais da década en que andamos.

Desde o meu punto de vista de lectora valorei moi positivamente, desde o primeiro momento, o feito de que o libro non me deixara inmutable, como tantos outros dos que podes admirar a súa rigurosidade formal, beleza, etc., pero que sen embargo non son quen de nos transmitir sentimento ningún.

No **livro das devoracións** destaca o coidado da linguaxe así como a súa elaboración, resaltando as rupturas gramaticais do poema *De ti a min un risco titubeante*, a abundancia de figuras do plano semántico: metáforas, imaxes, símbolos ... e o culturalismo. Xira en torno a dous temas

fundamentalmente: o paso do tempo e o amor, dándose certas interrelacións entre un tema e o outro.

Ten unha importancia especial o paso do tempo, a fugacidade, a constatación das devastacións que produce, a necesidade de esquecer o pasado, a brevidade que provoca dor e que nos conduce á morte. Ante este fenómeno o ser poético precisa de adoptar unha estrataxema ou postura que lle permita defenderse, de aí o poema inicial *Ars Vivendi*, a arte de vivir, ou o poema *Arte do gato*, onde se recomenda esquecer o pasado e buscar a vida contemplativa, a observación estática. E a busca dunha calma redentora en que a lectura, a calma do fogar e a contemplación teñen un papel fundamental.

Moitos poemas inciden neste aspecto, así *A tarde, cun can e un libro...*, en que nos adentramos máis nese certo ton enigmático que preside o libro, na invocación á quietude e á observación que preceden ao delirio, co que nos achegamos a outro aspecto do poemario: a loita entre o lado humano e o lado animal, que volta a aparecer noutros poemas, como *este cuarto os muros...*, dándose o caso de que en moitas ocasións ese lado animal vén simbolizado polo tigre.

O tigre simboliza o máis escuro e inconsciente do ser humano que o leva a sucumbir ante o amor, ou que pon de manifesto esa loita

entre o controlado, o lado humano, e o incontrolado, o lado animal. Noutras ocasións a loita humano/animal aparece simbolizada coa referencia a outros seres: as plantas, as toupeiras (*Variación 2*).

A dialéctica entre humano e animal lévanos ao tema do amor, pois como dicíamos o lado animal fainos sucumbir ante o amor, amor sobre o que para outra dialéctica máis, a posesión e a independencia, sen que o ser poético chegue a decantarse por unha das dúas posturas. Todos os poemas que nos falan do amor están presididos por estas dialécticas, e a dor ten un papel moi importante.

O libro é un texto de contrarios que se funden: animal/humano, posesión/independencia, a beleza asociada á dor, en canto que obxecto do amor. Pero tamén os seres que se aman se funden e se confunden, pasando do eu ao ti, e do meu ao teu, para deixar de ser un e sentir como o outro. Estamos ante un afán de mostrar a confusión e a aproximación dos trazos diferenciadores que levan a unha predominancia dos sentimentos por riba das persoas.

O tema da fugacidade do tempo está relacionado cunha particular utilización do tópico do *carpe diem*, do aproveitamento do momento, da xuventude. A utilización do símbolo da *rosa* en relación con este tópico ten xa o seu antecesor no francés Ronsard,

pero lonxe da visión positiva que este autor lle imprimía mediante a exhortación á aproveitar a beleza da mocidade, a utilización do tópico en Pilar Pallarés está máis próxima da que fai Cavafy nalgúns poemas. Pilar P. utilízao desde unha visión retrospectiva, a través da lamentación polo tempo perdido, pola perda da oportunidade, ... *ollos de água profunda // en que un anel brillou, sen que ao pasares // deses por el sequer*

O tempo trae a morte, os corpos contéñena en si mesmos, pero non hai que loitar contra ela, senón aceptala, esquecer o pasado, e mesmo desexar que chegue o máis rápido posible: *que regrese a luzada, e non me salve*, e neste sentido poderíamos entender o termo *fame* como o seu símbolo. Noutras ocasións o tempo é a morte e o amor traizoa ao ser poético creándolle a ilusión de que o tempo non corre. O amor aparece así connotado negativamente en diversas ocasións.

No 3º poema do libro, *e cando chega o tempo da memoria ódio-te ...* aparece a figura da nai e unha linguaxe litúrxica, que nos lembra moitas veces a linguaxe da mística, a través de certas construcións e mesmo de certos contidos. Así sucede tamén no poema *aquí estou pai chorando mansamente ...*, en que hai un rexeitamento de Deus, en que o ser humano toma consciencia da súa existencia mortal, do abandono de Deus.

Estamos ante a expulsión do paraíso e a sensación de desamparo que isto provoca, e isto é, en certo xeito, a expulsión da sociedade e do mundo, que están simbolizados polo *ventre da balea* noutros poemas. En *renazo nos límites acuosos* o ser poético está marcado para os deuses por unha letra escarlata, vindo a ser así o pecador sinalado e expulsado do paraíso. Pero este ser rebélase fronte ao ensinado (*-variación 1-*), afronta a súa individualidade e se aparta do mundo, do camiño marcado, do ventre da balea, para liberarse.

Para rematar, e fronte á fugacidade do tempo, o libro péchase coa ansia da perdurabilidade, da inmortalidade no seu sentido máis laico, dándonos a explicación ao relatado, aos contrarios (*o amor e os seus detritos*), á expulsión do paraíso (*... a renúncia // ao caudal da existencia...*), á contemplación (*as pupilas dos gatos*), contrariando así a *ars vivendi* con que se abría o libro: o esquecemento do pasado, quizais porque o eu que nos fala foi o que perdeu a oportunidade que lle ofrecía o momento.



A TETA SOBRE O SOL: O explosivo vitalismo de Olga Novo

A entidade Edicións do Dragón publicou o primeiro libro dunha xovencísima escritora coñecida con anterioridade polo seu labor crítico: o poemario **A teta sobre o sol** (Edicións do Dragón, Santiago de Compostela, 1996) de Olga Novo. Trátase dunha obra artística única xa que cada exemplar vai enteiramente manuscrito pola propia autora e envolto nunha carpeta con portada orixinal de Antón Caamaño, tal como ten por costume facer a casa responsable da publicación, aberta á arte e á poesía nova.

Máis alá das liñas poéticas dominantes ou que pretenden selo, a poesía galega dos últimos anos é un proteico magma enriquecido con múltiples opcións e diversos camiños, máis ou menos tradicionais ou innovadores, nos que participaron e participan figuras literarias procedentes das distintas xeracións hoxe vivas, que van desde as persoas integrantes da do 36 ata a xente máis noviña. Neste florecente panorama poético produciuse na década dos noventa unha significativa irrupción da creación de mulleres, propiciada sen dúbida por unha apertura liberadora da subxectividade feminina, e unha maior atención por parte das editoriais á escritura deste sexo, de longa e importante tradición galaica desde Rosalía de Castro. Mais, estas novas condicións favorables agromaron nun terreo

que viña sendo aboado polos esforzos levados a cabo por unha pequena minoría nos anos anteriores.

Dentro dese contexto xeral, **A teta sobre o sol** encádrase nunha liña poética radicalmente vitalista que trata de sobrepasar todos os límites impostos polas coercións sociais e lingüísticas en nome dunha apertura libertaria de fronteiras:

*eu chegara coma louca
coidando de non romperme coma
/un cristal de muraro
no centro mesmo da explosión da
/vida*

*e penso se realmente foran feitas
/para ti
as opostas coordenadas dos
/espacios pechados,
se chegaras xa a tódolos portos
e viras a desolación
e todo canto se pode meter nos
/ollos
e facer daquilo un día de festa.*

E así estamos ante un libro cheo de vida no que se sente a necesidade imperiosa de zugar cada minuto da existencia, apurando ao máximo o tópico do *carpe diem* en todas as súas variantes, para gañarlle a carreira ao tempo e á morte:

*tempus fugit pola miña cona
e absolutamente
amarte
é xa
irreparable*

*e agora eu só penso
en comer
rabiosa
a rosa
do collige virgo*

Pero sobre todo revélasenos unha escrita na que latexa en todo momento o desexo frenético de vivir e de facelo coa maior intensidade posible e como se fose o máis natural:

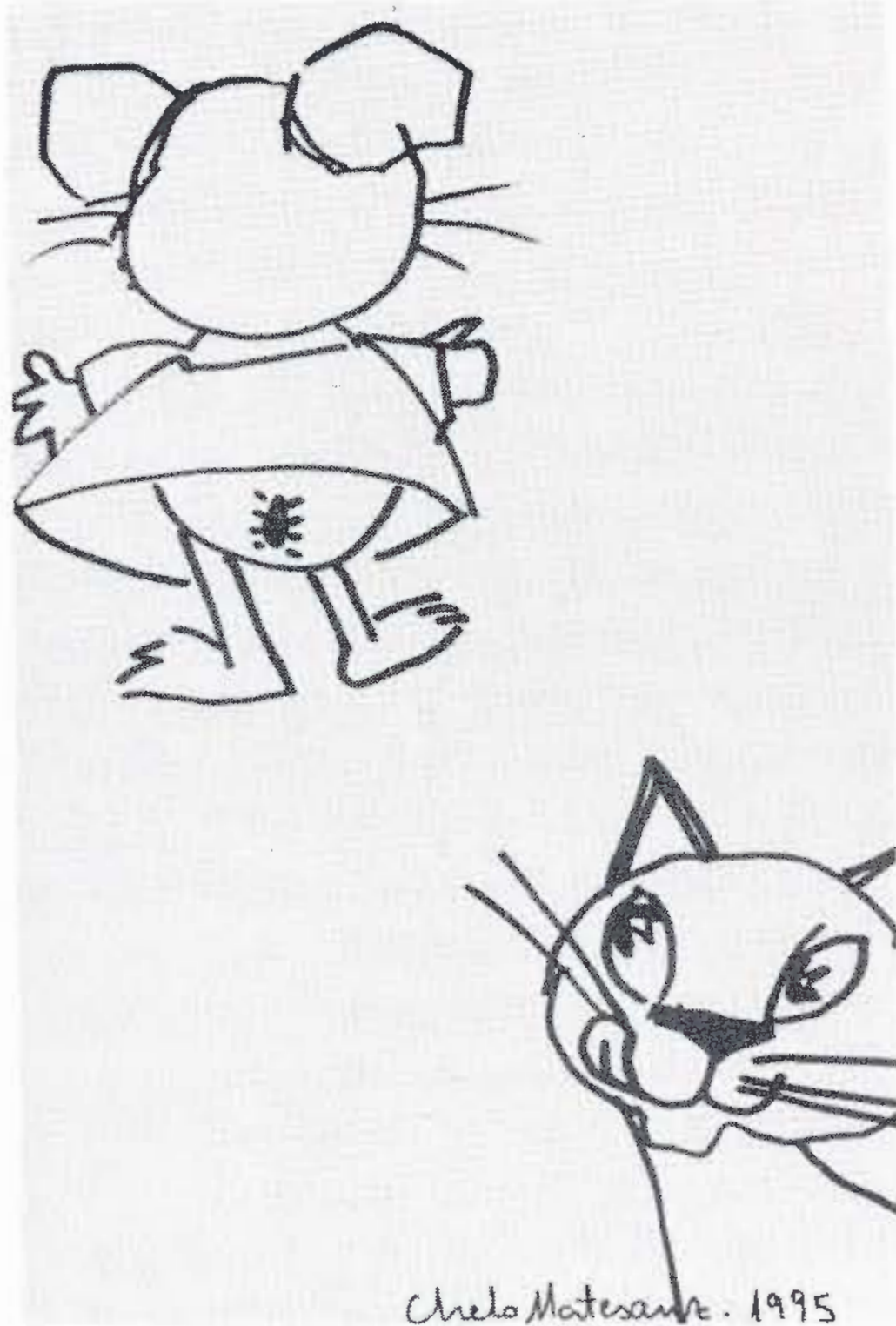
*hai que bordear-lo son ó pé do
/último acorde
e escorrerte como se corre o risco
de estar á vida
como se está á morte.*

Igual que xurra a existencia, este vitalismo exultante discorre polos versos volto calor dos corpos, tacto da carne e da pel, fluír das augas e os líquidos, desexo animal e primixenio ou ansia insaciable de coñecemento humano:

*muar. muar coma o ventre dunha
/vaca
que precisa do orgasmo coma un
/facho
para correr
polas estancias da vida.*

*a min,
primeiriza nos partos
chámame o mar para romper
/augas.*

E, así, a linguaxe rómpese surrealista para acompañarse á forza profundamente necesaria dos



soños, recollendo toda a memoria
do mundo acochada na riqueza
léxica mamada desde a nenez no
Vilarmao natal e adaptándoa ás
luces novas de choque da fin do
noso milenio:

*aquilo era a maduración final de
/toda a miña lava
e a entoación rotunda dos meus
/cantos de nena
a absoluta forza coa que tiraba
/polo carro
recibindo o alento dos beizos da
/outra vaca.*

*bailar en maio exactamente igual
/que se rebentaras uvas
deixarte alimentar beber coma
/quen vive
o leite derradeiro
saíndo dunha teta disposta sobre o
/sol*

Este empuxe exultante do libro
é creación explosiva da "nena
total" que o compuxo e que tira
rabiosamente "ao monte" da
poesía, porque é "tratante de
palabras / coma de gando" e leva
nos seus versos un estertor vital
como o "muar das vacas". Por isto
a súa lectura deixa en nós para
sempre o seu anxeio bestial de vivir
"correndo como louca polas rúas",
para meterse co seu corpo "no
centro mesmo da explosión da
vida" e permanecer no interior
dunha poesía incandescente, de
paixón ardente, que non quere o
frío "pan dos tristes", que quere
beber o leite quente, cocer o amor a
lume lento, tirarse ao monte e ao

mar como se rompese augas e
bailar freneticamente a danza das
abellas, acompasándose á forza
dos enormes vendavais, ata
"rebentar de cara adentro / co sol e
o mar e cantos lumes sexan
conservados na memoria".

Non podemos ser indiferentes
ao entusiasmo desta escritura
materialista e sensual do discorrer
da vida, na que falan os desexos e
os soños máis profundos dunha
muller que os berra, con táctiles
palabras de auga, de carne ou de
terra, para que se fagan
absolutamente posibles:

*por ti foi a orde de ceibar cabalos
/polas gándaras
cando aínda non había indicios da
/soberbia luz
e había que ferver auga por auga o
/corpo da muller nas areeiras
ela levaba arrastro unha maneira de
/auga-la tarde
desprovista toda do silencio
conservaba intácto o cheiro colosal
/dos labios en cuarto crecente
convertida en ornamento de faunas
/musicadas
e o arrollo dunha xoia en prata
/batida contra os cons.*

Olga Novo: *A teta sobre o sol*.
Ed. Dragón. Santiago de
Compostela, 1996.

CONFUSIÓN E MORTE DE MARÍA BALTEIRA *

Un personaxe real e literario, María Peres, a Balteira das cantigas de escarnio e mal dicer dos tempos de Afonso X o Sabio, proporciona o título xenérico, **Confusión e morte de María Balteira**, baixo o que se agrupan doce contos fantásticos sobre mulleres. Na súa obra, Marica Campo quixo explorar diacronicamente a capacidade de manioobra da muller galega na sociedade do seu tempo e as consecuencias da transgresión dos códigos hexemónicos vixentes por elas efectuada ao se colocar voluntariamente *fóra da lei*. A narrativa de Campo concéntrase en mulleres de sectores marxidados, sacrificadas ante o altar dos convencionalismos sociais, e os desexos e as frustracións destas mulleres enmarcáanse no espazo máxico-mítico, que semella prover a única posibilidade real de auto-realización e emancipación femininas. Os contos constitúense así nunha poética de opresión e auto-represión, xa que neles a muller mesma non é allea á construción dos muros que a aprisionan.

