GRIAL

140

OUTUBRO, NOVEMBRO, DECEMBRO

TOMO XXXVI / 1998

POESÍA ÚLTIMA 1985-1998

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ:
Repensar, fatigándose, desde a desorde actual.

ARTURO CASAS:
Lírica difusa, ou xéneros en tempo indecoroso.

MARGA ROMERO:
Poetizar o mundo como muller. Movemento poético da *Festa da Palabra Silenciada:* trece anos de poesía galega de mulleres.

IRIS COCHÓN:
Dicción, contradicción e nación: a incorporación do mundo no discurso poético último.

TERESA SEARA:
A diversificación da poética intimista no período 1985-1997.

SEBASTIÀ ALZAMORA:
Sombras do pasado, espellismos do futuro: a poesía catalana entre 1985-1995.

JON KORTAZAR:
A poesía vasca. 1980-1995.

ANTOLOXÍA DA POESÍA NOVA

CHUS PATO, ARTURO CASAS, MANUEL OUTEIRIÑO, FRAN ALONSO, HELENA DE CARLOS, XABIER CORDAL, ANXOS ROMEO, RAFA VILLAR, LUPE GÓMEZ, ESTEVO CREUS, OLGA NOVO, YOLANDA CASTAÑO, EMMA COUCEIRO

GRIAL

REVISTA GALEGA DE CULTURA

140

OUTUBRO, NOVEMBRO, DECEMBRO

TOMO XXXVI / 1998

Director:
CARLOS CASARES
Subdirector:
XAVIER CASTRO
Secretario de Redacción:
XOSÉ MANUEL SOUTULLO
Consello de Redacción:
XAN BOUZADA, CARLOS X. FERNÁNDEZ,
GUSTAVO ADOLFO GARRIDO, MODESTO LÓPEZ BOUZAS,
HENRIQUE MONTEAGUDO ROMERO,
MANUEL RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, DAMIÁN VILLALAÍN
Deseño:
M. JANEIRO
Ilustracións:
Petadores da *Etnografía* de Vicente Risco
EDITORIAL GALAXIA, S. A.
Redacción, subscrición e distribución:
Reconquista, 1. 36201 VIGO. Telfs.: 43 21 00 - 43 32 38. Fax: 22 32 05
E-mail: galaxia@arrakis.es
Páxina web: http://www.arrakis.es/~galaxia/grial/grial_gl.htm
Imprime: OBRADOIRO GRÁFICO, S. L., Avda. Rebullón, 49 - MOS

ISSN: 0017-4181 / DEPÓSITO LEGAL: VG-99-1963

Esta revista é membro de ARCE (Asociación de Revistas Culturales de España).

POESIA ÚLTIMA
1985-1998

649 IRIS COCHÓN / HELENA GONZÁLEZ / DOLORES VILAVEDRA: Presentación.

ENSAIOS

651 HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ: Repensar, fatigándose, desde a desorde actual.

667 ARTURO CASAS: Lírica difusa, ou xéneros en tempo indecoroso.

691 MARGA ROMERO: Poetizar o mundo como muller. Movemento poético da *Festa da Palabra Silenciada:* trece anos de poesía galega de mulleres.

717 IRIS COCHÓN: Dicción, contradicción e nación: a incorporación do mundo no discurso poético último.

731 TERESA SEARA: A diversificación da poética intimista no período 1985-1997.

745 SEBASTIÀ ALZAMORA: Sombras do pasado, espellismos do futuro: a poesía catalana entre 1985-1995.

753 JON KORTAZAR: A poesía vasca. 1980-1995.

763 ANTOLOXÍA DA POESÍA NOVA

CHUS PATO: *Que na Arca ía todo canto hoxe podes ver.*
Poder dicir.

ARTURO CASAS: *Non quixera o poema.*
Interpretas.

MANUEL OUTEIRIÑO: Ser e grelo.
Novena.
Realidade do sexo.

FRAN ALONSO: *Ás veces téñoche medo.*
Secuencia A.
Secuencia B.

HELENA DE CARLOS: Alta casa.
Entrimo.

XABIER CORDAL: *No país do Oeste.*
Afásia.

ANXOS ROMEO: *Se non fose tan malditamente.*
Os días de lúa masco serpes e cobras xigantes.

RAFA VILLAR: *Escura casa.*
Levo a casa.
Eu son de aquí.

LUPE GÓMEZ: Enfoque teórico.
Hemorraxia interna.
Ocultación de datos.
Cerámica.

ESTEVO CREUS: *Quéroa para min.*
Xa de neno.
Eu relembro o meu nariz.

OLGA NOVO: Hortal.
Como unha poldra.

YOLANDA CASTAÑO: *Beber leite.*
Suxestión.

EMMA COUCEIRO: *Estou pensando nelas.*
Como medraron comigo.

797 LIBROS

ALEX ALONSO NOGUEIRA, X. G. G., NOEMÍ PAZÓ,
MARÍA DO CEBREIRO RÁBADE VILLAR, SERAFÍN ALONSO PINTOS,
CARLOS FERRÁS SEXTO, ALBERTO PENA RODRÍGUEZ, MIRO VILLAR,
XOSÉ LÓPEZ, XOSÉ MANUEL MALHEIRO GUTIÉRREZ, ÁGUEDA GÓMEZ.

829 MÚSICA

PILAR ALÉN.

835 O REGO DA CULTURA

VICENTE ALMAZÁN, XAVIER DEL VALLE-INCLÁN ALSINA,
XAQUÍN DEL VALLE-INCLÁN ALSINA.

841 ÍNDICE DE COLABORADORES

843 ÍNDICE DO TOMO XXXVI

Presentación

Iris Cochón
Helena González Fernández
Dolores Vilavedra

Só os cegos de corazón
arelan uniformes.
Xesús L. Valcárcel, "Manual para aprendices", *Aurum*

Cando en 1985 saía o número 89 de Grial, *que xa é de referencia obrigada, a revista ofrecía a primeira panorámica crítica de dez anos de producción literaria que fora escrita, publicada e lida nun período optimista e fundamental para as nosas letras. Albiscábase por primeira vez unha certa idea de normalidade nalgúns xéneros e ó tempo tomábase conciencia da necesidade de ter proxectos de planificación literaria que enchesen ocos, renovasen os discursos e achegasen máis a escrita en galego ós lectores potenciais. Este número tenta ser, en certo xeito, o seu continuador, aínda que se limite á poesía, que fora estudiada daquela por Henrique Monteagudo. O momento non pode ser máis oportuno: a poesía sobreviviu ós devanditos proxectos de normalización do discurso literario reafirmando, por unha banda, a súa* vitalidade, *a contracorrente da primacía da narrativa nas literaturas do noso entorno, e pola outra a súa* diversidade, *coa selección "natural" de nomes, a maduración de propostas poéticas que aínda estaban en fase embrionaria naquel momento, a irrupción das novas promocións e a consolidación de propostas estéticas diversas (como o feminismo, a narratividade, o decadentismo, o compromiso, a ruptura xenérica...).*

A poesía segue a ocupar na literatura galega un lugar significativo nun espacio literario no que persiste a idea de resistencia e, xa que logo, unha certa comunidade de intereses por riba das poéticas e das ideas individuais que sen embargo non impide a confrontación estética e/ou ética. Así, o relevo xeracional lóxico dos últimos anos resolveuse en for-

ma de confrontación entre autores e autoras de diversas idades por causas inherentes ós espacios literarios (premios, publicacións, modelos estéticos...) e por un mutuo e lexítimo desinterese entre o que facían os uns e o que facían os outros. O conflicto adobouse con propostas xeracionais conflictivas e con enfrontamentos públicos en congresos e xornais. O certo é que a estas alturas as distintas posicións conviven agora nunha certa sensación de normalidade, como se se pactasen de común acordo as partillas.

Por outra banda, a crítica empeza a ser consciente de que co paso do tempo xa non son tan axeitadas as etiquetas feitas provisionalmente con medida de xastre, iso que vimos chamando "poesía dos 80" ou "poesía dos 90", porque non é tan doado pór orde nun panorama no que as fórmulas estéticas non sempre están tan enfrontadas e no que en moitos casos se observan máis puntos en común do que a idade podería facer supor. Visto que o vello e obsoleto concepto de xeración literaria que vimos manexando neste período é pouco práctico e aínda enganoso, pero por outra banda, cumprir anos é inevitable, haberá que revisar as críticas de urxencia e reler con perspectiva os textos para ver de romper lugares comúns e apriorismos. Cómpre reconsiderar os binomios tópicos (coñecemento/comunicación, universalismo/particularismo, decadentismo/vitalismo, clasicismo/experimentalismo, compromiso/esteticismo...), que se usaron en determinados momentos como argumentos do novo ou do vello, e analizar a poesía cunha visión non ríxida das promocións de idade, e para iso é preciso resolver criticamente a relación entre as propostas poéticas e a súa sincronía, porque a literatura non é un espacio articulado á marxe, é un producto cultural histórico.

Na certeza de que non hai modelos nin pensamentos únicos, ofrecemos visións diversas sobre o estado da poesía nos últimos trece anos en Galicia e mais nos espacios literarios próximos (fóra dalgunhas ausencias, imprevistas, de última hora). Se por algo se vén caracterizando o xénero é pola súa heteroxeneidade estética e polo seu antidogmatismo, por iso neste número tentouse ofrecer visións diferentes e complementarias sobre un mesmo discurso que segue vivo, polémico e aberto a lecturas múltiples.

Crítica diversa para un exército de versos sen uniforme.

Repensar, fatigándose, desde a desorde actual

Helena González Fernández

Repensar *fatigándose* o período poético que vai desde 1985 ata hoxe é, no fondo, repensar toda a poesía do último cuarto de século. É tentar pór orde nun eido da literatura que, os que o vemos desde dentro, só sabemos (só sei) explicar desde a diversidade pola inmediatez, pola acumulación de tendencias e de promocións poéticas que se mesturan e interrelacionan e mais pola implicación do crítico en canto que axente na súa construcción. Por tanto, o maior atranco está na provisionalidade do discurso crítico por ser un discurso subxectivo. (Fin da *captatio benevolentiae*).

1. A POESÍA COMO RITO TRIBAL (PARA UNHA DESDRAMATIZACIÓN DA POESÍA E DOS POETAS)

Coido eu que hai que desdramatizar a relevancia da poesía fronte a outros xéneros, lóxica nun sistema no que é doado facer un seguimento constante da maior parte do publicado e no que a poesía representa ademais unha porcentaxe relativamente elevada do total de libros aparecidos (1994 foi un ano espléndido). Non é preciso insistir moito no tema: a poesía segue a ocupar na literatura galega un lugar destacado por ser xénero —*o xénero*— áurico (e aquí non son operativas as consideracións sobre o número de lectores, os índices de vendas ou o maior recoñecemento dos narradores máis alá das estremas do país[1]). É unha cuestión de apreciación interna e non numérica, pero é unha sensación omnipresente no

1. Aqueles que son *tamén* poetas son máis famosos (e traducidos) polo seu labor en prosa, e senón consúltese o *Magazine* que preparou *La Vanguardia* (en Galicia distribúeo *El Faro de Vigo*) do 1-XI-1998. Repárese en que J. Roglam escolle no seu artigo "Las generaciones del 98" estes tres autores galegos: Manuel Rivas, X. L. Méndez Ferrín —ambos e dous tamén poetas— e Suso de Toro.

noso sistema literario. Se cadra é esta aura a que explica o interese que segue a espertar entre os novos escritores como xeito de expresión (o tópico da inflación de poetas que segue a ser certa, pero necesaria). E aínda máis, puidera ser tamén a explicación da vitalidade e novidade permanente que se aprecia neste ámbito. Non en van a poesía segue sendo xénero de referencia obrigada a contracorrente da primacía narrativa das literaturas do noso entorno, por iso, penso eu, haberá que revirar os prexuízos e pensar —alomenos pensar— que ó mellor a importancia da poesía, lonxe de ser unha marca de anormalidade, puidera ser un síntoma de personalidade cultural, un particularismo, unha marca da tribo. Non esquezamos que a "normalidade" que gobernou a planificación literaria dos oitenta tiña como meta principal conseguir a normalización do sistema a partir da narrativa. E o proceso, que se fixo especialmente importante na segunda metade da década, tivo repercusións importantes no eido da poesía, pois axudou a clarear a fraga mesta de poetas por medio dun proceso, chamémoslle "natural" de selección. Así e todo, malia os esforzos por apoiar a aparición de narradores, non puido refrear a riada de poetas na xeración seguinte. Daquela, ¿para que imitar xerarquías se podemos repensar outras desde nós? ¿Por que non apostar pola diversificación xenérica dentro tamén da poesía, que permite que o xénero teña un horizonte de grupos lectores variados, tal como se está a ver hoxe en día? Fagamos do "defecto" unha virtude. (Fin da prédica).

Os conflictos que se xeran neste espacio teñen unha certa relevancia no ámbito cultural. Afortunadamente xa non é a literatura o único espacio de confrontación simbólica que serve de emplasto á virilla dunha vida política cativa, pero, como literatura resistente, non deixamos de atopar desacordos supostamente estéticos que agochan un enfrontamento ideolóxico claro. Así aconteceu a finais dos anos setenta, cando o reemprazo xeracional e a consecuente procura de novos roteiros fronte á escritura panfletaria tivo que resolver a cuestión do compromiso coa realidade (e de resultas tamén tivo que pensar outros binomios problemáticos como universalismo *versus* particularismo, resistencia *versus* normalidade). Simplificando, en palabras de Reixa, "días contra fotocopias". Sen embargo non ocorreu así no seguinte relevo xeracional, o dos anos 80/90, do que falaremos máis adiante, porque os termos do enfrontamento foron entón de orde literaria, non ideolóxica.

2. XERACIÓNS E PROMOCIÓNS, ENTRE A LOTOFAXIA E O COMENTARIO DE TEXTO

Repensar *fatigándose* non está libre de centos de atrancos. Un deles é o de cómo pór orde nun revoltallo de poetas de diferentes idades e

intereses estéticos que conflúen nun mesmo período e que escriben en mutua dependencia, influencia e enfrontamento (tamén ignorancia, claro). A estas alturas os termos acuñados, "poesía dos oitenta" ou "poesía dos noventa", teñen unha innegable función de información socioliteraria (idade, formación, grupo de poetas afíns, amizade, lugares que se frecuentan...) pero non son tan axeitadas para unha eséxese real. É importante non crer nas etiquetas e a penas usalas. Non estamos falando de rimeiros de caixas de froita, senón de productos culturais. De feito, xa cando a crítica forzou (forzamos) este precinto era consciente das dificultades e das incongruencias de meter en só dous curros a cabalos, poldras, cabalóns e garañóns que pertencen a manadas diversas, gobernadas cada unha delas por visións diferentes do labor da escrita, por intereses estéticos ou por posicións ideolóxicas. O caso é que se procedeu (procedemos) a unha rapa das bestas que malia a súa provisionalidade axudou (axuda) a saber quén é quen, e ademais resulta ser unha ferramenta operativa á hora de preparar antoloxías, forzar premios[2] ou artellar colecciónsⁿ[3]. Así, eu propuxen e revisei un achegamento a todos estes escritores en tres grupos desde unha clara aposta a favor da poesía máis nova[4] (posto que a crítica é un exercicio de subxectividade, pareceume honesto ensinar as cartas).

2. Desaparecido o Premio Leliadoura, e co Esquío como espacio da poesía dominante dos oitenta e epígonos, na década dos noventa apareceron o Espiral Maior, o Eusebio Lorenzo Baleirón, o Miguel González Garcés, o Martín Códax, o Xohán Carballeira, o Fermín Bouza-Brey e o Cómaros Verdes.

3. Entre as clásicas, ten un lugar destacado a colección "Esquío" —bilingüe— que publicou sobre todo os poemarios gañadores do premio do mesmo nome; o seu principal atranco é o de facer tiradas moi curtas e non reeditar, polo que algúns títulos certamente importantes dos últimos anos son imposibles de atopar xa no seu fondo (penso, por citar só dúas escritoras, en *Sétima soidade* de Pilar Pallarés e no *Baleas e baleas* de Luísa Castro, que foi reeditado por Hiperión, de Madrid, en bilingüe). Pola súa banda, a colección "Leliadoura" foi desde o momento da súa creación o espacio máis estable para a publicación; alí participan case todas as voces importantes da promoción dos oitenta (R. Fonte, X. M. Álvarez Cáccamo, Baixeras, Manuel Rivas...), e a súa desaparición foi lamentada por todos. E "Dombate", que comezou como espacio ambicioso no que se daba acubillo a poemarios novos (é memorable o paso de Vítor Vaqueiro ou de Xohana Torres) foi pouco e pouco desatendéndose, quedando reducida na actualidade á publicación do premio Martín Códax. Entre as novas cómpre destacar catro colecciónsⁿ. "Espiral Maior" e "Illa nova" por xunto dispoñen do fondo poético máis importante de toda a historia da literatura galega (hoxe en día, máis de cen títulos) e nel dan cabida a todo tipo de premios e poetas (desde algúns "maiores" como Luz Pozo, Bernardino Graña ou Salvador García-Bodaño a poetas noveis como Rafa Villar, Fran Alonso ou Emma Couceiro). Pola súa banda, "Di-versos" é unha colección que milita no experimentalismo e na marxinalidade estética (alí está o polémico libro de Ronseltz, pero tamén Reixa, Claudio R. Fer e todo Lois Pereiro). E finalmente "Ablativo Absoluto" fai unha aposta pola poesía máis actual e, sobre todo, polos autores novos. Ademais cumpriría citar outras colecciónsⁿ como a "Eusebio Lorenzo Baleirón", as publicacións do premio Miguel González Garcés da Deputación da Coruña e Letras de Cal.

4. *Vid.* H. González Fernández, "A poesía dos noventa e a reacción contra a poesía dominante", *Chineses* supl. de *O Correo Galego*, 3-I-1997, pp. 3-8.

3. ENTRAR NO VENTRE DA BALEA E AQUELAR VERSOS POLA IDADE (DO POETA)

Deixando á marxe a presencia e actividade de poetas consagrados que nestes anos seguiron tirando libros do prelo e mesmo obras completas, como é o caso de Manuel María, Bernardino Graña, Miguel González Garcés, Uxío Novoneyra ou Álvarez Torneiro, así como algúns libros especialmente emotivos como *Herdo de memoria e tempo* (1987) de Franco Grande, *Bandeiras neboentas* de Reimundo Patiño, *Última fuxida a Harar* de Avilés de Taramancos (ambos e dous de 1992) ou *A señardade no puño* (1996) de Xosé Alexandre Cribeiro, hai algúns poetas "maiores" que poñen marcas que cómpre ter en conta nestes anos, porque cos seus últimos libros cuestionan os modelos poéticos xa asumidos, desafían a tiranía cómoda do discurso que se ennobela en si mesmo sen mirar para o mundo (isto é, ideoloxía, compromiso, concienciación, visión política desde a poesía da muller e da nación...) e serven de referente para poemarios posteriores.

Xosé Luís Méndez Ferrín publica *Estirpe* en 1994, e como xa pasara en 1976 co *Con pólvora e magnolias*, convértese nun libro de cabeceira que ofrece solucións para a renovación do discurso poético aínda que sobre todo responde a un proxecto persoal que se vai afianzando ó longo de toda a súa obra. Efectivamente, neste poemario teima na importancia de recuperar a memoria colectiva, na necesidade dunha épica moderna para un pobo e unha literatura resistentes e na posibilidade de facer poesía universal sen deixar de falar de(sde) nós mesmos. Deste xeito revisita as tradicións cunha visión colectiva e culta (concepto máis amplo e vital có culturalismo no que ten de *ismo* provisional, como adecuación á moda triunfante nos espacios contiguos, que practicaron nos seus comezos Xosé María Álvarez Cáccamo[5], Ramiro Fonte, Paulino Vázquez ou Rodríguez Baixeras) e sobre todo co ánimo de subverter e incidir no futuro. Esta práctica que evoca un certo populismo ó xeito de Heriberto Bens engade un atractivo, sacar a poesía da gaiola dourada e baixala ó cotián sen renunciar á tradición propiamente textual. A fórmula podería ser máis ou menos esta: recuperar as memorias, revisar o legado cultural e presentalo como unha épica próxima, non coma un exemplo. Esta fórmula, con moitas diferencias de estilo e con focos temáticos diferentes atopámola en Xavier Cordal e en Chus Pato.

Pola súa banda, Xohana Torres, outro referente irrenunciable aínda desde o silencio e o autoexilio voluntario[6], dálle forma ó lema que

5. Na súa traxectoria poética X. M. Álvarez Cáccamo combina dúas liñas estéticas: unha de coñecemento e existencialismo (centrada no *eu*) e outra de compromiso ético co colectivo.

6. Só o cincuentenario da Fundación Rosalía de Castro conseguiu que volvese aparecer en público e participase nun acto literario. *Vid.* A. Blanco (ed.). *Daquelas que can-*

abandeira a literatura feminista. "Eu tamén navegar" responde a unha proposta de reescritura feminista da omnipresente Penélope, que encarna a muller e é símbolo lunar da fidelidade e a fraxilidade. Nunha nova volta ó nobelo Chus Pato arrequenta o berro co seu "eu tamén / OCÉANO" (*Fascínio*, 1995) e logo Ana Romaní deu cabo á viaxe co seu recente "eu xa naveguei a sombra / xa fun do silencio / e tiven o rostro como palidez de trigo / nesta cela de abella sen reino e sen veleno // Eu xa nadei á contra" (*Arden*, 1998). Desde os comezos da súa traxectoria Xohana asumiu o papel de pioneira dunha escrita xenericamente comprometida que non estourou en Galicia ata a década dos oitenta, en que empezou a tomar corpo, como case sempre, nas antoloxías, primeiro nunha infame *Queimar as meigas* (1988) preparada por Elisa Vázquez de Gey e, con máis criterio, *Palabra de muller* (1992) de Camino Noia. O que lles aconteceu en xeral ó resto das poetas maiores foi que comezaron a ter conciencia xenérica gracias á influencia das poetas máis novas e máis comprometidas cunha escrita marcada (e gracias tamén ós novos ventos que se constataban na sociedade). As novas visións simbólicas da insubmisión feminina propostas por Xohana Torres aparecen no seu *Tempo de ría* (1992), do que se adiantara unha presada de poemas en *Festa da Palabra Silenciada* 2 (1987), entre eles o simbólico "Penélope". Á par da forza simbólica de Xohana cómpre falar de María Xosé Queizán, que se estrea serodiamente como poeta e que nos seus tres poemarios, *Metáfora da metáfora* (1991), *Despertar das amantes* (1993) e *Fóra de min* (1994) aborda un programa militante de deconstrucción xenérica en tres fases: revisión das metáforas e símbolos, reapropiación do corpo e reivindicación da diferencia.

4. MONDANDO NA FRAGA DO REI (OU POR UN CANON PRIMEIRO DOS 80)

A poesía dominante dos oitenta é unha especie de caldo que foi collendo corpo nas sucesivas propostas antolóxicas de Luciano Rodríguez, nas que foi revisando a súa proposta inicial[7]. Está formada basicamente polos seis poetas recollidos na súa última proposta (Xosé María Álvarez Cáccamo, Ramiro Fonte, Xulio Valcárcel, Xavier R. Baixeras, Miguel Anxo Fernán Vello e Pilar Pallarés) ós que cumpriría engadir outros nomes

tan... Rosalía na palabra de once escritoras galegas (Patronato Rosalía de Castro, Padrón, 1997), que conta tamén coa colaboración de Pura Vázquez, Luz Pozo Garza, María do Carme Kruckenberg, María Xosé Queizán, Helena Villar, Chus Pato, Pilar Pallarés, Xela Arias, Ana Romaní e Yolanda Castaño.

7. A rodeira foise facendo con *Desde a palabra, doce voces* (Sotelo Blanco, Barcelona, 1986), *Los caminos de la voz* (Deputación, Granada, 1995) e co monográfico de *Litoral, Poesía gallega contemporánea* (1996).

como Xesús Valcárcel, Eusebio Lorenzo Baleirón, Paulino Vázquez, Claudio R. Fer, Román Raña, Manuel Forcadela, Gonzalo Navaza... Como grupo, representan o esforzo por europeizar, normalizar, universalizar e modelar a escrita en galego e poñela á altura das poesías dominantes do entorno, que no fondo é unha necesaria estadía no balneario para o complexo de inferioridade da periferia por medio do cosmopolitismo. Mestúrase aquí a necesaria dose de intimismo e existencialismo que constatamos na nosa tradición lírica cun regusto épico, máis ou menos mediterráneo, é dicir, universal (en occidente), ou máis ou menos atlántico, é dicir, de autoafirmación da identidade colectiva e de particularismo cultural. A presencia do norte e dos escritores irlandeses é patente en Ramiro Fonte; a voz bárdica e a cadencia épico-romántica é o sinal de identidade de Xavier R. Baixeras; e finalmente, a necesidade de apostar por un poemario épico-iniciático que responde a un proxecto poético ambicioso a longo prazo, represéntao o *Aurum* de Xesús L. Valcárcel. Estes poetas tiveron en xeral unha boa acollida no estranxeiro, sobre todo no ámbito peninsular, toda vez que se podían presentar baixo a dobre perspectiva da actualidade: o máis sinalado e recoñecido da lírica galega e ó tempo o correlato galego da nova poesía dominante na península (non esquezamos que este desexo de universalización da poesía foi unha resposta xeneralizada a tantos anos de autismo literario provocados pola dictadura e, polo tanto, de militancia política desde o verso). Todos eles presentan unha certa heteroxeneidade que sen embargo repiten motivos e actitudes en distintos momentos da súa traxectoria poética: a infancia como patria do home, certa sensación de decadentismo e mesmo saudosismo, intimismo e erotismo. Esta visión homoxénea púxose en cuestión desde o mesmo grupo, e así, en clave irónica, cómpre entender algúns poemas de *Fábrica íntima* (1991) e *A torre da derrotA* (1992) de Gonzalo Navaza, e mais *Profecía* (1992) de Forcadela, como punto final ó culturalismo que se viña practicando.

Evidentemente, conforme pasan os anos vanse individualizando cada vez máis as súas propostas persoais e hoxe semella necesario revisar esta idea de grupo atendendo tamén ós últimos poemarios. Así, ó noso modo de ver, Pilar Pallarés conforma unha das poéticas máis destacadas, que cómpre entender en termos existenciais e feministas. Ela foi a única muller que entrou no canon desta xeración cunha voz tan singular (orixinal e diferente incluso consigo mesma) como incuestionable. No seu *Livro das devoracións* (1996) aposta por unha maior ficcionalidade e un maior desgarro, subvertendo a orde simbólica universal e marcando o texto en feminino, que sen embargo non é un eco das deconstruccións militantes, empeñadas en desfacer un por un os tópicos para reapropialos. A súa escrita semella unha escrita da posdeconstrucción, dá por suposto o labor de desguace xenérico e polo tanto vai un paso

adiante. Non pode ser entendido doutra maneira este seu último libro. Pola súa banda, Baixeras e Cáccamo abundan na reflexión sobre o pasado como xeito de autocoñecemento e nunha visión saudosa da infancia (a patria última e verdadeira do home) que tinxe os seus versos de cores crepusculares e sombras, e Ramiro Fonte recunca no tópico da cidade e a viaxe interior como transfondo da pescuda existencial en *Pasa un segredo* (1988) ou *Adeus, norte* (1991), e profundiza na metaliteratura co seu *Cazador de libros* (1997). A preocupación polas formas levou a estes últimos poetas (pero non só a eles) a experimentar coa cadencia dos versos longos, co poema en prosa (velaí o recente *Calendario perpetuo* de Cáccamo) e co soneto (Xavier R. Baixeras, Darío Xohán Cabana...). Atopamos tamén dentro desta poesía dominante unha forte presencia do erotismo vista polos ollos masculinos, que é máis metaliterario en Fernán-Vello e máis reivindicativo e carnal en Claudio R. Fer. E tamén, contra o que poida parecer na descrición xeral do grupo, atopamos poemarios de compromiso político, que non son panfletos (comunicación inmediata, sen pretensión literaria), senón unha sorte de carteis de cego (é dicir, contan, ilustran e emocionan), como os dous opúsculos de Cáccamo, *De mañá que medo. Tristura e paixón en Compostela* (1993) e *Prego de cargos* (1991).

5. COA CABEZA NO CENTRO DO MUNDO, IR CAMBIANDO OS ARGUMENTOS (PARAFRASEANDO A LOIS PEREIRO)

Malia os intentos de concentrar propostas uniformizadoras en antoloxías o atractivo e vizosidade da nosa poesía radica en sermos diversos, en continuar sendo, en esencia, un país de minifundios, onde os eidos das patacas estreman cunha tira de viñas, e hai casa aquí e galpón acolá (cómpre aquí facer mención á revisión feita por Cáccamo e Bernárdez, que fixeron un esforzo por ampliar a visión desta época ofrecendo unha panorámica non xeracional no seu *50 anos de poesía galega,* ou antes á proposta heteroxénea de Basilio Losada en *Poesía gallega hoy*[8]). É preciso reparar nas outras poesías dos outros autores que publican ó longo da década dos oitenta, que puntualmente poden compartir espacios coa poesía dominante, e que desde fóra do canon participan no proceso de discusión e conformación do discurso. Son voces diferentes, disidentes ou marxinadas que moitas veces serán reivindicadas como modelos pola promoción seguinte. Así Reixa, coa súa visión paródica da realidade e da

8. Losada, B. (ed). *Poesía gallega de hoy.* Visor, Madrid, 1990; Bernárdez, C. L. *50 anos de poesía galega.* Penta, A Coruña, t. II, 1994. Pódese completar cunha recente panorámica de Nogueira, Mª. X. "Poesía galega dos oitenta", *Boletín Galego de Literatura* 18, 1997, pp. 57-84.

tradición, xoga coa lingua e co contexto cultural ata límites intransferibles (intraducibles); en *Ringo Rango* (1992) ou en *Viva Galicia Beibe* (1994), reescribe as claves simbólicas dunha cultura resistente e ponas en cuestión por medio da retranca. El, como Rompente, foi homenaxeado polo Colectivo Ronseltz no limiar do seu *Unicornio de cenorias que cabalgas o sábados* (1994), que é aínda un contra-canon útil e divertido. Tamén Lois Pereiro devolveu a literatura ó terreo da vida e da contemporaneidade. Con *Poemas 1981/1991* (1992) escribe textos con gran dureza e sen piedade, moito máis dura pola carga existencial en *Poesía de amor e enfermidade* (1995). Logo, a súa tráxica morte acabou de abonar o mito. Pero aínda hai máis voces: Manuel Rivas, cos seus poemas minimalistas, (combinando preciosismo, proximidade e tenrura); Luísa Castro, que pasou como un suspiro pola literatura galega e marcou co seu poemario unha voz feminina provocadora e insolente que volverán reutilizar as poetas que agora son máis novas (especialmente Yolanda Castaño), pero tamén abriu a cancela á poesía *naïf* de Estevo Creus e Celso Fernández Sanmartín; e finalmente, Alfonso Pexegueiro, unha illa no panorama recente, porque escribe desde a máis absoluta individualidade. A obra de Pexegueiro (cunha incursión no castelán) permaneceu no esquecemento ata a reedición de *Seraogna* e a publicación do seu recente *Hipatia* (1998). A é unha poesía cada vez máis próxima á dramática, onde o autor implícito se dilúe cada vez máis para lle dar protagonismo ós personaxes. E logo quedan experimentos pequeneiros coma o de M. Romón en *Bonus Track* (1997).

6. É QUE COAS PARTILLAS, XA SE SABE (ENTRE HORACIO E CATULO)

Tradicionalmente a poesía experimentou todo tipo de estratexias estéticas, serviu de xénero inaugural da nosa literatura, por ela pasaron case todos os autores e autoras indiscutibles do canon e, sobre todo, arredor dela producíronse algúns dos debates máis afervoados sobre os programas estéticos a seguir en distintos momentos literarios (velaí están o manifesto *¡Máis alá!*, o problema do mito da emigración entre Celso Emilio Ferreiro e Luís Seoane, o conflicto aparecido a finais dos setenta sobre se facer poesía de compromiso social ou apostar polo esteticismo, a cuestión do universalismo...). Destes tirapuxas non se libraron tampouco os últimos anos. O conflicto entre "vellos" e "novos", isto é, entre a procura dun discurso contido da normalidade (tachado de esteticista, decorativo, escapista e mesmo onanista pola súa "contra") fronte ó barullo de propostas dos novos, que reivindicaban as experiencias poéticas marxinadas durante a década dos oitenta e, sobre todo, rescatar a poesía das arcas douradas e levala á acción máis inmediata, facer da comunica-

ción un discurso tan cotián e accesible como os concertos nos *pubs* nocturnos. E aí estaban, apuntando novas propostas o *Persianas, pedramol e outros nervios* (1991) de Fran Alonso (considerado por algúns dos autores máis novos de hoxe en día coma un dos libros precursores[9]), e o póstumo *Unicornio de cenorias que cabalgas o sábados* (1994) do Colectivo Ronseltz que, retomando unha tradición modernizadora que pasa por Manuel Antonio e por Rompente, tantas ronchas levantou entre o *establishment* poético polo seu "Adicadoiro", os seus epigramas e, por suposto, a práctica poética paródica destas novas voces. Pero a pinga que bordou o vaso foi o un manifesto certamente combativo do Rafa Villar presentado no Congreso da AELG, que seguiu centrando as discusións máis acendidas no I Encontro de Novos Escritores de 1996[10] e rematou no I Congreso da Poesía Galega celebrado en Vilagarcía. A polémica mantívose viva a través da prensa e nela participaron poetas e mesmo narradores[11]. E, como adobo das discusións, as antoloxías feitas por Luciano Rodríguez: *Poesía gallega contemporánea* preparada xunto con Antonio Jiménez Millán[12] e mais a que artelleou con Teresa Seara, *Para saír do século. Nova proposta poética* (1997).

Nalgúns momentos do conflicto os "vellos" argumentaron, con pouca fortuna, que os novos estaban rompendo coa tradición de diálogo que imperaba na nosa tradición poética. Pero igual que dixen noutro lugar, nin a loita polo espacio literario hai que entendela coma unha traición imperdoable nin o conflicto significa a imposibilidade total de diálogo con algúns poetas das promocións anteriores. De feito, nestes tempos de heteroxeneidade estética, de aposta pola diversidade de estilos e de concepcións poéticas, os poetas novos demostran coa súa práctica que si están en permanente diálogo con aqueles aspectos da tradición que lles interesa segundo un criterio persoal, e non coa maquía de poesía dominante dos oitenta que se vende por xunto.