O conto fantástico moderno, -xurdido no século XIX co movemento romántico-, ten un honroso posto no entorno literario galego e, concretamente, o escrito por mulleres ostenta un arquetipo obrigado na creación de dona Emilia Pardo Bazán. Marica Campo insírese por dereito propio en tan admirable tradición. Os contos realizan unha atractiva viaxe a traverso das peregrinacións e

imaxinacións de diversas mulleres singulares na súa personalidade, mais que ao cabo resultan estereotipos do feminino, ben a través da lenda: a meiga, a bruxa, a pecadora ou ben a través de precipitados sociais: a solteirona, a prostituta. O que Gayatri Spivak chama *o subalterno feminino* preséntase fixado nestes compartimentos estancos no libro. Tal categorización implica unha serie de xuízos de valor que demostran, unha vez máis, cómo as mulleres son oprimidas en canto mulleres e que tal clasificación ontolóxica continúa ostentando unha implacable forza ata hoxe. Anque as protagonistas dos contos de Marica Campo non están buscando o se liberar exclusivamente como mulleres, senón como persoas, o certo é que a política sexual permanece aprisionada en categorías metafísicas ou esencialistas as cales opoñen gran resistencia á devandita liberación.

Mulleres como a María Balteira medieval, Ana de Castro- *unha bruxa de Armenteira no século XVII*- (119) ou *Sira Simón* (101), - unha prostituta da *belle époque*-, exploran a fantasía, o erotismo e a sexualidade despoxada do tabú primordial da moral tradicional. A muller aprópiase da súa sexualidade, brindándolle ao compañeiro un achegamento transgresor ao corpo feminino que subliña a coñexión inevitable entre sexo e castigo. Unha sucesión de voces atemporais e

desdobramentos artellan un desafío ao entorno persoal baseado na seducción sexual como única arma de combate, nunha postura da que o grao de subversión é difícil de definir e que á fin confunde e inqueda ao propio lector/a.

O discurso de Campo é contradictorio: por un lado rebélase contundente ante a falsa imaxe que define á muller nunha sociedade que, por unha banda, semella venerala ao encarnar o misterio do sexo, á vez que a deshumaniza e subxuga. Mais doutra banda, acéptase que a marxinalidade feminina transcende as xeracións: *a sandadora... non poderá xamais parir fillos. Elixirá por sucesora e herdeira unha nena de ollos azuis, de orixe humilde, vida de lonxe, á que fará esquecer a propia caste e nome e á que repetirá os rituais de iniciación con que ela mesma foi consagrada* (82). Así mesmo, a morte por *cirrose hepática* (57) de Leonor, a protagonista do conto *Unha meiga en "Albinoni"*, demostra como tamén existe a interiorización do eterno femenino: *Eu non quero o mundo para min, eu queroo para o meu amo, o Pepe da Eladia, que - xa o dixeran - téñolle moita lei*. (62). A pesar de que os seus poderes máxicos sandan *as feridas doutros*, Leonor, *a derradeira das meigas da casa das Foscas* (65) non é quen de se sandar a si mesma da asfixia dunha vida baleira, nin da abafante frustración dun amor sufocado e sen esperanza, mergullándose no

alcoholismo. A saída da prisión, aconsella Leonor facendo eco a Simone de Beauvoir, é o traballo, *unha carreira* para se valer na vida, anque ela mesma non o poña en práctica. Pode argüírse que en *María Balteira* a protesta é clara, mais a derrota uniforme sufrida polas mulleres suxire que a posibilidade de liberación real a penas é contemplada no texto e isto perxudica un tanto a relevancia da súa perspectiva.

Quizais o maior acerto do libro, á parte da fondura poética da súa linguaxe e o lirismo da súa fantasía, é o uso que Campo fai da intertextualidade do eu da muller como base estrutural da súa narrativa. A devandita intertextualidade funciona para poñer de manifesto a relevancia intemporal da *irracionalidade* da condición feminina: irracionalidade que pode interpretarse como mecanismo de defensa dunha psique ameazada pola auto-dúbida, a dependencia e a depresión nunha sociedade dominada polos homes, da que as esixencias sociais resultan ao cabo insuperables. En **Confusión e morte de María Balteira** a poética artéllase con singular destreza; mais non para explicar nin definir. Non é caso para o lector/a de descifrar a trama, senón de adiviñar a realidade radical que se cuestiona nela.

Traducción:
Marga Rguez. Marcuño

NOTA:

*Marica Campo. *Confusión e morte de María Balteira*. Bahía Edicións. A Coruña. 1996. (135 páx.)



C R Í T I C A

A LUZ DOS DESNORTADOS

*Que a morte sexa logo a xuntanza
anunciada de todos arredor da mesa
branca en sombra...*

(versos de
Os documentos da sombra)

Toda a obra de Xosé M.^a
Álvarez Cáccamo representa un
xogo entre a luz e a sombra, igual
que a vida.

Esta oposición, esta dualidade
acada especial importancia neste
libro: *A luz dos desnortados*, un
libro desacougante, sorprendente,
no que o autor fai unha aposta por
un estilo de relato totalmente
novidoso tanto no que atinxe ao
fondo como á forma.

A luz dos desnortados é un
conxunto de relatos feitos,
poderíamos dicir, con retazos da
memoria. Hai dúas liñas narrativas
no libro que aparece enmarcado
entre dous relatos significativos:
Falcón e *anser anser*. Estes dous
relatos mostran unha das liñas
narrativas das que falabamos: os
desnortados e a súa luz. Dentro
deste grupo incluíríamos ademais
destes dous relatos, *banda verde* e
Hotel Península.

Todos eles teñen en común que
os protagonistas son persoas que
nalgún momento traspasaron a liña
da realidade e, guiados por unha
luz, rompen as coordenadas do
espacio e do tempo.

Di Falcón:
*O tempo dos corpos e das
/biografías continxentes,*

*non o das esferas, foime alonxando
/daqueles amigos*

Efectivamente, a ruptura da
temporalidade é unha das
constantes do libro. Hai, por unha
parte, unha procura do tempo
perdido, ou do paraíso perdido. O
tempo da nenez, do xogo das
canicas, da oca... pero tamén o
tempo das esferas cósmicas, fóra de
calquera norma horaria.

A luz está alí, nese espacio
cósmico ao que só algúns
¿desnortados? ¿privilexiados?
poden chegar.

Hai pois, un intento de fuxir a
realidades atemporais, a mundos
cósmicos onde o tempo non exerce
a súa tiranía, alí realidade e fantasía
semellan confundirse e os
desnortados acadan o seu norte.

Todo isto atopamos no libro,
mestura de realidade e fantasía,
desdobramento de dous mundos
fusionados que chegan a
confundirse provocando no lector
un certo desacougo ao mesmo que
queda prendido pola maxia da
palabra.

Isto é especialmente perceptible
no último relato: *anser anser*. Nel os
dous personaxes, Ferradáns e anser
anser representan inicialmente
mundos opostos, realidade e
fantasía pero estes dous mundos
terminan fundidos de tal xeito que
ambos os personaxes rematan
caídos no pozo aínda que por vías
diferentes mais ao fin e ao cabo
desnortados; un *empoleirado no
seu trono de infante inútil* e o outro,

permanentemente ancorado nun
mundo que se empeña en manter
inmutable, ligado para sempre ao
xogo da oca que intentaba facer
comprender e que terminou por
engulilo como se o feito de se
aferrar demasiado á realidade o
conducise definitivamente á
loucura.

A luz dos desnortados é unha
luz cósmica que vén máis alá do
tempo e da realidade humana. *Luz
que vén do mar* escribe a autora do
Caderno das Revelacións, e máis
adiante:

*Foches ti, sagrado centro do
/templo vivo do corpo
cosmos a primeira das tres sombras
/que chegaron
a min esta noite*

(O subliñado é meu)

A autora do *Caderno das
Revelacións* rematará fuxindo do
Colexio pola xanela tras esa luz que
vén do mar e, de novo, dese xeito
realidade e fantasía terminan
fundidos, confundidos ata tal
punto que non se sabe ben onde
remata unha e onde comeza outra.

A segunda liña narrativa da que
falabamos é a que aparece en
relatos como: *a noticia*, *chesterfield*
e *o arrecendo* nos que hai como
unha recreación do pasado e que
teñen en común non só o feito de
facernos revivir épocas do pasado
máis ou menos recente senón a
creación de ambientes opresivos
ligados a ese pasado que moitos de

nós queredamos esquecer (tal vez por iso o libro resulte desacougante).

Nestes relatos, o autor sitúanos en realidades temporais pretéritas, antes da morte de Franco e nun deles, na data mesma da morte do dictador. O máis salientable é a atmósfera que consegue crear en cada un deles, un ambiente enrarecido, ás veces de temor, de opresión, séntese como a falta de aire puro, unha atmósfera ofegante, irrespirable que o autor consegue transmitir maxistralmente introducíndonos de cheo no mundo creado.

Hai dous relatos no que isto é especialmente notable: *banda verde* e *o arrecendo*.

No primeiro, que como vemos reúne as dúas liñas narrativas, podemos revivir o ambiente enrarecido e pechado dos colexios de monxas, mestura de misticismo e erotismo que se reflecte esplendidamente no *Caderno das Revelacións*.

No outro relato: *o arrecendo*, a partir do sentido olfativo, o autor consegue crear unha atmósfera obsesiva e lenturenta a partir dun arrecendo que vén dalgures pero que ninguén consegue identificar. O cheiro penetra por todas as regandixas e faise dono do ambiente.

Por riba da tona última daquela masa líquida de cheiros, superposto a todos os estratos, o arrecendo floral seguía impondo a

súa presenza orgullosa e inaturábel.

Finalmente, ese cheiro que uns identificaban como perfume de muller, outros confundían co poder esmagador da primavera, non era outro que o cheiro da morte ou máis ben a mestura dos cheiros da vida e da morte.

A vida e a morte aparecen noutro relato: *Chesterfield*, no que tamén o arrecendo será o elemento capaz de materializar a evocación do pasado, a presenza ameazante e témera dun acompañante non desexado. Neste relato de novo a fusión realidade fantasía é contrastable non só polo arrecendo que serve de elemento evocador senón pola mestura dunha lenda popular: a moza loira que morreu nunha curva da estrada e que se aparece sistematicamente no mesmo lugar facendo auto-stop. Aquí a moza fai sentir a súa presenza na cabina do conductor provocando o accidente e ao final o conductor mesmo ocupará o lugar da moza sentado no asento do copiloto doutro coche e escóitase a si mesmo dicir: aquí morrín eu nun accidente.

Vida e morte, realidade e fantasía, pasado e presente, todo isto atoparedes neste libro de relatos no que cómpre destacar a vontade estilística do autor tanto no uso da linguaxe como na construción dos relatos. Finais abertos que permiten a complicidade do lector, selección

da linguaxe posta ao servizo da arte de narrar sen a máis mínima concesión á verborrea léxica á que estamos acostumados. Pódese dicir que non hai nada gratuíto nos relatos, cada escolla léxica, cada construción sintáctica ten unha finalidade no conxunto da narración.

En definitiva, un libro sorprendente pola estrutura e sobre todo polo léxico e a utilización da linguaxe, e desacougante porque consegue adentrarse por espazos recónditos do sentimento humano e situarnos fóra de calquera espazo, nun tempo sempre cheo de inquedanzas e preguntas que en cada época preocupan ao ser humano.

NOTA:

ÁLVAREZ CÁCCAMO, Xosé María.
A luz dos desnortados, ed. Espiral Maior,
A Coruña, 1996.

LOBOS NAS ILLAS*

Neste novo libro de Marilar Aleixandre avánzase un pouco máis cara á destrucción de fronteiras entre xéneros literarios, xa que non se pode saber con certeza se estamos diante dunha novela ou dun libro de relatos. Hai no volume un feble fío ou motivo argumental que conecta todos os relatos aínda que cada un deles se independiza e constitúe un universo en si mesmo. En calquera caso, deixando á parte catalogacións, o resultado final é o mesmo: un libro ben construído e moi elaborado nas súas vertentes estrutural e lingüística. Sen dúbida, o máis depurado dos ata o de agora publicados por esta escritora.

O libro, composto por vintetrés relatos (¿capítulos?), amosa xa nos dous primeiros o entramado e a arquitectura do libro que se vai manter nos seguintes. Establécese un dobre xogo de alternancias: dúas temporalidades, pasada e presente, por un lado; e dous planos da realidade, a obxectiva e real coa subxectiva e máxica-misteriosa, polo outro.

No primeiro relato (igual ca no resto dos relatos impares), situado nun pasado máis ou menos inmediato, predominan os elementos fantásticos e misteriosos; explícanse feitos reais con solucións máis ou menos máxicas e escuras. O segundo (e así será nos relatos pares) trasládanos ao presente real e doloroso dunha reunión na casa familiar por mor da morte da avoa.

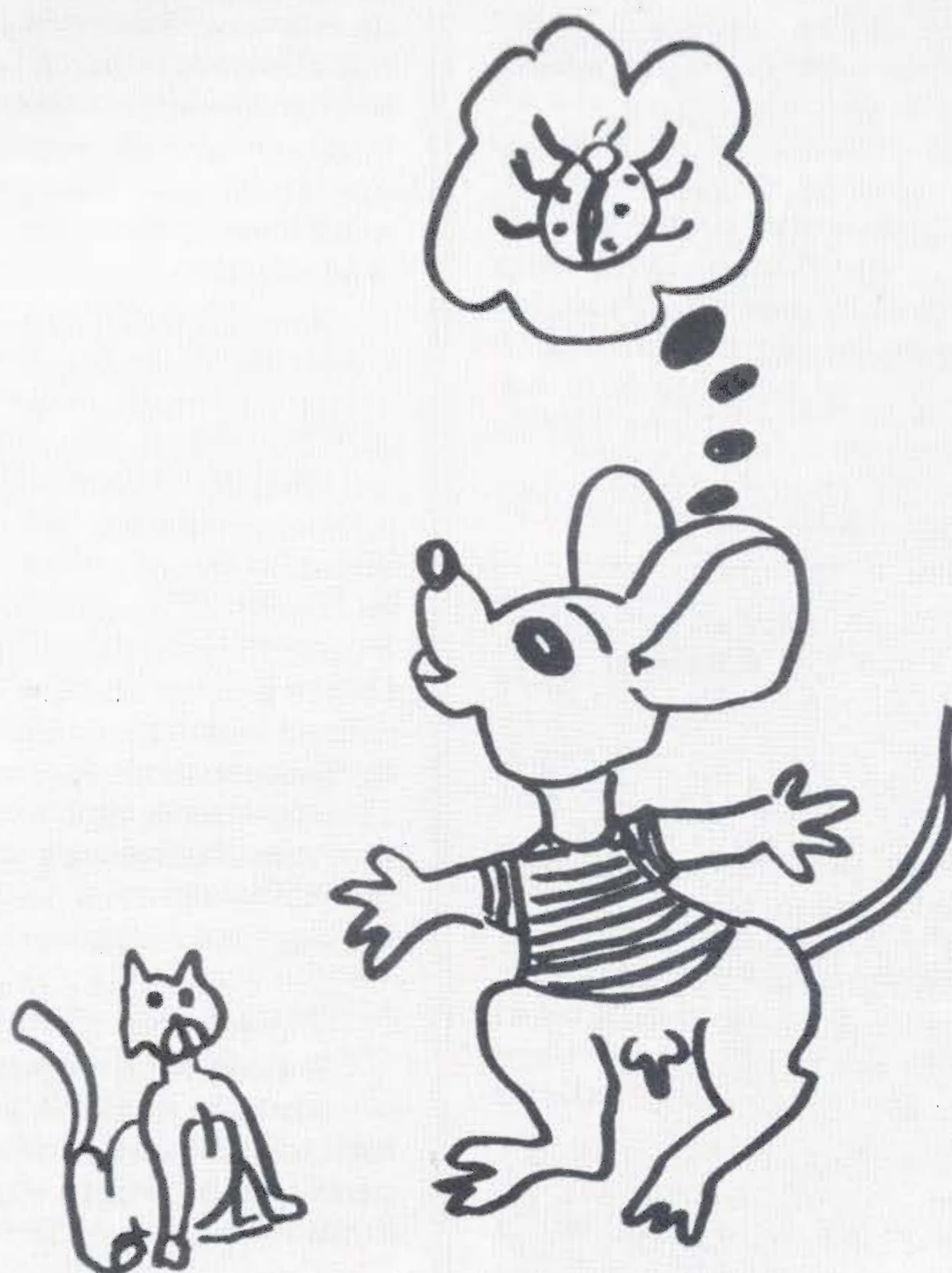
Lobos nas illas, relato co que arranca o libro, é unha fermosa historia que actúa como presentación e punto de partida de personaxes e feitos das restantes. Nárransenos nesta historia trágica as visitas que dúas irmás, Rita e Amalia, fan á illa na que unha delas atopará a morte despois de ter gozado do amor. Este relato inscrito cronoloxicamente na posguerra, ademais de presentar, como xa dixemos, algúns dos personaxes dos relatos posteriores, establece tamén o ton do libro: un xogo de contrastes que se enfrontan sen resolverse, a realidade misturada co misterio. Prodúcese unha ambigüidade non sempre aclarada. Cremos que este libro está concebido dun xeito ambigüo que pretende reflectir a tónica esencia do ser galego. A ambivalencia apúntase nos contrastes entre as explicacións de tipo fantástico que subxacen en moitos dos relatos fronte ás obxectivas que se ofrecen como contrapunto para que o lector faga a súa particular escolla.

O segundo relato, *Quen en Lobeira*, sitúanos no outro eixo temporal da historia: o presente. Co motivo funesto da morte da avoa reúnen-se na casa familiar de Lobeira as distintas xeracións dunha familia que nos irán descubrindo os recantos da súa existencia. A casa aparece chea de personaxes que se singularizan, nalgúns casos, tomando a voz e narrando o seu fragmento particular da historia.

A partir destes dous relatos a (s) historia(s) entrelázanse alternándose. Guiados polo fío do presente real (velorio e enterro da avoa Lucinda) visto a través dos ollos dunha narradora-testemuña sen identificar, prodúcense calas no pasado, actualizado e verbalizado por outros personaxes que se dan pé uns aos outros para contar as súas pequenas historias. Constrúese un relato ramificado que se vai conformando a medida que avanza a lectura ata nos dar unha visión completa só no final da obra. Os relatos xorden uns dos outros a fío do contado no anterior.

Sinalamos con anterioridade a existencia de contrastes neste libro, mais no só son os xa citados, senón que esta, a do contraste, é unha característica xeral en todo o volume: o contraste entre a atmósfera de vaguidade que paira no libro fronte aos concretísimos datos da máis recente historia que se facilitan e que permiten ubicar os fitos máis importantes na vida dos personaxes (fuxidos, asasinato dos FRAP, revolución portuguesa, ...).

Non podemos esquecer que os acontecementos narrados se inscriben en dúas temporalidades distintas e dous espazos distintos: o presente que se nos ofrece no espacio-tempo da actual Lobeira por mor do enterro da avoa e o pasado (máis ou menos inmediato) que actualizan os personaxes ao verbalizaren as súas historias e que nos ubica en



Chelo Montesant. 1995

espacios moi diferentes (Vigo, Barcelona, Compostela, ...)

O libro semella unha caixa de sorpresas con relatos dentro dos relatos e personaxes reais que introducen outros personaxes cunha forte carga romántica (Xoana de Castro, Marqués de Sargadelos,...) ou cunha historia trágica (Rita, Luz,...)

Os temas tratados son moi variados e variados os estilos, tantos cantos narradores toman a palabra: algúns banais, outros dunha grande profundidade, pero todos teñen un elemento común: a saudade da vida en Lobeira e da infancia. O xeito en que os personaxes se descubren diante dos demais narrando episodios da súa vida non nos permite esquecer o maxisterio de autores como Bocaccio, Chaucer ou o mesmo Álvaro Cunqueiro.

Cada relato está perfectamente construído e ubicado, conformando un urdido fragmentario que se vai tecendo para mostrar no final un fermoso tapiz onde cada detalle adquire o seu significado. Asistimos en **Lobos nas illas** á recreación dun universo que nos envolve polo seu poder evocador **illándonos** da realidade para nos mergullar na outra realidade de cada unha das historias narradas.

NOTA:

*Marilar Aleixandre. **Lobos nas illas**. Ed. Xerais. Vigo. 1996

A PAIXÓN SEGUNDO M.-MERCÈ MARÇAL

A Paixón segundo Renée Vivien* é a primeira novela da poeta catalana M Mercè Marçal, acollida pola crítica moi favorablemente que, en pouco tempo, lle concedeu: O Premi Serra d'Or, o Premio da Crítica Española, o Premio Prudenci Bertrana etc...

A obra literaria de MMM abrangue diversos xéneros, comezando pola poesía, que é sen dúbida, o máis salientable, pero tamén ten publicado narrativa infantil, estudos críticos e traducións diversas.

O seu primeiro poemario **Cau de llunes**, aparece no ano 1976, galardonado co Premi Carles Riba; No 79 aparece **Bruixa de dol**; no 82 **Terra de mai**, no que se encara a relación amorosa lésbica; tamén neste ano se publica **Sal oberta**; no 85, **La germana, l'estrangera** e por último a recopilación da súa poesía en **Llengua abolida** (1973-88) no 1989, do que dirá Montserrat Abelló: "*considero Llengua abolida, pola variedade do seu contido, pola profundidade, pola valentía de afondar en temas como a maternidade, a amizade e o amor entre mulleres; polo seu rexeitamento a un discurso que non nos pertence e a riqueza na linguaxe, un dos mellores da nosa poesía catalana actual*" (1).

MMM foi desde os tempos da dictadura unha militante comprometida a prol da lingua catalana, momento no que colaborou no ousado proxecto de

sacar adiante unha Editorial, nos anos 70.

Máis adiante, a súa militancia vai verquer os froitos na cultura, en ensaios sobre a literatura de mulleres e o feminismo con títulos como: *Per deixar d'esser supervivents dins de Dona i literatura*, que suxire todo un ideario en contra da sumisión da literatura feminina.

Canto as traduccións, figuran obras das escritoras francesas: Collette, M. Yourcenar ou das rusas Anna Akhmatova e Marina Tsvetaieva, entre outras.

Regresando ao obxecto inicial deste comentario: **A paixón segundo Renée Vivien**, é unha biografía novelada baseada na vida da poeta postsáfica Pauline Mary Tarn (1877-1909), inglesa de nacemento, pero francófila cultural e lingüisticamente falando. En adiante, irei chamando á protagonista: *Mary, Pauline* ou *Renée*, alternativamente. Este último é o seuseudónimo masculino.

A novela traizoa, formalmente, os parámetros tradicionais do que acostuma a ser una biografía. Está estruturada de modo fragmentado, sen seguir unha liña cronolóxica precisa, abrindo paso a paso unha perspectiva múltiple da vida da *Vivien*. Esta perspectiva múltiple vai poñer de relevo os xuízos de moitos personaxes que tiveron un trato íntimo con *Renée*, dende os máis ilustres aos máis insignificantes.

A narración recrea un retrato conmovedor e cheo de sinceridade da que viviu "pericolosamente", da que correu mundos diversos, da que foi amada ou vilipendiada. Pero que, de feito non podería ter gozado de tanta liberdade, de no pertencer a unha clase privilexiada.

O entramado narrativo de *A paixón segundo Renée Vivien* establécese mediante a confluencia de dúas liñas ou niveis narrativos, que coinciden nunha curiosa relación simbiótica. A narradora omnisciente crea o seu personaxe de ficción, chamado *Sara T.*, que se erixe como narradora alternativa. Esta terá como obxectivo indagar sobre a historia de Vivien, chegando a involucrase dalgún xeito con ela. A vida da poeta e as vivencias da investigadora se retroalimentan continuamente na novela. *Sara T.* explicará a súa identificación (relación de espello) coa poeta:

"Renée foi un daqueles personaxes míticos que funcionan como unha pantalla: cada que proxecta o seu propio imaxinario". (pág.35).

Cada personaxe que se introduce na acción vai seguido dunha secuencia argumental que o define. Así irán deixando as súas pegadas na vida de *Renée*: o primo *Amédée*, unido a *Pauline* epistolarmente; *Helénè*, a Baronesa, a súa última amante; *George B.*, o seu principal confidente; *Kerimée*, a sultana, a última paixón de *Renée*;

a súa camareira, o sabio *Salomón*; as súas amigas *Violette*, *Marcelle*, *Mabel*. Todas elas irán compoñendo a personalidade de *Renée* con xuízos tan apaixonados, como errados, tal é caso do *Salomón*.

A biografía de Mary Tarn, é indudablemente a creación dunha poeta, non hai máis que ler as escenas amorosas, a pulcritude dos diálogos, as descripcións dos sentimentos. Como tamén o é o espallamento estratéxico dos versos de *Vivien* pola novela, explicando a súa forma de entender o amor e a paixón; avalando o criterio da Tarn, da invisible distancia entre a creación e a vida.

Quizáis sexa isto o que aparta á **A paixón de Renée Vivien** dunha biografía rutinaria e a converte nunha obra conmovedora e profunda.

A protagonista está enfocada tamén desde a relación coa persoa que lle chegou máis fondo: a poeta *Natalie Barney*. *Natalie* e *Pauline* son como dúas caras opostas da moeda, como as dúas caras da realidade. *Renée* é froito da elección da narradora: *Sara T.*:

"¿por qué esa atracción polos vencidos?...debería ter dito vencidas: a súa (a de Pauline) é unha memoria obstinadamente femenina. Busca os elos dunha xenealoxía invisible que une ineluctablemente feminidade, rebelión e dolor."

Natalie, porém sabía moverse na realidade sen sufrimentos, era unha "vencedora": sabía **"inclinarse as leis da realidade e voltalas ao seu favor... Renée era incapaz de adaptarse... Nada máis parecido a Natalie que a fluidez e ao mesmo tempo a consistencia móbil do mercurio. Renée, pola contra é, alternativamente, sangue que flúe ou sangue coagulado."**

O atractivo que produce a figura da poeta radica na súa personalidade discrepante, na avidez con que consegue rachar normas. A perspectiva escollida por MMM é a dunha feminista que rubricaría moitos conceptos vixentes na actualidade. Está patente o seu rexeitamento de piares da sociedade patriarcal como é o matrimonio:

"¿cres que hoxe en día as mulleres non temos máis que facer que ir cara ao matrimonio coma un rabaño de ovellas?" (páx. 21).

Tamén hai un cuestionamento da maternidade (**"Peitos devastados pola maternidade/ odres e cabazos deformados..."**) (páx. 39) tanto biolóxica como cultural, xustificando, dalgún modo, pola súa nefasta relación coa nai.

A autora salienta o lado transgresor da poeta, o seu compromiso poético e vital, dificilmente discernible nas que fan da súa vida unha posta en escena

da paixón, como é o caso de Mary Tarn. Pero esta entrega ao arte, vai paralela á sensación de exilio, habitualmente instalada en toda poeta, máis aguilloante aínda nunha poeta lesbiana do século XIX.

A mirada que MMM capta de *Renée Vivien* é realmente novidosa e intelixente, inaccesible fóra dunha percepción feminista. Coincide coa que Sigrid Weigel calificaría de modo oportuno como "mirada bizca" de muller: *"unha muller que se perde e se encontra, que ten uns ollos agudos para entender a linguaxe da outra muller, a articulación do seu corpo, os seus silencios, os seus xestos"* (2). É a mirada de esguello, fuxidía, de lesbiana en pugna coa "normalidade".

A paixón segundo Renée Vivien é tamén unha novela de amor, de mulleres que aman a outras mulleres, con toda naturalidade, e sen caer na simplificación de facer do amorlésbico unha panacea universal nin unha sensiblería "bilitiana".

A protagonista está elaborada garimosamente pero sen romanticismo; dende a fisicalidade, dende o corpo. A *novela* está chea de erotismo, de encontros amorosos, de sensualidade. O retrato de *Renée Vivien* entronca coas últimas creacións literarias feministas elaboradas desde unha óptica definitivamente de muller; que devolve ás mulleres unha imaxe real, nada platónica nin

mediatizada polos desexos masculinos. Conséguese aquilo que describe Luce Irigaray: "*O espello xa se definiu incluíndo o obxecto que ten que reflectir e redeterminando a particularidade deste co seu encadre*" (3). Véxase a reacción do personaxe no Introito da novela, que non consegue verse reflectida, que ten que facerse a sí mesma e atopar as propias palabras:

"Sara T. érguese e mira ao espello pero de repente non hai ninguén.... Entón aparece o Anxo e a desperta para facerlle unha revelación fulgurante. Sara T. esfórzase por reter cada son, cada sílaba, cada palabra da mensaxe que, polo momento, non entende, como se estivera feito nunha lingua que ten un código que descoñece."

A paixón segundo *Renée Vivien* é unha viaxe na que hai unha definición emotiva de diversas cidades: París, Estambul, Mitilene, están involucradas coas emocións da poeta. Non hai unha intencionalidade documental, máis ben íntima. Vésaxe a Estambul como saída das *1001 noites*, envolta en perfumes florais, cores, texturas. É a cidade dos sentidos, que se estremece toda polo encontro das amantes Renée e Kerimée. Pero, nin sequera baixo o elixir amoroso se consegue desvanecer a visión dolorosa dos haréns, das mulleres confinadas, **"fóra de calquera aspiración**

máis aló do espacio pechado". (páx. 172)

Na novela hai unha predilección polos espacios reducidos, íntimos: salongiños, salíñas privadas, recantos de haréns. Esta intimidade amósase na comunicación epistolar entre os personaxes, incidindo na confidencialidade do contacto entre eles.

Noutra orde de cousas, non quero rematar este comentario sen facer algunhas observacións sobre a tradución castelá de Seix Barral, que, en conxunto, ten unha excelente calidade, pero da que sería conveniente corrixirle certos patinazos que, perturban a lectura da novela: "a favor *suyo*" (páx.108); "maldiga a Safo que *se te lleva*"; "me la encuentro y *se me come con los ojos*" (156); "no hay nada *a hacer*" (131), sirvan de mostra.