Pero nesta zaragallada non aparecían só ingredientes de orde estética, senón tamén de orde xeracional (e aquí non me estou a referir a un inadecuado concepto de xeración literaria porque non estamos a falar dunha unidade estética senón simplemente dunha promoción de idade que comparte algúns principios sobre a poesía como vehículo comunicativo e aínda de intervención pero que demostran unha grande diver-

9. Villar, Miro, "Romper coa estética dos 80", *A Nosa Terra* 552, 14-I-1993, p. 21.

10. Vidal, C. "A nova poesía galega entra sen pedir permiso", *A Nosa Terra* 756, 12-XII-1996, p. 26.

11. Estévez, Eduardo, "Personal *Teoría das xeracións*", *A Nosa Terra* 757, 19-XII-1996, p. 27; Rivas, Manuel, "Novos, vellor e enredantes", *A Nosa Terra* 757, 19-XII-1996, p. 28; Alonso, Fran, "A proba da paternidade", *A Nosa Terra* 759, 2-I-1997, p. 19; Méndez, Xerardo, "Carta aos paternalistas. Sobre os escritores novos e vellas trangalladas", *A Nosa Terra* 760, 9-I-1997, p. 25.

12. Monográfico de *Litoral* 209-210, 1996.

sidade estética). As novas camadas de poetas reclamaban un espacio de seu e, pedían o relevo ós que se seguía chamando nas antoloxías "poetas novos", que foran os seus profesores nos institutos e que pasaban dos corenta anos. (Aviso a mareantes: ollo coa loulea do novo, que xa está a pular a que agora é novísima xeración).

7. POESÍA NOS 90, O CÓCTEL LITERARIO

Como xa dixemos, hai un cambio nas necesidades e nos modelos. E ademais a poesía de mulleres revoluciona todo o panorama poético e a maneira de escribir. En 1991 as poetas fan lexión e toma ó asalto ó discurso poético. Chus Pato tira en edición da autora *Urânia*, María Xosé Queizán inaugúrase no xénero con *Metáfora da metáfora* e Luísa Villalta publica *Música reservada* (e por se alguén precisaba soporte teórico e histórico, Carmen Blanco remátaa coa publicación de *Literatura galega da muller*). Nace aquí unha aportación á poesía máis recente que obrigou a repensar o discurso desde moitas perspectivas e que en parte coincidirá (á miúdo sendo elas as pioneiras) coas propostas que estaban a xurdir entre os máis novos e que anunciara Antón R. López en *Sucios e desexados* (1987) e *Manual de masoquistas* (1990): desbarroquización, coloquialización, narratividade, tendencia á crónica, interese por unha ficcionalización cada vez máis complexa, cambio dos referentes exclusivamente literarios por unha permeabilidade máis ampla doutros productos culturais, as cuestións identitarias, a subversión dalgúns discursos herdados e a reivindicación do corpo, o compromiso, o abandono da gravidade, a comunicación... Xa non se trata, nesta nova xeira, de sermos coma os demais, senón de ser nós mesmos modernizando o uso da poesía. Pasamos dos tons crepusculares ós tons vivos ou directamente ó branco e negro. Trócase homologación por diferenciación (como corresponde ó signo da fin de século) e contra a idea dunha poesía dominante e hexemónica resolveuse apostar pola pluralidade de tendencias, que xa se percibía na promoción de idade anterior, só que non vendía, non se entendía ou non interesaba. Turran por achegala ó público e por iso cando escriben renuncian a ser os gardiáns da lingua (que agora é oficio de filólogos), militan nos recitais ou crean iniciativas coma o Batallón Literario Costa da Morte.

Nalgún intre ensaiáronse descricións desta nova poética dominante[13], cousa ben difícil nun grupo de xente nova e aínda tan diferente. Si que

13. Hai, alomenos, dúas visións enfrontadas, a de L. Rodríguez e T. Seara en *Para saír do século* (Xerais, Vigo, 1997) e a nosa "Poesía gallega desde 1975 hasta hoy: entre la palabra y la realidad" en *Revista de Lenguas y Literaturas catalana, gallega y vasca* V, 1998, pp. 263-275, que reviso e amplío.

se poden sinalar algúns elementos fundamentais: a comunicación, a presencia da muller (que cuestiona o discurso, a linguaxe, os mitos, o corpo, as construccións xenéricas) ou a narratividade. As tendencias propostas (poesía do cotián, poesía experimental, poesía de muller, poesía épica e poesía do coñecemento), moi simples, hainas que completar cunha descrición máis pormenorizada. Por certo, canda estes grupos, máis ou menos delimitados pola idade, atopamos poetas que non entran nos curros e que poden non ser considerados dunha promoción ou doutra[14] como Anxo Quintela, Antón R. López, Chus Pato, Luísa Villalta e aínda Ana Romaní e Xela Arias.

Como acabamos de ver non é tan doado partillar os terreos estéticos en función de criterios de biolóxicos. A simultaneidade de xeracións de distintas idades e de conflictos que afronta o autor cando se pon a escribir, non se pode resolver como os potes dunha farmacia. Deixando á marxe as polémicas, e volvendo á praxe poética, penso que no fondo hai que repensar *fatigándose* e ver cómo se resolven os conflictos que marcan posicións estéticas e éticas perante a escrita nalgúns autores que participan no espacio poético destes últimos anos (nomeadamente as xeracións que ofrecen argumentos ou estratexias novas ó discurso). Non se trata de facer grupos monolíticos, senón de pór en tensión binomios encontrados.

Repensámola e, ó tempo, apuntamos algunhas filiacións e hibridacións. Se algo caracteriza a poesía de *fins do milenio*, como lle chama Araguas[15], é o cóctel literario. Xa o dixo Colectivo Ronseltz.

Conciencia de resistencia ou de normalidade

Xavier Cordal en *Arianrod* (1993) aborda o tema pola vía mítica, atlántica (claro), e logo, co cribo da retranca luxa "a escrita transparente" tradicional co realismo "sucio" e ofrece visións descridas e críticas da Galicia actual en *Fruto do teixo* (1993) e *Afásia* (1997), onde as contradicciónns se converten nos seus sinais de identidade (é unha estratexia que xa empregaran Rompente, Reixa e Suso de Toro). Tamén desde o descremento escribe Manuel Outeiriño o seu *Depósito de espantos* (1994). Pero o compromiso expreso, non paródico, tamén ocupa un lugar importante na obra de moitos outros autores, como Marta Dacosta (*Pel de ameixa*, 1996) ou Rafa Villar (*A sotavento dunha singradura*, 1995; *Casa ou sombra*, 1997).

14. Tacitamente funcionou un criterio: se xa aparecía na primeira antoloxía preparada por L. Rodríguez, *Desde a palabra doce voces, op. cit.*, aínda que algúns deixasen de escribir ou a súa práctica poética non teña nada que ver coa proposta máis culturalista (A. Quintela).

15. Araguas, V. "Galicia: poesía última", *Citania* 1, 1998, pp. 47-52.

E desde a dobre resistencia, é dicir, nacional e xenérica, atopamos a moitas autoras, que parecen obedecer a un programa prestablecido (deconstrucción, subversións e provocación). Así Chus Pato desde *Urânia* opta por abordar sen miramentos o tema, sen medo a mesturar poesía con política para obrigar a dicir e pensar palabras proscritas pola moda, mesmo chega a facer unha proposta actual do *agitprop* sen miramentos. A súa é unha obra sen desperdicio formada ademais por *A ponte das poldras* (1996), *Fascínio* (1995), *Heloísa* (1994) ou *Nínive* (1996). A súa poesía está sempre rompendo fronteiras, mirando para a poesía centroeuropea e rusa, desconfiando da palabra, navegando á contra da preceptiva formal... Tamén neste grupo hai que incluír as voces máis provocadoras (mesmo eróticas): Ana Romaní nos seus dous últimos libros, *Das últimas mareas* (1994) e *Arden* (1998); Xela Arias en *Tigres coma cabalos* (1990); Isolda Santiago e María Lado; Lupe Gómez coas súas particulares definicións de diccionario en *Pornografía* (1995)... e nunha clave telúrica Olga Novo con *Nós nus* (1997).

Base estética ou base circunstancial

Este, que foi o argumento principal na famosa polémica, por unha banda serviu para demostrar que efectivamente había unha continuidade coas poesías das marxes dos anos 80 pero que non callou como estratexia dominante ata a década seguinte, como un dos novos modelos dominantes. As circunstancias, que permiten unha inmediatez coa contemporaneidade, serven para repensar dunha maneira crítica un mundo máis próximo e menos críptico. Isto permite agora facer crónicas (Claudio Pato), reiventar unha sorte de realismo máxico-lírico (Estevo Creus, Celso Fernández Sanmartín ou Carlos Negro), empregar a realidade inmediata para facer poesía negra (o xa citado Antón R. López), poesía de suspense (un xénero que inaugura Anxo Quintela co seu último libro, *O asasino estrábico,* 1996) e mesmo enrestrar historias cotiás (sobre todo Fran Alonso). Na banda oposta está Miro Villar, que gañou o I Premio Premio Tívoli Europa Giovani polo seu *Abecedario da desolación* (1997), que se decidiu desde a súa primeira obra pola revisión da preceptiva tradicional e a métrica, especialmente en *42 décimas de febre* (1994) e *Equinoccio de primavera* (1998). Pero tamén hai que incluír aquí algúns exercicios de deconstrucción feministas.

Rexistro literario escrito ou oral (ou audiovisual)

O problema do rexistro foi outro dos argumentos utilizados para diferenciar promocións. A concepción da lingua depende tanto do momento sociolingüístico como da concepción máis ou menos culta da poesía, pero tamén da poesía do coñecemento ou da comunicación. Arturo Ca-

sas en *Pedra de Nadir* (1995) e logo en *Momentum* (1997), Anxos Romeo en *A estatua* (1996) e mesmo Luísa Villalta escriben os seus poemas como ritos verbais de explicación e, polo tanto, o rexistro ten que ser necesariamente complexo. Pero tamén ocorre iso noutras poesías máis comunicacionais como a de Chus Pato, Olga Novo, Miro Villar... Por outra banda, parecería unha parvada negar a importancia dos novos soportes, porque a Internet parece prometer infinidade de xogos que cumprirá explotar procurando fuxir do mimetismo da escrita sobre o soporte plano do papel. (Consello: navegade pola redes, ás webs pioneiras de Manuel Forcadela e Gonzalo Navaza súmanse agora novos espacios, algúns enormemente combativos, como *Residente en Memoria, Batallón Literario Costa da Morte* ou *Teatro Bruto*).

Estranxeirización ou particularismo

Canto máis desexo de intervención ten a literatura, máis particularista se fai, sen embargo se o ton empregado pretende a destrucción da tópica, constrúense visións críticas que fan do humor unha estratexia (unha estética, a da retranca, como reivindica Burghard Balstrusch) e fóxese do chauvinismo e o "ruralismo". Os novos poetas xa non ven o estranxeiro (que é como dicir universal nos períodos máis conservadores) nin co abraio paleto nin coa admiración do clásico. Responde máis ben a un desexo de intercambio, de aproximación ou de apreixamento simbólico, como xa se fixo con outros espacios míticos (o atlántico, o catalán, o portugués...), como fai Lino Braxe co mundo árabe, Chus Pato incluíndo a tradición xudea (cousa non pouco complicada desde a esquerda) ou, por roteiros máis coñecidos, o de Paulino Vázquez en *A experiencia inglesa* (1998).

Referentes clásicos ou referentes populares

Seguen manténdose liñas clásicas, como fan o xa citado Paulino Vázquez, Martín Veiga ou Miro Villar, que se opoñen ós mostrarios de personaxes correntes, coma os labregos de Celso Fernández Sanmartín, a cociñeira de Fran Alonso ou as conserveiras que inzan a poesía de mulleres. Pero o máis rechamante son as propostas intermedias, as que rompen o binomio e integran os distintos referentes nun mesmo espacio, como fai Anxo Quintela, sumando tensións formais, a do verso acentual branco e a da estructura narrativa, nun producto que se caracteriza por unha aparencia de "naturalidade"; ou mesturando referentes tirados da mitoloxía e da memoria, Isolda Santiago, Chus Pato ou Xavier Cordal.

Coñecemento ou comunicación

Na escrita recente o reducto do coñecemento é máis cativo e camiña á marxe da moda. Arturo Casas, Anxos Romeo e certo Rafa Villar re-

presentan as mostras máis destacadas desa procura a través da poesía. Sen embargo, a etiqueta poesía do coñecemento está sometida a importantes variacións en función da capacidade dos distintos lectores para adecuarse ó código e á ideoloxía e "entender" (e a condición de lector comprende un espectro amplo de competencia). O resto, case sempre opta pola comunicación.

Escribir para un lector fictivo universal ou para un lector particular e coñecido

É, a miúdo, consecuencia do binomio anterior. A literatura de intervención debuxa un receptor máis definido, pois é o encargado de fiar a rede de connotacións que lle dá cabo ó poemario aínda que nos novos modelos de poesía política iso non é así. Tamén a literatura de provocación feminista pensa nun interlocutor. Nestas escritoras a pornografía non é só unha utilización do propio corpo senón da linguaxe dunha maneira marcadamente anticonvencional, desde o malditismo e a marxe, rompendo con esta reivindicación as imaxes femininas establecidas e reapropiándose de si mesmas e da súa representación. (Consello: se poden, vaian ós seus recitais, entederano mellor).

Esquema actorial simple ou ficcionalidade

Cada vez se foxe máis do esquema actorial simple (diálogo eu-ti) como non sexa para propor comunicacións inéditas, alleadas claramente do eu biográfico. Triunfa o ventrílocuo, no que a voz se transforma en praza pública ou en cuarto baleiro no que resoa o eco, como fai Emma Couceiro para falarlle a unha Outra (en *As entrañas horas,* 1997) e para falarnos da orixe propia (a orixe do eu literario) cunha lexión de agardadoras e iniciadas. É habitual entre as poetas máis provocadoras que empreguen a primeira persoa como estratexia das devanditas pornografía, como fan Yolanda Castaño, Lupe Gómez e Olga Novo. Pero a ficcionalidade chega a límites insospeitados nos poemarios máis narrativos, *Tortillas para os obreiros* de Fran Alonso e no xa citado poemario de Anxo Quintela, onde os textos articulan unha arquitectura complexa, antifragmentaria que podería lerse coma un texto narrativo sometido a unha decodificación particular.

8. POESÍA EN CONSTRUCCIÓN, PERDOEN AS MOLESTIAS

> As cousas acontecen coma si houbese unha secreta sociedade de socorros mutuos pra concertos e frases feitas que garantizase a súa intanxible perpetuación. E nós, respectando ese xogo, mentras a Te-

> rra non se canse de dar voltas arredor do Sol, tampouco nos cansaremos de disputarlle o campeonato da infatigabilidade (Manuel Antonio, "Fatiguémonos", *Galicia* 19-I-1926).

Finalmente, e sen fatiga ningunha, resulta evidente que o máis rechamante deste período que vai desde 1985 ata hoxe é a toma e asalto das poetas, que están a desbaratar e dinamitar o discurso poético e a construír un espacio propio a unha velocidade de vertixe, e que os seus pulos e que coas súas ideas e novas propostas cómpre ter tamén en conta a algúns homes, que chapuzan nos versos de tal maneira que hai quen apunta que axiña haberá que repensar a etiqueta "poesía de mulleres" porque será inoperante como etiqueta única para as disidencias xenéricas (velaí están a escrita *gay* e os homes que cun exercicio de transformismo literario destrúen tamén os tópicos sobre a imaxe da muller para cuestionar a validez do sexo do autor como criterio). O outro fito importante é a ruptura da gaiola de ouro da poesía, que volveu achegar o poeta á súa contemporaneidade e, polo tanto, renuncia á arte amortaxada e á palabra transparente (tamén se lle chamou de liña clara) para mergullarse nos mundos e nos discursos extrapoéticos, luxando a poesía, facéndolle enxertos diversos e poñéndoa ó día. E por outra banda, algúns dos poetas semellan estar empeñados en conxugar literatura e público para comunicar e ofrecer argumentos mellorados para a reflexión e/ou a acción. Liberado da tiranía lírica do eu, o poeta pode apostar por unha conversa múltiple e non dogmática porque a poesía se converteu nun discurso máis aberto, máis híbrido, que se beneficiou da ruptura das fronteiras. Non hai máis meta ca unha, a persistente necesidade de romper os moldes e reescribir os modelos *fatigándose*. Mentres, podemos acudir tamén ós soportes alternativos para a experimentación e a comunicación, onde con máis ou menos fatigas, van aparecendo páxinas na rede sobre poesía.

Este é o reto, *fatigarse* e, se quedan forzas, resistirse a sermos dixeridos polas irmandades secretas dos poetas e dos críticos, aínda que esteamos atrapados por elas e participemos dos seus ritos.

H. G. F.

Lírica difusa, ou xéneros en tempo indecoroso

Arturo Casas

VARIACIÓN PRIMEIRA

Mesmo comendo, cómpre saber literatura
Petronio (*Satiricón*)

Sempre é difícil desobrigarse do tempo que nos acolle. O noso vén marcado no que atinxe á cuestión dos xéneros literarios por unha peculiar discordancia, historicamente recorrente, pois nin sequera nisto somos orixinais. Cabe o cálculo de que para os lectores do común e para unha maioría dos poetas en exercicio o dos xéneros sexa, no mellor dos casos, un asunto de segunda orde, decididamente inactual. ¿Que relevancia efectiva e concreta ten para os primeiros que *Canta de cerca a morte* (1994), de Darío Xohán Cabana; *Alba plena do alén* (1997), de Xosé C. Gómez Alfaro; ou *Animal sen fel* (1998), de Fiz Vergara Vilariño sexan unha colección de treños ou de epicedios? ¿Quedará sobrepuxado este dato na súa competencia lectora por unha adscrición menos precisa ó territorio do pranto ou do elexíaco? ¿Interesan de verdade e en algún sentido ós lectores esas clasificacións? ¿Resulta asumible a posición de teóricos tan relevantes como Jonathan Culler ou Hans-Robert Jauss segundo a cal deberiamos ver os xéneros como sistemas de instruccións/expectativas verificados entre lectores e textos? ¿Integraranse por acaso aquelas clasificacións e esta verificación da que se fala nese marco que Bakhtín chamou dos *xéneros discursivos* —por tanto, como un dos tipos relativamente estables de enunciados pertencentes a cada unha das esferas do uso social da lingua—, franqueando así de paso, en primeiro lugar, a fluencia das modalidades comunicativas socializadas no recinto non tan sacral da Poética; permitíndonos, en segundo termo, e sempre durante o proceso lector, asistir sen complexos catárticos á contemplación da dor

en verbo perante a morte, *perante a morte real* e non finxida ou fictiva, dun pai, dun fillo ou dunha cadela?

Complementariamente, cumpriría cuestionar o grao de compromiso ou de compracencia que os poetas adoptan no acto da escritura, a medida en que incorporan ó seu horizonte inventivo as marcas da oda, do himno, da alba, da *tensó*...; ou incluso, sen irmos tan lonxe, aquilo que a lingüística do texto e a pragmática sinalan como *modelos de mundo discursivo*. Ignoramos o xeito en que se produce o sometemento seu ás pautas máis ou menos canonizadas pola tradición, aínda naqueles escasísimos libros que desde o título prometen xénero, como o *Himno verde* (1992), de Bernardino Graña; o *Pranto serodio* (1994), de Claudio Varela de Cambre; os *Costa da morte blues* (1995), de Manuel Rivas; a *Vida secreta de Rosalía* (1996), de Luz Pozo Garza; e os *Balsaín blues* (1998), de Domingo Tabuyo. Ou, no seu caso, naqueles outros que anuncian, tamén no título, *formas poéticas fixas*, como as *42 décimas de febre* (1994), de Miro Villar, e a *Sonetosfera* (1996) de Xosé Miranda. Ou, en fin, nos que se abeiran a outras clases de filiación: o *Lapidario dos heterodoxos* (1990), de Miguel Anxo Murado; o *Prego de cargos* (1991), de Álvarez Cáccamo; a *Música reservada* (1991), de Luísa Villalta; a *Cartografía* (1994), de Arturo L. Regueiro; a *Pornografía* (1995), de Lupe Gómez; o *Livro das devoracións* (1996), de Pilar Pallarés; a *Mínima moralidade* (1997), de Ramiro Fonte. ¿De que maneira a conciencia daquelas pautas é vivida por algúns como marca liberadora/contradiscursiva desde o punto de vista da *inventio*, a *compositio* e/ou a *elocutio* retóricas asociadas a toda creación (da *actio* hase falar despois)? ¿Resulta asimilable ese recurso nominativo tan plural a aqueloutro que coñecemos na práctica poética de autores como Manuel María ou Avilés de Taramancos, que nalgún modo propenden a declarar en títulos de libros, capítulos e poemas soltos certa alianza de afinidades *fiable* coa tradición clásica? E de por parte, ¿resulta aceptable, por exemplo perante os problemas interpretativos ocasionados polos textos dun poeta como Mallarmé, a consideración de Michael Riffaterre encol da valencia metonímica de cada poema en relación cun suposto *anteproxecto de intertextualidade xenérica* que disiparía as dificultades de lectura *se, e só se*, este resulta elucidado simultaneamente como totalidade ("It is only in isolation that the poem is difficult [...] It makes sense only when read as a metonym of the whole genre")? Á vista de libros como o de Murado, ou outros que se acaban de citar, sospeitaríase que si, que en efecto exista un emprazamento noso no que hai que ir vendo como unha *poética pragmático-hermenéutica* de xorne non taxonómico, non volto á identificación de modelos, pero que non abandona o xogo do que cabe entender como unha anagnórise discursiva —ese súpeto e último "¡Ah, pero se isto era [o simulacro d]unha oda!"—, unha

neopoética na que somos solicitados, por exemplo, para ler a rede textual do *Lapidario* como unha analecta accidental de epitafios moi marcada por un requirimento anamórfico, ou o que é o mesmo, por unha orde que nos compromete a descifrar os signos desde unha posición (retórica, cultural, moral...) forzada.

Na outra beira, nalgunha medida fronte a poetas e lectores, están aqueles que os investigadores empíricos do fenómeno literario chaman *mediadores* e *posprocesadores*. Ensaian ambos sectores a necesidade de preservar algún xeito de ordenación sistemática, non por un anacrónico espírito preceptivista senón por esa afouteza orgánico-clasificadora que a ciencia e o costume insuflan de vez na natureza humana. A miúdo experimentan aquela necesidade mesmo desde unha especie de contrición de lesa *poiesis*, idea que na rilla de románticos, croceanos, vangardistas, barthesianos, derrideanos, blanchotianos e reixanos costa deixar de equiparar á de *liberdade*; outras veces asumindo que conceptos do teor de *texto*, *discurso*, *escritura* ou incluso *libro* posúen unha operatividade e unha lexitimidade acaso superiores ás que tocan á transida categoría de xénero.

Temos que acudir ó concepto de *institución*, que é como as teorías sistémicas da literatura aluden a ese complexo de colectivos que determinan o periplo histórico do feito literario: editores, axentes literarios (aló onde os haxa), bibliotecarios, entidades que convocan premios de poesía, profesores, historiadores da literatura, libreiros, críticos (alí onde os houbo)... Algúns destes colectivos seguen confiando no lema de Horacio que encabeza o epígrafe seguinte; identificaríanse acaso co espírito e coa letra (tan cominatorios) cos que o autoritarismo de Platón amoestaba ós creadores que nos seus días mesturaban himnos e trenos, ou peáns e ditirambos (*Leis*, III). Pero a maioría actuaría a penas por cultural confianza na bondade da orde e da simetría, por non ceder ó pulo dun atomismo de mónadas poéticas. A isto obedece a propia vixencia do que chamamos *coleccións* editoriais, de extraordinaria relevancia modelizadora tamén no contexto histórico da Galicia dos últimos vinte anos, excepcionalmente con contrapuntos descentrados, como o que pode representar "Ferros", de Edicións Xerais.

Nada do anterior representa un ocultamento da realidade problemática de calquera operación sistematizadora. Na súa introducción ó número do inverno de 1987 da revista estadounidense *Genre* axuntaba Marjorie Perloff unha serie de conceptos que os colaboradores convocados pola publicación repetían con probada frecuencia a propósito do tema abordado no monográfico, *Postmodern Genre*, enfocado non só ó fenómeno poético nin tan sequera cara ó literario, abrindo de feito interesantes portas á pintura, á fotografía, ó cinema, á música, á ópera e a outras manifestacións artísticas. A relación, tal como a investigadora

de Stanford a presenta, confórmase como segue: *violación, interrupción, dislocación, descentramento, contradicción, confrontación, multiplicidade* e *indeterminación.* Tales termos, doutra parte, introduciríanse como marcas de problematización do subsistema xenérico imperante e tamén como os signos idóneos para transitar os espacios intersticiais entre o ficcional e o non ficcional, entre a representación e a invención, entre o texto orixinal e os seus comentarios, entre o verbal e o visual, auspiciando xa que logo un movemento de carácter *apropiatorio* que describiría ben a praxe dun tempo histórico que aínda que non saibamos con exactitude cando comeza si sabemos que comprende esta fase final do século. Non se afastan desta clase de criterios Brian McHale ou García Berrio cando nunha comparativa dos xéneros líricos nas etapas modernista e posmoderna botan man, respectivamente, de pares como *dimensión epistemolóxica/dimensión ontolóxica* ou *procedementos inductivos/procedementos deductivos.*

Antes de seguir, convén precisar que constitúe un erro o cálculo de que nunca antes de nós houbo desequilibrios e fluxos de innovación e mestura xenérica. As poéticas regulativas non son outra cousa que unha fotografía paralizadora dun *desideratum* canonizador. Fronte a el sempre existiu a indagación, o dinamismo dos creadores, certamente moi sometido a modelos e paradigmas nas longas etapas marcadas polo clasicismo ou polo dominio dunha tradición folclórica. Téñase en conta que Carolina Michaëlis e Giuseppe Tavani, entre outros estudiosos, recoñecen na producción medieval galego-portuguesa xéneros que denominan *contaminados* ou *híbridos,* como pastorelas, lais, etc. Considérese así mesmo que tanto Linda Hutcheon como Marjorie Perloff teñen chamado a atención en torno á interrelación entre o momento actual e o século XVIII (británico) a través da ironización do discurso, do pulo performativo e do que poderiamos apelar como *imperativo lúdico* da escrita. O hibridismo e os xogos múltiples da intertextualidade non son un achado estético da contemporaneidade. Nin moito menos.

VARIACIÓN SEGUNDA

Que cada xénero manteña o lugar que lle correspondeu
Horacio (*Epístola ós Pisóns*)

O certo é que a reflexión poetoxenolóxica ou a simple asunción acrítica dos seus resultados máis mostrencos, ocupa un lugar ineludible da misión que define o labor daqueles sectores mercantís ou institucionais arriba mencionados. Un caso: Deputacións, Agrupacións Culturais ou Direccións de Centros Escolares son probablemente as únicas enti-

dades que teiman hoxe na certidume do verso, unidade textual na que perseveran tantas e tantas bases dos concursos literarios que promoven. Claro está que o *repertorio*, que é como Even-Zohar denomina a ese entramado de regras e materiais operativos dinámicos que organizan a creación e o uso dos productos textuais e literarios, vén marcado pola súa enorme flexibilidade. Sobre estes criterios, a ninguén se lle ocorre impugnar ou sequera cuestionar o fallo dun xurado de poesía polo mero feito de que os poemas premiados non conteñan, contra o presumiblemente determinado polas bases do concurso, nin un só verso ("verso *s.m.* 1. *Lit.* Conxunto de palabras que constitúe unha unidade en si mesma seguindo unhas regras de ritmo, rima, número de sílabas, etc.", *DRAG*). A súa sensibilidade crítico-lectora sería tachada de premallarmeana, ou de cousa menos venial. Velaquí outro signo do tempo noso, a lexitimación *ad hoc* das interpretacións múltiples da letra regulativa. Qué máis terá que os versos non sexan versos, o relevante é a ductilidade de espírito do convocante. ¿A que conduciría a especulación sobre os límites entre o verso e a versificación libre de cláusulas, a *Kunstprosa* ou a prosa compulsivamente prosaica? A liminariedade anchea e relativiza o ser das cousas, que non rematan en si propias senón que trazan brazos e dunas móbiles que as deforman, as reforman, as transforman. Non se esqueza que o gusto pola metamorfose e pola anamorfose, síntomas nítidos de entropía, son parte da condición posmoderna (Lyotard) ou neobarroca (Calabrese). Que o verso pareza prosa. Que o ángulo de visión/audición force a aparencia do poema. Que na elexía resoe a épica. Que a oda nos envíe á sátira. Que o plástico taiwanés mude, por combinatoria dunha sucinta gramática de articulacións, de teupa candorosa en temible guerreiro galáctico. Que a dereita pareza esquerda e que a esquerda sexa dereita.

Tamén os poetólogos teñen dado cunha terceira vía. Consiste en desvirtuar os xéneros para confiar nos arquixéneros, na arquitextualidade (o gonzo, a condición de axialidade, o centro benemérito). Temos lírica, temos narrativa, temos drama. Por suposto, sempre nunha semiosfera definida (Lotman), suxeita a variacións antropolóxicas, históricas, culturais... Mesmo, da man das propostas de Eduard von Hartmann e os seus continuadores (bastantes), poderiamos recoñecer territorios graduais que nacen dunha triplicación do esquema xa tripartito. No marco da lírica, por exemplo, localizaríanse tres niveis, o lírico-lírico —sobre o segmento temporal que atende este monográfico, pénsese en libros como *Orballo nas camelias* (1993), de Ricardo Martínez-Conde; [*Sen título*] (1995), de Celso Fernández Sanmartín; ou *Nadir* (1996) de Manuel M. Romón—, o lírico-épico ou lírico-narrativo —*A cámara de névoa* (1989), de Vítor Vaqueiro; *Estirpe* (1994), de Xosé L. Méndez Ferrín; *O asasino estrábico* (1996), de Anxo Quintela; ou *Aurum* (1996),

de Xesús M. Valcárcel— e o lírico-dramático —*Depósito de espantos* (1994), de Manuel Outeiriño; *Noite do degaro* (1994), de Arcadio López-Casanova; ou *O valo de Manselle* (1996), de Anxo Angueira. Sucesivamente, teriamos tres graos do épico e outros tantos do dramático. *Nove* de cada se, unha vez considerada a heteroxeneidade das nóminas precedentes, nos poñemos volumétricos: por exemplo, podería darse unha poesía lírica ó cubo (os socialrealistas saberán disimular a quimera). *Vintesete* se nos acode a alferecía xeométrica dos gonzos e damos pábulo a unha poética de *caixas chinesas*, irremisiblemente taxonómico-xerárquica e case tan lastrada de humores patriarcais como a escora da relación de autores que sen posta se acaba de facilitar. A posibilidade dunha sobredose de esencialismo de catro dimensións disuadirá conciencias, mesmo as dos pensadores adictos ó guión, malia que, certamente, permitiría situar eses libros raros que algúns esquecen citar, como *Manual de masoquistas* (*s.d.*, pero de 1990), de Antonio R. López (¿sería un caso de libro lírico-narrativo-dramático-lírico?).

Regresemos no entanto a Hartmann e ó plano bidimensional, e digamos que habería que contar aínda con que a zona limítrofe entre o lírico-épico e o épico-lírico, ou entre o lírico-dramático e o dramático-lírico, goza das características que Iuri M. Lotman sinala para a noción de *fronteira* na súa teorización xeral sobre a semiosfera. En particular, goza da pertenza simultánea a un espacio exterior e a un espacio interior. A fronteira como zona (difusa) de paso e de acumulación de filtros de tra(ns)ducción entre sistemas semióticos; a fronteira tamén como vértice de densidades diversas, e, en función diso —xa o entreveu Bakhtín— como a parcela máis propicia para unha intensificación productiva da vida cultural. Fóra desta convención non sabemos exactamente qué é o que hai. Tal vez nada definido de xeito suficiente. *Textos*, dicimos con pasmo ontolóxico disfrazado de displicencia antitaxonomista. Sobre todo porque a praxe experimental dos movementos artísticos vinculados ás vangardas históricas foi eficaz e definitivamente subversiva na consecución do caos xenérico, algo que toca tamén á polaridade entre a ficción e a non-ficción, entre a *narrativa de ideas* e a *narrativa de sensacións*, par conceptual que tomo de Rafael Argullol, ensaísta ("toda literatura é ensaio") que para definir un sector importante dos seus libros ten falado de *escritura transversal*.

Complemento: a Antón Figueroa téñolle oído nun acto público unha feiticeira reflexión en voz alta que cun xiro verbal de meu —ignoro en qué medida modifique este o seu pensamento— vou reformular como segue: agora mesmo, esvaídas algunhas das pegadas máis persistentes do neoaristotelismo, o problema non é fixar o concepto e o alcance da ficción senón sabermos —consensuarmos— onde comeza a *non*-ficción, mesmo decidirmos se tal cousa existe. En *A Poetics of Postmodernism*

menciona Linda Hutcheon praxes como a do discurso paraliterario —localizable en tantas obras de Barthes, tamén en Ihab Hassan...— ou a que Jerzy Kosinski presentaba en 1986 como *autoficción* —unha especulación sobre a linguaxe do fáctico, o xornalístico, o narrativo..., con peculiares xogos enunciativos e ante o pano de fondo da *morte en directo* do biólogo Jacques Monod. Algo sabemos nós sobre isto: convén non someter a documento a *Última fuxida a Harar* (1992) de Avilés de Taramancos nin a *Poesía última de amor e enfermidade* (1995) de Lois Pereiro, tampouco pinturas ou fotografías de contrario signo celebratorio, como a comparecente —a tradición falaría aquí de poesía xenetlíaca— en *O sol entre os dedos* (1993) de Xulio L. Valcárcel ou *Darío a diario* (1996) de Xela Arias.

¿Il será todo ficción, incluídas as lapelas e as encíclicas? O asunto non é menor nun momento de explosión de teorías sobre a verdade. Alén disto —recapitulemos— poucos lectores e/ou espectadores, incluídos os non subscritos ó *Reader's Digest*, experimentan hoxe a necesidade de discernir a procedencia e ingredientes xenéricos (ficcionais/non ficcionais) da mestura textual que se lles brinde. Persoalmente, estou con Mikhaíl Bakhtín e Richard Rorty en que isto pode ser interpretado como síntoma de boa saúde cultural. Alí onde hai mestura adoita haber fortaleza, haberá seguridade, activarase unha vontade *vital* e non só *intelectual* ou *sentimental* de normalización.