NOTAS

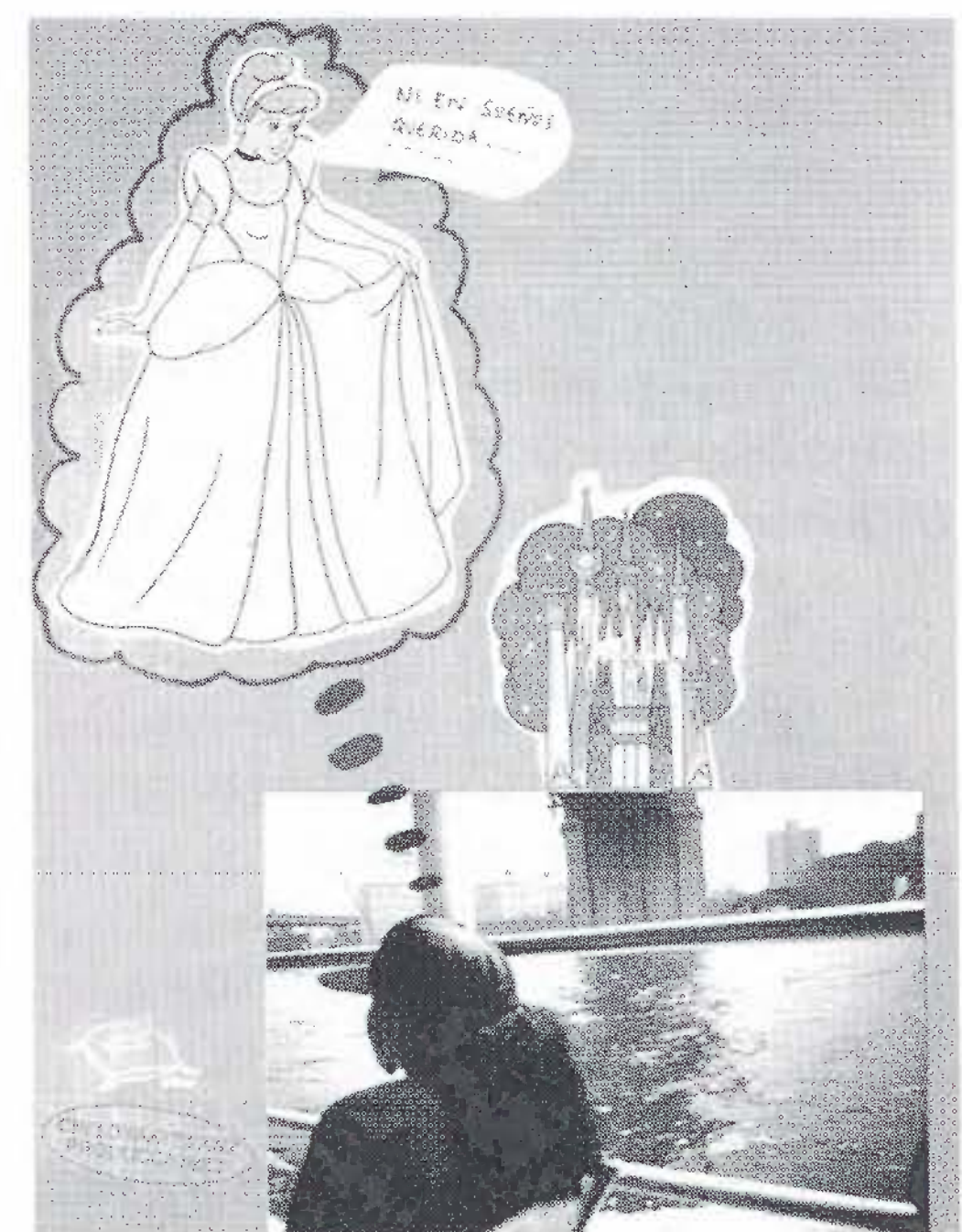
Marçal, María-Mercè: **La pasión según Renée Vivien**. Traducido por Pilar Giralt Gorina. Seix Barral, Barcelona, 1995.

* Título orixinal: **La passió segons Renée Vivien**.

(1) Declaracións da poeta Montserrat Abelló no **I Encontro de Poetas Peninsulares e das Illas**, organizado por Feministas Independentes Galegas: Vigo, Xuño do 1996.

(2) Weigel, Sigrid: *La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres*, VV.AA.: **Estética Feminista**, Icaria. Barcelona, 1986.

(3) Irigaray, Luce: **Speculum Espéculo de la otra mujer**. Saltés. Madrid, 1978.



C R Í T I C A

LA CONSTRUCCIÓN DEL SEXO. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud. *Thomas Laqueur**

A tese que Laqueur pretende demostrar nesta obra reveladora é que o sexo, é dicir, o corpo, e non só o xénero como se pensou ata agora, é tamén un constructo socio-histórico. Indo aínda máis aló sostén que habería que invertir a relación casual que normalmente se establece entre sexo e xénero: o sexo ou o corpo non é o fundamento real do xénero, que sería cultural; senón que ao revés, o corpo é epifenoménico, mentres que o xénero é o único *real*. É dicir, as distintas representacións e concepcións do corpo creáronse en función do xénero ou do rol sexual que desempeñaban de feito homes e mulleres nesa sociedade e nese momento histórico.

Laqueur chega a esta conclusión analizando a diferenza sexual ao longo da historia da medicina e a bioloxía occidentais, dende os gregos ata Freud. Na evolución da ciencia médica pódese encontrar un punto de inflexión ou un salto a unha nova episteme (como diría Foucault) no s. XVIII, salto que viría marcado tanto pola nova descrición-representación do corpo coma pola nova explicación da relación entre pracer e concepción. Ata o s. XVIII rexía o modelo dun só sexo, de tal xeito que o corpo feminino era considerado xerarquicamente como unha versión menor do masculino ou unha inversión cara adentro deste (a vaxina era un pene interior, os labios o prepucio, o útero o escroto e os ovarios os

testículos; nin sequera había nomes propios para os órganos sexuais femininos); despois da ilustración aparece o modelo dos sexos opostos, inconmensurables e con características específicas, aínda que o corpo da muller se segue a explicar en relación ao do home (nunca ao revés), é dicir, explícase en que se diferencia do corpo masculino, que sería o patrón de *normalidade*, fronte ao corpo feminino que posuía a *diferencia sexual*.

De todos os xeitos, o modelo de sexo único non desapareceu de todo (fronte a Foucault, unha episteme non despraza por completo á anterior) e rexorde unha e outra vez, sen ir máis lonxe en Freud. Asemade, pasouse de crer que o orgasmo feminino era indispensable para a concepción a pensar que pracer e concepción non ían necesariamente unidos e mesmo a suxerir a inexistencia de pracer feminino. Esta explicación adaptábase mellor á idea da muller como un ser pasivo e impasible que esixía a moral victoriana, ao tempo que se acentuaba a diferenza entre mulleres e homes, propio do novo modelo de dous sexos. A diferenza pode radicar, entón, na presenza ou ausencia de orgasmo ou mesmo nas características microscópicas das células sexuais. Estas constituían os *feitos* ou fundamentos biolóxicos que xustificaban os roles de xénero que desempeñaban homes e mulleres na sociedade, cando en realidade o que acontece é máis ben o

contrario, é dicir, a ciencia responde ideoloxicamente ás demandas reais da cultura, é o rango social ou o lugar que ocupan homes e mulleres na sociedade o que fundamenta as *observacións científicas*.

Non é máis verdadeiro o modelo de dous sexos có dun, xa que obxectivamente podemos atopar tanto as semellanzas (embrioloxicamente, por exemplo) como as diferencias; mais cáles delas se teñen en conta e con qué obxectivo é algo que se determina fóra da investigación empírica. Neste caso, a nova preferencia polo modelo de dous sexos veu marcada por un troco epistemolóxico producido a finais do XVII (a ciencia deixa de entender o mundo como un macrocosmos que garda no seu interior multitude de microcosmos organizados segundo xerarquías e analoxías) e por un cambio político que sacudiu os cimentos da antiga orde social, tamén xerárquica. En definitiva, o corpo está tan vencellado aos seus significados culturais que non pode ser o fundamento de nada. Esta é en definitiva a tese de Foucault: a sexualidade non é a substancia inherente ao corpo, non é algo *natural* que a cultura canaliza ou reprime, senón que máis ben é un dispositivo de poder, é unha forma de moldear o eu, é unha especie de obra de arte ou o produto artificial dunha creación que pode ser social ou persoal.

Sen embargo, Laqueur sostén que, a pesar de todo, o corpo é

algo máis ca un constructo social, é algo que, como médico, se atopa nas mesas de diseccións, algo no que a enfermidade e os procesos biolóxicos deixan as súas pegadas observables; mesmo alguén tan <i>artificialista</i> como Foucault soña cun corpo ou unha carne non construída coa cal socavar o biopoder, por iso propón entender a sexualidade non como sexo-desexo, senón como o despregamento do corpo e os praceres. Deste xeito, para ter en conta tanto un aspecto como o outro, propónse investigar o espacio que hai entre o corpo transcultural real e as súas representacións contextuais, pretende facer unha crítica ideolóxica da ciencia e conectar así a bioloxía e as súas ficcións científicas coas que pode crear por exemplo a literatura ou calquera outra manifestación cultural. A diferenza sexual (ou a igualdade) é algo creado polos textos e as representacións, non é ningún feito biolóxico que o avance da medicina descubriase nun intre determinado encontrando así a <i>verdade</i>. Non hai unha representación <i>correcta</i> das mulleres en relación aos homes, xa que o que está en xogo nesta definición da muller (<i>é o que é a causa do seu útero</i>, por exemplo) non é unha cuestión biolóxica, senón cultural e política. Sempre foi o corpo feminino o problemático e inestable, o que tivo que ser definido como versión menor ou como o absolutamente	outro que o masculino, que é a norma. O corpo da muller é relativo, só a muller parece ter xénero e só a súa sexualidade parece estar sempre en permanente constitución, mentres que o status do corpo masculino só se podería comezar a cuestionar agora dende o punto de vista da súa inconstancia histórica á hora de actuar precisamente como norma. Por iso, a intención última de Laqueur é mostrar cómo a bioloxía... <i>restrinxiu a interpretación dos corpos e as estratexias da política sexual durante cerca de dous mil anos.</i> Traducción: Madalena Sánchez Álvarez NOTA: *Ed. Cátedra. Colección Feminismos. Madrid.1994.	
C R Í T I C A		

ZOE VALDÉS, DA NADA Á VIDA ENTEIRA

¿De dónde serán, ay mamá?

Sen dúbida esta pregunta sobra, cando collemos un dos libros de Zoe Valdés. E digo que non cabe o se cuestionar, porque as súas palabras se identifican soas; veñen de máis alá, do nostálgico, do musical, da Habana que saíu en maletas e se repartiu polo mundo nas ilusións e nos sonhos, mais cunha realidade descolorida e abafante pegada á embalaxe, como cruel tatuaxe na pel dun preso.

Tamén Zoe levou con ela o seu anaco a París; non quería que morrera. Así que tomou moitas palabras, (as que non están racionadas por cartilla), e sementouno. Este medrou da nada ata case o planeta, coa vida enteira. Pero a Zoe non lle acaen ben as metáforas abraiantes nin o real maravilloso (o que morreu no mesmo París, doente de desarraigo). Ela é a escritora das palabras prohibidas, do reprimido, do que non se di. A súa linguaxe é a da rutina, a que por cotiá se perde na oralidade dun pobo, ousado ao falar, mais sanamente moralista e reprimido á hora de escribir. Ninguén como ela soubo render culto ao desenfado, ao humor, ás desprestixiadas palabra, á chacota esperanzada do cubano.

O seu primeiro libro caeu nas miñas mans de casualidade, sen ningunha premeditación de encontralo. Foi **La nada**

cotidiana que, hei de confesar, causou en min unha curiosa mestura de sensacións. Primeiro a súa linguaxe xa me pareceu esaxeradamente ordinaria. Era como unha profanación, pensaba naquel momento, da palabra, da letra impresa. Nembargantes, lino con esa fruición coa que se disfruta o prohibido, recoñecendo en cada palabra, algo que me era común, que tiña que ver comigo. Logrei ver en Yocandra, personaxe principal desta novela curta, un reflexo (aunque con profundas diferencias no plano persoal e afectivo) da miña propia vida. Cheguei a sentir, como ela, dor e impotencia, ante o desmoronamento dos seus sonhos e da súa Habana (por demais tamén a miña) e comprendín, xa naquel momento, que detrás daquela extensa parrafada chea de improprios se agochaba algo máis que o desexo aleivoso de molestar e aldraxar: a necesidade imperiosa de berrar, o máis alto que a súa voz de exiliada llo permitira, a tremenda verdade que representa o descalabro social e humano da Cuba de hoxe, verdade que aínda, na vella Europa, moitos se negan a escoitar. E quizais, moi detrás de todo isto, a proposición de reler a realidade cubana cunha linguaxe nova, desprexuciada, aberta, desprovista de xiros panfletarios e obsoletos, se de literatura actual se fala. En fin, a linguaxe posta en función de chamar a atención sobre o contido, usado para lograr fixar a mirada sobre o transcendental da mensaxe. Abría así, fóra da illa,

anque sexa un cruel paradoxo, un novo camiño dentro da literatura cubana.

Foi tan forte o desconcerto que me causou a súa primeira obra, que non deixei pasar a oportunidade de me mergullar de cheo en **Te di la vida entera**, a segunda obra que decidín ler (saltándome **Sangre azul**, por razóns de economía literaria e persoal) e, que dito sexa de camiño estivo a piques de levar o gato á auga, perdón, o premio Planeta a París. Arestora andaría con Cuca Martínez, a dar un longo e doloroso paseo que arrincaría na Habana dos anos corenta e remataría (ou dexeneraría) en pleno noventa e cinco. É a historia de Cuba, contada por unha muller que a viviu intensamente, que a sentiu latexar dentro de si en todos os seus momentos e que se converte no libro en Aqueronte, para nos pasar nun chiscar de ollos, do limbo da imperturbable Habana dos corenta ao inferno onde agardaba a penitencia.

A historia de Cuca é un resume válido da vida das mulleres cubanas. A protagonista, unha guaxira que vai á capital coa pretensión de se labrar un futuro mellor e coa sa intención de que este sexa honesto segundo a moral daquela, (aínda as nenas non querían ser xeneteiras de profesión), descobre unha cidade chea de encanto, de colorido, de música e, inevitablemente se é A Habana, de amor. Coñecerá, a traveso de dúas amigas, a noite

María Virginia Ramírez

C R Í T I C A

habaneira, chea de luces, (a dos corenta, porque a de agora é máis ben un desfile de sombras), de luxo e luxuria, de elegancia e modas, de compostura e desenfreo, de coches xigantes, aparatosos e prestos sempre ao erotismo. En fin, a noite da que foi unha das cidades máis lindas e convocantes do mundo. Mais a vida de Cuca non queda reducida soamente á diversión e á noite, senón tamén ao traballo, á batalla por sobrevivir, por gañar o sustento diario. Cuca é a representación da loita e da esperanza, xa que ao longo de toda a novela non para de se suscitar cuestións que lle permitan seguir adiante. Atravesa moitas e diversas etapas dentro da obra, o sexo, o amor, a amizade, a espera, a maternidade, todas marabillosamente narradas, tendo a narración, a historia e a vida mesma de Cuca, puntos de xiro moi ben marcados e coherentemente estruturados a traveso do ritmo da música cubana.

Dividida, máis ben escindida, a vida da protagonista vive dous períodos diferentes: o prerrevolucionario e o revolucionario. O primeiro, cheo de loita e de pracer, de metas suadas e conseguidas, de crecemento, de amizade sen prexuízos e acoto neste punto a fidelidade coa que son tratadas ao longo de toda a novela as dúas personaxes que se manterán sempre ao lado de Cuca, Machu e Puchu, dúas lesbianas,

que lle ensinaron o bo e o malo da vida, e que representan na obra o valor da amizade por riba dos modos, moi persoais por demais, de concebir a vida, o amor e o sexo; dúas mulleres que son quen de saltaren as barreiras máis altas do espacio e do tempo, para transcenderen incólumes ao rematar o libro. O outro período, marcado polo triunfo da revolución cubana, (*se acabó la diversión, llegó el comandante y mandó a parar*), é o da loita sen obxectivos, chea de eslogans e propaganda ideolóxica, que substitúen en presenza mais non en esencia aos valos publicitarios de antano, o da música apoloxética daqueles aos que non lles quedou outro camiño que traizoar os seus presupostos e escoller entre cantarlle agora a aquilo no que non crían ou calar para sempre (e isto último é literal), que apagou a quente savorosura das voces tradicionais da música cubana e a alegría contaxiosa do corazón dos cubanos. A vida comeza a transcorrer como unha lenta espera da morte, onde cadaquén agarda desesperado, o momento do perdón ou do castigo do seu común pecado, que non é outro (todo parece indicar) que ter nacido ... en Cuba. Xunto coa cidade, as personaxes, con realismo sen límites, (pero sen caer en fórmulas literarias decadentes e en desuso, nin en clichés figurativos ridículos de seudoliteratura) depaupéranse, desármanse e convértense en poucos anos en zombis que

desviven posesos da ansia de comer e posuír (mellor dito, acaparar), na mellor das loucuras posibles: vivir nun pasado do que se ten saudade, como contradicción de calquera das dialécticas que no mundo teñan existido; unha cruel ironía do destino dun pobo que leva máis de trinta anos co materialismo imposto nos seus altares.