VARIACIÓN TERCEIRA

Todo está esnaquizado, toda coherencia perdida
John Donne (*Poemas*)

A constitución da lírica como categoría literaria arquitextual permanece insuficientemente clarificada ó longo dos séculos. No meu criterio por tres razóns fundamentais. En primeiro lugar, pola falta de referentes teóricos clásicos e a subseguinte transposición analóxica que, sobre pautas non sempre idóneas nin sistemáticas, e máis veces do conveniente xenetistas, emprenderon os teóricos do Renacemento. En segundo lugar, pola variedade de formas literarias susceptibles de seren catalogadas como *líricas*, e polas implicacións de *concomitancia* nas que a miúdo estas se sustentan, dende os vínculos coa música e a danza en etapas arcaicas e na Idade Media ou, en xeral, en todo momento marcado pola oralidade —e o actual, sinaladamente en Galicia, contra o que en principio puidera pensarse, entra sen forzar demasiado as cousas nese envurullo—, ata os existentes coas artes plásticas e gráficas en momentos moi diversos da historia —o actual volve ser a este respecto

un referente ineludible. Hanse observar así mesmo os *cruces* con outros discursos de moi diversa procedencia funcional, desde o didáctico ó metafísico e oracular, desde o narrativo ó histórico-hermenéutico, desde o fático-comunal ó confesional, desde o político ou civil ó metapoético. Convén indicar que toda esa pluralidade non adoita ser considerada, nin aínda obxectualmente admitida, por un sector amplo dos tratadistas, nin sequera hoxe. Isto tivo repercusións directas na recepción do discurso lírico, unhas veces por condicionar fortemente o seu *radical de presentación* (así denomina Northrop Frye o marco físico-cultural con que a palabra literaria se presenta ó seu destinatario: actuación, canto, salmodia, lectura...) e outras por vehicular unha especie de ingreso furtivo na intimidade experiencial-enunciativa que vive —que está a vivir— unha conciencia *outra*.

A terceira razón, moi relacionada coa anterior, ten que ver coa confusión asociada ó *medio* do que se serve a lírica. Penso non só na moi cuestionable correspondencia entre lírica e verso —explicable desde a perspectiva dos tratados baixomedievais e a súa atención a miúdo exclusivista do métrico; pero na actualidade, como xa se apuntou, reducto singular das entidades que convocan premios—, ou, noutra orde, na oposición entre a poesía mélica e a poesía iámbico-elexíaca dos gregos, senón tamén en todo aquilo que se deriva da especificidade da dicción poética, que como as vertentes anteriores posúe unha evidente dimensión pragmática, pero que repercute incluso nun parámetro que empezou a ser destacado por Hegel e os tratadistas románticos, o da *brevidade e intensidade* do lírico, entendidas estas como peculiaridades correlativas e, novamente, posuidoras dunha alta proxección sobre a *inventio* e as opcións xenéricas. A propia categoría discursiva que chamamos *poema* queda a partir de aí consagrada como forma representativa por excelencia do lírico, en detrimento do *libro poemático* (*unitario*, coa súa específica complexidade constructiva e estructural; ou, alternativamente, *compilatorio*, como unha agregación de sumandos dispersos), facultando á vez posibilidades de mediación e posprocesado menos accesibles para discursos como o narrativo e o dramático antes de que estes achasen cadanseus formatos reducidos. Refírome ás revistas de poesía e, nomeadamente, ás antoloxías, en xeral territorios inhóspitos para as tallas grandes e para os xéneros de longo alento. Baste a consideración, nada temeraria, de que eses dous medios que se acaban de citar son a base fundamental do exercicio crítico-historiográfico máis habitualmente practicado, non só en Galicia e non só nesta altura finisecular —malia que, tamén, máis aquí e máis agora—, para colixir a transcendencia modelizadora e canonizante que de seu atesouran.

Un asunto inmediato ó esbozado á luz desta *terceira razón* sobre a insuficiencia teórica que describo é o da confusión poesía/lírica, de im-

pronta novamente romántica ou prerromántica, asunto que conviría tratar non unicamente so os presupostos introducidos senón tamén manexando as variedades non líricas da poesía, fundamentalmente a épica, a satírica, a dramática e outras. O repaso histórico que sobre a Poética poderiamos exercer —non nesta ocasión—, a fin de comprobar cal foi o lugar ocupado pola lírica desde un punto de vista teórico, debería complementarse coa discusión sobre algunhas das atribucións tradicionais do discurso lírico. Entre elas, a súa especial dispoñibilidade para a plasmación intuitiva e connotativa do fenoménico, ou para dar paso a rexistros vivenciais e evocativos en detrimento daqueloutros que describen ou narran denotativamente, o cal ten outravolta obvias repercusións de carácter xenolóxico, e en definitiva semántico-pragmático, no que puidera considerarse como constitución nouménica do mundo ficcional correspondente e na propia *accesibilidade* a ese mundo durante o proceso lector. A comprensión romántica da lírica como acto reflexivo da conciencia que quere coñecerse restou lexitimidade ó puramente comunicativo. A renuncia á procesualidade en beneficio da concentración no instante, incluso na xestación enunciativa dun pensamento, redundou no alzado das pontes favorecedoras do tránsito cara a unha linguaxe diáfana, intelixible e intersubxectiva. Alí onde o barroco conformara a escuridade do seu discurso na elocución, facendo bandeira do *concepto*, os simbolistas buscarán xa nas *correspondencias* extensionais, na imaxe visionaria e mesmo na negación do tema unha das súas premisas poéticas identificadoras. Dar as costas á mímese do mundo empírico, converter o poema en tema de si mesmo trouxo consigo unha dobre sublimación, a do acto creativo e a da súa palabra oracular e sempre autoconsciente, tamén a do *poeta vate* e o *poeta faber* en simultaneidade.

VARIACIÓN CUARTA

No verao extinguen-se as teorias unificadas
Xabier Cordal Fustes (*Afásia*)

Non parece que a cuestión dos xéneros literarios deba entenderse como unha mera derivación dos *universalia* ou dos presupostos dunha tipoloxía literaria, pero tampouco cabe dubidar sobre a existencia de puntos de contacto entre ambos sectores, tanto baixo un prisma exclusivamente teórico como teórico-histórico. Tal vez fose fructífero para unha perspectiva apropiada da cuestión empezar por contemplar a posibilidade dunha lectura dos arquixéneros que partise dalgún enfoque categorizador da universalidade, ben de raíz etnográfica (López García), antropolóxico-imaxinaria (García Berrio), existencial (Staiger), arquetípico-modal (Frye), xenérico-sexual (Cixous, Reisz) ou doutra clase. De

feito, ningunha Poética clásica ou clasicista é allea a esa orde de problemas. A partir das elaboracións dos irmáns Schlegel, de Schelling, de Hugo ou do propio Hegel poderíase abrir o camiño cara á orientación xenolóxica empírico-sistémica, anunciada relativamente pola síntese romántica entre ideais como a liberdade creadora ou a beleza e a apelación ó real histórico, combinando por tanto unha rebeldía contra o instituído cunha clara conciencia sobre a historicidade de calquera solución formulada; pero sobre todo sostida teoricamente polas indagacións de Tinianov e doutros formalistas rusos, do círculo Bakhtín, do estructuralismo checo e da socioloxía da literatura, así como pola pegada deixada por estas escolas en modelos semióticos posteriores, do tipo dos elaborados polos grupos de Tartu, de Tel Aviv ou polos membros do grupo alemán NIKOL.

Aguiar e Silva, retomando segundo se sabe a distinción formulada por Todorov entre *xéneros teóricos* e *xéneros históricos*, ten proposto o establecemento dunha diferenciación entre *modos* e *xéneros literarios*. Os primeiros leríanse como categorías metahistóricas ou transcendentais, que con perspectiva formal e discursiva —á maneira dos *arquixéneros* genettianos— poderían clasificarse en *narrativo*, *lírico* e *dramático*; e con perspectiva semántico-pragmática, que interesa aspectos como a constitución de mundos ficcionais e unha guía interactiva para descodificalos, en *tráxico*, *cómico*, *satírico*, *elexíaco*, etc. Visto así, o *modo* (ou *modalidade*, na denominación do comparatista Claudio Guillén) sería unha construcción teorética, pero non antihistoricista, á que se chega por vía hipotético-deductiva intentando agrupar unha multiplicidade de fenómenos.

A súa articulación coas obras concretas, desde o invariable ó polimórfico, é o que para Aguiar e Silva dá lugar á existencia dos *xéneros*, fenómenos que xa posúen unha natureza histórica e sociocultural, con implicacións pragmático-institucionais e subsistémicas no marco dun polisistema dado. Os xéneros caracterizaríanse desde esta perspectiva pola correlación sistémica de tres factores: a) un modelo de situación comunicativa que une cada xénero a un determinado modo e que produce unha serie de trazos retórico-formais e pragmático-semánticos (estes últimos parecen hoxe os priorizados por autores e lectores), b) un determinado modelo de "forma do contido" e c) un determinado modelo de "forma da expresión", tanto no microestructural como no macroestructural. Se ben se mira —teno feito Cabo Aseguinolaza nalgunha das súas indagacións sobre o asunto— este esquema encaixa con perfección no plano despregado por Doležel sobre os *themata* principais que desde sempre organizaron o percorrido da Poética (a literatura como estructura lóxico/morfolóxico/semiolóxica, as relacións existentes entre a literatura e o mundo, entre a literatura e a linguaxe ou, en fin,

entre a *poiesis* e a xenericidade), motivo polo cal o teórico citado encontra razoable que se chegase a equiparar a Teoría da Literatura cunha Teoría dos Xéneros. Este enraizamento sistémico que expoño faculta simultaneamente, segundo ilustracións ben coñecidas de Claudio Guillén, as relacións opositivas entre *contraxéneros*, a ubicación e mobilidade pragmática dos *subxéneros* e as *formas poéticas fixas*, a dialéctica entre xéneros canonizados e xéneros marxinais ou, en fin, a dinámica evolutiva que a historia impulsa.

Alcanzado este punto convén darmos un novo paso e introducir as claves máis importantes dos traballos xenolóxicos que debemos a Cabo Aseguinolaza, empezando pola concreción dos tres eixes complementarios que emprega na súa consideración teórica do xénero: 1) a situación do lugar do xénero na enunciación, e xa que logo a súa comprensión en canto elemento da comunicación literaria, 2) a súa consideración como referente institucionalizado e o seu sometemento á labilidade intrínseca inducida polos axentes da acción comunicativa (o que orixina os conceptos de *xénero autorial* —noción textual que se conforma en cada texto ó tempo que se utiliza, e que se identifica coa intención enunciada do autor—, *xénero da recepción* —previo á lectura e determinante dun certo espacio institucional que se relaciona co *sistema de presuposicións* de Schmidt, pero que non debe entenderse como resultado da lectura nin tampouco como unha mera mediación entre un determinado código e ese resultado— e *xénero crítico* —froito dunha decisión crítica posterior ós xéneros autorial e da recepción, motivo polo que a súa virtualidade debería buscarse no mesmo acto crítico e non na historia nin na teoría literarias, por moito que á fin resulte ser un instrumento fundamental da Historia da Literatura—) e 3) a conveniencia de distinguirmos entre as nocións interimplicadas de *xénero* e *serie*, aquela comprendida sempre desde a globalidade da súa relación cos axentes do proceso comunicativo e a segunda perfilada como o grupo de textos que reúnen algunhas características comúns. Sobre esas premisas aséntase unha noción do xénero non atenta en exclusiva ó elemento textual senón aberta ós papeis de actuación descritos pola teoría empírica. Asúmoa.

VARIACIÓN QUINTA

Unha representación duns corpos —dos poetas—
frente aos corpos de quen escoitan
Lupe Gómez ("O cara a cara dos recitais")

Na lírica cabe sinalar o arquixénero máis necesitado do recurso á enunciación como marco descritivo ou definitorio, probablemente por-

que é nesa zona onde se localiza con maior nitidez conceptual a súa escorregadiza especificidade, como en parte intuíu Jean-Marie Schaeffer nun célebre traballo. As peculiaridades do suxeito enunciador ou as propias circunstancias da enunciación lírica e a súa recepción foron apeladas desde Hegel como clave elucidadora do poético. O filósofo alemán xulgou que o obxecto da poesía era a revelación da autoconciencia do suxeito individual. Posteriormente, Coleridge situou a fe poética como a mellor ferramenta para a consecución da verdade natural por parte do lector de poesía, Heidegger definiu a poesía como fundación do ser pola palabra dita e tanto Rilke como María Zambrano xustificaron que a poesía é a voz que actúa como unción do home co non inmediato, *co máis lonxano.* A este mesmo marco referiuse Karlheinz Stierle ó reflexionar sobre a identidade do discurso lírico. Segundo este teórico, todo discurso, e en particular o poético, encontra a súa identidade na polaridade debuxada *a priori* polo eixe *suxeito-acto de fala* sobre o fondo de esquemas preexistentes de alcance institucional. Pois ben, a poesía lírica sería esencialmente *antidiscurso* pola súa vocación e capacidade para a transgresión de calquera esquema xenérico, descritivo, narrativo, argumentativo, temporal, etc., e tamén pola súa tendencia —moi nítida na dimensión metafórica— á multiplicación en simultaneidade do contexto. Un antidiscurso caracterizado ademais por unha dobre reflexividade, a emanada do feito de que o suxeito da enunciación e a súa propia identidade problemática se consolidan como o único tema posible —instaurándose, por tanto, como unha función do discurso— e a debida á propia inmanencia dinámica do texto. Unha vella idea, moi presente en determinadas tradicións poéticas contemporáneas (W. Stevens, W. H. Auden, J. Á. Valente...), apuntada tamén na concepción da poesía como *descuberta compartida* é a que sinala que a lírica é o ámbito no que experiencia e enunciación son irreductibles entre si por dárense simultánea e conxuntamente. Nun recente traballo, Pozuelo Yvancos, en diálogo co Ortega do "Ensayo de estética a manera de prólogo" e coas ideas de Hannah Arendt sobre o acto de pensar e a súa radicación nun presente entendido como *fractura* ou *fenda*, defende que o espacio da enunciación lírica se explica pola absoluta *presentez* dun eu executivo "que converte os obxectos, os espacios e os sucesos en *experiencia actual*", o que entre outras consecuencias produce a abolición da distancia entre o suxeito e a súa representación, tamén o rescate do efémero do ser. Son reflexións que están próximas a desenvolvementos do Lukács idealista da *Teoría da novela*, onde aparecen aquí e alí luminosas interpretacións sobre *o instante lírico* que faría eterna a unidade significativa de alma e natureza, ou a súa separación, tamén impregnada de sentido.

VARIACIÓN SEXTA

E ó lonxe fasme o sinal que non entendo
Helena de Carlos (*Alta casa*)

O concepto de *transducción* foi utilizado por vez primeira por Lubomír Doležel en 1986 en conexión coa Poética Aplicada da Escola de Praga. Con algunhas precisións retomouno en 1990 no seu libro *Occidental Poetics*. Do feito de que a transmisión comunicativa literaria non poida pensarse como pechada, senón en termos de circulación permanente —posto que sempre haberá novos lectores que emprendan a lectura dos textos—, deriva a aparición permanente de transformacións. Para este proceso aberto na comunicación é para o que propuxo Doležel o nome xeral de *transducción*, que, evidentemente, está moi conectado co fenómeno da intertextualidade, como o propio teórico recoñece, así como coas investigacións que desde a Escola de Praga e a *Rezeptionsästhetik* se veñen facendo en torno á lectura. Nun sentido lato, a transducción abranguería a intertextualidade, e tamén as influencias e transferencias entre autores e tradicións, ou incluso a tradición literaria no seu conxunto. Lida así, a teoría da transducción sería a culminación da semiótica da comunicación literaria. Aínda que posúe así mesmo unha proxección ó público en sentido amplo, que é probablemente a que recolle Omar Calabrese cando propón o concepto de *consumo productivo*.

Doutra parte, Michael Davidson fala de *palimtextualidade* para se referir á cualidade non só intertextual/transductiva senón interdiscursiva e sinaladamente material dun *writing-in-process* emerxente dunha combinatoria moi aberta de fontes e de situacións comunicativas *infiltradas* e *acumuladas* nun texto de chegada que á súa vez se constitúe en elo dunha concatenación sucesiva de reescritura, reelaboración, resonancia..., a partir de aquí xa non só sobre aquelas fontes senón ademais sobre el propio, sobre o poema en canto documento. Estudiei nalgunha ocasión o seu rendemento en poéticas como as de Álvarez Cáccamo, Chus Pato ou Paulino Vázquez —podería facerse algo semellante considerando as propias de Pexegueiro, Ramiro Fonte, Lino Braxe, Xosé M. Vélez, Millán Otero, Martín Veiga...—, cada unha coas súas especificidades, pero converxentes todas tres no entendemento do poema, e en especial do libro de poemas unitario, e aínda do macrotexto ulterior (a obra toda do autor), como recinto indagatorio sobre un material previamente acumulado: a historia, os arquivos, os libros, as conversas, a obra propia anterior.

A relación de todo o sinalado cunha teoría xenolóxica é evidente. En primeiro lugar, a lectura funciona sempre no contexto dunha tradición

textual determinada. Na súa procesualidade elaboramos cálculos e homoloxías que é difícil que non remesen a unha noción de modelo non necesariamente estable (algo que interesa moito a Michael Riffaterre cando constrúe a súa semiótica da poesía). Esa reelaboración dinámica e aberta ten dúas vertentes: i) aféctanos na nosa específica relación co texto que estamos a ler, e ii) unha vez culminado ese proceso de lectura, condiciona e resitúa —isto é, *transduce*— a tradición coa que dialogamos, que con seguridade é a que nos permite ler, entender, interpretar. Ninguén é capaz de proceder á lectura fóra dunha tradición, a miúdo coral. Existe, ben seguro, toda unha serie *capilarizada* de convenios tácitos, dependentes dese par de arterias que son o pacto xeral comunicativo e o sistema de presuposicións asociado, afectada pola tradición. A poética e a retórica de Méndez Ferrín, Rodríguez Fer, Vergara Vilariño, Sánchez Iglesias, Xavier Seoane, Luísa Villalta, Isolda Santiago, Colectivo Ronseltz, Gonzalo Navaza, Yolanda Castaño... ilústrano con algunha nitidez, de novo experimentando vías moi singularizadas en cada caso, que priman respectivamente —anoto, non clasifico— o eponarrativo, o metaerótico, o pastoral, o telúrico, o celebratorio, o ritual-hermenéutico, o irónico-desconstructivo, o paródico, o lúdico-gnómico, o sacrificial..., e que de maneira tan consecuente como relativa se aproximan, tamén respectivamente, ós rexistros do epílico e o rapsódico, da oda anacreóntica, do idílico, do hímnico, do epidíctico, do elexíaco, do epigramático, do burlesco, do parabólico, do epitalámico.

Con menos esdrúxulas, Lotman ten escrito que os textos artísticos poden realizar a súa función social só se existe unha comunicación estética na colectividade contemporánea a tal texto. Fóra diso teremos unicamente "epitafios nunha lingua incomprensible", que máis ou menos é o que algúns poetas novos din que plasmou a poética culturalista nos anos oitenta. Deste xeito a contraposición entre unha estética da identificación e unha estética da oposición non marca nunca unha polaridade discreta sen estacións intermedias. Tratándose de xéneros resulta imposible a práctica dunha *estética da oposición* en sentido pleno: a nova modelización que unha enunciación literaria poida iniciar nunca eliminará a totalidade de trazos recoñecibles para os lectores. Nas súas reflexións sobre a cuestión dos xéneros en ámbitos culturais periféricos caracterizados por unha sistematización deficitaria, González-Millán introduce sobre o anterior unha intelixente apreciación, segundo a cal o escritor integrado nese marco sufriría unha síndrome de natureza esquizoide que se traslada a todo o sistema en canto tal: por unha banda, ese escritor aspira a normalizar o sistema ó que pertence, e iso supón entre outras metas a de importar e reproducir en lingua propia determinadas formas e esquemas discursivos suficientemente desenvolvidos —mesmo representativos— no marco da literatura occidental; por outra banda,

como todo creador do noso tempo, estará marcado por aquilo que Octavio Paz chamaba a *tradición da ruptura*, e García Berrio, baixo outro prisma, *o soño dunha retórica sen retórica*, característica esta que debería promover nel un pulo de subversión das pautas herdadas. Lémbrese entón: normalización *versus* subversión en dous niveis, o individual e o sistémico. Pero volvamos a Lotman. O teórico estonio asegura que unha creación absolutamente á marxe das regras constitúe unha quimera inalcanzable. Pensemos, por exemplo, que o vector elexíaco tivo unha vixencia evidente na lírica dos 80, aínda dócil no respecto ás bases rítmico-mélicas da poesía; ou cómo antes dese momento o protagonismo era conservado polo vector satírico; ou agora mesmo polo que suxiro ler como *ditirámbico*. Pensemos se acaso na pluralidade de asedios desconstructivos que as diferentes escritas de muller hoxe en liza están a promover na nosa lírica: hai neles algo máis que unha mera rotación de pronomes e mitos con ánimo *erosivo* (Reisz), hai unha intencionalidade que transcende o intercambio do ariete pola portela; hai, de feito, unha invención que nos amplía o mundo dos discursos e o mundo entitativo (igual que acontece cando Ronseltz contrabrasona en "Anatomía" a Fernán-Vello desenfeitando un xénero lírico de fuste petrarquista). Xa non é só que a procesión/canción falófora, con resaibos de vixencia na sensibilidade patriarcal ó uso —recoñézase que máis nas letras para cantar que nas letras para dicir—, salte esnaquizada perante liñas poéticas como "e eu menstruo para alimentar | a túa bestial voracidade" (Yolanda Castaño) ou "e algún deus negra abre as coxas contra o inmenso / e pare a verba" (Olga Novo). María Xosé Queizán confesou nunha "Autopoética" que durante moito tempo sentiu a lírica como discurso inútil precisamente por coidar que non abondaba para acadar os seus obxectivos como escritora e cidadá: *desmitificar* para darlle a volta ó mundo, acadar unha escrita materialista, elaborar unha "palabra de terra" e unha "nova simbolización de palabras vida". Chus Pato declara dirixirse antes que á materialidade da palabra á súa *carnalidade* cambiante, nunha post-contemporaneidade na que conceptos ou lugares como *libro* ou *xénero* xa non fan pé. "Estamos perdidiños | ai Dios Mío!"

VARIACIÓN SÉTIMA

Un dos meus grandes obxectivos sería, por tanto, poder escribir poesía comprometida dunha calidade incuestionable
Marta Dacosta ("Poética")

Toda opcionalidade constitúe semiose, quere significar, restrinxe o abano hermenéutico, furta ou agocha niveis de interpretación ideolóxi-

ca. A opción polo xénero segue sendo, pois, unha clave constrictora, tanto para a beira autorial e a complexa ordenación das súas intencionalidades como para a beira da recepción lectora. Os códigos xenéricos non rematan na comunicación interna que todo poema instaura; de feito, incorporan normas de actuación empírica de dimensión social e política, unhas veces en sentido pasivo-catártico e outras fomentando a interrogación ética. Escribir poesía en galego nos anos setenta foi en boa medida para o poeta e o seu público decidirse polo *genus deliberativum*. A hipóstase do eixe asembleario trouxo consigo a proposición dun *ethos* retórico de codificación moi sinxela —a miúdo trivial— que resultou case consubstancial ó acto de escribir un poema. Saudades non triviais daquel tempo moven nos noventa o eu poético feminino creado por Alonso Montero baixo o nome de *María das Falas* —quen, por certo, "pensa que os xéneros poéticos non están pre-definidos para sempre"— a facer *loor dos poetas antimixiriqueiros* e a apostrofar no retrouso da súa Razó IV, pensando no conxunto de vates e trobeiros, "*¿por qué non aldraxades?*" (*Versos satíricos (para hoxe) ó xeito medieval*, 1998, orix. 1993).

Pero aldraxar, aldraxan. Nalgúns niveis como nunca antes se tiña feito, con superior contundencia, convencemento, vontade de (con)mover conciencias e actitudes, se ben 1) a retórica mudou, desenvolveu cauces novos, uns baseados na xa coñecida *amplificatio*, outros inventores dunha especie de minimalismo da subversión (poemas como "Segmento de poboación estudiantil" e tantos outros de *Pornografía*, de Lupe Gómez, son paradigmáticos a este respecto), 2) o obxecto da sátira multiplicou a máscara que cobre a súa faciana (*esencialmente* será sempre o poder, sen embargo a fenomenoloxía dos sucesivos pregos de cargos aparece moi diversificada; por primeira vez, coido, un sector dos supostos destinatarios-en-principio-proclives vaise sentir aludido pola aldraxe), 3) unha parte dos *poetas mixiricas* fixeron do peculiar *estado de espírito* manifestado polos *eus poéticos* por eles inventa(ria)dos —mórbido, pusilánime, pastrán, doméstico, coitado, metafísico...— unha toma de posición fronte ó mundo, que desde unha perspectiva poetolóxica non estamos autorizados a converter en obxecto de anatema e que ademais conta con precedentes moi ilustres na tradición occidental (os exiliados do mundo, os do lema *Abstéñome*, as variacións todas da musa anarcoide), non digamos xa na oriental, tan pouco dada a teleoloxismos dunha peza (lembremos o lema que Antonio R. López puxo á fronte do seu *Om* (1996), "O camiño que pode ser comprendido non é o Camiño eterno. O nome co que se lle pode designar non é o Nome eterno") 4) o ideario de base pluralizou as súas fontes (importantísimas, cruciais neste momento, as fontes feministas), e 5) ante todo, estes poetas de hogano decidiron considerar a intelixen-

cia lectora, conquistando entre outros territorios ignotos —era hora— o da ironía, acaso tras decidir que o seu público non ían ser as masas obreiras motor-da-historia-que-votan-dereita senón desocupados lectores/espectadores instruídos en testemuñais liturxias —dominicais, *of course*— das que só *A Nosa Terra* acabará informando (presupoñendo de maneira impropia que todos os seus lectores estaban *física* ou *moralmente* alí), ou ociosos noctívagos que poden enardecerse tanto como as camadas populares pero que son receptivos ó *cacosyntheton* e a outras desordes sintáctico-emocionais: todo o máis os círculos de iniciados que festexan en romarías laicas e salóns de actos a súa propia cohesión unanimista perante o destino histórico, ou conmemoran en tabernas de zona vella a presencia duns ausentes nos que non poden/saben deixar de ollarse na derrota. Catarse de novo, si, mais agora ilustrada, quizais non tan banal nin rendida á *perspicuitas* ou suxeición da palabra ó diáfano, e, con probabilidade, a pouco siso que se aplique, autoirónica: lendo os versos dun soneto lenemente parenético que Miro Villar dedica ó Batallón Literario da Costa da Morte ("*Non é tempo de loita senón de moratoria, / de mollarse en cervexa triscando algunha historia*") un non sabe se a encomenda vai para os (des)protexidos de Poseidón ou para os colegas que (des)ampara Erato. A totalidade dos cinco aspectos que se acaban de acumular posúe implicacións discursivo-xenolóxicas claras; cada un deles abriu portas novas a poéticas de indagación inédita que aldraxar aldraxan. Póñanse por caso, non respectivamente, libros como *De mañá que medo* (1993), de Xosé María Álvarez Cáccamo; *Quen nos defende a nós dos idiotas?* (1997), de Igor Lugrís; *Das últimas mareas* (1994), de Ana Romaní; *Nós nus* (1997), de Olga Novo; ou *Persianas, pedramol e outros nervios* (1992), de Francisco Alonso. Por non falar do caso singularísimo do xa citado Claudio Varela de Cambre, poeta que de cando en vez aldraxa a toda plana e sen reviravoltas apostado nas páxinas publicitarias dun xornal que cobra o seu. Ou da extraordinaria conmoción que representa a obra de Chus Pato, en quen converxen non sen furia as cinco liñas de forza que veño de dexergar. Ou de recuperacións tardegas da relevancia de *A señardade no puño* (1996), de Xosé Alexandre Cribeiro.

Desde unha óptica marxista, Raymond Williams deixa claro que o estudio dos vectores de determinación son tamén os privilexiados por unha metodoloxía como a por el posta en práctica. Ben sexa por alusión lukacsiana á totalidade ou ben por adopción dunha mirada sociolóxica, do que se trataría ante todo é de analizar a rede de determinantes que, no marco dos xéneros, evidencian os niveis do *proceso material social*. Víndomos ó noso, o problema estriba en que na poesía contemporánea, contra Goldmann e co Adorno que denunciou as carencias dun *socioloxismo groseiro*, a indagación das homoloxías entre o

social e o textual-estructural choca co feito de que a constitución fundamental do poema difumina a partir do simbolismo a proxección referencialista, sublimando a de si propio en canto artefacto e signo. Por iso interesan tanto a este respecto as razóns esgrimidas desde posicións teóricas distintas por Bakhtín e por Sartre a propósito da suposta inoperatividade social e cívica do discurso lírico, contestada, tamén con distintos argumentos e práctica poética, por pensadores-poetas como Valente, Alonso Montero, Heaney, Queizán, Méndez Ferrín, Álvarez Cáccamo ou Pato.

VARIACIÓN OCTAVA

Estamos no tempo dos vómitos, amor
Francisco Alonso (*Persianas, pedramol e outros nervios*)

Non son as palabras de Circe a Ulises cando o previña contra a voracidade da rocha Caribdis, situada fronte á non menos terrorífica Escila. Seméllano; se cadra quéreno semellar ("*sábeme a lingua a triste ironía*"). Caribdis: engulir tres veces ó día todo aquilo que o mar poña cabo dela, tamén as naves e os tripulantes. Golsalo logo con grande estrondo de remuíños e ondas, en confusión de mortes, ruína e hemorraxia: vida para os peixes e para algún destinatario lírico ("*aproveitas este vómito incontrolado e terrible*"). Caribdis é hoxe a lírica difusa e bulímica que se nutre de todos os discursos e os silencios, rumiando semiose como un coloso mineral e transductor, fábrica contradiscursiva que diría Stierle (xa se sabe). ¿Onde a figueira que librará o lector? ¿Onde as gallas salvavidas nas que prendan canónicos os xéneros? ¿Onde?

Tal vez pasou a hora de refuxiarnos na polaridade entre poéticas do coñecemento e poéticas da comunicación, tan inútiles para os fieis e excesivamente confiados mariñeiros ás ordes de Ulises. Esta nosa vén sendo a hora dunha *lírica da transducción*, que en calquera caso non fai renuncia nin denuncia expresas daqueles polos. A forza da súa vixencia radica na universalidade da súa extensión, pois entre o poeta-*scholar* máis circunspecto e o goliardo máis histriónico case ninguén parece decidido a evitar os seus refluxos. Certamente, hai núcleos pouco apolíneos que potencian de xeito extraordinario o rendemento transductivo: un sector maioritario da poesía escrita por mulleres, Ronseltz e especificamente Cordal Fustes, tamén Reixa, e Outeiriño, e Paulino Vázquez, e Fortes Torres. Quero afirmar que na interpretación do fenómeno xenolóxico que aquí intento sustentar —e que avanta con preguiceira lentitude variación a variación— estamos ante un novo lugar xenérico-modal, que posúe específicas marcas retórico-formais e

pragmático-semánticas, que favorece un modelo concreto de "forma do contido" e que tamén prima unha selección de seu relativa á "forma da expresión" (*vid. supra*). Non é este o momento apropiado para describir a totalidade dos signos que nese conglomerado se asocian. Baste como clave indicativa sinalar a rendibilidade da ladaíña salmódica que, desde Ronseltz a Pato, desde Méndez Queizán a Emma Couceiro ou María Lado, reclama unha nova constitución de pactos pragmáticos e o establecemento de novas expectativas lectoras que profundizan na coparticipación dos lectores e na súa atracción a un vórtice que a falta de mellor marbete chamarei *epidíctico-psicagóxico*. Non se me oculta que toda arela hermenéutica ingresa nunha circularidade na que os *prexuízos* persoais funcionan como lentes mediadores. Tampouco que a maior campo de visión maior distancia e menos precisión. Sen dúbida, pero en xeral as liñas de forza da poesía galega finisecular miran nesa dirección, cara ó vivencial/confesional e con forte definición do vínculo entre o *ethos* do poeta e o *pathos* do lector/auditorio (case sería obsceno falarmos aquí de *eu* e *ti* líricos). De aí a clave psicagóxica á que aludo, de aí a destacada sublimación do persuasivo asentado na crédito/franqueza/sinceridade do falante empírico e na *oportunidade* do acto lírico, de aí a inactualidade da lóxica constructiva distanciada e insuficientemente emotiva/efusiva que profesaron varios poetas dos 80 e escasos extraviados dos 90, de aí a obsolescencia do que non se sente como *Erlebnis* circunstanciada e cómplice.

Toda esta potenciación enxértase sen dificultade na arborescencia retórica do epidíctico, do doxástico, do axiolóxico, do valorativo, do xogo non sempre explícito entre o encomio e o vituperio, e, por conseguinte, tamén das variantes xenéricas que lles son propias. En certa medida —só en certa medida, enténdaseme— hai tamén unha aproximación ó *genus deliberativum* que nos serviu para comprender a poética socialrealista, pero xa se introduciron suficientes advertencias sobre os vértices opostos que delimitan esta xeometría oratoria. Algo, en todo caso, debe ser destacado suficientemente. É o regreso da asemblea, diso que hai un momento introducín como *auditorio*. Escusarán os lectores prudentes que o reitere, pero parece obvio que ese proceso, que non o é só cara ó suasorio senón tamén á fenomenoloxía toda da seducción, acabe tendo incidencia na *actio* e en concreto no *radical de presentación*, base firme da teoría xenolóxica de Frye. Semella claro asemade que esta construcción dun cronotopo empírico-ficcional, dunha *nunc*alidade compartida nos dous niveis enunciativos que entran en danza sempre que hai literatura, veña a propiciar unha recuperación da circunstancia. "*Ágora agora*", pois, serviría como lema.

Un último sinal: revísese o contraste entre os conceptos de *xénero* e *serie* en Cabo Aseguinolaza, a delimitación do primeiro como referente

institucionalizado e a súa localización no marco comunicativo-enunciativo. E unha apostila: téñase presente que o vector *autorial* domina na poesía galega do momento sobre os outros tres papeis de actuación empírica descritos por Schmidt —porque o *mercado* (Even-Zohar) de productos líricos, sexamos optimistas, está moi depauperado; porque non hai máis que *crédito simbólico* (Bourdieu)— e que isto ten incidencia na dimensión xenérica tanto como na periodolóxica e outras: son sobre todo os autores —non os lectores, non os críticos, antólogos e historiadores da literatura, non os editores, non os reseñadores *a cappella* nin os recensionistas *a lapela*, non outras esferas de mediación ou transformación— os que a través de *índices ilocucionarios* precisos chegan a *impoñer* no campo literario as súas construccións e modelos. Por exemplo: son os poetas da xeración dos 90 os que quixeron ser *xeración dos 90*, é a unidade xeracional constituída en torno a *Festa da palabra silenciada* a que se propugna como tal, son as poéticas unitarias e de grupo as que están a promover agrupacións, opcións estéticas, rexistros lingüísticos e estilísticos, preferencias xenéricas, afinidades selectivas... sempre *a priori* (esta clase de cousas non sempre acontecen así na realidade do campo literario, tampouco na historiografía literaria).