Creo que, sen lugar a dúbidas, a obra literaria de Zoe Valdés, se carece de algo, é de sensiblería barata, de palabras baleiras, de mentiras e de falsos valores patrióticos. As súas novelas son un reflexo fiel, -coas ficcións e a virtualidade que a literatura concede como licencia-, da Cuba de onte e de hoxe, con todos os matices sentimentais, prácticos, espirituais, dunha obra que pretenda mostrar a historia dun pobo, a traveso de arquetipos, de personaxes que viven, que senten e que teñen a gran sorte de seren as elexidas para dar vida ás situacións e sentimentos doutros miles que pululan en mutis detrás de bambalinas. Detrás das letras desenfadadas e audaces de Zoe, está agochada a dor, a impotencia, o sufrimento profundo de quen está (e agora máis ca nunca) lonxe do que ama, da saiva nutriente, das súas raíces; os seus libros serán lidos e coñecidos en moitos lugares, pero para a Cuba actual, o case premio Planeta de 1995, será un silencio, un espacio baleiro dentro do acontecer literario cubano, un eco lonxano, alleo e

C R Í T I C A

descoñecido para aqueles que comezan a dar os seus primeiros pasos no estudio das letras cubanas. Porque en Cuba, para pracer duns poucos que pretenden

que perdure a mentira e para desgracia de moitos, o premio á valentía e ao talento, é unha boa dose de silencio e ostracismo involuntario e para os máis ousados

intelectuais, a renuncia forzada ao parnaso cubano.

Traducción:
Marga Rguez. Marcuño



C R Í T I C A

FILOSOFÍA E XÉNERO*

Filosofía e xénero é a segunda entrega (a primeira fora **Filosofía e Latinoamérica**) que a Aula Castelao de Filosofía nos fai como compilación das conferencias da *Semana Galega de Filosofía* que vén organizando dende hai cerca de quince anos e da que **Filosofía e xénero** constitúe a XII edición. Neste libro, ademais da excelente introducción de Carme Adán e África López, membras da Aula Castelao, recóllense as seis conferencias de pola mañá, é dicir, as máis teóricas, que, á súa vez, son brevemente reseñadas no devandito prefacio.

Tendo en conta o alcance internacional, a calidade e a repercusión da *Semana Galega de Filosofía* dentro do panorama cultural galego, xunto co interese que ten para nós o tema tratado nel, intercalarei na reseña do libro algunhas impresións e comentarios persoais acerca do acontecer diario da *Semana* do 95.

A introducción da compilación faise especialmente necesaria neste caso dada a xeneralizada, e quizais non inocente, desinformación sobre o tema, por non falar da actitude prexuízosa e despectiva que amosaron moitos dos asistentes (aínda que improbables lectores deste libro) á *Semana* deste ano. Pois ben, a introducción fai en primeiro lugar un percorrido pola teoría e a praxe das mulleres, é dicir, pon de manifesto como as loitas que as mulleres comezaron no século pasado, e continuaron neste, deron os seus froitos

teóricos e académicos máis abundantes só dende hai uns vintecinco anos.

Entre estes froitos está o concepto de xénero (contraposto ao biolóxico sexo), que resume a problematización que fai o pensamento feminista dos discursos que dende as orixes da nosa civilización conceptualizaron ás mulleres como o natural fronte ao cultural-masculino, que á súa vez é considerado o propiamente humano. Pois ben, o concepto de *xénero* indica o rexeitamento do determinismo biolóxico baixo o que o discurso occidental-patriarcal nos quixo subxugar, ao tempo que desenmascara a ideoloxía de dito discurso ao desvelar a construción cultural da feminidade. De aí o título da *Semana*: *Filosofía e xénero*, xa que o xénero é o concepto que mellor aglutina ao pensamento feminista.

A continuación, Carme Adán e África López ofrecen unha visión das principais tendencias filosóficas que se teñen desenvolvido en torno ao concepto de xénero:

—Dende o **marxismo**: sen problematizar a centralidade do concepto de *producción*, moitas autoras superpóñenlle o de *reproducción*, que abrangue todo o relacionado co coidado e co traballo doméstico, de tal xeito que consideran o patriarcado en relación superestructural co capitalismo seguindo o marxismo máis ortodoxo. Dito sexa de paso, esta era (curiosamente xunto co feminismo da diferenza) a teoría

preferida entre a meirande parte do *quorum* masculino asistente á *Semana*, do cal se seguía insistentemente en todas as intervencións masculinas que o verdadeiro problema continuaba a ser a loita de clases, mentres que a loita feminista era só un problema pequeno-burgués, facilmente solventable nunha hipotética sociedade igualitaria. A esta visión nesgada do problema, que é consecuencia dunha dogmática e unilateral aplicación do esquema marxista a calquera cuestión, responderon, aínda que as súas verbas non tiveron eco, unha e outra vez as poñentes (especialmente salientable foi a explicación de Françoise Collin), e tamén responden as autoras da introducción seguindo o fío da polémica marxismo-feminismo. O alcance desta polémica pon de manifesto, en última instancia, que os conceptos marxistas, aínda que poden ser utilizados, non son os máis axeitados para tratar o problema da opresión das mulleres.

—Dende a **psicanálise** desenvolvéronse dúas tendencias: a da escola anglo-americana que traballa a teoría das relacións obxectuais e fai unha crítica á familia e á maternidade como institucións que modelan as identidades masculina e feminina perpetuando así o patriarcado; e a escola francesa, influída por Lacan, xunto coa italiana (en torno á librería de Milán), que dan lugar ao chamado *feminismo da diferenza*,

un feminismo *sui generis* que defende un tanto esencialistamente os valores positivos da diferenca feminina e que se opón ao *feminismo da igualdade*, que continúa o proxecto universalista da Ilustración.

— Unha última tendencia dentro do pensamento feminista, que seguiría a liña de **Nietzsche e de Foucault**, rexeita o concepto de *xénero* por ser tan determinista (sociolóxico) e dualista como o de *sexo*. Tamén rexeita tanto a igualdade como a diferenca, por ser ambas concepcións sustancialistas sobre o ser humano que definen dogmaticamente as identidades. Frente a estas visións absolutizadoras propónse un pensamento plural e diverxente que se adecúe mellor á proliferación das identidades individuais e que se libere así dunha metafísica dos sexos que delimita, xa sexa para marcar as diferencas ou para diluílas nun humano xenérico, o que cada individuo quere ou pode chegar a ser. Trátase dun novo feminismo das diferencas múltiples, da proliferación das identidades e dos puntos de resistencia complexos e non clasificables.

— Outra tendencia dentro do pensamento feminista é o da **relectura crítica** dos clásicos, unha tarefa deconstructiva que intenta desvelar para liberar á filosofía do androcentrismo que a atravesaba dende os seus inicios.

Esto faise dende dúas perspectivas: unha denuncia as conceptualizacións (masculinas) que se fixeron da muller como suxeito cognoscente, desenmascarando así a pretensión de universalidade do discurso filosófico.

Algunhas destas tendencias parecen representadas nas conferencias da *Semana* que se transcriben no libro, e que serían, moi brevemente:

Amelia Valcárcel: Igualdade e xénero

Rastrexa a xénese **ilustrada** do feminismo da igualdade que ela defende para despois reflexionar sobre a dificultade de pensar o propio feminismo: se temos que desbotar calquera concepción esencialista xa que a esencialización das mulleres sempre se utilizou para marxinalas e oprímalas, entón vémonos ante a imposibilidade mesma de pensar. As ontoloxías e as cosmogonías de todos os pobos son dualistas, pero os dualismos fúndanse na distinción primaria home-muller; por iso o feminismo ao intentar prescindir da distinción por pares propónse unha tarefa imposible, non se pode pensar se non é dialecticamente.

Françoise Collin: Do moderno ao posmoderno

Fai un percorrido polas fontes do feminismo **posmoderno**, dende Heidegger coa súa crítica á racionalidade dominadora ata Derrida coa súa denuncia do *falocentrismo*, para finalmente propoñer a substitución de toda metafísica dos sexos por unha praxe política individual e colectiva.

Luísa Muraro: O amor feminino da nai

Membra da Librería de Mulleres de Milán, Luísa Muraro é unha mostra do **feminismo da diferenca**, aínda que ela mesma rexeita encadrarse como feminista. Isto queda claro na súa conferencia, que amosa máis ben un pensamento *feminino* no senso máis tradicional do termo: remítese a **Mulleriñas** de L. Alcott e aos mitos das deusas-nais para defender unha orde simbólica *nova* baseada no amor feminino da nai que serviría para superar as *meras* demandas de igualdade cos homes.

María Herrera Lima: O recoñecemento recíproco na ética dialóxica

Incorpora a noción de intersubxectividade (tomada de Benjamin e da psicanálise) á teoría de Habermas para facer compatible a pretensión de universalidade propia da **ética discursiva** co

recoñecemento dos outros, que reclamaría a revisión da mesma levada a cabo pola **ética feminista**.

Miguel Angel Santos Guerra:
Currículo oculto e
construcción do xénero

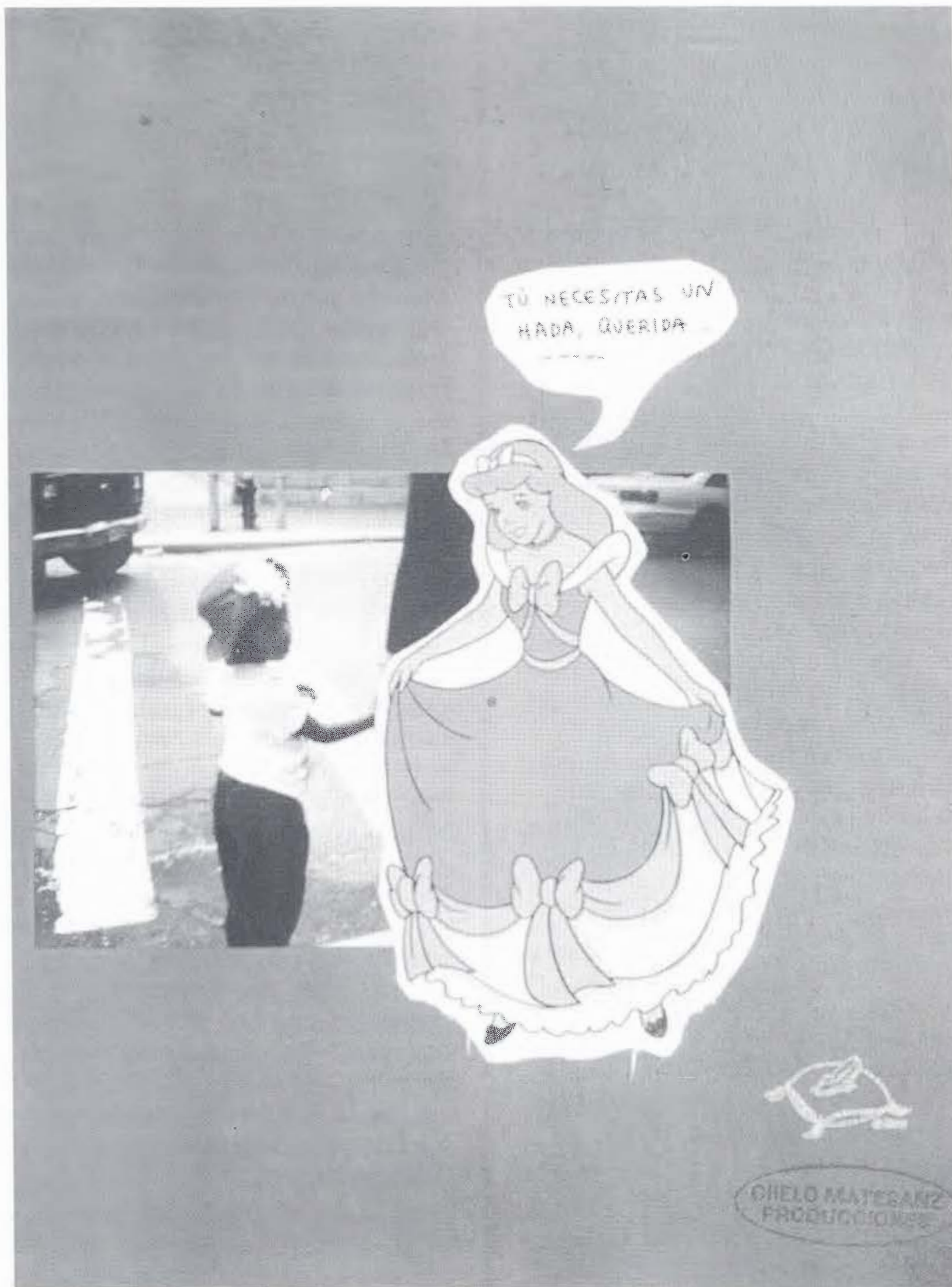
Analiza como o sexismo se agocha na escola mixta a través do currículo oculto para despois propoñer actuacións docentes que desenmascaren e combatan este problema.

Begoña Aretxaga: *Xénero e*
nacionalismo

Analiza as cambiantes relacións que se establecen entre os conceptos de xénero e de nacionalismo a través das diferentes metáforas de xénero e familia que se soen aplicar para entender dun xeito máis *sinxelo* o concepto de nación.

NOTA:

* **Filosofía e xénero.** Ed. Xerais.
1996.



C R Í T I C A

ANTONIA: UNHA SUCESIÓN DE PARTOS BUCÓLICOS

Unha película que pasou no 96 por toda Europa coa sona de feminista, foi ANTONIA, dunha directora holandesa, avalada por varios premios de crítica.

Vóuvola contar. Trátase dunha saga familiar de catro xeracións de mulleres, nunha aldea holandesa. Unha sociedade rural con homes brutos, obscenos, violadores, desalmados (un deles non dubida en poñer á venda unha filla subnormal ao mellor postor, na taberna), unha sociedade primitiva, dominada por homes coma bestas.

De aí sairá Antonia de noviña e regresa, ao morrer a nai, para facerse cargo da facenda. Trae con ela unha filla adolescente, sen pai. Con coraxe e temperamento vaise enfrontando a toda aquela sociedade (onde unicamente lle quedara un amigo, filósofo, sabio, nihilista, que, rexeitando aquela sociedade, négase a saír de casa e vive só na súa culta guarida, onde remata suicidándose) creando ao seu redor unha idílica Arcadia e unha descendencia sen homes, de filla, neta e bisneta que, sobrevoando sobre a sordidez do entorno, serán artistas e nenas prodixio. Un labrego que viñera de fóra e non era tan bruto como o resto, viúvo con cinco fillos, será o único aliado de Antonia na aldea e formarán todos un grupo que se reúne en xantares campestres cheos de harmonía. Antonia négase, por amor á independencia, a casar con el pero, en cambio, xa maior,

será a súa amante ocasional.

Mentres, Antonia saca adiante a facenda co seu esforzo e vémola semear os campos con donaire, como nun cadro renacentista de ambiente pastoril, sen perder a beleza e a compostura, o mesmo que as labregas nos campos galegos.

Nun país, coma o noso, onde temos tan próximo o mundo rural, tan diante dos ollos o sacrificio das mulleres de sol a sombra, resultan máis indignantes as arcadias. A aldea foi boa para fidalgos ociosos ou para veraneantes que se recrean co aire puro, a paisaxe e os froitos cultivados por mans labregas e lombos derrengados.

A filla adolescente de Antonia descobre nun alpendre que a nena subnormal dunha familia viciña (a que quería vender o pai na taberna) está sendo violada e sodomizada por un dos seus irmáns. Valente, non dubida en espetar un angazo nas partes pudendas do bruto, rescatar á rapaza e levala para a súa casa. O bruto foxe da aldea, algo pouco verosímil tendo en conta o pouco aprecio que tiña o pai pola subnormal e o compoñente machista da aldea, onde algo así non debía escandalizar.

Esta filla de Antonia ponse a pintar estupendamente, convértese nunha artista e decide ter unha criatura, pero sen pai. Non é cuestión de buscar un proxenitor na aldea e, ademais, queren unha nena e, según Antonia, os homes daquel pobo só saben facer nenos.

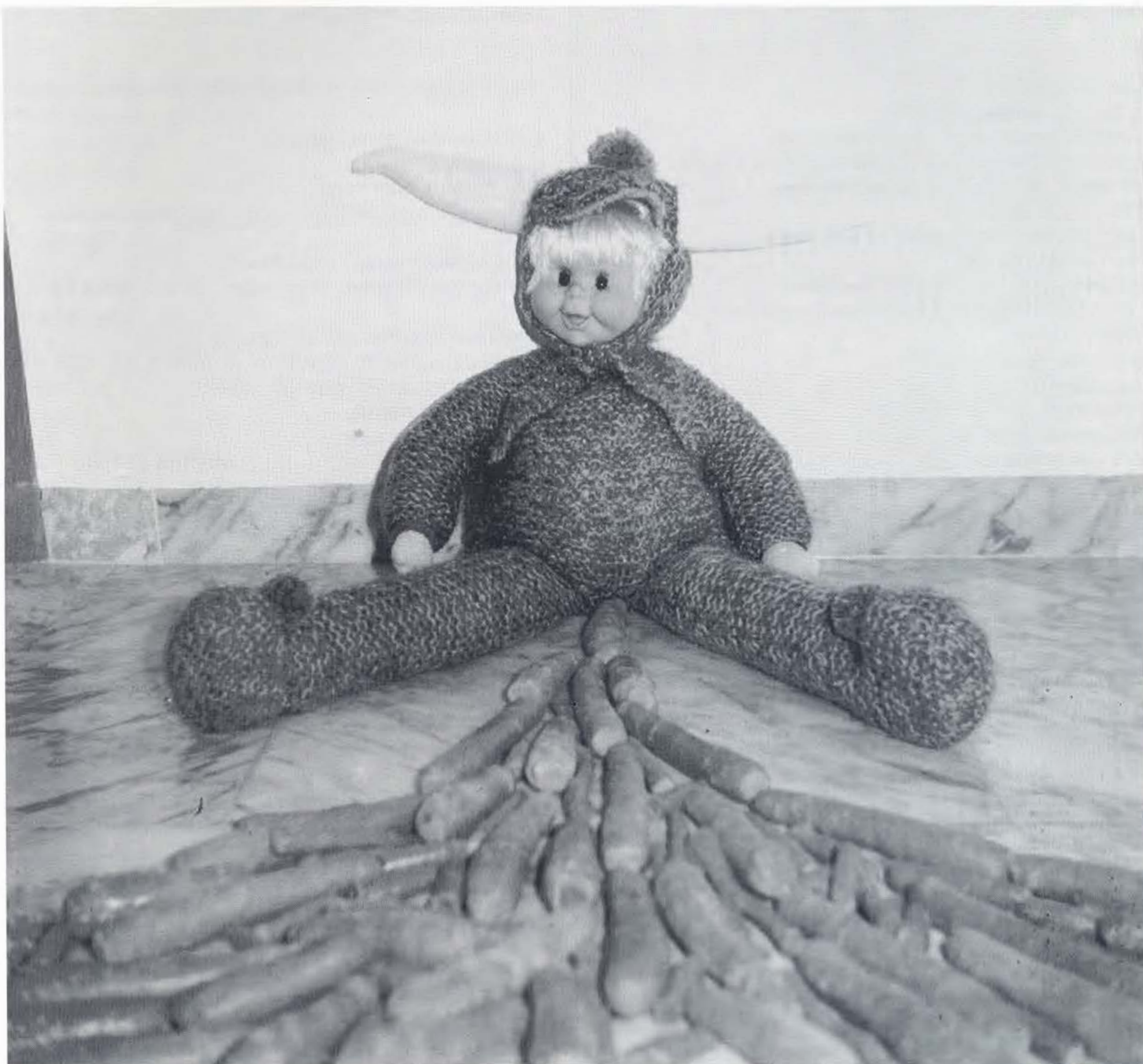
(¡Menos mal que aparece algún dato científico!) Deciden ir á cidade onde coñecen, nunha casa de acollida para paridas, unha nai desmadrada que xa vai pola tropecentas criatura, que lles presenta a un guapo e loiro mozo, de moto e cazadora de coiro, que fará gustosamente o labor de semental. Dito e feito, a filla de Antonia queda embarazada despois dunha sesión de sexo no cuarto luxoso dun hotel. Como do que se trata é de empreñar, despois de cada coito, a rapaza, en lugar de tenruras e bobadas desas, fai o pino para que se asente ben a semente.

(¡Outro dato científico!) Mentres, fóra, nun banco, Antonia e a amiga preñada, agardan o milagre, coma se a rapaza estivera co mismísimo arcanxo San Gabriel.

Pare unha loira rapariga que, ademais, será superdotada para as matemáticas, a composición musical e a filosofía. Faise íntima do recluído sabio nihilista, con quen discute sobre o tempo e outras abstraccións ao pouco de aprender a falar.

A monxa do colexio onde vai a superdotada decátase de que non pode ir ao ritmo do resto da clase e decide que unha mestra vaia á casa para darlle clases extra. A nai da sabichona, a filla de Antonia que non quixera marido, namórase da profesora (que ve como á mismísima Venus de Boticelli) e establécese unha relación lésbica

entre elas, relación aceptadísima por todo o mundo, como tamén é normal nas aldeas. Por certo que as visións, as escenas que imaxina a pintora, son o máis divertido e o mellor da película, para o meu gusto. A cativa medra en sabedoría, pero isto non a exime de ser violada polo bruto que escapara da aldea e que regresa vestido de militar, cunha pinta de nazi tremenda, para vingarse. Antonia, adoecida, colle a escopeta e vai en busca do violador da querida netiña. Pero, ao telo diante, o único que fai é botarlle un longo discurso moral. (Matar ao violador só se fai en Thelma e Louise e outras películas americanas violentas.) Serán os mozos da taberna os que lle dean unha malleira de morte ao violador e terminará a faena o propio irmán afogándoo no pilón da casa, pero non polo seu comportamento infame, senón por mor da herdanza que o irmán maior viña reclamando. Co cal se demostra que as mulleres, pacíficas, non deben matar e que os homes, e nisto teño que concordar, matan por avarenza pero non pola defensa da dignidade das mulleres. Menos mal que a superdotadísima non queda embarazada á primeira de cambio como a nai (tamén é verdade que non fixera o pino) e pode ir tranquilamente á Universidade, onde deixará dunha peza a todo o mundo e en ridículo aos	catedráticos. Pero non logra encontrar compañeiro sexual entre os "torpes" intelectuais que non dan unha no aspecto erótico. Así que regresa á aldea e se conforma cun labrego namorado que fará de pai-nai da súa filla, a bisneta de Antonia. Despois do parto (aquí as parturientas están rodeadas de toda a familia, sorrintes e sosegadas, coma se lles caera a criatura do ceo), a sabicha entrégalle a cativiña ao home mentres ela colle o seu caderno musical para iniciar unha sinfonía no leito, inspirada polo parto. Ela é unha intelectual que non pode perder nin un minuto con tenruras maternais e esas simplezas. Será o pai quen se ocupe da bebé. Non será a única bebé na familia porque a subnormal que acolleran ligará nos campos con outro meninxitiño e formarán unha parella (¡xente con xente!) que tamén procrea (que é do que se trata nesta película), non sabemos se futuros subnormais. (Neste caso aforraron o dato científico) Por se fose pouco, a nai prolífica que coñeceran no albergue da cidade, preñada outra vez, recorre a Antonia que a acolle no fogar con toda a súa prole. O sacristán, tolo por ela, fai soar os sinos a arrebatado, e tira coas saias eclesiásticas, para dedicarse a facerlle máis criaturas á desaforada nai, que non cesa de parir. Esquecinme de contarlles un quite de cando a filla de Antonia, que fora a empreñar á cidade, aparece coa barriga para adiante	sendo solteira e é vilipendiada polo cura desde o púlpito, na misa do domingo.(Era unha comunidade católica). Todo o pobo sinálaas co dedo. Daquela, Antonia e os seus amigos deciden chantaxealo. Cólleno in fraganti facendo as "cuchinadas" <i>dentro do confesionario</i> !cunha rapaciña nova da aldea!. Para ser máis exacta é a cativa a que lle fai un cunnilingus. O cura vese obrigado a retractarse publicamente e retirar a pauliña á filla de Antonia. Cando o progresista sería que algunha xente de pobo reaccionara e se enfrontara co acusador e así conseguiran ir modificando as conciencias e fomentando a tolerancia entre o pobo, pois non. A película resólveo mediante a corrupción. Todo queda achantado. O cura retira a pauliña; o pobo acepta o que di o cura e el segue nas mesmas. Total, unha indecencia colectiva. Hai máis quites destes pero creo que xa se foron decatando de que a película non me gustou. É simple, sensiblera e, sobre todo tremendamente reaccionaria. Máis todavía porque está salferida de tics feministas. Diríase que está feita polos nosos detractores para confundir. E, de feito, circulou por toda Europa con pasaporte feminista. Por iso, cómpre estar ao loro.
C R Í T I C A		



C R E A C I Ó N

LOURDES ÁLVAREZ

ARA CAELI

Bien te costó,
agora que reposen los años,
la mirada perpetua de muyer esfrecida,
doliosa pal tiempu y pa la casa que tovía tembla
nel raigón de les nenes qu'escibieron
el to cuerpu de lluvia
y se guardaron nos meses de setiembre
pa enxamás nun salir.
Volveríen a los tos brazos si pudieren,
si entá los conservares igual que los soñaron,
tuyos y d'elles
en constante aquellarre.
Pero quemó l'estíu,
les semeyes que yeres
yá naide les recuerda.
Sólo yes la lleenda,
un raspión de familia que dacuandu t'anuncia,
nublada na memoria, coles nenes de lluna
que tuvieron pa siempre'l sueñu del to nome.

MARES D'AÑIL (1992)

MAR DE LOS IVIERNOS

Delles tardes la mar ye despiadada, demanera cuandu
/tiñe
d'azul los díes de la memoria
que s'apaga
dexándonos bien solos
al resguardu del cielo qu'agora viste gris y asume la
/tristeza
Nella muerren la lluz y los deseos
con cantares de plata; nos iviernos, tránquense los
/quereres.
Puéblala la nostalxa de relumos d'agostu
y pasa consumada, depués de la desdicha,
coles formes d'ayer y les sos foles:
ye deliriu del tiempu.

MARES D'AÑIL (1992)

C R E A C I Ó N

TERE IRASTORTZA

GAUEKOAK

1

GAU kizkurtua
begi zimurtuetan
(itzala pitzatua)
min estua
aho kuzkurtuan
(irri nahia)
negarra
esku itxietatik
eskegirik
—nitarra—
maila etenetan
tantaka
urkatua:
ukatua.

IRRIEI,
txoriei
begiak irekitzean
betazalak banatzean,
edertasunari,
bizitzari,
tristurari,
ekaitzari

joan zaizkien
malkoz,
tupustean
puztu dituzte
pozaren kaleak;
desditxaren iturria
zabalik utzi dute:
desditxaren sabela
antsiz,
desditxaren jarioa
boteilaturik,
desditxaren egarriz
mozkortu.



C R E A C I Ó N

TERESA BALTÉ

Onde o inverno se agarda
em combustão de solilóquios ao serão
e o prazer é o tacto de cada
a percorrer relevos na calça
nos dedos seda fina
resíduo de perfis

é a casa

onde a paz aparenta e grafitica
um quarto a cada corpo
um cobertor a iludir no ombro
ternuras de limite

os lábios aderentes ao corredores do tempo
aspiram paraísos a cinza das clausuras
o rosto que perderam decora nas molduras
os espelhos e retratos onde nos recolhemos

a casa é o incesto
a cena da loucura.

HORIZONTES PORTÁTE'S (1997)

A folha não é livre tem um caule
uma raiz suposta a que se prende
à terra à atmosfera confluyente
que lhe traz alimento imponderável

no interior do quarto a folha verde
cativa empalidece transparente
ao pouco sol que a janela consente
volta para a luz a face mais atreita

aceita humilde a réstia que aproveita
afila o caule subtiliza a sede
subsiste planta verde por uns meses

até ao tempo da ternura extrema
em que não é mais flor fica semente
e em silêncio encontram-na liberta.

C R E A C I Ó N

TERESA BALTÉ

POEMAS DOS ÚLTIMOS ANOS (1990)

AMANHÃ

Quando amanhece penso:
Encontro-te no vento
virás abraçar-me como os ramos da árvore
e chegaremos ao coração da cidade

Ao meio-dia sei:
A distância do meu corpo ao teu grito
corresponde à do teu sopro ao meu ouvido—
eis a anatomia do silêncio

De tarde fico exausta:
Circular pelas ruas e roço-me nas praças

À noite adormecemos:
Será que te lembras? será que me lembro?

Amanhã alegro-me de novo:
Imagino a floresta, parto o espelho
e recomeço a ir ao teu encontro.



C R E A C I Ó N

MONTSERRAT ABELLÓ

De PARAULES NO DITÈS (1981)

M'és necessari l'ordre
vegetal de les espigues,
l'incansable ruta d'una rel,
la majestat ombrívola d'un arbre,
la immediata transparència
de l'aigua, per retrobar-me.
Les mans, segures guies,
són flors descloses
que m'assenyalen camins.
Les mans no han après a
disfressar-se

Sóc filla del meu temps,
impotent de miracles.

De VIDA DIARIA, 1981

Nit i dia el plor, l'infant.
He caminat sense guia
per un camí desert, però ara
m'assec a la meva porta,
temorosa de perdre
l'invisible fil
que em lliga
a l'arbre i a la pedra.

C R E A C I Ó N

MONTSERRAT ABELLÓ

De L'ANEL DE L'AIGUA (1995)

EL CEL NO forneix nous conceptes
i la lluna no il·lumina el desig,
ni assenyala camins per on abastar
les veus que a la nit ens sotgen.

Ignoro a quin indret buscar la llum,
la rosa dels vents que indiqui
cap a on s'adreçarà el darrer alè
de la dona nàufreg que,

sumida en la mar fosca, cerca surar
damunt l'escuma de les grans onades,
amb ulls de bat a bat oberts
la cara a les estrelles.

així navegar per sempre
més enllà de la mort o del desig
i de l'anhel, mai sadollat, de
la definitiva i última abraçada.



C R E A C I Ó N

MARÍA MERCÉ MARÇAL

SOLSTICI

El teu sexe i el meu són dues boques.
No sents quin bes de rou sobre la molsa!
Quin mossec amb lluors d'ametlla viva!
Quina parla, amb rellent de gorga oberta!
Quin ball, petites llengües sense brida!
Quin secret de congost! Els nostres sexes,

amor, són dues boques. I dos sexes
ara ens bateguen al lloc de les boques.
A esglai colgat, fos l'eco de la brida
que domava la dansa de la molsa,
de bat a bat tenim la platja oberta:
avarem-hi el desig d'escuma viva.

El teu sexe i la meva boca viva,
a doll, trenats com si fossin dos sexes,
entremesclen licors de fruita oberta
i esdevenen, en ple desvari, boques.
Boques, coralls en llacuna de molsa
en l'hora peix l'atzar i perd la brida.

Som on l'hora i l'atzar perden la brida,
on, a cavall de la marea viva,
llisquen sense velam, pels solcs de molsa,
el meu sexe i la teva boca: sexes
al mig del rostre i al'entrecreix, boques.
Tot és un daltabaix de sal oberta.

Castells de mar en festa, a nit oberta
esborren signes i donen la brida
de tot a la folia de les boques.
Qualsevol fulla morta es torna viva
al clar del sol que ens fa llum negra als sexes
i pinta de carmí flames de molsa.

Que cremi tot en un torrent de molsa
i que ens mauri la nostra saba oberta!
Que facin el solstici els nostres sexes,
que el cor transformi en pluja tota brida!
Que esclatin els bancals en saó viva!
Que els boscs floreixin en milers de boques!