VARIACIÓN NONA

Nós buscamos os camiños penedíos da fronteira, aí onde o escritor comeza a sentirse máis público ou lector e este máis escritor, pois descobre que tamén é dono da experiencia da poesía
Rafa Villar ("A experiencia da poesía desde o Batallón Literario da Costa da Morte")

A identificación plena de códigos entre emisor e destinatario é unha entelequia inmaterializable na comunicación humana. Isto é algo que choca quizais co ensinado por Saussure, pero que na semiótica de Peirce, na de Eco ou na de Lotman está admitido sen maior problema. No ensaio deste último "O texto e a estructura do auditorio" explícase a deformación que o desciframento receptivo opera sobre calquera texto, fenómeno que acompaña ó feito de que tamén todo texto conteña o que Lotman denomina unha *imaxe do auditorio*, a cal acaba por influír de xeito activo sobre o auditorio real. Así, cada texto informaría ó seu público empírico sobre as normas previstas para o seu funcionamento na colectividade cultural, condicionando dialoxicamente a idea que o auditorio elabora sobre si mesmo. Diferéncianse deste xeito dous tipos de *actividade discursiva*: a que se pensa para un destinatario abstracto e a que se orienta a interlocutores coñecidos e concretos. Esta última conta cun cálculo máis fidedigno sobre a *memoria compartida*. Lotman

mostra o que esa oposición dá de si no marco da poesía rusa de finais do século XVIII e principios do XIX. Fronte á praxe dos poetas que contan cun destinatario abstracto, portador dunha memoria tamén abstracta —"a memoria común ideal da totalidade nacional ideal, reconstruíble sobre a base das teorías do século XVIII"—, Pushkin, por exemplo, operaría nalgúns dos seus poemas unha división consciente do seu auditorio, ó cal lle impón a natureza que ha ter a súa memoria. Esa división escinde un sector minoritario —mesmo exiguo— de individuos suficientemente informados fronte a unha maioría que capta a alusión como unha invitación a proxectarse imaxinariamente á intimidade da voz lírica. Salvando todas as distancias en liza algo semellante resulta apreciable cando contrastamos, por poñer un caso, poemas como os de *Feitura do lume* (1994), de Pilar Cibreiro, ou os de *Metáfora da metáfora* (1991), de María Xosé Queizán, cos de *Fascinio* (1995), de Chus Pato, ou os de *A estatua* (1996), de Anxos Romeo.

Máis arriba suxerín que a poética dominante dos anos 90 representa dalgún xeito unha inflexión en favor do ditirámbico-simposíaco que actúa en detrimento do ton mélico-elexíaco propiciado (de novo, *dominantemente*) no decenio anterior por autores tan significados e varios como Novoneyra, Álvarez Torneiro, Rodríguez Baixeras, Rábade Paredes, Fernán-Vello, Pallarés, Forcadela, Paulino Vázquez e tantos outros. Non estou a opoñer agora trazos xeracionais no sentido máis habitual de tal noción periodolóxica, falo en realidade dun clima sociocultural que me parece asimilado por poetas pertencentes ós diversos grupos de idade. Se non me equivoco, autores que ningún historiador da nosa recente lírica vincularía á promoción dos 90 verían tocada a súa poética en obras recentes por esa tendencia que prima o performativo e todo o que supón circunstanciación e oportunidade, *kairós*, inmediatez, *presentez* de ida e volta entre a enunciación empírica e a enunciación lírica enunciada. A apreciación posúe múltiples dimensións, pero o que máis nos interesa neste momento son as repercusións semiótico-cultural e semántico-pragmática asociadas, *asociadas* cando menos na análise que aquí se está a propoñer. Con tal delimitación, que ofrezo con algunhas reservas e a penas como primeira aproximación crítica e hermenéutica, é obvio que tamén quedará afectado o subsistema de xéneros, porque xa pactamos que o xénero é antes que nada *aquilo*.

A ninguén se lle oculta que potenciar o performativo implica sempre unha recuperación da *doxa*, da opinión, *da militancia* dirán outros (Paco Souto: "Con independencia de que nos gusten ou non, entendemos a necesidade política de facer recitais. Sentimos a obriga moral de estar aí"). O regreso a primeiro plano do recital poético como punto de encontro de autores e lectores é un feito probado. Multiplícanse. Procuran novos espacios, entre o museo, as aulas, os palcos de festas, a rúa e

as tabernas. A unidade anímica á que estes actos sempre aspiran fundaméntase nun feito raíz: os que están alí queren ese baño catártico no que a individualidade reingresa a un *nós* (cultural, ideolóxico, de xénero sexual...), demanda recoñecerse nas palabras da tribo, na estirpe, e rexeita de vez toda veleidade disonante, toda poesía *in vitro* que non sexa froito da circunstancia convocante, próxima. O poema recupera a miúdo a compañía da música (sen selo, sen ser *melopoiesis*), pero en particular de certos códigos proxémicos distribuidores do espacio entre rapsodo e público, dunha cinésica, unha xestualidade e unhas actitudes posturais que xa son en certa medida expresión corporal, *danza*. Lupe Gómez ten falado a este propósito dun espacio de liberdade que tende pontes ó teatro e á representación (retéñase o lema que precede á quinta variación). Neste sentido introducín a referencia ó ditirámbico, que o é simultaneamente ó coral, ó celebratorio, á comuñón fática, á inmersión no bravú/patriótico/ortográfico/matriótico/xacobeo/partidista/.../ de nós; tamén ó ruído, ó caos, á posta en solfa da escansión e dos canons do ritmo e outros pruritos métricos (non será necesario mencionar agora a estreita correspondencia que noutro tempo tiveron as formas métricas e as opcións xenéricas) e, en fin, á comunicación intermitente. Non hai resquicios abondo para o que nalgún momento anterior caricaturizabamos como *lírico exponencial* (lírica ó cubo, etc.), e iso a pesar da interesante asimilación do haiku, do palíndromo, do aforismo... (¿que xolda os acollerá?, ¿que Trimalción os vai trochar?). Medrou a narratividade e, en efecto, o monólogo dramático e a teatralidade que dificilmente ocultan a súa querencia de fondo pola *performance* e a "velocidade gestáltica" (Calabrese de novo). Medra mesmo un histrionismo dilixente, e a lírica ergonómica ou (¿lémbrase?) trivial. A potencialidade da palabra cede espacio —non se dubide— á unha actualización sometida ó *aptum*, isto é, ó decoro esperable que acomode convenientemente o discurso ós factores externos que o contextualizan, que, debo repetirme, en puridade non esixen presencialidade tanxible. Tal descarga de sinerxia compulsada desemboca naturalmente en *actio* (quinta e derradeira operación retórica), en sobreabundancia de emotividade a caír polo cavorco do *eu*. ¡Canta experiencia! ¡E que agradecida resulta!

Peirce soubo que os signos que un vai estrando están sempre condenados a que os interpreten. Entre nós isto sería máis un *desideratum* que outra cousa. En calquera caso, só preciso subliñar que desde unha perspectiva semiótico-cultural ese radical de presentación que chamamos *recital* impón as súas condicións máis alá do puro acto celebratorio. En certo modo, alén da fisicidade do encontro. A lírica desenténdese así pouco e pouco da célebre descrición debida a Northrop Frye: "xénero no que o poeta, igual que acontece no xénero irónico, se volve de costas ó público". A todo isto me refiro cando boto man daquel

outro vocábulo de resonancia tan platónica, o *simposíaco*, que propoño coordinar coa noción de *memoria colectiva* de Lotman: os novos textos líricos tenden a *informar* ó seu público empírico sobre as normas previstas para o seu funcionamento na colectividade cultural, condicionando dialoxicamente a idea que o auditorio elabora sobre si propio. Dilúese así o destinatario abstracto e reclámase unha cobertura sólida e firme do sistema de presuposicións *común* ó falante e ó destinatario lírico, cobertura que sen embargo é, pola súa propia natureza, ben efémera. Noutro nivel, agora mesmo sobredimensionado, a comunidade dáse entre poeta e auditorio, este a miúdo acugulado de *lletraferits*, inflacionario en adictos. ¿Que mellor caldo de cultivo para a transducción transitiva e interactiva desta nova reinvención do *non* ó decoro puramente horaciano? A poesía toda faise *envío*, *cantiga de seguir*, *contrafactum*: é unha invitación case espiral a crebar as liras afinadas polos clásicos. Cita, escolio, metaliteratura, hipertextualidade simposíaca e fractal de convidados que se responden entre si, que falan só entre eles aínda que pareza que o fan para todos os da éxtase (a maioría que recolle a *alusión* como envite para se proxectar imaxinariamente no territorio propio da voz lírica). Sólitas exclusións as que derivan deses núcleos dialóxicos, deses simposios e banquetes, desas liturxias, desas festas... das que nos vindeiros anos coñeceremos novas fórmulas, novas experiencias con radicais de presentación aínda escasamente asimilados (hipertexto; tentativas ecfrásticas e fusión coa linguaxe gráfica, plástica, fílmica, matérica...; ligazón coa música e coa danza; certidume da oralidade), e cunha renovada lectura da *hybris*, que, se nun tempo —dicíao Alfonso Reyes— sempre acababa por pagarse, de aquí en diante, ben seguro, ha cobrar un simposiarca. Parecerá que o deplore. Non é así. Ninguén teña saudades.

A. C.

Poetizar o mundo como muller

Movemento poético da *Festa da Palabra Silenciada:* trece anos de poesía galega de mulleres

Marga Romero

A Belén Feliu e
María Mercè Marçal

A nave sen motor sen vento
Da poeta
Ensaia a levantar ondiñas brancas
No tapete
Isolda Sandiago. *Berce das estampas.*

Poetizar o mundo como muller é facelo desde a razón e a vida, é facelo desde a palabra e o corpo, recoñecendo o mundo no que vivimos, creando un significado que nos inclúa e que nos permita facer orde simbólica. Poetizar é crear, nomear, pensar sobre estar e ser no mundo, ese mundo de historia cheo de realidade á que lle buscamos nome.

Calquera lectora ou lector habitual de poesía sabe que desde hai trece anos mudaron moito as cousas, desde que nesta mesma revista se facía unha análise da poesía galega daqueles dez últimos anos. Mudaron tanto as cousas que hoxe en Galicia falamos de poesía de mulleres, porque xa son moitas as que escriben. Sabemos que isto non é un fenómeno illado, é en primeiro lugar universal e, en segundo, afecta a todo o que nos rodea: á pintura, á arquitectura, ás relacións sociais, ás novas estructuras da familia, a todo, ata o código civil se ve alterado. As mulleres non só poetizan en feminino, saben que a historia das mulleres é a historia. Saber que a historia das mulleres é a historia é a aceptación do que somos como mulleres, eses acontecementos que pasaron, esa

memoria que as mulleres foron deixando no mundo, que se trasladou e que fomos levando nas costas e que fai que nos relacionemos como mulleres coa lingua, coas flores e demais especies vexetais, coas pombas e co voo das aves e con todo o reino animal, coas outras mulleres, cos nenos e coas nenas e tamén cos homes. Saber isto débese ó feminismo e nas mulleres, conscientes ou non, este modo de pensar e de actuar, esta revolución, cambiou a súa maneira de ser e de estar. E é no mundo onde somos mulleres, pór iso o feminismo alterou. Negar isto é como non aceptar que o marxismo revolucionou a maneira de entender o poder.

Por iso desexo insistir en que este momento deslumbrante de poesía de mulleres en Galicia está rodeado doutros cambios, non é agora o momento de analizar estes apectos, pero si desexo aludir a eles. O acceso das mulleres á Universidade non é un fenómeno illado, é maioritario. A creación de órganos de discusión feminista, que se patentizou na Asociación Galega da Muller, no Colectivo Feminista Independente Galego, na Figa, nas Mulleres Nacionalistas Galegas, nas Mulheres Nazonalistas Galegas, nas demais mulleres que non seguiron siglas e a plasmación destas discusións na escrita, a través de revistas de pensamento ou voceiros, iniciou un diálogo social que influíu moito máis do que se pensa, ó mesmo tempo que se nos achegaba a outras realidades culturais e sociais a través de xornadas e encontros feministas noutros puntos do Estado. A muller comezaba a escribir e tamén se estaba aprendendo a ler doutra maneira, o pensamento das mulleres e as súas obras traspasaba as fronteiras.

No referente á literatura é nestes trece anos onde se instaura en Galicia tamén a crítica feminista, deste xeito obras de ensaio como as de María Xosé Queizán, as de Carme Blanco, as de Camiño Noia, de Aurora Marco, as de Pilar García Negro son fundamentais para a formación de novas lectoras e lectores, para aprendermos a historia das evidencias ou non dese contradiscurso das mulleres. Agora hai máis mulleres que fan crítica, non só se achegan ás obras escritas por mulleres, tamén ás obras dos escritores pero sen dúbida a óptica é outra. Incluso o mundo do ensino non universitario se veu afectado, porque tamén hai que dicir que a coeducación deixou pegada maior do que se pensa, e se nun momento se sinalou que a figura do profesor/a de galego foi importante para achegar á literatura a mocidade, tamén é xusto recoñecer que a presencia de profesoras e profesores que explicaban a problemática da escrita en feminino é tan importante como a inclusión na materia de literatura de C.O.U. da obra de Luz Pozo Garza, ou a presencia do tema "literatura galega de muller", que como unidade de traballo se propoñía nun libro de *Textos escollidos* (Editorial Bahía, 1992) de Carmen Sanjulián e Miguel Mato no ano 1992. Non está demais lembrar unha obra

difícil de encadrar literariamente da autoría da escritora Ursula Heinze *Arredor da muller en 18 mundos*, que publicaba Edicións Xerais en 1985, na que a autora entrevistaba a dezaoito mulleres achegándonos "o testemuño directo de mulleres galegas" anónimas que relataron a súa loita por ser e estar neste mundo; en 1991 a mesma escritora ofrecía a través da mesma editorial o seu *Mulleres*, no que dialogaba en nove entrevistas con mulleres, estas coñecidas e recoñecidas, que mostraban as diferentes problemáticas e as razóns que as levaron a onde están; boa mostra, estes dous libros, de que a sociedade estaba demandando algo novo, de que a muller, ese mundo tamén do privado, era importante para escribir a historia.

Mais fun convidada para falar de poesía e de poesía de mulleres e quero comezar por aquel *Grial* do ano 1985, nel falouse de poesía e nunha antoloxía poética que se achegaba nese mesmo número estaban entre outras as voces de dúas poetas: Helena de Carlos e Ana Romaní. A primeira legounos once anos máis tarde un libro cheo de autenticidade no que deixaba atrás aqueles "tenros anos non vividos", para construír unha *Alta casa*. Ana Romaní en nove anos ía agasallarnos con dous libros de poemas e gañou "brindando polo amor e apostanto polo verso". Antes de 1985 estaba a obra de todas as que hoxe seguen dialogando coa poesía: Pura Vázquez, Luz Pozo Garza, Xohana Torres que nos ofrecen no transcurso destes trece anos libros que demostran que a súa poesía é tan actual coma daquela, porque a boa obra traspasa os límites do tempo e estas poetas seguen a dialogar coas poetas máis recentes. Antes de 1985 estaba a obra de Margarita Ledo Andión, que fora incluída na antoloxía de María Victoria Moreno *Os novísimos* de 1973 no que a poeta afirmaba "son como calqueira home", buscaba Margarita marcar unha igualdade coa palabra, camiñará logo esta poeta, narradora coa súa escrita a través dos vieiros do xornalismo. Pilar Pallarés antes deste 1985 ofrecéranos dous poemarios ben acollidos no momento como toda a obra desta poeta, que en 1980 nos dicía en *Do sulco* que "O poeta é un home que ten que baixar á rúa" e que en *Setima soidade* (1984) (III Premio Esquío de poesía) achamos un libro sobre o amor, o amor ata a aniquilación, cunha amante que se ve devorada e que nos logra transmitir esta soidade, esta devoración, presentada cunha gran mestría poética e sinceridade que é capaz de nos conmover e facernos recoñecer o que é auténtica poesía. A este tema da aniquilación, de devoracións volverá Pilar, retomando un camiño que non abandonara. Se me deteño nelas é porque en 1985 no *Grial* delas pouco se falou, aínda que Pilar, premiada, formase parte tamén do grupo de poetas da Coruña que tiraron do prelo os volumes de *Amor e desamor* ou na *Escolma da poesía galega (1976-1984)* elaborada por X. Lois García. Abrimos agora esta antoloxía, nela están presentes Ánxeles Pe-

nas, Margarita Ledo, María Xesús Pato Díaz e Xela Arias. Pois ben, nese 1984 Chus Pato xa estaba antologada e estes poemas eran a mostra de dous libros inéditos "Poemas de María dos Santos Oliveira" e "A Cinza do escorpión", e neles podemos observar moitas das constantes na súa poética actual, e poida que non estea de máis sinalar as palabras coas que presentaba o antólogo a súa poesía: "Poesía de denuncia. Poesía como necesidade contra o odio depredador da liberdade". É verdade, Chus Pato leva nisto da poesía moito tempo, aínda que sexa fundamentalmente nos noventa cando se decida a publicar. Xela Arias, que publicaba ata o ano desta antoloxía en diferentes revistas, revélasenos no ano 1986 con *Denuncia do equilibrio*, que nos sorprendía, como con todos os seus poemarios cunha linguaxe rupturista. Pero volvendo ó 1984, a esa "Escolma", nela intúese algo que se consolidou, curiosamente na páxina que lle dedica X. Lois García a Xela Arias, onde se sinala: "Localízanse en Galicia, concretamente en Vigo, un número apreciable de poetisas que están a facer unha poesía reivindicativa de amplas miras feministas que se botaba en falla desde Rosalía. Estas compromisarias comparten as inquedanzas de rehabilitación da muller ca ansia dunha sociedade máis xusta. Nesta laboura están a traballar Ana Romaní, Cristal, Helena de Carlos e Xela Arias". Pois hoxe constátase que todas estas poetas teñen libros publicados e desde unha poetización en feminino introduciron temas na poesía que antes non foran tratados.

Este era pois o panorama poético hai trece anos. Pilar Pallarés era practicamente a única poeta, ademais das consagradas que xa comezaran a publicar na dictadura. As outras, deixaban madurecer os froitos e elaboraban as súas receitas, aínda que de cando en vez se deixasen ver.

En 1983 xorde o primeiro número da revista *A Festa da Palabra Silenciada* que ata o ano 1997 seguiu a publicarse con normalidade e agora pretende mudar de rumbo para pasar a denominarse unicamente *Festa da Palabra*, e dando entrada tamén á colaboración de críticos e creadores en xeral, por entender que xa estamos nunha situación de normalidade na que o obxectivo que perseguía a publicación en 1983 está consolidado. Esta revista foi a gran reivindicadora da escrita da muller, pero os seus logros foron moito máis alá, converteuse na voz de todas as tendencias artísticas. Nela analizouse desde o feminismo a fotografía, os medios de comunicación, o racismo, o colonialismo, o erotismo, a literatura infantil, a pintura máis actual. No aspecto da escrita consolidou a presencia de mulleres críticas ó analizar a literatura máis actual, pero tamén achegou novas interpretacións de Rosalía de Castro, de Emilia Pardo Bazán, de Francisca Herrera Garrido e de María Mariño. Homenaxeou a poetas como Xohana Torres, Pura e Dora Vázquez, consolidando o diálogo que existe entre todas as poetas que hoxe escriben en Galicia.

Hoxe escriben en Galicia moitas mulleres, moitas delas aportaron á literatura galega libros imprescindibles, o rumbo desta literatura é diferente antes e despois da *Festa da Palabra Silenciada*, porque nesta publicación publicaron as poetas que hoxe son. *A Festa da palabra Silenciada* foi fundamental para ese poetizar e nomear o mundo como muller. Consolidaba escritoras, críticas e lectoras, preparaba o que hoxe temos. Foi unha revista que nos conectou co mundo.

Hoxe, si, desde eses trece anos hai moitas poetas que nos ofreceron libros:

As poetas que comezaron publicando na posguerra: Pura Vázquez, Luz Pozo Garza, Xohana Torres, María do Carmen Kruckenberg, Xaquina Trillo, Helena Villar Janeiro, Cristina Amenedo...

As poetas que publican nos anos 80: Pilar Pallarés, Ánxeles Penas, Xela Arias, Ana Romaní e Pilar Cibreiro.

Poetas que publican nos noventa: Chus Pato, María Xosé Queizán, Luísa Villalta, Isolda Santiago, Marica Campo, Eva Veiga, Ana Baliñas, Marta Dacosta, Helena de Carlos, Cristal Méndez Queizán, Lupe Gómez, Iolanda Castaño, Anxos Romeo, Cristina Cabada, Enma Couceiro, Olga Novo, María Lado, Medos Romero... Poetas de diferentes momentos históricos, poetas de diferentes estilos que nos abren un mundo heterodoxo e heteroxéneo. Poetas que eu vexo en constante diálogo, nas que non se dá unha loita xeracional, non se dá a necesidade de matar o anterior, porque todas, conscientes ou inconscientes, tiveron a mesma necesidade: matar o pai que gobernaba o terreo da simbolización. Todas, conscientes ou non, participan nun movemento poético conxunto que trata de nomear ese mundo e que saíu dese silencio, desa palabra, por iso nalgún momento xa pensei que lle acaía ben a esta eclosión o nome de "Movemento da Festa da Palabra Silenciada", porque as palabras houbo que tiralas fóra da casa. Este movemento poético segue como unha espiral e todo este pensar e esta escrita transguesora que une as poetas e as lectoras, con Rosalía de Castro, comezou a reflectirse nos últimos anos dos oitenta. En 1989 a Profesora Kathleen N. March, gran coñecedora da literatura galega, publicou en Peter Lang (en Nova York, Berna, Fráncfurt am Main, París) un volume cunha introdución sobre a poesía galega de mulleres desde Rosalía ata a actualidade, á que seguía unha antoloxía que ofrecía poemas de trinta e catro mulleres, publicados en diferentes medios como *Dorna, Carel, Arco da Vella, A Nosa Terra, Andaina, A Saia, A Festa da Palabra Silenciada.* O título desta antoloxía é *Festa da palabra* (An Anthology of Contemporary Galician Women Poets). Velaí o dato, algo estaba pasando que logo callou. En 1992 Edicións Xerais publica *Palabra de muller*, unha antoloxía coordinada pola profesora Camino Noia, da que ela mesma facía un estudio introductorio e nel sinalaba: "Actualmente, a pesar da

incorporación das escritoras ao mundo literario de Galicia e de que xa é significativo o número de poetisas en lingua galega, non existe unha conciencia de grupo por parte das escritoras. Son máis ben individulidades illadas con pouca conexión entre elas, se exceptuamos aquelas que colaboran no grupo feminista que fai a Festa da Palabra Silenciada, que ten como un dos seus fins dar a coñecer a tódalas mulleres que escriban en galego". En xuño de 1996 celebrouse en Vigo o I Encontro de Poetas Peninsulares e das Illas organizado por Feministas Independentes Galegas, promovido pola Concellería da Muller do Concello de Vigo e dirixido por María Xosé Queizán. As diferentes comunicacións están publicadas na *Festa da Palabra* no seu número 13 de 1997. Este primeiro encontro que tivo continuidade ó seguinte ano en Andalucía e que neste 1998 se celebrou en Lanzarote, pretendía enriquecer o diálogo das mulleres que poetizaban na península e nas Illas nas súas diferentes linguas e nos seus diversos estilos. A Asociación Alexandre Bóveda da Coruña, facéndose partícipe neste achegar a literatura á sociedade, habería de dedicar unhas xornadas á poesía de mulleres no ano 1997.

Arríscome a dicir que todas as poetas que hoxe escriben poetizan en feminino, desde as de maior idade ata as máis novas: Xohana Torres recreou a Penélope, Luz Pozo Garza mantén vivo o diálogo con Rosalía, tirando á luz a súa vida secreta, esa que permanecía no privado, e só desde o feminino se poden escribir textos poéticos como "Poema a miña nai" ou "Muller decrépita", que Pura Vázquez nos transmite con emotiva sinceridade en *Desmemoriado río*, a súa última entrega tamén en Espiral Maior (1997).

Cada poeta escribirá por diferentes razóns, non as coñezo, poida que sexa a mellor forma para deter a cabeza, non o sei, o que si afirmo é que cando leo poesía de mulleres, como lectora, que é como estou escribindo, vexo que hai algo en común a todas estas escritoras, teñen conciencia e unha boa imaxe de si mesmas, escriben para expresar a súa propia vida e senten unha insatisfacción ante o discurso maioritario. En resumo, desde as súas diferentes ópticas, son creadoras dunha nova palabra que indagan, unha palabra que explique as súas realidades, cada unha busca o seu propio camiño nomeándose a si mesma. Por iso esta grande pluralidade de estilos e mensaxes que nos ofrece unha nova realidade poética poliédrica.

É interesante lembrar a conversa mantida entre Arantxa Estévez e Luz Pozo Garza publicada en *A Nosa Terra* (4-VII-1996, número 733) cando Luz contesta á pregunta de se é correcto falar de xeracións na poesía de mulleres da seguinta maneira: "As xeracións existen, é obvio porque cada unha comezou en épocas diferentes. Pero ultimamente estámonos xuntando poetas de diferentes idades e pódese dicir que hai

unha transfusión entre as máis novas que inflúen en nós e nós nelas. [...] A min non me gusta anquilosarme e estou moi pendente da poesía actual. Xuntarnos reforza o impulso da muller na literatura xa que se dá un trasvase moi efectivo e, de calquer xeito, temos a sorte en Galicia de ter moi boa poesía de homes e de mulleres".

Hai poetas pero tamén hai un público, e hai unhas editoriais que apostaron pola poesía, neste aspecto é indiscutible o valor da editorial Espiral Maior, que se abría co imprescindible libro poético para comprender a transgresión que desde unha óptica feminina se creaba na linguaxe, estamos en 1991 e refírome a *Metáfora da Metáfora,* de María Xosé Queizán que se rebelaba como poeta. Esta editorial consolidou a poesía de mulleres, recuperando a voz dalgunhas delas ó tempo que apostaba polas novas, un proxecto editorial firme, serio e fermoso, que tamén nos ía legando as ilustracións de novas pintoras. Sotelo Blanco deixou de convocar o premio Leliadoura (1992), e a colección entre as que estaban Luz Pozo, Ánxeles Penas ou Pilar Cibreiro, desapareceu en 1997. Seguía a colección Esquío que nos sorprendera con *Baleas e baleas* en 1988 de Luísa Castro, do que non quero esquecer o fermoso poema dialogado entre nai e filla "A miña nai traballa nunha fábrica de conservas", porque Luísa participa desde a súa literatura de toda esta renovación que se deu, aínda que teñamos que lamentar o seu abandono, polo momento, da literatura galega. Hoxe Xerais presenta a colección Ablativo Absoluto, onde podemos ler os Premios Losada Diéguez de Poesía, Olga Novo con *Nós nus,* unha das novas voces, ou a *Nínive,* de Chus Pato, unha das poetas que máis fortemente está chegando á sociedade. A poesía interesa, polo tanto estamos nun momento no que se reflicte en premios: O Esquío, recibirían un accésit, Eva Veiga e Ana Baliñas; O Martín Codax que sería outorgado na súa última edición a Marta Dacosta. O Fermín Bouza-Brey e o Espiral Maior que son para poetas inéditas e inéditos, foron premios revelacións de Iolanda Castaño, Isolda Santiago e Emma Couceiro. Premios máis novos son o Eusebio Lorenzo Baleirón, do que agardamos ese prometedor libro titulado *As entrañas horas* de Emma Couceiro, o Johán Carballeira, que recibiu na súa última edición Iolanda Castaño co título *Vivimos no ciclo das erofanías,* nestes momentos no prelo. E o novo Esquío é para ata agora narradora Marilar Alexandre con *Catálogo de velenos.*

Houbo nestes trece anos en todo este panorama editorial unha iniciativa que non quero esquecer polo que tivo de fermoso, Edicións do Dragón, que nos achegou nunha carpeta oito poemas manuscritos de Isolda Santiago, Ana Romaní, Chus Pato, María Xesús Nogueira, Carmen Lobón, Marta Dacosta, Rita e Iolanda Aldrei. Por esta mesma iniciativa lemos en 1996 *A teta sobre o sol* de Olga Novo. Esta aposta pola poesía é herdada pola nova colección Letras de Cal que bota a andar co libro

A primeira visión de María Lado no que a poeta participa da nova óptica de achegarse ós temas clásicos, sobre todo á figura de Eva.

Neste agromar de poetas novas e novos están os do Porriño que por iniciativa da Asociación Cultural do Louro tiraron un libro en 1996 con poemas de seis poetas e unha poeta, o libro *Baldio,* a poeta Ana Teijeira, que é poeta porque está nun libro de poesía pero os seus textos son verdadeiros textos en prosa, nos que se adiviña unha gran narradora. Máis recentemente, ó abeiro da Asociación Cultural Santa Compaña, chegan desde o Salnés *Sete naos,* e entre estas voces moi noviñas están as de Tareixa Abal, Irene Cacabelos, Carme G. Rebollido, Inés Meaño e Iria Peiteado. Do Batallón literario que tanto está a dar que falar e que ve publicada unha antoloxía en Espiral Maior está entre eles Mónica Góñez, que se achega ó estilo poético de Lupe Gómez. As e os poetas destes grupos asumen a poesía como militancia e están facendo que esta recobre ese carácter oral e de comunicación directa co público, e este diálogo hoxe goza de moi boa saúde.

Entre todas estas propostas de divulgación poética sempre está a Edición de Autora que foi pola que, despois de petar en portas de editoriais, optou Lupe Gómez para ofrecer en 1995 *Pornografía,* libro que contiña eses poemas que oralmente nos múltiples recitais impresionaban ó público oínte e que en libro non perderon esa forza, ese pulso, co que a autora está a enfrontar a escrita, porque agora o público lector segue a recibir esa forza, ese pulso que lle está a lanzar Lupe Gómez, quen pode ver como desde Uxio Novoneyra ata a xente máis nova louvaron a súa primeira obra. *Rendéome no tempo* de Medos Romero tamén se presenta para o público en Edición de Autora, poemario escrito desde a experiencia vital, cunha enorme riqueza expresiva, desde o feminino; o seu próximo libro sairá en Espiral Maior. Pero a escritora que máis optou pola vía da autoedición é María do Carme Kruckenberg, con vintedous libros publicados nos cincuenta e cinco anos que leva escribindo, e forma parte das primeiras mulleres que escriben despois de 1936.

Son, como vemos, moitas as poetas que podemos ler nestes trece anos. Algunhas consagradas, Pura Vázquez, Xohana Torres, Luz Pozo Garza. Outras, as que formaban ese grupo das que se falou nos oitenta e que nos noventa consolidaron a súa obra e aportaron realmente novas perspectivas no panorama poético galego: Pilar Pallarés, Ana Romaní, Xela Arias, Chus Pato, Helena de Carlos e Cristal Méndez Queizán. E as outras, son as da poesía dos últimos anos, poetas novas nacidas xa nunha aveciñada ou propia transición política, das que reteño os nomes de Lupe Gómez, Iolanda Castaño, Olga Novo e Emma Couceiro. E entre todas estas María Xosé Queizán, autora consagrada, mais poeta dos noventa fundamental para comprendermos esta transgresión.

É perigoso falar das últimas entregas poéticas, das últimas poetas que achegan a súa obra ó público oralmente ou por outros medios de difusión, creo que carecemos aínda de panorámica, esa necesidade de visión que nos impida deixarnos levar pola delicia que unha primeira entrega poética nos pode facer sentir, sabemos que a mocidade é algo tamén en tránsito. Digo isto cando sobre a miña mesa está o exemplar número 3 de decembro de 1997 da publicación do Grupo Literario La Flama en el Espejo, de México que fai neste número unha "Muestra de la joven poesía gallega", entre trece poetas seis mulleres: Iolanda Castaño, Emma Couceiro, Marta Dacosta, Lupe Gómez, Mónica Góñez Silva e Olga Novo. A introducción e a selección dos poemas é de Iolanda Castaño que así traslada esta máis nova poesía alén das fronteiras galegas. Reflexiono tamén sobre a falta de perspectiva que me faga deter no máis último do máis último, cando penso na existencia desoutro colectivo poético da Coruña, "Humilladoiro" que asumen esa democratización da poesía en recitais poéticos e que levan ás poetas do grupo a tirar un boletín poético co nome de *Polpa*, estas poetas en diálogo permanente con todas as outras, así, Emma Pedreira, partícipe do Boletín, difunde a súa poesía prologada por Chus Pato.

En definitiva, son moitas as mulleres que poetizan como mulleres desde múltiples olladas, desde un *eu* feminino e o que sen dúbida se observa é a existencia de diálogo entre todas estas poéticas, desde as consagradas, ata estas outras novísimas das que temos moito que agardar, un diálogo, que antes non foi posible, e que sen dúbida permite rescatar o rostro oculto da historia dese sermos e estarmos no mundo como mulleres. Estas autoras compaxinan a literatura co ensino, coa crítica literaria ou coa xestión cultural a través de editoriais, medios de comunicación, algunhas aínda universitarias, Cristal Méndez Queizán dedícase á música, Anxos Romeo á pintura e Medos Romero é enfermeira. O importante é que todas elas conseguiron normalizar ás "literatas" na vida pública.

A PRESENCIA DE ROSALÍA DE CASTRO. CATÁLOGO DE SOMBRAS

Tiña o mar lisura dunha páxina nova
Na escritura da vida

Luz Pozo Garza. *Vida secreta de Rosalía,* 1996

Falar do diálogo con outras poéticas de mulleres en Galicia ata agora, ata esta eclosión destes últimos anos, era practicamente imposible. A historia, a crítica, negou a obra das mulleres e condenounas a ser un

catálogo de sombras. Limpamos o po, e saímos ó mundo, derrubamos cancelas e chegamos a outras poetas. Na primeira páxina do catálogo está Rosalía.

Todo comezara con ela, dela herdamos a súa sombra que se segue a proxectar en cada libro. Con ela agromaron as primeiras palabras silenciadas. O diálogo foi interrompido, o diálogo foi imposible. Rosalía é a poeta de constante referencia, abonda ver a publicación recente do libro *Daquelas que cantan* (1998), prologado por Carme Blanco, no que once poetas actuais "fillas de tinta" en palabras de Luz Pozo van tecendo a realidade deste diálogo coa nai simbólica, un diálogo entre a súa obra e estoutras diferentes e individuais. Pura Vázquez dille a Rosalía: "*Todo fala de ti*", María Xosé Queizán lembra unha Rosalía rebelde: "*Fuches condenada á valentía./ Calar ou ser perversa. Velaí! / Un dedo caerá sobre ti!*". Pilar Pallarés vaticina *"Enxendrarás de novo no silencio/ entre o rencor e a dúvida/ volverás a nacer"*. Todas elas: María do Carme Kruckemberg, Helena Villar, que fora autora do libro *Rosalía no espello*, Ana Romaní, Xohana Torres, Chus Pato e Iolanda Castaño, ofrécennos un testemuño importante para entendermos a importancia do diálogo entre estas diferentes ópticas de entender a póetica e tamén a propia obra de Rosalía. Xela Arias é a voz máis discordante porque nela asoma a sentencia de que todo segue igual: "*Nada novo, inmaculada Rosalía./ Tal sempre mulleres confinadas na construcción/ doutros/ comprendes:/ revolveseche a arma contra ti*".

Un homenaxe ese libro, conxuntamente cun disco onde se oe a voz das poetas, que demostra esa pegada que Rosalía exerce na poesía actual, referente literario induscutible. Pero é sen dúbida o libro *Vida secreta de Rosalía* da autoría de Luz Pozo o máis renovador tratando de Rosalía, porque nel a vida e a obra rosaliana son o obxecto da poesía de Luz Pozo. Xa antes Rosalía estivera presente en Luz, agora nesta obra cun exercicio precioso de intertextualidade a poeta fai entrar no diálogo a outros poetas, para quen Rosalía foi un referente, pero é só Luz a que establece a conversa coa poeta. O diálogo técese entre estes dous momentos históricos, entre estas dúas poetas de voz individual e madura, a poeta trasládase ó día do nacemento da menina Rosalía, e a conversa coa nena é desde o inicio "*Chovía prematuro unha memoria lúcida/ que escribía o teu nome nas pedras desveladas*", logo camiñamos e asistimos á existencia da linguaxe, da "*palabra subversiva: madre*". O libro é unha lectura en voz alta da obra de Rosalía, da vida secreta que teceu esa obra, unha lectura da que nosoutras lectoras asistimos á escena sen atrervernos a interromper o diálogo de dúas grandes poetas. A atmosfera posúenos, entramos no xardín do pazo, e as follas novas, anóvanse.

Mais Rosalía está en todas, no mar e nas mareas de Ana Romaní, na muller que habitou unha casa de Chus Pato, na lentitude e na memoria

coa que nos transmite Pura Vázquez a certeza do seu orballo, ese río que flúe, esa perda dunha escrita adolescente. Está na metáfora da aniquilación de María Xosé Queizán... porque a súa sombra habita o cuarto sen paredes da escrita en feminino.

Logo entra neste diálogo María Mariño e bérranos "*había que chegar, había que chegar pra ser*", e a súa obra *Palabra no tempo*, que lemos no 1990 e que permanecía inédita desde 1967 conversa coa poética máis actual, esa preocupación pola palabra, o texto é un corpo vivo e o obxecto da escrita é a vida que, o papel, "*trillado*" que "*berra entre os fortes*". Esta busca de que a palabra sexa a dor no poema, o termo xusto, claro, que comeza no "*papel branco*", lévaa a ser unha das nosas mellores poetas vangardistas en diálogo permanente coa versificación de Chus Pato, coas aniquilantes devoracións de Pilar Pallarés, e adiviñamos a súa presencia no título que Emma Couceiro nos promete *As entrañas horas*.

Imos pasando as páxinas do catálogo e xorden Alfonsina Storni e Juana de Ibarbourou que latexan nas paixóns e na vivencia do amor de Pura Vázquez, Alejandra Pizarnik está nesa auténtica poesía que está tralas portas do rostro de Marica Campo, tamén en Isolda Santiago e en Pilar Pallarés, quen tamén se achegou a María Teresa Horta; Ingeborg Bachmann, albisca no universal mundo de Chus Pato; Sylvia Plath, Edith Södergran, Emily Dickinson, conversan con Ana Romaní. O catálogo vai saíndo á luz. Olga Novo recibe o maxisterio dos surrealistas franceses e a poeta Joyce Mansour é a amazona que cabalga pola súa poesía, que é de moitas lecturas. E *Metáfora da metáfora* de María Xosé Queizán parece ser como o ideario temático asumido por todas as poetas.

Silvia Plath e Emily Dickinson, Alejandra Pizarnik poida que sexan as poetas que mais inflúen neste final de milenio na escrita feminina. Vénme agora á mente a poesía de María Luisa Amaral que desde o veciño Portugal semella dialogar coa poesía galega poida que a través da súa admirada Dickinson. Esta é só unha homenaxe a este diálogo que se establece. Ser na escrita, estar na historia e interpretala, saír do silencio, apoderarse do símbolo e da palabra, é a constante da literatura feminina en todas as latitudes.

Outra cousa sería da literatura de mulleres en Galicia, en España, se non se interrompese traxicamente o entusiasmo vital daqueles primeiros anos trinta, a vida das republicanas está por descubrir. Chíscolle un ollo a Concepción Arenal, a Sofía Casanova, tamén a dona Emilia e agardo mellor fortuna agora que a obra das poetas racha as cancelas para saír do século.

A ESCRITA

Escribo para darlle a volta ao mundo

María Xosé Queizán. *Despertar das amantes,* 1993

Unha das maiores dificultades que atoparon as poetas é a lingua, "*pensar coa lingua que nos degrada*", como sinalou María Xosé Queizán; a liberación consiste en crear un novo código, para poder falar dunha realidade que inclúa o mundo desta transgresión. Trátase de buscar unha voz, a voz propia, isto sábeno tamén as poetas máis novas, deste xeito Emma Couceiro ameazada polas *Humidosas*, rodeada de cerradoras: "*Abarcadoras de palabras/ a dicilas sen voz/ apoiadas nun eco*". A escritora, e todas as grandes escritoras o souberon, é consciente de que non pode repetir como a ninfa eco, palabras sen sentido, a poeta é desertora dun canon caduco. A poeta, e neste caso Emma Couceiro, sabe que hai que saír para deixar de pintar o silencio. Olga Novo refírese tamén ó parto do poema e en *Nós nus* "*resiste o poema entre o sangue a a placenta*". Escribir concíbese como unha maneira de vivir, "*Escribo para vivirmos*", di María Xosé Queizán no seu *Despertar das amantes*, e fai para todas, lectoras e poetas, evidente "*escribir é parir*", "*parir o pensamento*", ela que sabe que amando á igual precisa nomear ese amor, aínda hoxe transguesor, porque "*amar é nomear*".

As poetas tamén saben que a categoría de xénero é algo social, cultural que vén imposto, que situou a Rosalía nunha situación de dexenerada, que lle deu máis dunha dor de cabeza ata convertela en "mala" a Sor Juana, elas e todas as grandes poetas, escritoras apartáronse da conducta propia do seu xénero.

Cando a poeta recibe só a influencia do "oficial", do "lexítimo", desa escrita herdada, que a enxerta nun estripeiro que non a fai libre, a poeta négase a si mesma, aínda que sexa capaz de lograr unha obra que sexa louvada, precisamente, por traducir tan ben esa submisión. As poetas actuais son conscientes desa dexeneración, son herdeiras da rebelión da escrita en feminino e todas, todas saben, (releo a Erica Jonj), que non poden escribir os seus poemas cun pene artificial.

Pilar Pallarés, quen afirmaba que o poeta era un home, no seu primeiro libro (1980), ten explicado na súa poética o proceso que a levou á conciencia da escrita en feminino. Nunha conversa en *A Nosa Terra* (número 744, 17-IV-1997) con Carme Vidal, comenta como nun principio, cando pensou nese "poeta home", reflectía na súa escrita a lectura de escritores masculinos. Logo soubo que non hai lugar para a neutralidade no discurso, quizais por iso é en *Setima soidade*, onde a soidade se tornou máis soidade, e por iso ese libro é autentico. As palabras súas reco-

llidas na poética que se achegaban na antoloxía dos anos oitenta preparada por Carlos Bernárdez (Editorial Penta, 1994), son un bo resumo de todo o que estamos a dicir. A poeta despois de abandonar a máscara do masculino imposto comenta: "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". En *Livro das devoracións*, lemos a reflexión, sobre a vida e a escrita, inseparables, sobre ser muller poeta: "*Renazo nos límites acuosos/ entre a palabra sombra/ e o terror do abandono/ soeergo-me da nai que ainda me nutre/ deste silêncio escuro que me bebe/ e evado-me nun fio sensitivo/ nun regueiro de lava acre e salobre*". Para continuar no mesmo poema: "*Regresome e suplício-me/ e digo-me que son/que teño un nome /unha inicial de lume/ unha letra escarlate que me sinala a frente para os deuses*".

Foron as poetas dos oitenta as que tiveron que chegar á *Denuncia do equilibrio*, título do poemario de Xela Arias (1984), porque non hai lugar para a neutralidade sendo escritora, a lingua herdada obedecía ó poder patriarcal, o importante era emitir a voz, e así xorde tamén en 1987 *Palabra de mar*, de Ana Romaní. Esta indagación lingüística que preocupa ás escritoras, no caso de Galicia, convértese nunha problemática máis aguda. Sabemos todas como Alejandra Pizarnik que a lingua natal castra, pero no caso da literatura galega estas poetas reflicten tamén a perda dunha riqueza lingüística. En *Nínive* (1997) de Chus Pato lemos: "¿Será o seu idioma esa lingua perdida da que falan os poetas?" Este reflectir sobre a perda lingüística, unido á perda da historia das mulleres, á perda da aldea da nena que non se chama "Jesusa" como a súa nai, está presente nese canto épico da destrucción, a poetización da ruína, que leva á cronista a apuntar: "*Estirpan o galego de nós/ mesmo se a vida ten que ser arrincada en proceso/ a lingua ese estigma que aínda nos delata/ uso corrupto da linguaxe/*". Noutro seu libro *Fascínio* (1995) lemos: "*A miña lingua nativa é o fascismo/ a imposibilidade do fascismo para dicir os nomes do real/ Perturbación/ Orixe*".

Sei que Chus Pato sabe que a súa lingua poética xa non ten a riqueza léxica de Pura Vázquez, porque aí hai unha lingua que xa se foi perdendo. Son as poetas, mellor que os poetas, as que en Galicia trasladan a problemática da súa realidade lingüística. Cristal Méndez Queizán fala en *Amizade con Mowgli* (1997), de "castelán vigués" e traduce moi ben a lingua dos "paxariños de cidade". Olga Novo enfróntase ó papel para reconstruír unha lingua que a inclúa recobrando palabras que agardaban nos outeiros, nesa súa particular fraga, ou neses lugares nos que só hai cabalos, *Nós nus* é o poemario que amosa detrás do rostro da poeta o traballo da filóloga, da investigadora. Lupe Gómez, no seu *Pornografía* (1995), crea cun estilo individual poemas onde poucas son as pala-

bras que sobresaen nese grande espacio en branco da nudez, que tamén hai que saber ler, para dicirnos sobre a lingua: "*A fala/ falar galego envolta/ do estómago/ da miña nai*". Foi tamén neste aspecto o libro *Metáfora da metáfora* (1991) o que ó estudiar o canon literario, os temas e as razóns poéticas que se repetiron como receitas ó longo de todo o discurso patriarcal, o que trataba dunha forma clara a problemática da lingua. No último apartado que dá título ó libro a poeta, xa desligada dunha tradición secular que a convertía nun eco sen autenticidade asúmese co don *da creación*, para dicir coa palabra o ser e o non ser, e así dunha maneira transgresora apodérase do discurso para reinterpretalo: "*E o verbo fixose carne/ o significante fixose corpo/ significado./ A amante rasgou o sudario/ voltou á vida das palabras./ Poderosa lingua!*". Ela que sabe "*lingua único corpo que me pertence*".

Esta reflexión sobre a linguaxe lévanos a pensar no estilo, nesta pluralidade, vestimentas se queremos, que aínda está por estudiar, coa que a poeta vai ir tecendo o seu pensamento. Eses traxes, que xorden nese pulsar vital da nova palabra recreada, ese alentar que conduce a transgredir para que a sucesión de brancos espacios e de palabras, as cadeas de silencios e sons, digan cousas que antes non dicían, darlle vida a ese "trillado papel" de María Mariño, escribir co propio sangue como Rosalía, para como tan ben soubo Ana Romaní dicirnos desde as súas "Últimas mareas": "*Deixamos pegadas de sangue/ nas terras alleas da palabra*".

As poetas galegas teñen cadansúa voz persoal, inconfundible, determe nesta construcción dos seus corpos poéticos xustificaría un enorme estudio, agora só como lectora, desexo facer algunhas anotacións, sobre o que nos é máis chamativo cando lemos. Pura Vázquez envolve a súa memoria nun estilo clásico, manténdose firme á tradición da acentuación no poema, do emprego do hendecasílabo, dos alexandrinos, trázanos esa visión do eterno na poesía, tradición sen traizoar, porque ela bebe nas fontes das poetas, río que nos transmite, follas que nos renova, aínda que o seu tempo tampouco se deteña. En 1992 con *Tempo de ría* recobrabamos de novo a Xohana Torres, quen publicara *Do sulco* (1959) e *Estacións ao mar* (1980), participa Xohana dese emprego de versos hendacasílabos, alexandrinos e heptasílabos que mestura cunha técnica case telegráfica, ela que explica mellor ca ninguén a importancia de cada palabra, "*Cada simple palabra afirmará/ sentenciando clamor/ máxica furna escura*". Esta importancia da palabra é común a moitas destas poetas, tratando de evocar a sensación, a idea, introducíndonos nas súas paixases, e no seu propio *eu*, ás veces desde os propios títulos cos que logra provocarnos ese estrañamento, entrañamento que toda lingua poética busca: "*Chámome imaxe a malva luz da hora./Ás veces vén a néboa que me muda de todo*". Pero sen dúbida o

poema máis transgresor é *Penélope*, símbolo deste revisitar os mitos, agora esta muller tamén vai navegar e abandonar ese nobelo, tal e como se nos indica neses versos finais, nos que Penélope cansa contesta ó oráculo, non sei se isto é ironia, o que si sei é que asistimos á rebelión dunha personaxe clásica que abandona o papel ó que como muller estaba condenada.

Voz propia tamén é a de Luz Pozo, quen en toda a súa obra (*Concerto de outono, Códice calixtino, Prometo a flor de loto...*) mostra esa gran resonancia das súas lecturas, é Luz a que conversa coa poesía e a que crea a súa poesía partindo da *imitatio* para crear a orixinalidade, nela achamos imaxes populares, que xorden nestas súas roupaxes, cosidas entre fragmentos nos que xorde a pintura, a música e esa escultura coa que é capaz de lograr que vexamos e saibamos que "*Había violetas no parque de Castrelos*" que é o que nos logra transmitir no seu *Prometo a flor de loto* (1992), un vital poemario sobre a morte, onde a autora trae á literatura galega a tradición oriental e vai conversando sobre a vida-morte cos diferentes autores, coa vida que lle vive e coa morte que lle morre de Eduardo Moreiras. Monólogo e diálogo, co home e co poeta, coa poesía e coa vida, todo entre silencios, respostas que se agardan, *"Un bater contra todo e contra nada"*, para chegar á construcción fermosa dese sumario "*En abril/ no día 29*" *"Do oficio de Defuntos na igrexa de Bembribe"*, breves versos, contidos que nos rescatan deses silencios que os envolven nos que a poeta fala co amigo "*De ti e de min/ Da nosa biografía*". Velaí un dos libros máis vividos sobre a morte, a vivencia da ausencia e o diálogo con outras tradicións que trataron o tema, para presentalo desde a visión da muller e da poeta, unha nova maneira de presentarnos a elexía, que é todo o poemario. Estes aspectos de diálogo, intertextualidade construían a *Vida secreta de Rosalía,* e a música, a pintura, que se sente en moitos dos seus versos. Luz é a artesana que fai para nós un Códice, presentado en prosa poética onde se nos dan as claves desa luz que se nos está abrindo "*A luz decrece e fire se morre Rosalía e queda alucinada nos ollos de Rimbaud*". Porque ela como en toda a súa obra recolle o pasado que a leva a dicir *"Mais a luz vai comigo"*, e ese é o facho poético que recolle ela que nos recorda a Valéry para asumir que "*unha obra non é nunca unha cousa acabada*" consciente ela de que "*cada poeta engade unha faísca de claridade ao poema total*". E aquí a faísca deste Códice que se le baixo a dialéctica sombra-luz, creación-silencio, que se interpreta seguindo a súa musicalidade e que se admira na súa totalidade, corpo de miniaturas, palabras e silencios que o crean.

Seguindo a Luz Pozo, cada poeta galega vai engadindo esa faísca, e esta pluralidade de estilos fai que utilicemos a palabra barroca para achegarnos moitas veces á poesía de Iolanda Castaño, cultivadora ta-

mén da prosa poética, creadora de palabras e tamén pintora nos poemas. Outra faísca inconfundible é a de Lupe Gómez que nos fai pensar no aforismo para tratar de definir eses pensamentos profundos presentados coa mínima vestimenta posible, coa nudez do texto que nos fai pensar nesa concreción de palabras, que achegan este poemario por veces a un personalísimo e vivido diccionario ideolóxico, teima esta de tratar de definir, o que levou a considerar este libro como algo diferente e non poesía porque aínda non se asume a perda das fronteiras entre os xéneros ou o asasinato premeditado do xénero como liberdade da poeta neste caso. Tamén Isolda Santiago nos envolve co seu *Berce de estampas* en pequenas frases que nos recordan a Lupe, coas que ela resume a indagación desa nova verdade. Poesía conceptual, outra definición aborrecible, emprégase para esa *Metáfora da metáfora* de María Xosé Queizán, o que busca a poeta e destruír unha metáfora que se foi transmitindo de poeta a poeta, metáfora á que vai lendo e contestando, porque é este un diálogo cara a cara coa poesía androcéntrica, a poeta enfróntase a un universo poético do que vai desertar e esta deserción é o que a leva a crear este texto-corpo, ela que sabe que ten que *"Inventar unha carne de palabras"* obriga ás críticas a formular unha nova crítica que está aínda por inventar para falar de estilos, porque estamos atadas a unha tradición crítico-poética que hoxe poida que teña pouca realidade na literatura destas mulleres.

E así mentres María Xosé Queizán crea a *Metáfora da metáfora*, Chus Pato defende a metonimia como máis propia da expresión escrita da muller fronte á metáfora que domina ó pai, e esta metonimia é a que recobre o corpo de *Nínive*. Os poemarios de Chus Pato, inconfundibles, convértense nun único longo poema próximo ó xénero épico tradicional, de secuencias ininterrompidas (*Nínive*) ou fragmentadas (*Heloísa*) de poemas nas que interveñen personaxes históricas que son mulleres de hoxe, *Heloísa*, revisando a historia dos mitos, "*o mito cambia, produce desperdicios*". Ler a Chus Pato é iniciar unha viaxe a través destes desperdicios, deses restos e ruínas que van quedando a través de diferentes culturas e de tempos, para construír unha épica coa *"muller que danza no medio das leiras de centeo"* (*Urania*), con Adosinda, con Adriana que envia postais desde Madrid (a postal entra no poema), con Asún, coa muller para quen *"O Tarot é unha forma de vida/ unha axuda"*, con Celina, a fotografa, con Inés, *"A maxistral escritora de relatos/ a muller do comité central"*, con Anna Konmeno, con Celan, con Rosa Luxemburgo, e así podería seguir enumerando personaxes que son moitas veces suxeitos líricos da vida máis privada e da historia máis ou menos contada, sabendo que o tempo das mulleres, do paso da aldea á cidade, dunha historia non contada tamén foi vivido doutra maneira. Chus Pato está rozando, limpando o camiño e nesa épica tamén

está ela, que sabe que é a primeira de entre todas as mulleres que a precederon que "*non sei cavar, nin segar, nin/ vendimar, quixera comunicar lingua, creación, praxe lingüística: ESCRITA*", tal e como nos di en *A ponte das poldras* (1996), porque a escrita convértese en biografía, sendo tamén difícil marcar a fronteira entre un *eu* lírico e a propia autora, pero é que este límite é algo que xa non interesa, constante en todas estas poetas, agora cóntanse cousas. Todo pode ser poético, e todo pode xurdir na poesía, a problemática de asumir un divorcio, un accidente de automóbil, as vivencias políticas nun Comité Central, unha educación esmagadora onde non existiron outras heroínas que *"Sisi Emperatriz"* ou *"Xenoveva de Bravante". Collages,* na introducción de múltiples discursos que fan á lectora e ó lector partícipes, deste asumir a literatura como lectora, escritora e coma personaxe, contaminada con outras artes e coas diferentes problemáticas sociais non en van en *Fascínio* explica: "*A escrita pertence ao mundo/ a escrita é a totalidade dos feitos/ a escrita descomponse en feitos*". Fragmentarismo, cubismo, narratividade, ruptura da sintaxe, agramaticalidade, son palabras que lle acaen moi ben á poesía de Chus Pato, tamén a de Isolda Santiago, que dedica o seu *Flor de tan mal xardín,* a Chus, e que logo escribe *Berce de estampas,* título que ben define ese particularísimo estilo, onde as imaxes, herdadas dunha infancia, coma de estampa, van durmir no berce da memoria que explica a historia e o desenvolvemento destoutra muller poeta.

Epopea tamén é a que narra Ana Romaní en *Das últimas mareas* desde tamén unha voz poética en primeira persoa achegándose, como fixera Xohana Torres, á figura de Penélope, pero Ana vai máis alá porque inicia unha viaxe para "*recuperar os camiños/ pórlle nome ó labirinto/ navegalo*", travesía na que tamén xorde Ulises, as mulleres de sal, todo cunha vestimenta en versos curtos, onde a palabra se contén e agarda na praia, onde a poeta a recolle devolta polo mar, orixe, devolta dun naufraxio para expresar a memoria da derrota.

Múltiples estilos, variacións para tratar a escrita desde o feminino, poderiamos seguir e achegármonos ó rezo, ou ladaíña coa que Cristal Méndez Queizán nos explica a súa *Amizade con Mowgli,* oración que se creba en clave de son sabrosón, ritmo musical, do que tamén bota man a poeta para presentar este poemario que por veces se presenta como un monólogo teatral no que vai mesturando perfectamente o coloquial co popular. Música, e pensar sobre ela, sobre a creación, a escrita, o pobo que é e que resiste, a palabra, o poema, a "*Dispersión*" que chega, "*disgregación gramática de absurdo/ detonante de acción que nunca chega/ bala idea leve sopro incongruencia*". Son estes elementos do inconfundible estilo de Luísa Villalta que despois daquela *Música reservada* (1991), sorprendíanos con *Ruído* (1995), libro que é unha

auténtica reflexión sobre a creación, e onde podemos ler unha poética, que dalgún xeito é asumida por todas estas poetas, que buscan expresarse en "*Ritos de resistencia*" onde lemos: "*Isto é poesía, un ruído provocado. Non ornamento sonoro, arabesco para as puntas dos dedos: innecesarios encaixes para a alma dormir ou sentir a levedeza da onda cando apenas chega a romper.* [...] *Fronte á rutina, o rito da palabra tensa a pel do mundo: un tambor que desperta* [...]". Cultivo da prosa poética, dos poemas que caen e que se agrandan, dos que se fan dispersos no papel, introducindo o tempo que esvara nas palabras e entre os seus silencios, dúbidas ou saltos do tigre, pegadas da muller-creadora que resiste, estas son as características das relexións poéticas de Luísa Villalta, que tamén están nesa individual *Rota ao interior do ollo* (Edicións Tema, Lisboa, 1995).

Mais quero rematar este apartado referíndome a unha poeta que formaba parte desa nova poesía nacida nos oitenta, Xela Arias. Tres libros de poemas, tres libros diferentes, anómalos e auténticos, porque a súa poesía ten pouco que ver co que se está facendo, no ano 1986 con *Denuncia do equilibrio* asumía o verso libre, presentaba unha poética inédita na que cunha nova linguaxe desmontaba o tinglado amoroso tradicional, e identificaba corpo e poema, amar e escribir, dunha maneira clara, lembro agora: "*sei que no lonxe das parábolas das frases/ cortadas e os puntos a parte son só/ medos escorrentados polo teu corpo/ soberano dunha idea poderosa que/ tal vez suceda e eu non saiba quen es/ ti cando te agardo*". Aproximábase Xela a novas propostas poéticas para xogar coa sintaxe e rachar ese equilibrio, algo do que se falou cando a crítica se referiu a *Rompente*, pero pouca atención se lle prestou a este singular libro de Xela. E poida que aínda hoxe, cando xa pasaron oito anos, *Tigres coma cabalos* (1990), o seu segundo libro, siga precisando que transcorran algúns máis para co tempo necesario poder situar unha poesía que fala desde unha primeira persoa *"aplacada na miña ira"* que vai lanzando *"gritos"*, *"balazos de confidencias"*, para lermos por exemplo: "*Os lentos cadáveres do meu silencio/ cavilan entre a destrucción e a agonía das batallas/ na posesión/ "sos, 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*". Está claro que aquí hai renovación, renovación de surrealismo da que ela recolle puñais e navallas para construír estes versos de alento e respiración persoal, fundidos coas fotografías espidas de Xulio Gil, coa poeta espida en branco e negro, *"nin pés de foto, nin ilustracións ó texto"*, tal e como queren a autora e o autor que contemplemos este libro. En 1996 con *Darío a diario*, incorpora o diario máis propio da narrativa á poesía isistindo nesta morte dos xéneros para crear

a figura dunha nai inédita. E xa deixando este aspecto só unha nova alusión: *Fascínio* de Chus Pato, cunha cuberta de María Ruído e este *Tigres coma cabalos* de Xela Arias con fotografías de Xulio Gil están a dicirnos que o contido poético é desde o inicio, dese obxecto que é o libro, o corpo, a creación máis importante coa que tiveron que enfrontarse as poetas.

O CORPO

"*Os teus peitos/ e os meus ollos/ metáfora pura!*" con estes versos iniciaba María Xosé Queizán a súa análise da metáfora do amor na súa *Metáfora da metáfora*, porque sabido é que o corpo femenino, case o único existente na poesía, foi construído por e para a ollada do home, cunha amante idealizada, mito, *"metáfora da metáfora"* que *"nunca ten dentes postizos/ graus no nariz/ pelos nas coxas/ gorduras nos cadrís/ "amante nunca lle inchan os ollos ao dormir"* , observa Queizán no seu primeiro libro. O corpo, recreado, nomeado, pensado e amado está en todo *Despertar das amantes*: "*Que existías no mundo/ e tiñas corpo/ dábamo o corpo/*", e que ó abrirmos este libro, atopámonos co corpo do poema, coa "*carne perfumada*" da poeta que escribe, para tirar o corpo "*do saco da inmundicia*", achamos o corpo da muller amante, e o corpo da amiga, do que nacen simbólicas palabras coma fluxo, o desexo non se agacha nesta poesía, e faise tanxible no poema, "*Ollos nos ollos/ lesbiámonos como lumieiras prendidas de paixón/ infinita./ o pracer anega o mar/*". Inédito, este amor, na poesía galega, asomara nos versos que Exeria lle dirixía a Amantia, na novela de Queizán, *Amantia*, intuíase no poema "*Muller, amiga/ quero ve-lo mar contigo polas fiestras abertas*", da *Palabra de mar* de Ana Romaní, pero é agora onde todo este *Despertar* se constrúe desde o amor á igual, "*Chego de min a ti/ e me encontro*", e ese encontro é algo máis ca amoroso é a propia identidade feminina, que desde este libro se fai corpo nos corpos de amiga e amante: "*Mama a mama/ xemido/ semellantes beixando./ Coxa a coxa/ serpentes/ celadas de ousadía*". Identidade da escrita, escribindo desde o corpo e ás palabras que a poeta paire só "*Falta que choren para que as amamante*". A amante é poeta, crea o corpo da muller que ama e da muller á que ama, crea esa nova linguaxe do amor, ese novo corpo da escrita que parte do acto de creación-amor e do corpo que é de carne-palabra: "*Dáme bicos para pensar a túa carne e simbolizala*".

Se hai algo que sinto cando leo a poesía de mulleres destes últimos trece anos en Galicia é a súa corporeidade, esa *Pel de ameixa* (1996) desde a que escribiu Marta da Costa, os "*líquidos íntimos*" que se des-

prenden ó lermos *Nós nus* (1998) de Olga Novo desde onde a poeta nos di: "*Coa miña pel podes facer enxertos nas mazairas*" ela, que xa situara *A teta sobre o sol* (1996), título da súa primeira obra. Corpo, é o que achamos na *Delicia* (1998) de Iolanda Castaño, lemos: " *Revólvome por dentro, dilátome, ábreseme a pel./ Comeza un escándalo de carne en movimento/ que xa doe/ de tanto quererte convidar./ Os pés desprazando un corpo en liñas tan sinuosas*". E se segues a ler, lectora, lector, xorden "*brazos ondulantes*", "*coxas*" que "*saúdan coma pálpebras moi lentas*", "*emerxen cadeiras*", un "*tronco que abanea*", en resumo "*toda luxosa materia que se bota a desamarrar*", e poida que este sexa un dos versos que podería definir mellor cómo é este falar en corpo, sen poder crear vocábulos novos. A arte das poetas está en dotar a estas palabras doutras intencións, e así saíndo do silencio *Elevar as pálpebras*, título do primeiro poemario de Iolanda Castaño (1995). A poeta agora escribe desde o propio corpo, isto tamén xa o fixera Rosalía, pero agora mesmo unha "estátua quebrada" pode ser unha boa imaxe para explicar o "*Ars vivendi*" que lemos en Pilar Pallarés (*Livro das devoracións*, 1997), restos que o tempo vai devorando, que achamos tamén noutro poema: "*Os labios da afogada/ os seus seos rozados polos peixes/ cousas así imaxes fragmentárias* [...]". Porque o corpo descríbese, estructúrase e ámase, vívese igual que se le o corpo dos poemas; igual que se contempla a estatua. "*Os ombros empezaban a falar, Vénus melada, e un cincel sen nome deixou perder os brazos*", lese en *Ruído* de Luísa Villalta, desde onde se volve a interpretar este corpo, por séculos e séculos sen vida da Venus, agora tanto nesa afogada, como nesa aparente estatua, que se conforman coma corpos mortais, ós que a morte e a espera do tempo fai vivos.

Tamén Pura Vázquez cando escribe para o amigo en "*Non poido ser perderte*" sabe que "*É somentes o corpo o que nos queda ó fondo/ apretado na arxila que o libera inmorrente*" e é ela a que mellor describe a *Muller decrépita*, porque o corpo segue existindo tamén na decadencia "*co mantelo tristísimo/ da vellez sobre as cinsas*", onde xorde esta imaxe de muller "*Pelo murcho, grasento./ Pálida luz nos ollos/ e pálpebras queimadas*".

As poetas falan de subversión desde o seu corpo, co que afirman e describen a súa sexualidade, xa falei de *Despertar das amantes*, agora penso en Iolanda Castaño cando di: "*pero gústasme tanto que nas noites escríboche poemas/ e humedezo de súbito se penso nas cousas que fixemos*". Porque agora cada corpo é inédito, non hai un modelo, cada corpo sente o amor e manifféstao, e de aquí xorde un novo erotismo, que se expresa con líquidos, suores e ulidos. Neste dicirse como amante cando a poeta ama o corpo masculino este tamén xorde na poesía, neste aspecto o poema máis subversivo é, sen dúbida, *Kanaken* de

Cristal Méndez Queizán, auténtico desde o inicio cando se nos individualiza co seu nome enteiro a persoa a quen se vai dirixir o poema, non hai lugar para dúbidas, "CARLOS ARTURO GRANADOS MANCHOLA / *cheverísimo caleño ni el berraco*", a poeta vai configurando o corpo do home: "*os teus ovos, figos dentro da man e por madurar/ igual ás asas da bolboreta a caricia do glande*", corpo do que ela goza desde os "*rizos húmidos como musgo*" cos seus "dedos vivaces" cos seus "dentes e labios de bicho axitado", un peito o de Arturo, polo que baila "desligada e mareira", un poema no que a autora logra conxuntar a memoria da vivencia do sexo: "*Agora lembro/ a dous culicagaos/ chingando como anacongas/* [...]" coa memoria das vivencias no fogar de Kreuzberg "*no comezo da diáspora/ e na fin da festa/ cando o muro/ caeu*". Agora é desde o corpo imposible trazar a fronteira entre poeta e eu poético, poeta que asume a autenticidade da súa experiencia vital, que non está mentindo.

E así xorden nestes anos libros que son corpos espidos, *Tigres coma cabalos*, de Xela Arias, o máis nu da poesía galega. *Nós nus* de Olga Novo, cargado dun erotismo literario, onde a poeta traslada esa paisaxe vizosa de musgo, de terra, que enxendra, ó poema, bebendo nas fontes da poesía subrealista e adaptando este erotismo á literatura galega. E non podo deixar de lembrar, e descúlpeseme, aquel *Surrealismo y sexualidad* da autoría de Xavière Gauthier (Ediciones Corregidor, Biblioteca de la Esfinge, 1976), libro moi lido entre a intelectualidade de finais dos setenta e que poñía en dúbida o significado do escándalo surrealista, preguntábase a autora se detrás había un verdadeiro soplo revolucionario, o que si penso, é que, para transgredir, cumpriría profundizar un pouco na imaxe que a poesía dun Bréton, dun Aragon, dun Éluard daban da muller, marabillosa, boa, doce e fermosa, admirable e amada polo home; pola contra para os pintores do movemento, perigosa, malvada, odiada e torturada polo home. Velaí, para os subrealistas, muller anxo e muller fatal e no fondo a nai, o de sempre. Imaxe que si foi contestada por Joyce Mansour. En *Nós nus*, "Desde a polpa" e "Coma unha poldra" pretenden ser esa contestación.

Pero é cando Lupe Gómez decide ensinar as súas tetas no mostrador cando xorde á contestación á *Pornografía*, estratexía antidiscursiva, contestación ó mercado pornográfico, libro transgresor no que a poeta como muller se rebela contra a represión educativa, e ábrese para mostrar as marcas desas cicatrices, o espacio maldito polo que camiña o seu corpo, "*ferida creada nas paredes do prostíbulo*". E así xorden as imaxes da muller, co pelo solto e os peitos caídos, sonámbula, putas ausentes na nenez que a van deslumbrar, Heide que "*sae do cárcere*". O libro é un berro que a leva á "*DESOBEDIENCIA/ Racho/ a garganta/ que fixeron/ penetrar no meu corpo/*", para chegar despois de asumir

ese pasado, o seu sexo, que a fixo sufrir máis e provocarlle unha *"HEMORRAXIA INTERNA/ Sangro, sangro/ sangro, tanto coma un home,/ ou máis"*, para chegar, digo, á *"INDEPENDENCIA/ Aplastarei a matriz que/ me envolve para volver a/ amar e sentir o meu útero/ libre e aberto. Fareino con/amor, con poesía, con présa"*. O resultado desta *Pornografía* é recuperar unha parte de nós mesmas, escritora e lectora, tamén do corpo, para establecer esa relación sexual coa poesía, *"chorar nos seus brazos, masturbar os seus beizos, inflamala, destrozarnos para fundir a pestilencia, abrir a caixa de monecas, estar sós nos parques"*, surrealismo, autenticidade.