I que les boques facin que la molsa
arrel·li, viva, com la pell oberta
sense brida al mirall dels nostres sexes!

La Germana, L'estrangera (1981-84)

C R E A C I O N

MARÍA MERCÉ MARÇAL

Homenatge a Rosalía

No vull restar on els meus dolors foren.
I malgrat tot hi resto. Com la barca
clavada al llot, en el feu sense fons
ni doble fons

—tub d'assaig on l'alquímia
roent de la sang morta fa sorgir
l'or amarg, la sal muda i el cant cec
—copalta negre, amb llurs de xarol,
i en circ sense rialles
d'on algú arrenca, abans d'arribar a terme,
sostenint-lo pels peus, pengim-penjam,
un fetus atrapat

—en quina estranya culpa?
amb un nus que l'escanya en el cordó.

"ombra de presa" DESGLAÇ (1984-88)



C R E A C I Ó N

ELENA ANDRÉS

VACÍO

Te enroscas, es tu cuerpo caracola
de carne en vida, somos sólo eso
en esta hora de seco letargo
en la solana, frente al viejo muro.
Los pensamientos, los de ayer, ¿recuerdas?,
son mendigos que vagan por los campos,
entre jirones de nubes se pierden.
Tolvaneras de ensueño en los caminos,
el de ayer, ¿tú recuerdas? Ahora somos
los gatos sin memoria que se enroscan
en la solana junto al viejo muro.
Las diminutas mujeres de tierra
intentan darnos sus cómplices besos.
—matrona tierra con su flor de trampa—
Nuestros posibles hijos trasmutados
en aire lloran, ascienden, ¡qué lejos!

Eterna Vela (1961)



C R E A C I Ó N

ELENA ANDRÉS

LA VISITA

Creció una llama azul, se irguió en el cuarto.
El alcohol del recuerdo de mí misma
se derramó mojando las baldosas.
Un tiempo ya pasado.
Un tiempo de mi frente
brotaba, chorreó, cayó en el suelo;
se aprendió en una llama, dio estatura.
Creció una llama azul, un ciprés de éter.
Creció una llama azul, y la visita.
La muchacha que fui se hizo palpable,
se desdobló de mí: dos realidades.
Sus brazos de liana,
sus pegajosos dedos de jazmines
me rodearon el cuello.
Malvas, crepusculares,
los objetos guindados
en las sobrias paredes de la estancia
parpadearon, y todas las muecas
que acechan desde todos los rincones
se movieron, rompieron su estatismo
—paralizante halo de lo angélico.

Mi visitante me besó en la boca
Una rosa de nácar duplicada
sobre un único aliento.
Y me besó hasta el fondo: las raíces.
Me selló el sedimento de mi tiempo.
Me selló con su beso
las palabras no dichas,
que moraban al fondo,
ya inservibles, más vivas;
las emociones que asfixié, las altas
brisas de los primeros pensamientos
por siempre refugiados.
Y cuando quise asirla ferozmente,
se apagaba la llama ya del todo,
se apagaba la llama y su estatura.
Se reintegró a mi sombra mi visita
y no se abrió la puerta.
Consustancial con ella

ya de nuevo conmigo.
Ya en mi soledad fúlgida,
Sumada a mi cansancio decadente y eurítmico,
siempre encajado en esta
sabiduría agónica.

Me levanté en silencio, di unos pasos.
Miré por la ventana, corría viento,
y danzaba una nube desflecándose.
Me puse espejo ardiente frente al rostro
y me besé mi boca reflejada.

Trance de la vigilia colmada (1980)

ELSA LÓPEZ

MANIFIESTO

Hoy declara que os ama
porque oléis a madera,
porque habéis socavado en su cuerpo una brecha
por donde corren ríos
y vienen a romperse los cristales del sueño.
Las palabras son vuestras
y son vuestras las manos y el miedo que sostienen.
Y son vuestros los nombres
y la pena que lleva por dentro de la sangre.
Son vuestros el paisaje que guarda en la mirada
y el que tiene plantado delante de la casa,
el mar, los aguacates
y esos amaneceres que esconde en la cocina
y enseña algunas veces tan sólo a quienes ama.

La Fajana oscura (1991)

Si gotean los grifos de la casa
y la ropa queda sin doblar sobre las sillas.
Si me notas alegre
y averiguas letras de papel al final de mis labios
y para cenar preparo puré de zanahorias
con un postre especial de cumpleaños.
Si celebro el color pálido de tus camisas
y me río excesivamente de tus chistes.
Si notas frío en mis hombros
y averiguas que rechazo la tibieza de tus pies
bajo las sábanas.
Si cuelgo de mi espalda las hermosas sandalias de ir al
/mar
y me alejo sencillamente de tu lado,
rebusca temeroso en los estantes,
dulce amigo mío,
porque algo se ha perdido en las cajas de brezo
y lo más seguro es que hayan sido encargadas las
/esquelas
que anuncian el paso de tu exquisito cadáver
y yo debo prepararme para el gran funeral.

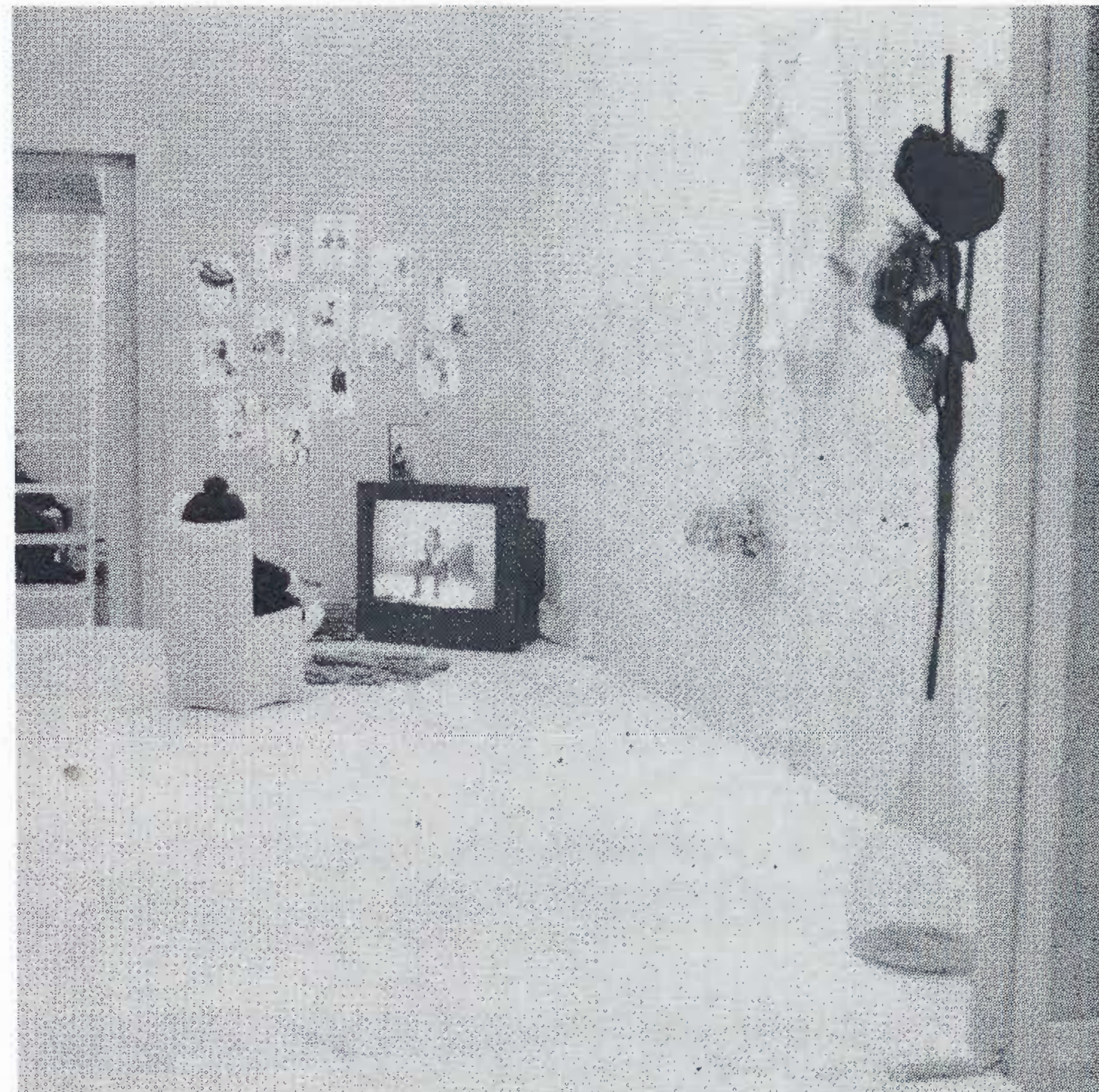
Rituales (1992)

ELSA LÓPEZ

El sol haya ya tiempo que no corta naranjas
al hundir las montañas que señalan el este.
Se secan las estatuas,
el barro se cuarteas
y el aire se oscurece de pájaros heridos.
Por las redondas esferas de la sangre
galopan los oscuros centauros de la noche.
El mar se vuelve arena
y la arena desierto
y el desierto muralla.

Yo me vuelvo de lluvia
y caigo sobre el hueco de tus párpados negros.

Rituales (1992)



C R E A C I Ó N

JUANA CASTRO

DAFNE

Que tu luz no me busque, Apolo, porque soy una hoja
que vive con el viento.

Toda la savia es
una caricia blanda,
tengo verdes los brazos de besarme en las ramas,
de mirar en las sombras el cristal desvaído de mi
/cuerpo.

Los helechos me abren su corazón de agua,
poseo dos mil lunas ganadas al ocaso,
los tilos, el espliego, la frescura
de todos los diamantes que se mueren de frío,
las lianas que adornan
la libertad, el talle, las avenas,
mis pestañas, las rosas, los pedernales tiernos de los
/frutos,

las blancas mariposas donde beben su plata las raíces,
donde el bosque se espesa de semillas y muerte.

No deseo tu fuego, adoro la ceniza que es espora del
/trigo
y no quiero otro rayo que el resplandor redondo en las
/naranjas,
el cenit que atomiza la techumbre calada de los
/árboles,

los troncos como dioses,
las auroras cebadas en su vientre de polen solitario.
Es inútil que corras, porque este paraíso que fecundan
/tus ojos

me pertenece ya, es la textura
del fondo de mi carne,

y crezo vegetal
desde la dermis al vello más oscuro donde duermen los
/mundos,

es inútil que corras, inútil que me alcances,
porque tengo las plantas
vaciadas en la tierra

y el laurel
es ya un triunfo de oro en mi cabeza.

Paranoia en Otoño (1985)



C R E A C I Ó N

JUANA CASTRO

HELIANTHUS

Entre sus manos tiembla
de amarse extenuada,
cuánta yacida carne
de oro en el reguero
albo y dulce del vino.
En las piernas agrestes y en los brazos
le maduran las drupas.
Desmayadas estrellas
le atardecen la línea
en espiral de lluvia decrecida.
Una amapola pálida
es su útero exangüe.
Tulipanes y féculas a Ella,
al girasol ardiente de su boca.
Violenta en el rocío,
fidelísimos vidrios le sangran la cintura
y en su regazo breve,
consumida oquedad para los bosques,
se muere ya la lengua
de la vincapervinca
azul donde su cuerpo,
remoto de dulzuras,
ameriza y umbría y languidece.

Narcisia (1986)

BOMBONES

I

Más que para besar, la boca
fue en su origen creada
a imagen de la miel y los confites.
Bombones... Dulce prenda
de amor, éxtasis negro.
Vosotros, que a la carne, rendidos,
sumisión y homenaje le ofrendáis,
sabed:
Que no hay amor ni mística que pueda
consumar hasta el fin contienda alguna.
La más grande lujuria
aquella es exquisita del cacao
que, sin medida obsceno,
manso se funde en la saliva y ciñe
con oscura pasión lengua y deleite.
Que en el abrazo, hendido,
entre las fauces, sin piedad,
a la avidez se arroja y a la muerte
para hacer oblación de su dulzura.
No un beso ni un mordisco:
Entero, hasta el final se entrega
a la barbarie impura de la mantis boca.

La bábola y otros poemas

C R E A C I Ó N

I

Es un río interminable el silencio
en cuyas aguas sólo la vida,
sólo los minutos cada día aprendidos
traducen el destino y lo anuncian
más allá de la muerte.
También es río el camino del mar
cómo la sangre o las palabras.
Pero sólo el silencio es la suma
de todo cuanto el tiempo ofreció
y negó el tiempo.

III

Este silencio que canto con mis labios
lo he hecho yo,
lo he construido,
con polvo de caminos, con escuadras,
con cristales de asfalto o de olvido.
Este silencio umbrío
para soñar jardines escondidos
en las últimas notas del café,
en el agotamiento de la tarde vacía.
Horror que se amontona tras la puerta
y el teléfono mudo corrobora.
Calma, silencio que es un hueco
en el desván del cuerpo abandonado,
en cada nota del tiempo florecido
de lluvia o nieve de recuerdo.

IV

Un silencio de nieve que se instala
en el fondo del vaso,
mientras busco el recuerdo
y el reloj implacable renueva su cadencia.
Todo está inmóvil
y la nieve devuelve su palidez al tiempo
mientras busco el recuerdo.
Todo está aquí
pero los ojos se resisten a verlo.
Y es más intenso el vuelo del instante
que permanece.
Y es más punzante la memoria
que desemboca en el río de la muerte.
¿Para qué recordar si es tan fría la nieve?
¿Para qué traspasar el espejo?
¿Para qué, si todo ya es silencio,
devorado metal, piedra y momento?

PURA VÁZQUEZ

Muller, fún mar. Mar silenciada
por costumes que chegan da "Caverna".

Estática e caudal xa desde a cima
do sangrar remansado lúa a lúa
do fuxitivo Tempo. Os meus sentidos
dobréganme.
Só muller, só Airón. Vívido anceo.

Soamente muller onde a ansiedade
vestía de arcoiris e luceiros.
De túneles de noite. Iconos doces.
Lascivas lúa. Sede encarcerada.
Pebeteiros en claves plenilunios...

Só o rescaldo son. Muller transida
de mar, cinzas sereas e orballadas.
Alicerce ás nostalxias que amamanto.
Un amarelo mar con luz de enigma.

Man que escribiu no mar (1993)

Xa calou a mareira alporizada
de torrentes e ondas.
Todo vai de calado nesta galaxia miña.

Vagabundeo nas senlleiras dornas,
gamelas e gabarras, por bahías
cheas de lúa redondas.
Lévanme os algodóns da inxente nebra
deica dos arcoiris das soedades lóbregas.

Quero subir escadas e caír nas remotas
leiras dos trigos e durmir en leitos
de trébos e mapoulas.
Ingrávidas de afáns, non son noitébrega.
Son a dona do soño. Das músicas eólicas.

Dóbrome nunha gris racha de sámagos.
Nos z Unidos das albas e as congostras.
Non hai faros á vista para guiarme.
Só o mar. Só as sombras.

Man que escribiu no mar (1993)

LUZ POZO GARZA

TOCATA E FUGA

Para ouvir música de Bach
pon a faciana nos meus seos nunha versión
vitral apaixonada. A man
eiquí no van.

Volve a cantar a loia
has erguer un tálamo de yambos
a dúas voces
e compoñer e contracanto
ferido violonchelo. Amor bica
bica as tempas a nuca
as baguiñas dos dedos.

Nunha dorna leviana polo Miño
pianísimo escoita
o corazón en dáctilos.

Aperta a man o ventre aparta as tebras
aperta o corpo clavicémbalo.
Tocata e Fuga douche os ollos
choran salgueiros como noites
bícame na meixela
lévame polas rúas de Santiago. Choven
camelias brancas. Bach fagot insomne
fará que soen noites na Herradura.

Concerto de Outono (1981)

TEORÍA

Nuestro sueño ha durado como la vida extensa
E. M.