A VIAXE. A NENA. A AVOA. A NAI

O camiño estaba, había que rachar as paredes da casa e saír, isto non foi doado. Pura Vázquez, Luz Pozo, Xohana Torres, iniciran a viaxe, primeiro buscaron rotas, logo acharon mulleres, foi polos anos oitenta que, malia seren máis novas, as chamaron. E así nas areas de Ana Romaní, podemos imaxinar as poetas convocadas, náufragas, salvadas, para falar da viaxe desde o territorio do seu corpo. Pilar Pallarés, senta nunha rocha e fala da *Sétima soidade*, Xela quere rachar os cons que lle pechan a liberdade e fala da *Denuncia do equilibrio*. Na praia estaban, María Xosé Queizán, para tirarlle a máscara á poesía, mostrar as evidencias e dicir que a metáfora, a palabra sen corpo real do poeta non nos servía, alí na area comprenderon que a gaivota ventaba a fame para o mariñeiro. Falaron doutros amores, que se apoderaron dos textos e das letras, corpos de amantes que espertaban. Foi unha viaxe polas imaxes patriarcais, para destruílas, foi unha revolución coa razón e coa construcción de pontes que nos comunicaron coa muller poeta. Chus Pato esnaquiza a historia e dándolle a volta a eses anaquiños ciscados polo chan atopamos coa outra estirpe, tan nosa, agachada, dolorosa e tan real. A muller que traballa nas leiras, a filla que deixa as leiras e vai á Universidade para cavar regos de tinta, a muller do Comité Central, a que parece comprender todo despois dun accidente de automóbil, que lle abre a cabeza á realidade de sempre e tan nova. *Urania, Heloísa, Nínive,* viaxe da negación ó ser, da identidade, do tempo cronolóxico e do xénero diferente. *Fascínio*, o abraio, a expectación e o as de ouros que ve María Ruído póusase sobre o pube, viaxe interior. *A ponte das poldras* esa paisaxe que se perdeu, a ruína, da que se debe partir para esta outra viaxe: "*Pero nós, de longas cabeleiras, apegadas á nenez/ temos un sexo húmido, feraz, de sotobosque atlántico/ cabeza que terma/*[...]"

Isolda Santiago fala desde a *Flor de tan mal xardín*, e desde ese novo *locus amoenus* achéganos á nena. Infancia, cárcere, reflexión para

iniciar a viaxe. Isolda levanta as ondas do tapete e constrúe un berce de estampas. Porque estamos na infancia para virar os ollos e percorrer con eles o espacio que nos pecha como mulleres. Na aldea de Isolda "*O sexo é unha carqueixa*", "*Balada non é aquí unha canción de outono/ balada é expresión de gando en celo*", para construír esa infancia que "*Atrás choraba cos seus ollos de lenda*", fuxir dese mundo atávico, que a fai recoñecer con dor: "*Xosé que non me quere eu que non son rapaz*", porque é unha nena. Todas foron nenas. A liberdade está en saír, tamén do canon, o mar pode ser ese abismo que atrae, Isolda di: "*Papaie, lévame ó mare!/ papaie, lévame e pérdeme*". Nesta infancia "*A mamaie que arrola mentres tece —tres veces á siniestra—/ matina e chora/ en neutro*". A infancia marcou un xénero. Lupe Gómez, situada nesta xuntanza tamén nunha peneda solitaria, entende a Isolda, entende a esa nena. Entende a Chus Pato e como ela sabe que "*GALIZA/ Galiza non son/ imaxes. Son/ restos*". María Xosé Queizán en *Fóra de min*, facéndose co coro denuncia o *Caduco* da imaxe dun país. *EÓLICA*, apunta Isolda Santiago.

E a nena quere asumíndose nena, e xogando coas luces dos carruseis e en xardíns, tecer versos con ristras de palabras e Iolanda Castaño decide *Elevar as pálpebras* e pinta sensacións infantís, tamén con *Delicia*, porque é máis libre, fala do seu momento actual, no que aínda se segue a sentir nena, que non ten casa, nin auto, mais trasládanos ó seu particular barroco sensual xardín onde a súa carne treme de amor e o seu corpo, bicará logo esa ausencia entre as paredes dun cuarto, do que ela si pode saír. Olga Novo vive unha infancia que se lle pegou na pel, na súa nudez, en *Nós nus*: "*abéirome ó son do triángulo/ e esculco as luminosas estancias de nena/ e non entendo aínda non entendo/ os mecanismos da memoria que labro/ para despois*". Ese desexo de vitalismo coa consciencia da súa mocidade, coa que pendurou *A teta sobre o sol* e a vivacidade que comunica está presente en todas as poetas máis novas, que pensan coma ela: "*e agora eu só penso/ en comer/ rabiosa/ a rosa/ do collige virgo*". Mais a nena que xorde encarnada no *eu* poético para trasladarnos a memoria, aínda tan preto, do seu mundo interior, é a que habita sitiada polas *Humidosas* de Emma Couceiro vexetacións que impiden a saída ó exterior, pero que adiviñamos lle transmiten a saiba que hai fóra, onde agarda un camiño, para abandonar esa casa de mentira, que lle foron creando. Mundo poético persoal, novidoso, onde medos da infancia e desexos, habitan e son espreitados por personaxes antigas, que veñen de sempre e nacidas agora nesta tan particular creación. Cerradoras, "*que omitían un tempo falso na memoria*", agardadores que están no camiño, "*Agardadores serenos en ollos e corpo*" e a nena, a do poema á quen se dirixe a nena que tamén foi a poeta, para lermos con elas dúas ese tránsito, e a dor desa viaxe, interior, que lle dará a conciencia e a forza, exterior, que a levará a concluír

nese epílogo, que serviría para calquera de nós, lectoras e poetas: *"Temos centro/ e saudamos setembro fermosas/ tan nenas/ que a vida non volve a asustarme"*.

Cando xa se fai a viaxe, cando se regresa, nova, anovada e crecida, xorden poemarios nos que as nenas están para explicar o andado, o traxecto, para poder edificar, coa vida e coa lectura, coa vivencia xorde *Alta casa* de Helena de Carlos, que nos transmite a viaxe desde aquel momento *"cando puiden pasar a cancela/ e saír/ nas procura do eco batente da verbena"*. Nesta viaxe preséntansenos eses altos no camiño: Porto Empedocle, Piazza Indipendenza, Rande e a importancia de ter pasado por alí, e Barbantes, e a Alta Casa, lugares que sempre agardan, *"agora volvo aquí,/ ó lugar do que se parte,/ ó lugar do que sempre/ se pode partir"*, a liberdade do camiño, de abrir a cancela sempre queda aberta, para este *eu* poético que foi a *"nena da abeleira"*, mundo poético da infancia, das cousas que mudan, as persoas que se van, o *"os veraos que non volveron"*, *"sabas de liño que gravaron as sombras de corpos que foron morrendo nas maos espidas de Elisa"*, sombras, que son *"xa parte da nosa sombra"*, esas pegadas, enrugas que se debuxan no corpo.

Producto da viaxe e do acougo, momento no que a poeta reflicte sobre o andado é tamén *Amizade con Mowgli* de Cristal Méndez Queizán, que desde o primeiro texto nos presenta *A lei da selva*, que se pronuncia en contra da fiestra, do valado, do obstáculo que impide o camiño, para poder *"recrear poemas soamente a modo de reflexión parcial durante o repouso* [...], *para logo retomar a caza na roda selvática e de cruel beleza"*. E así xorde a reflexión sobre a perda da amiga, "*Elexía a Palmira de Lujan López Rey"*, o mundo dos que vivían "*A contratempo"*, ese necesidade de *"dinamitar estes fogares" "polo menos unha vez na vida"* para logo regresar, a experiencia do amor, a dor do amor que fire pola Candelaria, saberse *"nómadas da fortuna a causa da morte que nos vive"*. Aquí a descuberta que se describe neste alto na viaxe, para despois seguir. E saber de onde nos chega esa memoria, esa estirpe, para invocar a avoa desde *"Pestanas coma cancelas"*, invocar e iniciar o diálogo coa Tía Rabina, esta tataraneta que a chama desde a *"retagarda no fin do milenio"*. A poeta sabe, escribindo desde o feminino, e creando o eco na praia, nesa xuntanza na que nos imos achegando lectoras e críticas, mulleres, *"máis das que se pensa agardando humildosiñas"* que precisamos *"da lama"* das avoas. A figura da avoa, esa memoria, presente xa en *Estación ao mar* de Xohana Torres, agardada no premio Martín Codax deste ano, *Setembro* de Marta da Costa quen se presenta desde o desexo de *Crear o mar en Compostela* (1993) coa *Pel da ameixa* (1995) para abandonar o xardín da infancia para andar o camiño, sabendo que sempre hai que seguir, acaso, na mesma selva da que falaba Cristal, e sobrevivir e reflexionar algo que a fai chegar a esta area das poetas dicindo *"Cheguei cansa e cansa fun pen-*

sando/ con que armas vencer as loitas vellas", camiño no que pesa moito, máis que en ningunha poeta, unha colectividade que se amosa desde os homes, tendo máis conciencia de grupo que de que a historia das mulleres é a historia. Cando aboia o *eu* poético feminino o libro acada os mellores momentos: "*Cando chego a gallope na procura do tempo/ a comida queimada impútame a demora/ e non atopo escano en que pousar o corpo,/ por iso este cansazo me derrota as palabras"*.

No medio desta viaxe, entre a nena e a avoa, está a nai, transmisora da escravitude patriarcal, do que nos nega e nos condena, esta imaxe, este papel é preciso transgredilo, para converter a nai en simbólica e non nunha simple paridora de fillos e fillas. Xa Rosalía se enfrontara coa sombra da nai, María Xosé Queizán tamén analiza a imaxe creada polo home na súa "mater Metáfora", Luísa Villalta en *Ruído* inicia o libro cun diálogo entre nai e filla, tradicional nos cancionaieros medievais, pero é no seu poema *"STABAT mater dolorosa"* onde se afonda na imaxe da nai que *"estará, continuará estando/ polos fillos dos fillos/ presenciando una morte: a do fillo que a mata"*. Pura Vázquez diríxese á nai e transmítelle ese desexo de "*Entrar nos esqueceres que silencias"*, a nai coa que a poeta desexa fundirse.

Pura, ela, que se imaxinara nai para crearnos aquel poema *"Soñando o fillo"* que liamos en *Verbas na edra do vento* (1992), poida que lea agora este *Darío a diario* co que Xela Arias nos presenta desde a maternidade a Darío e eses días polos que nai e fillo van vivindo a vida nova do neno que camiña "sereno", a da nai que converte as bolsas dos seus ollos en monecos para os días que pase con el. A historia comeza coa vivencia do rato pequeniño nunha entrezona da barriga que converte á nai en universo. O neno vai medrando e a nai sabe "*Tódalas nais son eu e todas, coma min, saben que es único"*. E único é este libro que narra en forma de diario os días de nai e fillo, os xogos e as descubertas, algún medo, saber disciplinar, aceptar que Darío sofre, e tamén esa nena que a nai tamén foi. Unha nova nai que xorde recoñecendo a conflictivade que di: *"Eu mesma que libre te deseño, canto/ de min por min, de min contra min non tentarei introducir"*.

As mulleres poetas seguen desde a praia a lectura das súas certezas, cada onda, devolve unha palabra lavada, cada area vai recompondo unha historia, escoitamos con Pilar Pallarés o mar e temos as imaxes do "*Mar Exeo"*, con Pura Vázquez desexamos coñecer o rostro de quen prende o lume *"Ós pirómanos do monte"*, porque ás mulleres poetas dóelle a destrucción da vida, elas que reconstrúen desde as ruínas, recreando o mundo. Diferentes ecos chegan desde a praia, cada eco ten unha voz, cada voz crea o mundo desde o seu corpo, eu tentei transmitir o que como lectora foi pousando no meu pensamento, este vivir que tamén como muller me vai crecendo. Hai máis tirando o po da ta-

buleta, e eu, coma Pilar Pallarés, desexo que a súa obra e a obra de todas estoutras poetas que nos legaron estes mundos nestes trece anos sexa descifrada, para saber que a historia das mulleres é a historia, pero isto correpóndelle a quen le.

CODA

Non quero rematar, eu tan pouco amiga de citas, de notas que destrúan este pensar en alto en poesía de mulleres, sen agradecer algo que tamén como lectora fun recibindo, o traballo das persoas que nos foron nestes trece anos achegando a esta poesía, descúlpeseme a memoria, Luciano Rodríguez, Teresa Seara, María Xesús Nogueira, Carlos Bernárdez, Arturo Casas, Anxo Angueira, todas as mulleres que colaboraron na *Festa da Palabra Silenciada*, Susana, Reinz, Kathelen N. March, Helena González... estas persoas fan que as poetas abandonen o catálogo de sombras, que rachen as fronteiras para ser tamén *Mulher a facer vento* en Portugal, antoloxía (Ed. Tema, 1998) que inclúe a Ana Romaní, Anxos Romeo, Emma Couceiro, Luísa Villalta, Luz Pozo Garza, Olga Novo e Iolanda Castaño.

Dóeme como lectora, pola contra, que un proxecto tan serio como foi a *Historia da literatura galega*, unha grande enciclopedia que aglutinou a estudiosas e estudiosos da literatura galega, proxecto da ASPG e de *A Nosa Terra*, teña reducido a case a ausencia o traballo das poetas nestes últimos anos. No fascículo número 48 dedicado á *Poesía contemporánea a partir de 1975* o seu autor Miguel Mato Fondo, obvia a obra de todas as novas poetas, só se refire á Pilar Pallarés e Pilar Cibreiro, as demais foron silenciadas. O traballo da persoa que buscou as fotografías para ilustrar, non sei se desde a súa sensibilidade, fai que vexamos os rostros das poetas, unha vez máis: muller, imaxe sen palabras.

Non quero rematar sen dirixirme a eses grandes poetas que están a iniciar o diálogo e constrúen pontes coa poesía de mulleres a Miguel Anxo Fernán-Vello, como poeta e editor, A Xosé María Álvarez Cáccamo que nos presenta o libro de Emma Couceiro, A Manuel Forcadela que rachou a xanela para levarnos a Cristal Méndez, a Baixeras porque, isto é moi privado, un día me convenceu de que "Coimbra é unha muller", a Miro Villar, Rafa Villar, a Paco Souto, a Xabier Cordal, por participaren desta festa, a Paulino Vázquez por recomendar desde *A Nosa Terra* a lectura de Chus Pato, Emma Couceiro e Olga Novo.

Para ti lectora e lector que estes poemas che axuden a ser máis feliz. Da miña parte esta lectura.

M. R.

Dicción, contradicción e nación: a incorporación do mundo no discurso poético último

Iris Cochón

Voi credete
forse che siamo esperti d'esto loco,
ma noi siam peregrin come voi siete.
Dante, "Purgatorio", II, 61-63

Se a reluctancia xeneralizada ante a literatura de alcance ou intención políticas é consubstancial ó discurso de ficción, no caso da poesía convértese en hostilidade aberta. A razón, ó parecer, non procede da resistencia cara a discursos contrarios a unha posición ideolóxica concreta: *toda* literatura explicitamente política produce desconfianza. Sexa como for, na orde do pensamento o percorrido histórico da prevención vai da expulsión platónica á petición de sutura de Badiou, inclúe as reflexións metapoéticas de moitos creadores socialmente comprometidos (as máis recentes as do moi comunista Saramago) e acaba na practicamente nula atención prestada por críticos e teóricos ante esa escolla discursiva, contémplese desde unha perspectiva inmanente, autorial ou receptiva.

No caso galego, a maiores, incide o recelo propiciado polos excesos do que se deu en etiquetar como socialrealismo (o resultado poético extremo da intervención partidista e doutrinaria nas artes, reducidas a panfleto)[1], ó que hai que unir a necesidade de superar rancios mecanismos que identifican lírica e temperamento galego, nun tipo de esencialismo que o sistema cultural no seu conxunto (salvo o poder político

1. A organización da historiografía literaria contemporánea baséase na superación dese discurso, intereseiramente cinguido á etapa final do franquismo cando se trata dunha práctica constante na nosa poesía e existe unha producción política significativa (penso en Bernardino Graña ou Uxío Novoneyra) que de maneira ningunha pode encadrarse nesa liña.

institucional, que o reclama e defende) entende necesitado de urxente deconstrucción.

Eppur a etnopoesía *si muove,* e é un feito innegable que no segmento temporal que contempla este número aviveceron e proliferaron as composicións[2] que teñen a nación como estímulo ou asunto principal, nunha volta temática a Galicia con reviravoltas específicas adaptadas ás presentes necesidades.

¿Daquela, que induce a formular poeticamente Galicia?, ¿que función se lle atribúe a esta poesía? Resulta obvio que vontade e representación nacional están estreitamente imbricadas e que fóra do ámbito estrictamente inmanente non todo paralelismo trazado entre *intentio auctoris* e *intentio operis* é falaz[3]. Nun marco pragmático non cabe eludir que todo discurso serve a unha determinada vontade comunicativa. Toda enunciación instaura unha relación (orientada e transitiva) pola que o suxeito constrúe o mundo como obxecto e, ó tempo, se constrúe a si mesmo nun proceso activado pola intención. De non considerárense as complexas implicacións desta no circuíto da comunicación literaria calquera achega a unha serie temática como a que nos ocupa corre o perigo de resultar inoperante.

Con todo, tendo en conta que nos movemos nun código artístico con leis específicas, que a marxe de discrecionalidade da comunidade interpretativa é ampla e que a comunicación non é sempre nin na súa totalidade un acto voluntario e consciente, os propósitos do autor non poden identificarse co valor efectivo da obra. Parece, pois, preferible partir da intencionalidade, que integra, sen reducirse a elas, motivación e finalidade, e concibe "o acto comunicativo como unha tensión inscrita entre dous modos de existencia: a virtualidade e a realización"[4]. Podemos así distinguir dous tipos de intencionalidade, o primeiro definido en relación ó sistema literario e o segundo (e secundario, xa que depende do primeiro) en relación ó polisistema social. Desde estes postulados parece posible describir e mesmo avaliar o dinamismo e a operatividade ideolóxica dentro da institución literaria e os cambios por ela sufridos a este respecto.

Tomo en conta este factor de vontade porque, contra o tópico da inutilidade de calquera poesía, cómpre ben lembrar que, amais dunha

2. Por regra xeral trátase de composicións illadas ou seccións dentro dun libro, e non de obras completas, o cal non deixa de ser significativo.

3. Como ten demostrado Villanueva, D. *Teorías del realismo literario.* Instituto de España/Espasa Calpe, 1992, especialmente pp. 85-93 e 182-189. Para un estudio delongado sobre o que Foucault denominou "función autor" *vid.* así mesmo López García, D. *Ensayo sobre el autor.* Júcar, Madrid, 1993.

4. Greimas e Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje.* Gredos, Madrid, 1982, p. 224.

actividade estética, a literatura é, na súa vertente comunicativa, unha forma de acción ideolóxica: os textos proporcionan modelos de realidade dos que derivan interpretacións e esquemas de valores concretos que os membros da sociedade herdan, almacenan no seu repertorio cultural e transmiten. Nunha cultura como a nosa, aínda ancorada en boa medida na resistencia, a palabra continúa sendo un principalísimo xeito de autoafirmación[5]. Xa que logo, non só o individuo concreto, senón toda a sociedade está condicionada, no seu coñecemento de si (na maneira en que se define, constrúe, presenta e representa), por imaxes e esquemas simbólicos, o que invita a unha meditación delongada sobre o poder do discurso, ben menos restrinxido do que inxenuamente se podería pensar. Na serie temática que nos ocupa as implicacións desta evidencia son claras: á fin, é sabido, as nacións mesmas son relatos, constructos discursivos. Neste sentido a recepción literaria (tanto a lectura íntegra como o consumo indirecto) ten importantes repercusións sociais, por moito que estas non sexan inmediatas.

A representación comunitaria continúa no noso tempo centrando un esforzo cognitivo e comunicativo e, nese sentido, o nacionalismo literario galego supón ante todo un intento de sabermos a totalidade e o pormenor da nosa substancia, dimensións e sitio no mundo co obxecto de conseguir o recoñecemento propio e a reconciliación con nós mesmos. O impulso integrador que organiza este grupo de alteridade, baseado en estratexias estabilizadoras, trata, asemade, de producir un discurso específico que desprace a versión dos "outros", considerada o producto dunha imposición falsificadora ou dunha simplificación que xa non ha lugar. Delimitar quén somos "nós" e identificar quén sexan no momento presente eses "outros" parece fundamental para a comprensión desta dinámica, cando menos no poético.

Como saben[6], en Galicia a literatura, desde comezos dos oitenta, abandona definitivamente a súa condición de espacio discursivo principalísimo na construcción da semiose nacional e a poesía perde de vez o seu papel hexemónico como mantedora da expresión política diferencial. Cóntase xa con outras institucións, novas ou restauradas, para presentar e representar a ideoloxía galeguista e a súa defensa da identidade propia. No transo político, mesmo os que viñan defendendo (non sen discordancias axiña silenciadas) a necesidade dun discurso de resistencia sen físgoas e entendían como inevitable un certo monolitismo, vense na tesitura de repensar a literatura nacional, o seu obxecto e as súas funcións.

5. Pensen que o ideario nacional tivo ata hai ben pouco a literatura como principal e practicamente única mantedora.

6. Esta indagación desenvolve certas suxestións sobre o complexo estatuto da literatura en Galicia procedentes dos estudios de Xan González-Millán, Dolores Vilavedra e Antón Figueroa. Conste aquí, para non sobrecargar o artigo con notas, a miña enorme débeda para con todos tres.

Variaran as pautas que definían o noso estar no mundo e, polo tanto, como ocorre periodicamente en momentos de transición, cumpría variar así mesmo os signos nos que se recoñecía; a decisión pairaba entre a conservación en ámbar ou a flexibilización e de forma xeral optouse pola segunda opción: Galicia deixa de entenderse, e por tanto de representarse, como unha cultura tradicional e folclórica, estática, para converterse textualmente nunha cultura dinámica en constante proceso de redefinición. Os oitenta canónicos céntranse nunha miraxe de normalidade e na superación do folclorismo: para combater a automarxinación acode a poesía ós modelos europeos do gran canon. O tan deostado culturalismo, mesmo no grupo dominante, non renuncia á tematización da nación (lembren o atlantismo), senón unicamente á poesía de circunstancias e ó suxeito-bardo baluarte e garante da enciclopedia marxinal. Tralo "telón de grelos" constrúese unha poesía na que está practicamente ausente a retórica que asimila revolución política e estética, (salvo, curiosamente, naqueles textos que foron algunha vez etiquetados de posmodernos) e, como poden confrontar no estudio de Mato Fondo *A mazá e a cinza*[7], continúase a preocupación esencialista que informara boa parte do repertorio anterior. En xeral, a década ten como trazo definitorio o común rexeitamento da vangarda, que considera unha supeditación á novidade a ultranza. Consecuentemente, elixe opcións secundarias, que perpetúan as convencións en vigor (sempre en relación á tradición occidental asentando a apertura galega ó canon) optando por unha meditada e moi deliberada retagarda. Entre as poucas excepcións contarían "¿Que é Galicia?", o guión televiso que clausura o primeiro libro de Lois Pereiro, algúns apuntes de Margarita Ledo, os rompentes, certos textos de Xesús Valcárcel ou boa parte de *Baleas e baleas* de Luísa Castro.

Cos cambios operados na configuración social e institucional trala superación da dictadura, faise evidente (e aceptable) a existencia de identidades heteroxéneas que compiten coa nacional ou que a complementan e que van ser obxecto de tratamento literario. Doutro lado, e malia o novo contexto, o peso da identificación colectiva seguía gobernado por imaxes literarias enganosas, baseadas nunha realidade idealizada, construída sobre palabras e ideas ou ben estereotipadas ou ben caducas. Xa que as institucións emerxentes, nun espectro que se estende desde o goberno autonómico ós medios de masas, persisten en acudir a eses tópicos, certa literatura, dentro da diversificación da oferta e da demanda, vai propoñerse a modificación da visión reductiva e homoxénea que de nós viña funcionando e centrarse nos conflictos, necesidades e incoherencias propias da sociedade galega coetánea. Esa é a razón de que non todo o

7. Na sección "A terra invocada", Do Cumio, Vilaboa, 1991, pp. 22-36.

discurso poético esqueza a retórica de resistencia nin abandone o intento de incorporar textualmente os desafíos do seu tempo. Así, coas obras requintadas, intimistas e supostamente non programáticas conviven textos que proclaman abertamente a súa condición contradiscursiva (representativa, persuasiva, lexisladora ou instructiva) e postulan, explicitan e defenden unha súa intencionalidade.

Esta revisión (coa conseguinte diversificación e ampliación do repertorio) acode a mitos mobilizadores (necesariamente dinámicos e plurais) e non diferenciadores (e estáticos), e intenta, non sempre con acerto, evitar o dualismo, o simplismo, o populismo e demais reduccionismos. No novo contexto non se trata xa de suplir imaxinariamente carencias reais, senón de acudir a novos imaxinarios e de deconstruír os obsoletos, comezando pola articulación da propia identidade nacional. O feito diferencial xa non se impón descansar en homoxeneidade ningunha nin da cultura nin da memoria colectiva: reálzase e celébrase a diversidade, unha evidencia inmediata e doadamente constatable.

Urxe, daquela, liquidar (tamén, ¿como non? poeticamente) as eficaces pero maniqueas dicotomías binarias que organizan e condicionan a nosa percepción e, sobre todo, desafiar a noción fundamentalmente inmobilista de identidade que viña funcionando con teimosía desde o século XIX. A memoria colectiva, aínda moi pexada de negatividade, comeza timidamente a construírse en positivo, e a seguranza producida polos logros do período chega a permitir o humor, a ironía e mesmo a iconoclastia con respecto á propia tradición galeguista, facendo gala dun certo escepticismo e procedendo á tematización das contradicciónns inherentes a un discurso nacionalista nunha era supostamente posnacional: é o caso do *Unicornio de cenouras que cabalgas os sábados* de Ronseltz ou, noutra orde, das primeiras obras de María Xosé Queizán.

En definitiva, poetas e poemas, contra a tendencia dominante no pasado, evitan reducir o imaxinario a macrometáforas elixidas con criterios atomistas ou esencialistas e edifican, co diálogo estructural entre as distintas voces e os variados repertorios populares e formais, unha identidade colectiva que non se postula uniforme nin constante, sen por iso caer no relativismo[8]. A impresión é que ás artes, neste tempo, lles corresponde verbalizar e equilibrar a desproporción entre o impulso unificador da colectividade propio do nacionalismo e a desestabilizadora pluralidade de relacións subxacentes nesta.

E cómpre volver á intencionalidade, xa que o asunto desta poesía non reduce as súas implicacións á *inventio,* cos símbolos e estructuras do sentimento implicados que acabamos de comentar, senón que con-

8. Exemplo paradigmático de contestación é o fragmento do *Fruto do teixo* de Xabier Cordal incluído na selección de textos que ilustra este número.

diciona o rexistro lingüístico empregado e practicamente determina a selección xenérica, un conxunto de instruccións textuais con evidentes repercusións no campo da recepción. Entre a vontade e a representación, entre a virtualidade e a realización, encontramos, no discurso poético que toca directamente á nación, un referente modal que, en sentido laxo, a práctica habitual identifica como épico. As condicionantes para esa asunción xenérica parecen claras:

—Dun lado, e dentro do eido da poesía, é o modo no que domina a función referencial da linguaxe, e daquela, o idóneo para a presentación dunha realidade, para a narración, en oposición á lírica na que prima, gramatical e axioloxicamente, a expresión primopersoal. As directrices de Roman Jakobson, por moi superadas xenoloxicamente que estean, continúan operando.

—Do outro, confúndese cunha das súas concretizacións, a epopea, o que achega novos factores de explicación, xa que esta 1) implica, alomenos historicamente, unha orientación cívica e un suxeito comunitario, 2) en Occidente funciona como xénero nai, o contemporáneo das orixes, o fundacional por excelencia, e remite cronoloxicamente, tanto na producción como no mundo evocado, a un momento histórico de confusión e crise de valores, 3) pertence a un período en que a literatura aínda non alcanzara a categoría de dominio autónomo e, definida polo seu mimetismo coa realidade, cumpría o dobre propósito de crear obxectos fermosos e á vez moralmente edificantes e 4) o arcaísmo lingüístico e retórico das variantes máis recuadas séntese como signo de maxestuosidade, ritual ou oracular, xa que o seu conservadurismo confire solemnidade, eleva á categoría de xesta calquera acción e converte en heroes ós seus personaxes (penso en *O valo de Manselle* de Anxo Angueira ou, noutra orde, en *Cinsa do vento* de Emilio Araúxo).

Dados os litigantes e mais os obxectivos, pois, a operatividade dun discurso sobre a nación con características épicas, por difusas ou variadas que estas sexan, parece evidente. Son consciente de que este modo é o propio dos discursos que reproducen a codificación da cultura oficial e se someten á súa censura, polo que parece un paradoxo que sexa a vía formal para unha resposta artística ás leis e normas hexemónicas por medio da transgresión carnavalesca. Efectivamente, aínda que contesta ó discurso do poder globalizador e ó centralismo, a épica da nación responde a un discurso monolóxico, a unha doxa tamén nacionalitaria, por pouco coercitiva que esta se desexe. O dialoxismo de moitas das recentes composicións épicas procede da inclusión da *parole d'autrui* bakhtiniana, da modificación de sentido producida polo distinto encadramento textual dos enunciados, xa que dentro das estratexias de renovación, e con vistas a superar as polarizacións demagóxicas e o dirixismo axiolóxico tradicionais, o exercicio da intertextualidade

afortálase e extrémase. Insírense masivamente textos de variadas tradicións foráneas[9] (non unicamente canónicas) e enunciados pertencentes a outros sistemas discursivos, nomeadamente o filosófico, o xornalístico e o historiográfico. O recurso xa non pretende captar no exterior unha fonte de prestixio para beneficio propio, nin tampouco non ilustrar situacións análogas noutros contextos, senón erixir un discurso alternativo ben asentado e non simplificador: o nacionalismo, contra o que se empeña en difundir certo poder, non é excluínte.

Doutra banda, e na mesma liña de superación de toda caste de reduccionismo, para reducir a sensación de artificio e distancia nas obras bótase man da interdiscursividade[10], e inclúense discursos procedentes da serie social como o publicitario ou o paremiolóxico. Estes enunciados, aparentemente obxectivos, difuminan a convencionalidade semiótica da ficción creando efectos de realidade, que parecen achegar a poesía ó mundo extralingüístico. Bos exemplos da eficacia desa dobre transducción codicolóxica ofrécennolos as obras de Antón Reixa e de Manuel Outeiriño, ambos os dous certos de que a abundante inclusión das palabras do coro privilexia (sempre cunha planificación consciente e estratéxica) o contraste de pareceres e proporciona unha perspectiva máis global.

A consecuencia última destes procesos é que o *eu* automagnificado e autosuficiente que caracterizou boa parte da poesía moderna occidental deixa de monopolizar a voz textual: é desprazado por un suxeito en proceso de dispersión, disociación noutros e colectivización. Non quere isto dicir que os xuízos emitidos sexan ponderados: a novidade do discurso épico reside máis ben na dificultade para a identificación dunha voz autorizada, que se oculta ata a súa práctica desaparición; son sistematicamente os compoñentes do grupo (os distintos discursos nacionais e estranxeiros e os variados personaxes) os que toman a palabra, nunha inserción na que non se valora a súa achega. Correspóndelle ó lector identificar, ordenar e xerarquizar. A lectura convértese nunha praxe.

Co reiterado emprego das tres vías constrúense textos polifónicos cunha estructura que vén sendo a exemplificación material do paradigmático falante, colectivo e heteroxéneo, que a nova poesía propón. A polifonía de voces socava a dictadura poética e axiolóxica do *eu* e contribúe a crear imaxes que rexeitan o universo autónomo e pechado da

9. A actitude receptiva ante a intervención doutros sistemas xa non só intenta paliar coa universalización do discurso a incidencia da literatura condicionante, a ameaza castelá: a seguranza na autonomía alcanzada permite que se comecen a incorporar intertextualmente enunciados procedentes dese repertorio, ata entón silenciado para evitar un discurso ancilar e, xa que logo, dependente. Os propósitos son habitualmente transgresores, pero o mecanismo, necesitado dun estudio dilatado, non se reduce ó ludismo ou á denuncia.

10. Segre, C. *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Einaudi, Torino, p. 101.

obra por unha concepción fluída e dinámica dos discursos sociais, sexan ou non ficcionais; non resulta estraño que as composicións adquiran un certo carácter de crónica. En lugar da análise (que se cede ó lector) o texto depende agora doutra operación: a mostración, de aí que a redacción de textos políticos centrados no interlocutor, apostrofantes (tipo "Irmáns, irmáns galegos"...), pareza superada, ó comprobarse que, por moito que parecesen iniciar un diálogo, impuñan unha lectura, o que explica así mesmo o progresivo abandono do subxénero arenga.

Esvaída ou totalmente desarticulada a deíxe persoal propia dos suxeitos centrados, o protagonismo váiselle ceder á deíxe espacio-temporal. Aínda que un dos trazos definitorios da poesía contemporánea consiste en enfatizar a débil circunstanciación do discurso e do seu enunciador, en marcar unha ausencia, neste tipo de poesía é recorrente a figuración do falante ou dos personaxes como suxeitos situados, emprazados[11], inmersos nunha xeografía específica (non necesariamente reducible á galega, salvo por algún topónimo) e nun momento histórico concreto (fixado case unicamente por medio da interdiscursividade). O emprazamento máis ou menos pormenorizado, favorece, por medio da *evidentia,* unha rede deíctica inclusiva e envolvente que potencia unha identificación efectiva e afectiva por parte dos lectores[12].

Así en *Estirpe* de Méndez Ferrín a espacialización do falante oriéntase ó Occidente, para deconstruír un ideoloxema reaccionario funcional desde o tempo das grandes colonizacións. Déixase constancia de que existe unha Europa periférica, a atlántica, cunha imaxe diferenciada pero non excluínte que se constrúe no texto con materiais provenientes da retórica e da perspectiva do centro compaxinada coa dos símbolos autóctonos (na *suite,* en consonancia co seu universo temporal, o poder rexístrase na visión dos xeógrafos latinos ante o misterio bárbaro occidental e os terrores clásicos, ó tempo que se elixen e erixen como emblemas as figuras deseñadas nos petroglifos: espadas, cabalos, serpes, labirinto... que acaban tomando a palabra). En definitiva, e xa que na cultura greco-latina (a nosa, definida pola lingua que nos di) a imaxe do Outro somos nós, nós-outros, incorpóranse nos poemas ambas as dúas figuracións nun considerable esforzo de revisión e proxección da memoria toda agora reconstruída. Na mesma liña de reclamación é significativa a *ExtremaEuropa* de Rodríguez Fer ou o canto da *Mohicania* e das "praias do Oeste" en Manolo Rivas.