Decías que o noso amor
durou o que dura a vida

pois fixemos unha fiel lumarada de zafiros
en horas fragmentarias

e lisos esponsais con aves e salgueiros
aínda non previstos pola norma

máis unha teoría da saudade do amor
escrita en partituras de desespero

coma quen se anticipa á tristeza divina da flor
antes que amurche na capital da morte

Prometo a Flor de Loto (1992)

PILAR PALLARÉS

*"Regreso para mim
e de mim falo"*
(María Teresa Horta)

Regreso de ti
e cara a min veño
a adentrar-me nos pozos interiores
e tapiar-me no fondo
entre saloucos
(ben mainiños
para que ti non ouvas)
regreso
e fico abandonada
nas salas máis proscritas do palácio
sen Teseos posíveis que me salven:
ti meu fio de Ariadna
esgazado nas mans
de amor cruento
(calquer posível salvación perdida)
vítima

Sétima soidade (1984)

Mañá acordarei, e estarei viva ou morta?

que nada do pasado me congregate
e que nada me asista nesta hora
en que un corpo merado nace dos meus omóplatos
que nada me coñeza e me recolla
nena que fun un día, vidro e tacto
que outra água se perda e outra água
e que ninguén piadoso poña un veu nos meus ollos
tan pálidos de noite
que nada do que amo me concedan
para que unha fame se devore na outra
e outra boca prosiga até o meu centro
onde hai fillos de greda que non queren crecer

que regrese a luzada, e non me salve

Livro das devoracións (1996)

CHUS PATO

Heloísa trata de elexer o corte para un abrigo
Heloísa merca unha blusa amarela con deseños en
/cachemir, a mesma
que levará o día que contemple con asombro e por vez
/primeira
a suas coxas contra dunha erva rala, as suas coxas a
/estenderen-se
como un río, espidas.

A fenestra de Heloísa dá cara o cuartel.
Heloísa observa como evoluen os soldados do oitavo
/reximento de Zamora
Observa a cidade, oca, máis alá da disposición
/xeométrica das tumbas.

Heloísa pede ron,
isto antes de comprobar como a faixa de licra cinxe as
/suas coxas
até a metade, as suas coxas, contra dunha erva rala,
espidas.

Heloísa (1994)

De como Edipo se converteu no rei dos mares e
/Antígona aprendeu a
linguaxe dos paxaros.

Negro é o resplandor dos astros
negra a rosa de cinco pétalas que sobre de min
/derramas.

Naufragan os mendigos nos teus ollos
as asas do corvo despregan-se nos ombros da muller.

O nome que sobre a miña pel gravache
aínda hoxe alustra
queima
arde.

Heloísa (1994)

CHUS PATO

A paisaxe está presidida por un vulcán
non seu outro extremo: aves

Dende o vulcán apenas se divisa esta figura. Un león
adormece nos seus xionllos. Nube.

Urania (1991)



C R E A C I Ó N

MARGA R. LORENZO

A Isabel Caballero Holguin

Ás veces a existencia é tan terrible que invade toda a
/vida.

Foi daquela cando entón
todo dependía da perda da peseta fronte ao marco.

A muller tiña os labios con carmín
Mesmiño coma a cor das cereixas
Atopaba o home
Sempre o mesmo
Sempre a mesma música.

El
Non trataba de ollar as pernas que tapaban as súas
/medias

Por baixo da licra
Imaxinaba doces paviás
Ou zume de laranxa
Ou non sei que
Alí.

Onde só había carne e tantos tantos segredos
Soidade agachada nunha torta de mazá
Peneirar a vida nas tardes dun domingo calquera
Que a memoria garde a puntual hora
Do encontro sempre con retraso
Logo adeus e xiada.

O xornal anunciaba altas taxas de desemprego
Tamén na Alemaña ese lugar de tan lonxe
Falaba dunha morte no Algarbe alá no Sur
Certo crime de paixón
Da rede de prostitución en Europa
Mulleres do Brasil de Colombia
Cubanas dominicanas portuguesas
(Non había referencia ás suecas de Galiza)
Das augas comunitarias e sempre
Sempre do tratado.

O home
Sempre camiñaba ao seu rente
Sete anos así
Cheirándolle o cu
Tres fillos.

A muller limpa as escadas lava a louza
Mais escribe pola noite
Cun pouco de sorte tería sido mestra
Agarda o sono os fillos dormen.

Hoxe mondou máis patacas da conta
Non atopou pan branco
Mercou un deses mesturado con farelo
Seica é mellor para a dixestión.

A vida depende da hora da cea
Da suba da carne e da imposibilidade de atopar
/peixe

Da nova profesora de portugués
Da alerxía do pequeno.

El
Só quere peixe fresco.

Ela
Agarda o día todos dormen
Moitas infusións de vida sa
E tapetes de ganchillo das avoas que ela xa non fixo
Na mesa redonda no centro da sala
No fondo da calma o aparador
Ateigado de cristal bohémio de Praga
O seu alzadeiro compartimentado
De bicos gardados
De berros que imitan a furia da mar
Na horas de sexo con el
De berros contidos desa dor de dar o peito
De berros mortos na boca do estómago
Alí donde disque arde
Ese día a comida tiña moito sal
Ela era a salgadeira da súa propia carne.

C R E A C I Ó N

MARGA R. LORENZO

A muller racha os escritos
Ergue a vista
Fítase no espello
Outra vez
Labios cor cereixa
Sae á rúa
Vaise
Ás augas do Mosela
Bórranlle o carmín dos labios
Asulagan as súas medias
Enrúganlle a pel de pavia
Descóbrenlle os segredos
Váiselle o sal.

Imposible regreso.

A Cristal Méndez Queizán

bAñistAs

Amiga que pequenos os teus peitos
Estás aí pendurada a túa pel da miña infancia
Estas aí así calada acochada
Na distancia do teu corpo
Os teus pés mollados pola mar
O teu van estreMECEMENTO do meu sol
E a lúa que se enristra no teu pelo
Cando definitivamente ollas os meus xionllos
Espidos como os teus
Dos nosos brazos saen algas para A MAR
Voan os labios como a gaivota
Ave Fénix que RE-venta a terra.
DesTRÓzate para reinventARTE na loita
Coas mareas.

MARILAR ALEIXANDRE

VIGO NO SOLSTICIO DE INVERNO

Érase unha vez un alcalde que anunciou o seu propósito de expulsar os mendigos e vendedores ambulantes da cidade que rexía. E aínda que a tradición quer os contos comezando por asegurar que o que se narra sucedeu hai moito, moito, moitísimo tempo, isto ocorreu hai menos do que imaxinades.

Nestes tempos dos que falamos existían na cidade por unha banda os habitantes, é dicir moradores ou residentes nela, veciños do intramuros, e por outra banda os non-habitantes que pululaban polos descampados do extramuros, ou que ocupaban fugazmente currunchos descoloridos no interior, esquinas de semáforos pregadas como escaleiras de catedrais, postos movedizos como espellismos que desaparecen dun lugar para reaparecer noutro.

Poucos días despois os pregoeiros vocearon o decreto polo que se comunicaba ós non-habitantes que debían abandonar a cidade de contado. E aínda que moitos deles nunca coñeceran outro lugar para vivir, nin podían concebir habitar cidades sen mar, cidades onde non poidesen ver cada mañá a ría semeada de bateas como pequenas malladas nas que pastores vidos en barca tosquiasen mexillóns ou vieiras, a súa condición de non-habitantes parecía impoñerlles a partida.

Anque, dicían outras persoas, ¿quen podía distinguir con certeza entre habitantes e non-habitantes? ¿Como saber quen eran os habitantes verdadeiros, cando ata dunha alta autoridade municipal murmurábase que seu pai tivera por oficio a venda ambulante, segundo uns de moletes de pan, segundo outros de determinados servizos para animais? ¿Cantas xeracións de habitantes compría exhibir? ¿Acaso catro, como din que pedía a Universidade no certificado de limpeza de sangue, cinco séculos atrás? ¿Non é toda a cidade unha metrópole de non-habitantes ou descendentes de non-habitantes chegados de mil aldeas distintas?

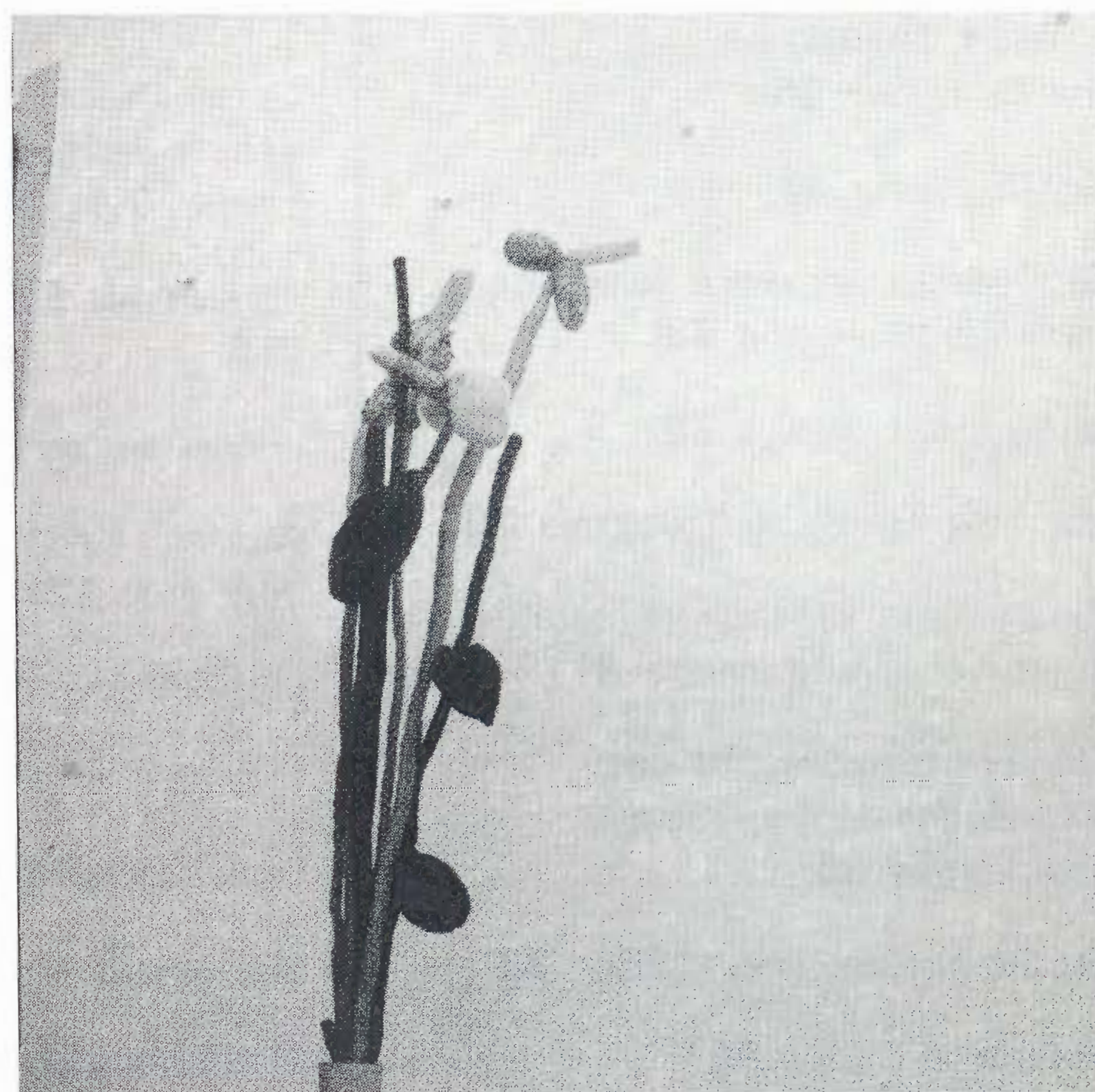
Por azares da fortuna, nos mesmos días en que as caravanas de non-habitantes se aprestaban a tomar o camiño do desterro, chegara á cidade a noticia do achádego de auga na cara oculta da Lúa. Transmitida de boca en boca, esta información conmoveu tanto ós habitantes do intramuros, como ós non-habitantes. ¡Auga na Lúa! ¡Auga na Lúa! dicíanse uns a outros os non-habitantes en voz baixa, pois parecer parecía que era cara á Lúa e non cara a outro lugar onde lles sería permitido dirixirse. Mentres tanto, no intramuros, doctos asesores municipais pontificaban sobre a calidade da auga lunar, unha auga –dicían– purísima, tanto que sería preciso, en opinión dos expertos, engadirlle unhas dracmas de impurezas para que o organismo humano (mesmo o dos non-habitantes) puidese bebelo sen risco. Pois tal pureza, tal concentración, pode ferir como as esquírolas de cristal. A auga da Lúa –así supuñan os expertos– habería de ser transparente, pero non coa transparencia do vidro, sulcada por reflexos, senón coa do aire, coa da ollada das nenas. Quizais fose esa transparencia tan absoluta a razón de que non nos déramos conta da súa presenza ata agora. E ¿acaso non resulta providencial para os non-habitantes –afirmaban os asesores–, este lago de auga tan clara? ¿non era moito mellor vivir a carón del que xunto ó mar de Vigo que alberga no seu ventre mil refugалlos?

Nestes días do solsticio de inverno a auga da Lúa debe estar xeada, o que nunca lle ocorre ó mar de Vigo, de forma que será posible patinar ou esvarar en trineo sobre ela. Unha empresa da cidade apresurouse a declarar que donaría cinco pares de patíns para que fosen sorteados entre os non-habitantes; unha especie de regalo colectivo nesta época en que os habitantes verdadeiros intercambian freneticamente agasallos entre si. Non embargantes, dise que os non-habitantes rexeitaron o regalo. Queren patíns para todas as nenas, para todos os nenos ou para ninguén. Non comprenden que é un privilexio poder viaxar á Lúa, poder contemplar esa cara oculta, a visión que se nos nega os demais. Non desexan ter a posibilidade de arrincar da Lúa pedazos de leite callado que, segundo algunhas crónicas, constitúen a súa superficie.

Os asesores que idearon a viaxe informan do seu carácter educativo: os non-habitantes deberán traballar arreo na Lúa, din. Non é como aquí, que chega con estender a man no semáforo, con poñer un posto de cintiños de coiro trenzado. É na Lúa, enfrontando tantas dificultades onde se revelan os pioneiros; alí haberá que manexar sacho e legón. Ir á Lúa é unha oportunidade única, vaise como un non-habitante e poida que se volva feito un home. ¿E as mulleres? preguntou unha non-habitante, pero no balbordo dos asesores ninguén a escoitou.

Mentres os asesores organizan a despedida, aleccionan á banda de música, escriben discursos, algunhas voces disidentes láianse de que, sen os non-habitantes, a cidade perderá o seu carácter. ¿Quen tocará a frauta na rúa do Príncipe? ¿Que mimo imitará unha estatua nas Travesas? Os non-habitantes son tan parte da cidade como os non-edificios, bloques que carecen de orde e harmonía, que volven as costas ó mar e que, vistos desde a outra banda da ría cando no serán prenden as súas ventás parecen abrirse paso cos cóbados uns entre outros. Sen embargo a cidade agora é a suma dos edificios e dos non-edificios, das grúas que peteiran anacos de barcos no dique seco, das filas de coches novos que desde o aire parecen formigas de cores.

Finalmente, como ocorre nos contos que se narran durante o solsticio de inverno, hai un desenlace feliz ¿feliz?. As autoridades municipais decidiron non desterrar os mendigos polo de agora. Os habitantes seguirán permitindo, xenerosamente, que os non-habitantes recollan as faragullas que caen ó chan cando se abanean os manteis, que desafíen ó frío desde os seus postiños ambulantes, que executen una estraña danza nos semáforos, cun ollo nos coches e outro nos axentes que pretenden escorrentalos. Polo de agora seguirá sendo unha incógnita o sabor da auga da Lúa.



C R E A C I Ó N