11. Para unha defensa dos coñecementos situados e unha explicación da súa rendibilidade *vid.* Federici, E, "Redefini-la subxectividade feminina: novas figuracións da política da mobilidade", *A Trabe de Ouro* 35, 1998, pp. 53-61.

12. Sigo o indispensable ensaio de Arturo Casas "Evidencia, deixis y enunciación en la lírica de referente histórico (La modalidad ehn-t)", en Cabo Aseguinolaza, F. e Gullón, G. *Teoría del poema: la enunciación lírica.* Amsterdam/Atlanta, 1998, pp. 159-204.

Non querería eu que identificasen esta nova épica só cun costumismo crítico que pon en liza as fracturas do presente: o pasado, pola súa provisión de experiencias, convencións e saberes previos que regulan o coñecemento, forma así mesmo parte importante da realidade social; o mundo cotián é intersubxectivo, compartido e común, na medida en que o noso contorno inclúe os nosos antepasados, as nosas orixes culturais. O presente é resultado dun proceso. Isto explica que o sistema literario, consciente da marxinación secular, tenda a desandar o sentido nun esforzo titánico de recomposición e propoña, máis ca compensacións, emblemas que teñen de ser da adversidade[13]. Xa o di Lupe Gómez:

GALIZA
Galiza non son
imaxes. Son
restos.

Na confrontación entre os distintos relatos da nación, na pugna entre os varios modelos da nosa historia, os poemas que aquí se estudian reclaman a posibilidade de nos contar e ó tempo exercen o seu poder para impedir que emerxan ou continúen impoñéndose en lugar do propio outras narracións. A loita por dominar o relato nacional líbrase nos contornos da lingua e persegue conquistar o dereito a decidir sobre os fitos, os símbolos e, —potestativamente— os heroes e, especialmente, a determinar o significado dos mesmos.

Como alternativa ó centralismo e sobre todo á posmodernidade eurocéntrica, esquizofrénica e saudosa de certezas, vanse reclamar, convocar e erixir no poema os alicerces do actual estado (no sentido ontolóxico e político), da actual nación, para inserir unha determinada cosmovisión e establecer unha "nova cartografía cognitiva". Trátase de defender unha estética do saber, "unha cultura política pedagóxica que intente dotar ó suxeito individual dun sentido máis agudo do seu lugar no sistema global"[14]. Non lles resulte estraño: aínda que o costume nos indique kantianamente que se trata de formas *a priori* da conciencia, en realidade nesta fin de século o espacio, a partir das últimas renovacións tecnolóxicas, se nos presenta como sincronía, mentres que o tempo se contempla ou ben como presente fracturado ou ben como diacronía, e así se encaran ambos os dous nos poemas. Canto ó futuro arelado, o come-

13. Tómoo do esclarecedor Seamus Heaney. *De la emoción a las palabras*. Anagrama, Barcelona, 1996, pp. 27-66.

14. Aínda que a formulación literal pertenza ó marxista Fredric Jameson (*Teoría de la postmodernidad*. Trotta, Madrid, 1996, p.72) a esixencia é compartida polo feminismo, os polisistemas, os *cultural studies* ou a teoría poscolonial.

tido do ideario alternativo redúcese a identificar e resolver as contradicciónns que impiden a súa construcción[15] e, daquela, xamais se describe.

En certos casos (pensen en *A sotavento dunha singradura* de Rafa Villar ou en *Ruído* de Luísa Villalta) o presente remodela e difumina o pasado condensando, disociando, proxectando e desprazando os materiais documentados pola historia, do que resulta unha temporalidade nacional imaxinaria, artificial, utópica, case ucrónica, con posibilidades de aplicarse universalmente, a partir do tópico do *homo viator* e a vida como navegación. En aparente contradicción, que non é tal, xunto a eles encontramos a figuración acoutada ós horrores do tardofranquismo, intensa aínda que pouco explicitada, do primeiro libro de Carlos Penela ou de *De mañá qué medo* de Xosé Mª Álvarez Cáccamo.

No caso de que se prefira (e a opción non marcada tampouco non é inocente) un certo ton comunicacional, unha retórica e unha sintaxe menos efectistas, os personaxes presentan —por dicilo ó xeito do vello Lukács— unha súa degradación contemporánea: así ocorre na obra de Isolda Santiago, na de Luísa Castro ou en *Tortillas para os obreiros* de Fran Alonso. O poema, erosionado por un versolibrismo pouco marcado ritmicamente, ábrese á narratividade e dos seus contornos prototípicos só conserva virtudes internas como a expresividade das imaxes ou o poder simbólico. Quen alcume de prosaicas estas estratexias descoñece a dinámica dos xéneros no século XX.

Por suposto, a autoproxección dun suxeito único, dun poeta-guía ou autor omnisciente, non sería xamais aceptada dentro dos sistemas de presuposición finiseculares, de aí que da exemplaridade aleccionadora se ocupe, nos universos aurorais, unha figura de trazos ancestrais que pode identificarse co *aedo* ou rapsoda da epopea clásica, cunha perspectiva distanciada da materia que conta, recorrendo á terceira persoa ou, nas series máis emotivas, incluíndose como coprotagonista nun *nós*. Este cantor, máis variable nas composicións centradas no presente, é intérprete ou testemuña, nunca heroe paradigmático ou exclusivo: o suxeito que se postula é o comunal.

Ata tal punto é así que a apertura integradora das voces fai que se inclúa explicitamente a marca xenérica, e no caso do universo arcaico, mesmo que se poetice o poder feminino xogando coa idea de matriarcado e o imaxinario popular: proliferan, con resultados perturbadores como os debidos a Olga Novo, ambiguas mulleres malvadas, cobras, meigas e mouras. Os autores varóns, debedores do revulsivo que o contradiscurso feminista supuxo para o sistema, comezan a incorporar nos seus textos mulleres non idealizadas e, mesmo, a apoiar as reivin-

15. Eagleton, Terry. "Nacionalismo: ironía e compromiso", *A Trabe de Ouro* 33, 1998, p. 45.

dicacións feministas, subversión do canon incluída. Así Ronseltz, un colectivo estrictamente masculino no sexual, pode asinar composicións iconoclastas como a que segue:

—Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo,
que marchei.

Se a historia é a esfinxe desta era, o discurso poético das mulleres vai así mesmo marcar unha referencia mítico-histórica que reproba o lastre patriarcal das respostas edípicas, ó tempo que nega o mito da neutralidade obxectiva e defende vías distintas na captación da realidade. Nesta liña, por poñer un exemplo, a poetización das antepasadas, e concretamente das avoas, pasa, de motivo temático a adquirir as proporcións dun tópico (Ana Romaní, Anxos Romeo, Cristal Méndez ou Chus Pato), o que non é de estrañar xa que na súa elaboración posibilita o encontro entre o relato comunal e a historia persoal, no mesmo sentido en que se equiparan desde o século XIX ata a máis estricta contemporaneidade casa e patria.

Entra aquí unha cuestión fundamental, a do auditorio que deseñan e prevén os textos. Tanto no caso do discurso que contempla o noso presente como universo referencial inmediato como no das composición que poetizan o pasado, a lectura realista, a sensación de que as obras falan da nosa realidade, depende do lector, da visión do mundo externo que este proxecta sobre o mundo suxerido polo texto. Agora ben, xa que a identidade non se fabula por enteiro, o itinerario poético non pode ser tachado de invencionista aínda que tampouco sexa completamente histórico ou documental; o xogo entre ficción e historia reserva a comprensión total do poema a aquel lector que, ou ben coñece os materiais históricos que dialogan co texto, ou ben se esforza por acurtar a distancia hermenéutica, garantindo o que Darío Villanueva ten definido como *pacto cointencional*[16]. As acusacións de hermetismo contra algunhas composicións da nova épica proceden en gran medida da carencia dunha doxa histórica ampla por parte dos seus receptores que, por motivos ben coñecidos de todos, non a puideron adquirir, como ocorre nos sistemas normalizados, nos libros de texto.

Desexo resaltar por último que, así como a poetización do presente induce a unha lectura contrastiva, unha dialéctica entre o universo intencional e o da recepción, a poetización do pasado implica instalarse nunha liña temporal de resistencia, instaurar unhas orixes, o que non

16. Trátase da coincidencia das cosmovisións de emisor e receptor, só segura entre coetáneos ou membros dunha mesma comunidade cultural. *Vid.* "Poesía lírica e realismo intencional", *Grial* 123, 1994, p. 348.

significa en modo ningún celebralas ou sentir saudades dun tempo xa superado. En versos de María do Cebreiro:

> *Canto o chan e o sochán, pero o meu canto chámase elexía (quizais levantamento), nunca restauración.*

Exercitar a memoria non leva (ou non debería levar) a clamar pola autoridade do pasado nin a usalo como guía para o futuro: só abre unha perspectiva histórica na que a construcción do presente e dos suxeitos é ben patente. O discurso épico, alomenos o que renunciou ó monoloxismo, non supón en por si unha regresión, nin está influído por ningunha ideoloxía represiva[17]. Nese sentido interésame salientar o poema "Concheiro" de Méndez Ferrín porque o mito do eterno retorno, tan querido de poetas reaccionarios como Borges ou Eliot, se presenta tinguido de negatividade. Como testemuñan as moitas espirais que polo repertorio poético continúan campando, ten razón Antón Reixa ó insistir en que "a fotocopia non é o motor da historia".

Coa indagación en toda esta serie etnopoética parece poder concluírse que a máis importante supervivencia do pasado, a única reclamación conxunta (e ben significativa) acaba sendo o idioma, que conserva todas as pegadas e se presenta como o monumento por excelencia. Xa que a nación é vontade, elección e non esencia, continúa a lingua funcionando como integradora da memoria colectiva e como signo de identidade por antonomasia. De novo intensamente cantada, non se presenta como un obstáculo para a comunicación identitaria, precisamente por carecer de adherencias do poder: o galego, "lingua proletaria do meu pobo", é gabado para potenciar as súas adherencias culturais, para reconstruír e representar a nación, que é o idioma que a di. Enténdese así que boa parte dos poemas que compoñen a serie se afasten dunha das ideas centrais da poética moderna, a do estrañamento da linguaxe poética con respecto ó seu enunciador, "sexa polo seu uso social, polas súas adherencias culturais ou míticas ou, simplemente, por remitir a esa indefinible linguaxe orixinaria que transcende os límites de calquera suxeito preciso"[18].

Só algúns poemas, os máis preocupados en aunar as quebras poscontemporáneas e a orde nacional, se permiten o cuestionamento da capacidade representativa ou vehicular da linguaxe en todas as súas facetas: de Chus Pato tomo un verso que afirma "a verdade é irrepresentable" e a máis rotunda afirmación que sobre o problema coñezo:

17. Sigo —e simplifico— a Manuel Outeiriño, "O desvelo de Angueira", *A Trabe de Ouro* 32, 1997.

18. *Vid.* o "Prefacio" de Cabo Aseguinolaza, F. e Gullón, G. *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam/Atlanta, 1998, pp. 26-27.

A miña lingua nativa é o fascismo
a imposibilidade do fascismo para dicir os nomes do real.
Perturbación.

ORIXE

Como se pode observar, na representación nacional conviven dúas ponlas: mentres unha perpetúa a presentación discursiva do problema galego desde unha estética de resistencia non sempre actualizada, outra ensaia a disolución crítica das representacións e as concepcións culturais que alentan boa parte da nosa organización. Arcaísmo, telurismo e un certo ruralismo, mitemas todos esencialistas, conviven coa posmodernidade estilística e coa cibernética, o cientifismo da *doxa* coas subxectividades feministas, o sentimentalismo co distanciamento, a reivindicación das orixes coa súa necesaria superación, o mito co documento, o saudoso co revolucionario, o solemne co lúdico.

Os textos resultantes proporcionan unhas directrices inherentes —por veces sutilmente insinuadas, outras facendo patentes certas dominantes— que os levan a acadar o valor ou ben de constatacións integradoras que denuncian o reduccionismo, ou ben de proclamas, hoxe máis solemnes ca incendiarias. En boa medida funcionan como manifestos, isto é, defínense polo seu rexeitamento do poder establecido, por exploraren a dimensión performativa da linguaxe e por opoñeren uns valores que pretendidamente encarnan o presente por poñeren ós valores decadentistas do pensamento hexemónico uns valores que pretendidamente encarnan o presente. Revolución axiolóxica e estética non están aínda disociadas nas literaturas periféricas: a vangarda continúa mantendo un difícil equilibrio entre innovación e propaganda, e o discurso dubida entre a custodia da tradición e a necesidade de proxección no futuro.

Felizmente o sistema poético tende, na súa regulación, á *opera aperta,* a poemas que convidan ó lector a darlles un sentido sen impoñerllo. Mesmo as composicións que portan un discurso ideolóxico denso evitan o panfleto: non se esforzan en asegurar a transmisión unívoca duns valores, senón en deseñar un auditorio que reflexione sobre a súa condición. Obviamente van continuar redactándose poemas monolóxicos á maneira de himnos, en permanente contradicción entre unha estratexia ideolóxica intencionalmente subversiva (en realidade unha *doxa* homoxeneizadora)[19] e uns mecanismos textuais conservadores ata o estatismo.

19. Aínda sendo comprensible como resposta firme a tanta globalización, deberían lembrar que a finais do século XX a poesía non ostenta o protagonismo mediático dentro do sistema cultural, e calquera aspiración de incidencia na sociedade (fóra dos integrantes do propio grupo) parece va. Só a competencia coa música popular, a vía elixida

Dalgunha maneira este estudio só pretende documentar cómo, nas últimas décadas, os poetas galegos se propuxeron a tarefa de encher as eivas do discurso oficial, corrixir os códigos decadentes que rexían a visión que de nós tiñamos (debidos tanto á secular condición colonial como ás estratexias uniformizadoras do galeguismo) e ó tempo opoñerse á *doxa* global dominante, ó discurso do que Ignacio Ramonet chama "pensamento único". Á fin semella que nas literaturas minorizadas non se dá esa característica do posmodernismo que constataba Lyotard xa hai ben anos: a literatura galega, como outras marxes (pénsese nos Nobel de Seamus Heaney e Dereck Walcott, e no que supoñen de recoñecemento da débeda coa periferia), continúa botando man das macronarrativas, de forma que nacionalismo, feminismo, ecoloxismo e progresismo van unidos e non aparecen fragmentados senón formando parte dun sistema unitario. Os grandes relatos de lexitimación seguen vixentes, aínda que sexa para cuestionalos ou transgredilos desde a óptica plural e caótica do presente, é dicir, mesmo para erguer, a partir deles, un intertexto polifónico[20], que tamén se quere fundacional e operativo, pero xa nunca máis coercitivo.

I. C.

—con bastante éxito— por escritores como Reixa ou Xurxo Souto, posibilita unha comunicación masiva e non endogámica que permite difundir un ideario nacional. Se este se desexa con trazas para ser asumido como representación simbólica por un sector amplo da poboación cómpre antes ca nada evitar as simplificacións e o discurso doutrinario que, doutra maneira, acabará reducido a unha nova formación do espírito nacional.

20. González-Millán, X. "Do nacionalismo literario a unha literatura nacional", *Anuario de estudios literarios galegos* 1994. Galaxia, Vigo, pp. 67-81.

A diversificación da poética intimista no período 1985-1997

Teresa Seara

Nacer a partir da década dos sesenta e ter comezado a publicar despois de 1985 son os parámetros básicos para delimitar o corpus obxecto do noso estudio que se acouta aínda máis atendendo só ás manifestacións máis intimistas e evitando falar daqueles aspectos que serán tratados polo miúdo noutros artigos. Referímonos ó rotundo achegamento das poetas á escrita, á construcción dun novo e revulsivo imaxinario nacional e á liña máis experimentalista que rompe coas barreiras intraxenéricas.

A priori, vistas as obras que compoñen este corpus, podemos sinalar como risco máis salientable a diversidade enorme que acada a esfera do íntimo tanto en temas como en formas e modos de expresión. Enfrontámonos pois a unha poética moi complexa que requeriría case un tratamento particular de cada poemario que teña como característica básica o referirse ás grandes vivencias do ser humano, ás preguntas filosóficas que este manifesta e a cuestións intelectuais a respecto do feito da escrita. As diverxencias e semellanzas que cada autor amosa en relación co resto de integrantes do corpus esténdese tamén á propia intertextualidade dentro da súa obra, o que fai extraordinariamente problemático sistematizar tan abondoso conxunto de poéticas.

I. AS TEMÁTICAS DO ÍNTIMO

En boa medida os autores que se dan a coñecer desde 1985 seguen cultivando as temáticas universais que actualizaran os poetas dos oitenta tras do esmorecemento da hexemonía socialrealista. As tres materias básicas na literatura universal —o amor, o sentimento existencial e a visión do entorno físico do ser humano— son tratadas desde ópticas que

non só varían en cada autor senón mesmo en cada obra ata o punto de desenvolver matices múltiples. O texto ábrese, ó mesmo tempo, a asuntos de menor cultivo como a reflexión metapoética ou a vivencia no ámbito caótico da cidade.

1. *O amor e os seus efectos*

Os cultivadores actuais da temática amorosa adoptan sempre como voz poética un *eu* lírico que xa triunfaba nos seus precedentes inmediatos para, en ton intimista e vivencial, expresar as claves dun sentimento que pode ser pleno, erótico, transgresor, platónico, doloroso, telúrico ou aunar varios destes planos, ben de forma sucesiva, ben simultánea. Amplíanse así os seus rexistros dunha maneira formidable que busca os referentes nas obras clásicas e contemporáneas sempre peneiradas en modos individuais de expresión.

O erotismo introduce no texto, para alén do encontro físico de dous seres, novas variantes que elevan á muller amada[1] da súa entidade humana para abranguer gradualmente un sentido poliédrico. Desde a súa ligazón directa á beleza —que provoca no *eu* poético un desexo ambivalente capaz de guialo á plenitude, de ser satisfeito, ou acentuar o desacougo da soidade—, a muller adquire unha dimensión metafísica como instrumento idóneo para diluír os límites temporais e existenciais que atenazan o ser pois o corpo feminino encerra o misterio da vida e as rutas secretas que conducen ó ámbito fugaz da felicidade. Nun plano máis abstracto, a muller identificarase coa terra, na vertente máis maternal desta última, liña telúrica de gran rendemento nos autores dos oitenta que devala agora entre multitude de matices que van da comuñón cósmica no encontro dos amantes á búsqueda do propio lugar no entorno físico ou comunitario e á carencia, na soidade, dun ámbito amable que mitigue, en parte, os efectos traumáticos que esta situación provoca no ser.

Parella á vivencia amorosa transcorre unha liña antagónica de sentimentos negativos que redundan en desamor, tristeza, desacougo existencial, soidade, medo ou desarraigamento. O *eu,* sen a amada, séntese perdido e teima en recordar os momentos felices para, por contraste, opoñer un presente caótico. A imposibilidade de volver ó amor edénico que ficou no pasado, a dureza dun entorno que se lle antolla hostil de máis e a perda daquela que aseguraba a transcendencia temporal firen a un ser que se vai deixando levar cara á desesperación.

1. Dicimos *muller* pois só constatamos a existencia dun poemario erótico homosexual na nosa literatura recente, as *Figuras masculinas de meio-corpo* de Antom Fortes Torres (Lugo, 1957), autor que non se axusta ós nosos parámetros.

Miro Villar[2] ten explorado abondosamente estes temas nas súas tres obras individuais aínda que só en *42 décimas de febre* expresa a vivencia amorosa plena pois tanto *Ausencias pretéritas* como o *Abecedario da desolación* derivan cara ó desamor e a perda. A plenitude é expresada mediante un erotismo envolto en décimas que introduce nos versos a febrilidade do desexo, esas *décimas de febre* xa aludidas nun título que anticipa o ton lúdico e mesmo irónico que predominará en toda a obra. O poeta experimenta coa palabra intercomunicándoa con outras artes (cine, pintura) mentres se apoia en imaxes arquetípicas para expresar certas emocións: o amor altruísta de Cyrano por Roxanne, a independencia de Diana, a complicidade de Teseo e Ariadna, a misteriosa oratoria de Scherezade ou a seducción felina de Bette Davies. Pola contra, en *Ausencias pretéritas* o *eu* poético segue a estela epistolar da amada mentres o pasado como tempo da felicidade, os recordos, a dimensión intertextual e mesmo a ironía, como forma de defensa contra a aflicción, pairan polos sonetos. Sen embargo, é en *Abecedario da desolación*, onde o *eu* aprofunda na dor que nace da soidade e mergúllase nunha autodestrucción consciente que afecta tamén ó seu entorno. A perda do amor acentúa a ferida existencial dun ser que declara malvivir no abismo, sempre a un paso de lanzarse ó baleiro sen remedio.

Exemplo da ruptura cos moldes eróticos tradicionais é a presencia do prohibido en *As árvores do incesto* de Francisco Souto[3]. O incesto, explotado como forma de superación dos convencionalismos atávicos, induce no entorno, na paisaxe e nos propios amantes, un clima de loucura e violencia que nace das alteracións na orde natural. O triángulo amoroso formado polas forzas antagónicas de Eros e Thanatos enfrontadas ós amantes, enche o poemario de referencias tripartitas que se rompen de súpeto ó sufrir a amada o castigo divino por aspirar a un pracer prohibido ós mortais. A súa desaparición propicia un canto de dor cósmica que unirá, nun grao sumo, a vertente telúrica coa erótica.

A presencia feminina entendida como bálsamo para os estadios existenciais angustiosos está presente en *Desde o teito da noite* de X. Antón L. Dobao[4]. O poder rexenerador que a muller posúe —emanado da presencia no seu corpo dos elementos primixenios: auga, fogo, aire e terra— asimílase á palabra poética en canto forma de resistencia do

2. Miro Villar (Cee, 1965) é autor de *Ausencias pretéritas* (1992), *42 décimas de febre* (1994) e *Abecedário da desolación* (1997) e colaborou no volume colectivo *A rota dos baleeiros* (1991).

3. Francisco Souto (A Coruña, 1962), ademais de participar en varias obras colectivas, colabora con Adriana Castro en *Dous bocetos* (1994) e acada o III Premio de Poesía Espiral Maior con *As árvores do incesto* (1995).

4. Xosé Antón L. Dobao (Lugo, 1963) ten publicado *Desde o teito da noite* (1987), *Caderno dos dereitos e das horas* (1994) e *O tempo entre murallas* (1997).

ser e así o encontro coa amada na noite conduce ó *eu* cara á harmonía absoluta liberándoo das tebras, símbolo recorrente dun estadio incerto. Só da man da *amiga* poderá elevarse ata o máis alto para, asumindo a esperanza desa luz que fulxe tras das sombras, entoar un canto definitivo de liberdade.

Rafa Villar[5] evolúe desde o positivismo primordial que se manifesta en *O devalo do mar* cara a unha relación máis profunda e traballada en *No mesmo espacio*. Os amantes do primeiro poemario viven o seu encontro nunha paisaxe marítima tranquila e, en certo modo, bucólica que empresta os seus termos na connotación dun amor onde o *eu* se transforma en grumete ó servicio da capitana que guía a nao cara a praias aínda virxes. Mais esta singradura ten un contrapunto agridoce, o sal, que dota á vivencia dunha dor inherente á propia plenitude. En *No mesmo espacio* a relación faise máis telúrica opoñendo a figura dun *eu*-viaxeiro á natureza esquiva da amada, ser de auga. A procura do seu rastro evanescente impulsa os pasos do *eu* percorrendo os camiños mentres o tempo vai cobrando, co discorrer da busca, un cariz apremiante sen chegar a quebrar o clima de ensoñación nun futuro positivo.

O encontro entre dous seres pode amosar tamén unha face ambigua que tanto é profundamente amorosa como se aproxima ó odio por derivar na claustrofobia e na angustia. Eis a problemática convivencia que deseña Fran Alonso[6] en *Persianas, pedramol e outros nervios* onde o illamento dos protagonistas a respecto do seu entorno lle imprime tal intensidade ó amor que remata por caer na destrucción compulsiva deles mesmos e da propia vivencia.

Máis exemplos dos matices que abrangue o tema amoroso témolos no volume colectivo *De mar e vento (Cinco poetas de Fisterra)*[7] que reúne a cinco integrantes do Batallón Literario da Costa da Morte. Nos versos de Alexandre Nerium o sentimento lígase ó mar mentres que Modesto Fraga explora a tristeza polo amor perdido —motivo que desenvolverá amplamente en *Do amor salgado*— e Mónica Góñez ofrece, característica común ás novas autoras, unha visión rupturista do erotismo desbotando tópicos e introducindo no texto vocabularios estraños, ata o de agora, na súa connotación. Este recurso a léxicos inauditos e

5. Rafa Villar (Cee, 1968) conta con seis poemarios publicados *Liques da memoria* (1993), *O devalo do mar* (1994), *No mesmo espacio* (1995), *A sotavento dunha singradura* (1995), *O tributo da tarde* (1997) e *Casa ou sombra* (1997).

6. Fran Alonso (Vigo, 1963), ademais de participar na obra colectiva *A rota dos baleeiros* (1991), mestura prosa con verso en *A lúa no probador* (1992) e cultiva a lírica en *Persianas, pedramol e outros nervios* (1992), *Tortillas para os obreiros* (1996) e *Cidades* (1997).

7. Neste volume, publicado en 1997, aparecen os versos de Alexandre Nerium, Modesto Fraga Moure, Mónica Góñez Silva, Xoán Alberte Moure Insua e Roberto X. Traba Velay. Posteriormente, Modesto Fraga (Fisterra, 1974) dá ó prelo *Do amor salgado* (1997).

anovadores aplicados á materia amorosa aparece tamén na *ópera prima* de Ricardo Beiras[8], *Idolatría*, onde o *eu* poético emprega termos das Ciencias Naturais para explicitar o pequeno e vulnerable —tal un insecto na mesa de disección— que fica o ser sen o amparo desa *deusa* venerada como alento cósmico e vital irremprazable.

2. *A dor existencial*

O sentimento de desacougo nacido da consciencia que o ser humano posúe da súa morte inevitable constitúe outra das grandes liñas poéticas clásicas. O *eu*, ferido polas dúbidas existenciais, busca, por veces desesperadamente, medios que lle permitan evadirse desa destrucción que o tempo imprime sobre todos os seres. Así, os procedementos que opoñen á fugacidade vital unha persistencia, máis ou menos estable, capaz de mitigar os efectos do fluxo temporal son variados. Un deles, como xa sinalamos, é a evasión cara ó erótico que rompe as cadeas cronolóxicas dun xeito transitorio, inducindo no *eu* ese estadio fugaz de non consciencia que reside no pracer, ou máis permanentemente na dimensión maternal e fecunda que latexa no corpo feminino. Porén existen outras vías para superar os límites da propia condición humana, tal a palabra poética entendida como legado para o futuro, rastro que nos pervivirá.

Para explicitar o devir temporal adóitase recorrer a imaxes arquetípicas como o río, o camiño ou, máis modernamente, o tren. Todos estes símbolos representan con fidelidade a fluencia da vida e o carácter efémero do presente que se contrapón a outras etapas vitais paradisíacas (a infancia, o momento de plenitude amorosa, etc.), ás que é imposible volver acrecentándose así o sentimento de desacougo na perda da capacidade para revivir as épocas en que o ser non manifestaba dúbidas existenciais. Hai momentos do día propicios para o mergullo nos medos como o crepúsculo —instante exento de dimensións espacio-temporais— ou a noite cando o ser, inmerso nas tebras impenetrables, lamenta a perda do seu rumbo ligada á positividade solar.

Por veces, a reflexión existencial actívase tralo paso previo por unha situación desgarradora (desamor, soidade, perda, etc.) ou aflora coa propia evolución do ser cara á madureza. Pero este interrogarse sobre os misterios da vida non acada sempre un cariz desacougante, pois tamén cabe unha interpelación tranquila como a que deseña Rafa Villar en *O tributo da tarde* e en *Casa ou sombra*. Na primeira obra, o paseo vespertino e demorado pola mariña induce no ser o recordo dos momentos decisivos da súa biografía sen que deste exercicio retrospectivo derive unha

8. Ricardo Beiras (Santiago de Compostela, 1965) só ten publicado arestora *Idolatría* (1996).

especial tristeza polo que se foi. É precisamente a actitude resignada e serena do *eu* a que lle permite entender que a sabedoría reside só no paso do tempo, convicción que o ampara fronte á dureza do cotián e ás mordeduras vitais como o devalo suave da marea que o acompaña simbolicamente nun lento e tranquilo camiñar. En *Casa ou sombra*, a reflexión sobre as propias orixes e a memoria como protectora do legado vital do *eu*, esa paisaxe que se engrana na figura da casa, apóiase na polaridade contraposta de ambos os termos. Por veces a estadía no predio é unha sorte de exilio pois a sombra vai ferindo a súa estructura coas agresións do mar, a chuvia, o vento, e redunda nunha febleza que é común á casa e ó *eu* poético espido fronte ó tempo.

Tamén pausada é a reflexión outoniza de Manuel Darriba[9] en *Calor* quen se lamenta do remate dun verán que levou con el tantas cousas (os amores, os amigos, a alegría). A dor suave que nace da proximidade do inverno non apaga os ecos cálidos desas sensacións estivais aínda vivas na memoria do *eu* poético cun recurso á lembranza igualmente común a X. Antón L. Dobao que esboza na súa última obra, *O tempo entre murallas*, a tristeza de quen espera, sumido nas tebras, unha nova luz de incerta chegada. O feito de sobrevivir recreando no íntimo, na memoria, os tempos máis luminosos permítelle ó ser albiscar a liberdade que se esconde na palabra poética.

O río arquetípico, xunto coas teorías heracliteanas da fluencia vital, vertebra os *Ritos de auga* de Xosé Manuel Vélez[10] onde todo xira arredor do devalo temporal mentres unha voz, case bárdica, augura o futuro remate das sombras. A retrospección diríxese, neste caso, cara ó aprofundamento nas nosas orixes raciais e así o *eu* poético, a lombos dunha palabra que se transforma en Pegaso, trasládase á antigüidade clásica —Mesopotamia, Eleusis, Tesalia— buscando aquilo que nos explica como grei. Na súa segunda obra, *Contra saudade*, o fío axial deriva cara a unha reflexión sobre o sentimento arquetípico e atávico que caracteriza o ser galego: a saudade. Mais, o eu poético revélase contra este estigma e establece as súas orixes na dúbida que todo ser ten sobre a verdadeira existencia dun ente divino creador, feito que agranda un desamparo vital inherente ó ser humano. Contra a saudade o eu poético opón a metamorfose latente na relación amorosa, no corpo feminino, no mar e na palabra poética.

A noite, entendida como tempo inerte que aúna a ausencia da amada coa alienación da patria, é o *leitmotiv* de Manuel Xosé Neira[11] en *Aban-*

9. Manuel Darriba (Sarria, Lugo, 1973) deuse a coñecer con *Calor* (1997).

10. Xosé Manuel Vélez (Ourense, 1963) ten publicado *Ritos de auga* (1993) e *Contra saudade* (1996).

11. Manuel Xosé Neira (Meilán-Lugo, 1964) é autor de *O mar perdido* (1990) e *Abandono da noite* (1993).

dono da noite. Afastarse das horas escuras e recuperar a felicidade despreocupada da infancia convértese no obxectivo máximo dunha voz poética que tenta conxurar a mortal frialdade nocturna co fogo da paixón amorosa. Mais, o mergullo na noite remata reflectindo o exilio que sofre a grei dos *fillos do sol* despoxados da terra orixinaria e do seu momento propio: o día. Tamén nocturna é a caracterización negativa da vida que traba como un can en *Os dentes da noite* de Xosé Manuel Lema Mouzo[12] onde a falta de futuro para a xente moza, o clima de brutalidade que induce o entorno urbano e o fracaso vital acentúan o sentimento de rabia e dor que nace da ruptura dunha relación amorosa.

Un dos autores que máis ten indagado sobre a decadencia existencial é Martín Veiga[13]. Xa no cartafol *Tempo van de porcelana* recreaba uns escenarios pacegos que, abandonados polo ser humano, amosan sobre eles a impronta destructiva da natureza e do tempo. Oponse entón o recordo dun pasado esplendoroso á vivencia dun presente de ruínas que terá na súa segunda obra, *As últimas ruínas*, un peso decisivo. A observación que o *eu* poético fai do seu entorno destruído é constante e minuciosa mentres a soidade profunda que padece agranda a ferida do amor fracasado, do fastío vital que lle impón a súa decadencia. O xardín —outrora vizoso, agora anárquico— vai sendo invadido por herbas parásitas, o río non detén o seu lento transcorrer e as arquitecturas humanas sucumben á inmensa forza destructiva do cosmos mentres o ser se enfronta só á morte.

Se o presente é en Martín Veiga un tempo inútil, en Xosé M. Millán Otero[14] —*Este é o tempo do sal*— representa a dureza máis inhóspita fronte á harmonía do pasado e ó incerto futuro. Mentres Occidente se consolida como terra da esperanza, lugar onde abrollará unha nova orde capaz de restaurar ese paraíso perdido que é a patria libre, o eu poético confesa non ver próximo o final desa singradura que nos alonga da terra inducindo en nós unha latencia estéril.

3. *A paisaxe*

A paisaxe acada, desde a súa primixenia función escenográfica para o resto de temas axiais, unha entidade cada vez maior que a conforma como liña temática propia. O espacio dos versos pode redundar nunha localización concreta, idealizada, imaxinaria, realista ou abstracta que

12. Xosé Manuel Lema Mouzo (Ponte do Porto, 1974) deu ó prelo *Os dentes da noite* (1993).

13. Martín Veiga (Noia, 1970) é autor de *Tempo van de porcelana* (1990) e *As últimas ruínas* (1994).

14. Xosé Manuel Millán Otero (Beluso-O Morrazo, 1964) conta con dúas obras publicadas: *Este é o tempo do sal* (1992) e *As palabras no espello* (1995).

se vai entrelazando con novos matices que falan dunha paisaxe ética e estética capaz de determinar o ton e a forma do poema como xa acontecía nos precedentes máis inmediatos. Se a meirande parte dos poetas dos oitenta optaba por unha paisaxe natural —mais non ruralista—, harmónica e onde o ser establecía unha interacción co medio case sempre positiva; agora o poema ábrese tamén a un ámbito que —agás contadas excepcións— ficara sen explorar: a cidade.

A paisaxe non é sempre anónima e pode amosar unha caracterización xeográfica concreta que lle outorga carácter propio, así actúan as terras de Soneira en *Cartografía* de Arturo Regueiro[15], a *Costa da Morte* de Rafael Lema[16] ou a presencia de Lugo en *O mar perdido* de Manuel Xosé Neira onde o ámbito é dual e acada connotacións opostas segundo o *eu* se refira á cidade —ambiente hostil— ou á súa bisbarra —territorio luminoso e harmónico. Ambos os dous espacios representan fases cronolóxicas no desenvolvemento do ser: a nenez ligada á función maternal da natureza e a madurez que conleva o paso inevitable á cidade, creación humana.

a) *A natureza*

A natureza admite múltiples posibilidades de representación que devalan entre o retrato tradicional como *locus amoenus* onde o ser atopa todo canto precisa para sobrevivir física ou espiritualmente, ata a máis elaborada dunha terra que se conforma en patria. O telurismo tamén se extrapola a diferentes realidades sendo habitual que o corpo feminino asuma os elementos paisaxísticos non só na súa caracterización erótica senón na vertente máis fecunda e maternal que a identifica coa terra-matria. A estas dimensións hai que engadir aínda a consideración da natureza como espacio a defender desde perspectivas que van do ecoloxismo —propugnando a conservación física do planeta fronte ó aniquilamento que conleva a cidade e o progreso desmedido— ata o aspecto patriótico.

Os movementos ecoloxistas, tan activos nos últimos anos, deixan a súa impronta en versos como os de Celso Fernández Sanmartín[17] quen, nun libro sen título, expresaba con aire *naïf* a súa inquietude polo futuro da terra. Os signos da vida adulta, materialista, non teñen cabida neste mundo pois implican en boa medida a destrucción gratuíta sen

15. Arturo López Regueiro (Caldas de Reis, 1961) é autor de *Cartografía* (1994).

16. Rafael Lema (Ponte do Porto, 1967) acadou o I Premio de Poesía Espiral Maior con *Cemiterio das gaivotas* (1993), máis tarde, en forma de *plaquette*, deu ó prelo *Os versos do último torreiro* (1994) e *Costa da Morte* (1995).

17. Celso Fernández Sanmartín (Lalín, 1969) recorreu á autoedición para dar a coñecer as súas primeiras obras, *Divagacións iú* (1991), *O tigre das cenorias* (1994) ou un libro sen título (1995). O seu último poemario, *Propiamente son captivo* (1997), foi editado por Letras de Cal.

pensar no futuro inmediato. A volta á infancia, á percepción intuitiva relacionada directamente co simbolismo cósmico, á comuñón coa natureza e á non agresión da mesma son motivos que se volven explorar na súa segunda obra, *Propiamente son captivo*, cunha linguaxe máis complicada e críptica que acentúa o sentimento de urxencia na protección medioambiental.

Mais a paisaxe non é só telúrica senón que abrangue igualmente os ámbitos da mariña e incluso a tendencia celeste á elevación pero sempre cos elementos primixenios do cosmos —terra, auga, aire e fogo— presentes connotando realidades múltiples e mesmo sen conexión directa con eles. A terra, asimilada á muller-nai, é o camiño vital a percorrer e opón a súa natureza permanente á efemereidade da auga que devala entre a imaxe arquetípica do río como tempo que se vai, do mar que singran os exiliados e da praia como territorio para o amor. O aire confiere ós versos unha dimensión oral importantísima representada na palabra que é tamén alento vital e fonte de comunicación. E o fogo, transmutado en paixón amorosa, fai abrollar do seu magma orixinario todas as realidades que coñecemos, forxa o poema e dá vida ó cosmos.

O mar amosa múltiples faces que parten dunha simple función escenográfica como ámbito propicio para o erotismo ata acadar a condición de símbolo bisémico que representa non só a vida no seu estadio primixenio, uterino, senón a búsqueda da terra prometida na singradura. Xosé Manuel Millán Otero en *Este é o tempo do sal* incide nunha perspectiva erótico-amorosa clásica, aquela que caracteriza a muller cos termos particulares da mariña para deseñar unha conexión directa co aspecto máis placentario e escuro do mar, esa fecundidade absoluta capaz de transcender os límites temporais.

A visión interna deste elemento que parte de Manuel Antonio actualízase nese caderno de bitácora que é *Cemiterio das gaivotas* de Rafael Lema. A solitaria aventura do *eu* poético ten, neste caso, moito de mergullo introspectivo nun mar nocturno que o fire de saudade, desconcerto e medo, antes de devolvelo á terra renacido. En obras posteriores —*Os versos do último torreiro* e *Costa da Morte*— Lema axexará o mar desde a soidade do faro e no percorrido pola paisaxe agreste da Costa da Morte.

Soporte expresivo da problemática do *eu*, o mar tórnase lugar de símbolos que, como a balea, permiten artellar unha fábula sobre o ser humano e a súa volta á cidade oculta da memoria. A imaxe da balea representa, nos versos de Estevo Creus[18] (*Poemas da cidade oculta*), un útero simbólico desde onde reconstruír un mundo de lembranzas que xa ten moito de urbano e permite ó *eu* poético asumir todo o que conforma as

18. Estevo Creus (Cee, 1971) é autor de *Areados* (1996) e *Poemas da cidade oculta* (1996).

súas orixes. Moi querido a este autor, o simbolismo animal desprazarase en *Areados* ós tigres que rondan pola selva cheos de sensualidade.

Dun xeito máis anecdótico aparecen nos versos paisaxes alleas á nosa realidade física como o deserto que Miguel Sande[19] visita en *A palabra soterrada* para atopar na súa monótona, e mesmo inquietante, inmobilidade un acicate que impulsa ó *eu* na búsqueda da palabra exacta capaz de expresar a grandeza das dunas e a silenciosa forza deste ámbito.

b) *A cidade*

A cidade consolídase agora como un espacio importante a ter en conta pois os novos autores experimentan con ela e dótana de múltiples visións que esculcan especialmente os efectos que ten sobre o *eu* poético. A urbe ofrece unha realidade poliédrica segundo se atenda ó seu enfrontamento coa natureza, ás desigualdades que propicia, á marxinalidade e á problemática específica dos barrios baixos ou á relación interactiva co ser que a habita. O mundo natural e o urbano acostuman a enfrontarse tanto nas súas características físicas e étnicas como nos vínculos que o ser establece con ambos os dous entornos. Así, en *Os dentes da noite*, Xosé Manuel Lema Mouzo amosa o choque entre a cidade —representación do progreso e dos avances tecnolóxicos— e o estatismo rural artellando unha serie de dicotomías que opoñen a cultura foránea á nosa, os costumes da xuventude ás regras de convivencia dos adultos, a nocturnidade destructiva ó día como tempo do traballo e da orde, etc. A urbe introduce no poema a denuncia dos desequilibrios sociais que xera no seu caos (racismo, delincuencia, agresividade...) e confórmase en escenario dunha vida precipitada como a que Xavier Santiago[20] retrata en *Derrapa e cai* parodiando as linguaxes propias dos novos tempos (publicidade, xirias, etc.).

A interacción conflictiva que o ser establece co entorno citadino chega a representarse mediante un verso formal e lingüisticamente moi complexo. Eis as dúas historias paralelas que Fran Alonso une, en *Tortillas para os obreiros*, no seu desenvolvemento urbano. Dunha parte, a muller que fai tortillas nun barrio proletario, doutra o enfermo que agoniza nun hospital sen merecer máis atención que as drogas que se lle inxectan. As condicións vitais da muller —explotación laboral, drogadicción do fillo, desemprego do home, conflictos xeracionais coas fillas, fastío— corren parellas á frialdade aséptica e afectiva do hospital e á

19. Miguel Sande (Pastoriza-Arteixo, 1961) ten publicado *Palabras para despois da tose* (1985), *Como a nudez escura da auga* (1986), *A traxectoria caótica do péndulo* (1992) e *A palabra soterrada* (1994).

20. Xavier Santiago (Ourense, 1963) dáse a coñecer con *Derrapa e cai* (1994).

soidade que os une. Mais, en *Cidades*, o poeta abandona ese ton desgarrador e maniqueo para, aínda sen omitir a necesaria dimensión social, afondar no carácter bifronte da urbe indagando no que lle aporta e lle arrebata ó ser que a habita.

4. *A dimensión social*

O tema social tivo sempre un gran peso na nosa literatura e chegou a ser liña hexemónica nos anos sesenta e boa parte dos setenta cando triunfa o Socialrealismo. Desde entón, e malia os cambios na forma de tratala que lle imprimen os autores dos oitenta —cunha estética coidada que substitúe ó prosaísmo dos seus precedentes—, a temática nunca chegou a relegarse do poema e continúa a ser unha das liñas máis vizosas nos xoves poetas que amplían o seu rexistro a causas contemporáneas ó lector nacidas dos cambios provocados pola evolución social.

A terra e a súa defensa como patria é o *leitmotiv* máis desenvolvido cunha voz que chama á implicación colectiva nos intentos de mudar o presente. Mais tamén é relevante a denuncia do consumismo estéril, dos excesos desta sociedade que deixa á súa sorte ós menos favorecidos e a necesidade de estimular unha actitude comprometida perante tantos desastres que nos axexan. Así, aparecen movementos como o ecoloxista que proclama a defensa do medio ambiente ou o pacifista que acostuma a ligarse á causa da insubmisión militar e á solidariedade cos pobos que padecen persecución política ou bélica.

Para abranguer estes matices é común que a voz lírica —malia continuar sendo un *eu* poético— abandone o seu ton individual e acade unha dimensión colectiva chegando a adquirir mesmo, nalgúns casos, un certo carácter de augur que proclama a vinda de novos tempos e transmite a esperanza firme no futuro a aqueles que loitan por modificar o presente. Ás veces, o eu asume o liderato e arenga as masas na unión grupal contra as inxustizas como acontece en *Caderno dos dereitos e das horas* de X. Antón L. Dobao, caderno que vai recollendo o berro clamoroso contra todo tipo de abusos —as lacras sociais que nos aflixen como pobo, a carencia de liberdades, a problemática individual dun ser que non chega a albiscar o futuro como real, etc. Apelando á ruptura desta negatividade, o eu poético emite unha mensaxe semellante á de Manuel Xosé Neira en *Abandono da noite* cando convida ó pobo dos *fillos do sol* a abandonar o exilio imposto e romper as tebras como paso previo para volver á terra orixinaria.

A imaxe do pobo nómada que surca os mares tenebrosos na busca desa terra-illa prometida (símbolo que se nos transmite desde antano a xeito de lenda inscrita xa no noso sangue) ten en *A sotavento dunha singradura*, de Rafa Villar, un bo exemplo. A odisea dos expulsados do pa-

raíso, co difuso referente da terra arrebatada aínda vivo, créalle ó eu a convicción de que a esperanza futura só pode provir de un mesmo e da memoria colectiva primixenia. A mesma mensaxe deriva do *Devalar das esperas* de Emilio Xosé Insua[21] onde o *eu* poético, ferido co lóstrego da razón extrema e da lucidez máis aguda, nos acompaña no tránsito polo inverno incidindo nesa esperanza de quebrar o destino adverso que, como grei, nos ata a tempos de escuridade. Impregnados dunha orixe telúrica que nunca nos foi allea e tras recoller os herdos do pasado afrontaremos a singradura, primeiro paso cara ó reencontro coa patria libre. Tamén o *eu* poético de Xosé M. Millán Otero en *As palabras no espello* encara esta viaxe mais, a visión da terra prometida como unha Icaria inexistente e utópica provócalle, na incerteza de atopala, un desvalemento profundo que xa o leva a considerar o mar como a *nosa patria.*

5. *A reflexión metapoética*

A liña de reflexión metapoética que comezan a cultivar os autores dos oitenta é especialmente rica agora e inza os textos de pensamentos e teorías sobre o poder da palabra e a súa (in)capacidade para explicitar a mensaxe exacta que o autor quere transmitir. Esta búsqueda pode ser fonte de conflictos internos do propio *eu* e redundar nunha sensación desacougante, dolorosa e mesmo demoledora no plano existencial cando constata o fracaso de non ser quen de expresar aquilo que o perturba.

Xosé M. Millán Otero é un dos autores que máis ten explorado esta vía e indaga, en *Este é o tempo do sal,* na función da palabra como elemento primixenio de unidade gremial, voz de arenga na loita contra as imposicións foráneas, forma de relacionarse coa muller e o cosmos e elemento comunicativo básico. Estas cavilacións acentuaranse na súa segunda obra, *As palabras no espello,* cunha palabra que se conforma en fonte absoluta de vida, raíz orixinal e universo harmónico. Tamén Rafa Villar ten primado a metapoesía en *Liques da memoria* onde o *eu,* como o artesán que antes de dobregar o corpo amorfo da materia sopesa as súas posibilidades, indaga no misterio das palabras, nos seus significados ocultos e no feito de permitiren, transmitindo a memoria gremial, a pervivencia dos pobos.

II. MULTIPLICIDADE DE FORMAS

Toda esta riqueza e diversidade temática que acabamos de analizar vehicúlase mediante formas múltiples que rematan por converter a

21. Emilio Xosé Insua (Viveiro, 1967) ten publicado *Devalar das esperas* (1995).

cada autor nun caso único. Malia predominar case totalmente o versolibrismo, unido á ruptura anárquica da linealidade do verso, non faltan poetas que cultiven os metros clásicos, sobre todo sonetos e décimas. Así acontece con Xosé Manuel Vélez (*Contra saudade*), Miro Villar (*Ausências pretéritas, 42 décimas de febre*), Alexandre Nerium (*De mar e vento*) ou Modesto Fraga (*Do amor salgado*), entre outros.

Algúns autores prefiren o verso case nu, breve e espido —recordando, nalgún caso, ós haikus orientais—, cunha simplicidade que conleva concisión lingüística, desbotar o requintado e o culturalismo gratuíto, desbarroquizar as formas e alixeirar a linguaxe. Así depura a súa expresión poética Xosé Pablo Bayo[22] en *Tempo de chover* eliminando do verso todo o innecesario para asumir, por veces, un ton popular con aires de cantiga e un ritmo fondamente musical común a Celso Fernández Sanmartín en quen predomina, dun xeito case absoluto, un ton *naïf* e sinxelo semellante na súa concisión á forma depurada que cultiva Rafa Villar nos poemas brevísimos de *Casa ou sombra*.

Parella a esta corrente de sinxeleza, pervive outra liña que opta pola complicación estructural do poema e continúa a indagar nun culturalismo que, partindo dalgúns autores dos oitenta, ofrece neste momento varias formas de cultivo como as referencias xeográficas e literarias de Martín Veiga, a intercomunicación coas artes plásticas en Miro Villar, a presencia da música rock en Xosé Manuel Lema Mouzo, a pegada das civilizacións antigas e da literatura clásica en Xosé Manuel Vélez, etc.

A preferencia polas estructuras complexas, polo verso longo e os poemas de grandes proporcións únense en Martín Veiga ó gusto polo detalle logrando así, con feitío de *poeta flaneur*, unha visión fotográfica e precisa do entorno. O texto aínda pode complicarse máis introducindo rupturas sintácticas e visuais no verso, xogando con maiúsculas e minúsculas ou eliminando as fronteiras intraxenéricas que separan o lírico do narrativo en textos e obras que amosan un fío argumental como *Manual de masoquistas* e *Sucios e desexados* de Antonio R. López[23] ou *Persianas, pedramol e outros nervios* e *Tortillas para os obreiros* de Fran Alonso.

A intertextualidade e as reiteracións atinxen a termos —Fran Alonso crea sensacións caóticas coa palabra *pedramol*—, tons —Rafa Villar caracterízase por un ritmo lento e pausado—, ámbitos —Rafael Lema sempre a voltas co mar— ou *topos* —os xardíns ruinosos de Martín Veiga— incidindo así na creación dun macrocosmos particular en cada poeta que proporciona ó lector puntos comúns entre as diferentes obras.

22. Xosé Pablo Bayo (A Coruña, 1970) posúe arestora unha única obra poética: *Tempo de chover* (1994).

23. Antonio R. López (Monforte de Lemos, 1961) foi o I Premio Leliadoura con *Sucios e desexados* (1987), desde entón ten dado ó prelo *Manual de masoquistas* (1990), *Á sombra dos rapaces mexando* (1995), *O libro dos amados* (1996) e *Om* (1996).

III. O BIFRONTISMO LINGÜÍSTICO

A renovación lingüística é un risco salientable dos autores dos oitenta que desbotan o descoido propiciado polos socialrealistas en favor dunha linguaxe poética rica e traballada. Os novos autores, beneficiados por feitos como o ensino en galego desde niveis primarios, posúen un dominio lingüístico grande e un bo coñecemento da nosa literatura clásica que lles permite amosar unha actitude bifronte de cara á lingua. Por un lado, depúrana cunha sinxeleza expresiva que rexeita o barroquismo, o exceso acumulativo de termos, as referencias culturalistas, ata deixar un verso espido na súa elementalidade que facilita a chegada sen trabas da mensaxe ó lector. Por outro, utilizan formas lingüísticas complexas, estructuras engarzadas con minuciosidade de ourives para crear climas de moi variada gama. Chegan ó poema campos léxicos non explorados ata o de agora nunha modernización vocabular na que inciden autores como Ricardo Beiras con termos da Bioloxía e Entomoloxía, Fran Alonso con léxico doméstico ou da Medicina, Xosé Manuel Lema Mouzo retratando a xiria nocturna ou Xavier Santiago utilizando o impacto da linguaxe publicitaria para dar conta dunha existencia sen sentido.

Ambas as dúas actitudes participan, sen embargo, de tons que van do íntimo e confesional ó irónico e despreocupado pasando por un humorismo que se apoia no recurso dos xogos de palabras e recorre mesmo á presencia de linguaxes non só verbais. Así pois, as posturas perante a lingua redundan na diversidade que vimos sinalando a respecto na lírica dos nosos días.

BREVE CONCLUSIÓN

Os autores que, nacidos nas décadas dos sesenta e setenta, se achegan á escrita poética desde 1985 amosan unha diversidade tal que fai difícil a súa sistematización. É posible, porén, sinalar uns trazos comúns a todos aqueles que centran a súa escrita na esfera máis intimista e que pasan polo cultivo de temas universais buscando a novidade nos mesmos, pola contención expresiva e polo rigor lingüístico cunha especial querencia polo ton confesional. Mais, por riba de todo, prima sempre unha gran variedade no tratamento de temas e formas ata o punto de obrigarnos a falar de riscos individuais dentro do corpus poético máis recente que explora e traza o mapa do íntimo.

T. S.

Sombras do pasado, espellismos do futuro: a poesía catalana entre 1985-1995

Sebastià Alzamora

Se dalgún xeito podemos definir o ser e o estar da poesía catalana ó longo do período que nos ocupa (un límite cronolóxico así e todo tan útil pero arbitrario como calquera outro) é polo paradoxo ou pola contradicción existente entre a diversidade e a riqueza da súa producción e a inseguridade que planea permanentemente sobre a súa solidez como parte integrante e significativa dunha literatura nacional e, por extensión, europea. Dito noutras palabras, a desvertebración política e territorial de Cataluña e dos chamados Países Cataláns converteuse nunha especie de neurose que acabou por minar sibilinamente a idea que de si mesmos teñen os autores e os estudiosos deste final de século, atenazados como se atopan entre certos residuos ideolóxicos que o século foi producindo e que nunca foron actualizados de todo (a necesidade dos chamados mestres; a poesía como servicio ó pobo, a poesía como servicio á lingua; a presunta ineficacia das vangardas; o historicismo como única vía aparentemente válida de aproximación ó estudio crítico da literatura, etc; en definitiva, toda unha serie de axustes para o pensamento que teñen forzado a aparición dun prototipo estándar de poeta e de público lector enormemente conservador e bastante arraigado) e unha serie de novas obsesións, digamos máis coetáneas, pero que non fan máis que aumentar a sensación que invade tanto ó neófito como ó experto de estar camiñando todo o tempo sobre areas movedizas (as dificultades de establecer un canon para a literatura nacional dunha nación que non está recoñecida como tal; o terror de non ter cabida dentro do canon xeral das letras occidentais; a necesidade, case imposible de satisfacer, de establecer uns mecanismos operantes de proxección exterior; a forzada tentativa de aplicar modelos de estudios literarios que non concordan de ningún xeito co panorama, como os estudios étnicos ou de minorías sociais, etc., etc). E en medio de toda

esta asfixia, como o paradoxo flagrante que xa mencionei, case como un milagre, unha cantidade importante de autores, cunha crítica e un público tan fieis e insuficientes como os de calquera outro poeta do mundo, desenvolvendo un traballo sólido, rigoroso, plural e imaxinativo que fan da catalana unha poesía perfectamente equiparable á de calquera país deste frenético e decadente lugar do planeta ó que chamamos Occidente.

Ó primeiro trauma ó que se tivo que enfrontar a poesía catalana destes anos foi ó da orfandade diso que en Cataluña se dá en chamar *patums*, ou sexa: mestres, guieiros da tribo, que exercen de modelos non só no poético, senón tamén nos ámbitos do cultural e mesmo do civil e do político. Os faros da corrección de pensamento do bo cidadán catalán, para entendérmonos, radican nunha figura ata hai pouco moi vixente e, aínda moi morriñenta desde que, en 1959, morreu Carles Riba, susto do que aínda hai quen non se deu recuperado. E as décadas correspondentes ós anos oitenta e noventa foron particularmente férteiles no que se refire a óbitos: de carreira, sen ningunha pretensión de exhaustividade, podemos citar nomes de primeira fila como Marià Manent, Tomàs Garcés, Joan Vinyoli, Joan Oliver (máis coñecido polo pseudónimo Pere Quart), Salvador Espriu, Josep Maria Llompart, Vicent Andrés Estellés, Jaume Vidal Alcover ou Miquel Àngel Riera, sen ter en conta, un pouquiño antes, as desaparicións de autores centrais dentro do desenvolvemento da poesía catalana moderna como Josep Carner, J. V. Foix ou Gabriel Ferrater, ós que cómpre engadir o pasamento, aínda recente, de Blai Bonet. Trátase de nomes que pertencen a diversas xeracións e que, a pesar de situarse en todos os casos dentro dunha franxa de alta calidade, merecen diversas valoracións, pero que sumados, veñen a dar a medida —unha magna medida, por certo— do que foi a poesía catalana deste século, e das vías fundamentais polas que transcorreu a súa peripecia: novecentismo (este movemento político-cultural-literario autóctono que tanta tinta fixo verter e tanta pólémica ten suscitado, incluso hoxe) simbolismo e postsimbolismo, neoclasicismo, realismo (histórico e do outro) e asimilación das vangardas, no que a bo seguro foi un dos *tours de force* máis impresionantes que teña realizado unha lingua das chamadas minoritarias para poñerse ó día e incorporarse con todo dereito nos ámbitos da modernidade literaria.

Nomes coma estes que acabamos de citar son os responsables de ter creado, continuado e consolidado, con fastío de todas as adversidades históricas e políticas concibibles, unha tradicción propia que converte o século XX no máis importante da historia da poesía catalana, aínda que sempre se dirá que todos xuntos non chegan á altura de Ausiàs March soíño. E a pesar disto, logo da súa desaparición deixaron todos non só un baleiro senón unha sensación de asunto pechado, de

clausura dunha época na que a poesía e o seu exercicio eran entendidos doutro xeito. Quedan mestres, iso é ben certo. Atopamos a Joan Brossa, Josep Palau i Fabre, Joan Perucho, Jordi Sarsanedas, Feliu Formosa, Bartomeu Fiol ou Miquel Martí i Pol. O primeiro representa o espírito da vangarda histórica en estado puro, e ten unha obra inxente que abrangue incontables volumes de poesía (destacamos os dous volumes de *Poesía rasa*, unha antoloxía que o situou a mediados dos anos setenta como o gran poeta que é, despois de moitos anos de ter sufrido a incomprensión xeral, e *Passat festes*, a súa derradeira entrega, nun gran libro publicado no noventa e cinco), así como o teatro, a poesía visual e un mundo fascinante e autorreferencial dentro do cal conviven a maxia branca e a sátira cruel, case barroca, das vanidades do mundo en perfecta harmonía. Josep Palau i Fabre, prolífico tamén como estudioso de Picasso e como redactor de ensaios breves sobre cuestións de poética é, pola contra, autor dun só libro de poemas, escrito e reescrito ó longo de quincelanos da súa vida: *Poemes de l'alquimista*, un libro inesgotable onde se atopan o romanticismo, o simbolismo, o clasicismo, a *poésie pure* e mais as vangardas para reinventarse e dar lugar á emerxencia dunha voz estrictamente nova e inimitable. Joan Perucho é moito máis coñecido polas súas vertentes de narrador e articulista pero non deixa de ser un poeta dun grande interese, que soubo filtrar as *inevitables* herencias decimonónicas polo seu inconfundible imaxinario de fantasía e culturalismo.

Os tres autores seguintes citados dentro desta categoría son uns anos máis novos, pero non menos emblemáticos. Jordi Sarsanedas, autor daqueles decisivos *Mites* nos que soubo conxugar prosa e poesía, razón e tolemia como pedía Foix, reunía en 1989 toda a súa producción poética no volume *Fins a un cert punt*, un libro xa referencial. Dentro dos noventa, Feliu Formosa deu ó prelo dous grandes poemarios, *Per Puck* (un intenso poema elexíaco que constitúe, ó mesmo tempo, unha celebración do teatro como feito cultural e como metáfora da existencia) e *Al llarg de tota una impaciència*, un libro denso e seco que dá fe da importancia que tivo o expresionismo alemán dentro da formación deste poeta magnífico que é Formosa. Tamén alimentado por tradicións xermánicas e anglosaxonas Bartomeu Fiol, un poeta mallorquín envolto ó longo de demasiados anos por unha especie de silencio unánime de crítica e público tan frustante como teimoso (demasiada xente que non sabe ler), silencio que ultimamente empeza a ser crebado pola súa voz colérica, violenta, profunda e sarcástica, nunha palabra: irresistible. Destacaremos os tres derradeiros dos seus dez libros, todos igualmente excelentes *La comunió dels sants o els morts ho callam tot, Cave carmina, capes canes* e *Catàleg de matèries*. Un secretismo forzado, o de Fiol, que contrasta coas loanzas de multitudes que

clamorosamente cultiva Miquel Martí i Pol, hoxe en día o indiscutible poeta nacional de Cataluña, outra figura tribal da que gusta moito este pobo. Sexa como sexa, Martí i Pol tamén é o autor de *Llibre d'absències, Estimada Marta* ou, nos últimos tempos, *Llibres de les solituds*, feito que o converte en referencia ineludible da poesía catalana dos derradeiros dez ou vintecinco anos.

Existen todos estes nomes, si. Pero —afortunadamente, diría eu— son mestres que non exercen como tales, senón sinxelamente excelentes poetas que non aspiran, sen embargo, a crear escola nin a abrir mesiánicos camiños para os que teñen que vir senón que os pechan gloriosamente detrás deles, celosos das súas propias traxectorias. Por ese motivo estes derradeiros dez anos constitúen a época na que definitivamente se instaurou dentro da poesía catalana o universal reino da promiscuidade e da confusión estéticas con todo o que isto implica, tanto de fertilidade como de saturación. Protagonizaron estes acontecementos polo menos dúas xeracións, que son as que poderiamos cualificar de poetas novos, sobre todo se temos en conta que Cataluña é un país tan fantástico que un "novo poeta" pode ter corenta anos ou algúns máis sen que isto sorprenda a case ninguén. En fin. As xeracións en cuestión son a chamada Xeración dos Setenta, que rematou consolidando uns niveis e uns modelos bastante aceptables de normalidade literaria (en todas as ordes: creativa, industrial e, para dicilo dalgún xeito, pedagóxica) e que, no referente á poesía, comezou instaurando o célebre realismo histórico (tamén coñecido como realismo social, ou se queredes, socialista), para ir evolucionando despois, en vista do evidente vieiro estético choído no que desembocaba esta corrente, cara a outro tipo de realismos de carácter máis intimista, moral se queredes, seguindo os pasos de mestres como Gabriel Ferrater, Jaime Gil de Biedma, José M. Valverde e a escola de Barcelona en xeral.

En rigor estamos a falar de autores como Francesc Vallverdú, Joan Margarit, Francesc Parcerisas, Narcís Comadira, o valenciano Jaume Pérez Montaner, o mallorquín Jaume Pomar ou a recentemente desaparecida Maria-Mercè Marçal. Apuntemos algúns títulos: *Els motius del llop, Edat roja* ou *Aiguaforts*, de Margarit; *Leviatan, Festival amb espills* de *Ramon Roig* ou *Encalçar el vent*, de Vallverdú; a antoloxía *Triomf del present* e o posterior *L'edat d'or*, de Parcerisas; a antoloxía *Somnis i runa*, que foi seguida por *Usdefruit*, de Comadira; *Fronteres i Màscares*, de Jaume Pérez Montaner; *Elegies, Llavis de marbre blanc* e *Frontissa*, de Jaume Pomar, ou a antoloxía *Llengua abolida*, que recolle a poesía completa de Maria-Mercè Marçal, co engadido dun libro, *Desglaç*, que foi editado por primeira vez de xeito autónomo hai uns meses. De aquí, desta liña de realismo moral, caracterizada polo seu lirismo sobrio e polo seu esmero lingüístico, nace en Cataluña a tan nomeada "poesía

da experiencia", que tivo a virtude de xerar ó seu redor un debate bastante grande (aínda que non tan profundo e rigoroso como sería de desexar), polarizando opinións a favor e en contra e animando un pouquiño os foros de pensamento poético do país.

Dentro da súa órbita inclúense non só os poetas nomeados, senón tamén outros máis laterais como Miquel Àngel Riera (recoñecido especialmente como novelista, pero que demostrou, cos libros *Poemes a Nai* e *El pis de la badia*, ser un gran poeta amoroso), e outros máis novos que empezan a publicar no limiar entre as décadas dos setenta e os oitenta (falaremos despois da segunda xeración, que é a dos poetas que empezan a publicar nos oitenta e noventa), como por exemplo o editor Àlex Susanna (a miúdo no centro das polémicas e autor dos libros destacados como *Palau d'hivern*, *Les anelles dels anys* ou *Boscos i ciutats*), ou algúns *discípulos* especialmente rigorosos de Gabriel Ferrater, concentrados na bisbarra de Girona: Salvador Oliva (*Retalls de sastre*, *El somriure del tigre*, a novela en verso *Fugitius*), o excelente Antoni Puigverd (*Vista cansada*, *Curset de natació*, *La migranya del faune*, *Hivernacle*), ou Quim Español (autor do libro *Ultralleugers* e a piques de publicar o seu segundo poemario). É evidente que o realismo moral, ou "poesía da experiencia", como prefiramos chamarlle (pagaría a pena coñecer a opinión do señor Robert Langbaum), sufriu, como en todas partes, o proceso de banalización e trivialización que chegou a desprestixialo e a favorecer que o persoal (sobre todo o máis novo), fuxa del como da peste, pero tamén é verdade que segue a ter en nómina poetas prestixiosos, abondosos en calidade e en cousas que dicir. Agora ben: máis aló deles, ¿que? Os síntomas de esgotamento do modelo son ben constatables.

O realismo, sen embargo, tivo sempre en Cataluña as súas contrapartidas e alternativas. Xa nos setenta xurdiu unha corrente de neovangarda e textualismo (non estéril de todo, como ás veces se fixo crer), protexido baixo a advocación de Foix e Brossa, ou ben nacido desde o máis explícito e violento desprezo das mestraxes. Eran propostas que circularon por unha montaxe *underground* poderosa e ben nutrida no seu momento, ou que cristalizaron arredor de determinadas editoriais (é obrigado facer mención á emblemática Llibres del Mall, liquidada a mediados dos oitenta). É dos setenta tamén a famosa constelación dos novísimos, aquel grupo de poetas culturalistas descubertos por Josep Maria Castellet, constelación da que se desprende un astro rutilante (non é ironía, ou non o é de todo) da poesía catalana das derradeiras décadas. Pere Gimferrer despois de *Arde el mar* incorporouse á creación na súa lingua materna para escribir algúns títulos imprescindibles da poesía catalana de finais de século: *Els miralls*, *Foc cec*, *L'espai desert* e, máis nos dos anos que nos ocupan, *Vendaval*, *La Llum* ou *Mascara-*

da. Intéresanos, non obstante, o feito de que, da espesa trama de alternativas ó realismo que bulían nos setenta, deron como resultado unha serie de aventuras que, entre os oitenta e os noventa, lle deron diversidade, forza e vida ó panorama catalán: desde o vangardismo duchampiano e michauxniano dun Carles Hac Mor (*S'ha rebentat l'hospici, Epítom infra nu o no*) ata a revolución persoal dun Enric Casassas, punto de encontro entre a contracultura *pop* de estirpe romántica e a ironía propia da poesía urbana (da súa prolífica producción títulos como *La cosa aquella, Calç, Uh* ou *D'equivocar-se així* xustifican a gran polémica creada ó seu redor), pasando pola discursividade hábil e áspera de Miquel de Palol (*El porxo de les mirades, Indiferència, Quan?, Gralles al galliner, El sol i la mort*), pasando tamén polas propostas postestructuralistas e posnihilistas do pensador, poeta e traficante de ideas Vicenç Altaió (destacamos a súa recente ficción-poema-ensaio, *La Desconeguda*), ou pola anarquía textual dun Arcel Pey (con toda a poesía reunida no volume *Vae victis*), ou pola sutileza larkiniana dun Gabriel Planella (*Roda* e *NY, obert tota la nit*) ou un Valentí Puig (*L'estiu madur*), ata chegar a unha liña barroca que, comezando polo gran Blai Bonet (morto no 1997 e en activo dentro do período 1985-95 con títulos luminosos como *El jove* ou *Nova York*), continúa con Damià Huguet (morto hai dous anos cunha desoladora falta de recoñecemento, para quen foi autor de libros tan importantes como *Ofici de sords, Els calls del manobre* ou *L'ull del clapers*), a voz áspera e impresionante de Miquel Bauçà (cómpre ler *Obra poética*, que recolle toda a súa producción exceptuando o posterior *El crepuscle encén estels* e as obras de colisións entre poesía e prosa *Carrer Marsala* ou a moi recente *El canvi*), ata chegar a algúns autores novos, xa dos xurdidos dentro dos oitenta, como Albert Roig (*Córrer la taronja, Que no passa, Vedat*), Xavier Lloveras (*Les illes obstinades, El text de Rorschach*), ou en parte, ó poeta mallorquín falecido este pasado verán, Andreu Vidal (*Necròpsia, Els dies tranquils, L'animal que no existeix*).

Estes tres nomes derradeiros, como digo, xa pertencen á "segunda xeración", xa antes citada. Son poetas que están, a maioría deles, dentro dos trinta e dos vinte anos, e que empezaron a publicar dentro dos anos oitenta e noventa, cando o realismo e o antirrealismo, con todas as súas ramificacións, foran xa asimilados e dixeridos, dun xeito tal que eles xogan con elementos bastardos, conxugando dúas estéticas nun principio opostas, sen prexuízos previos: a súa característica principal é precisamente o eclecticismo, que adquire, nas mans de cada un deles, unha personalidade propia en función basicamente das lecturas, do talento e da actitude intelectual de cada individuo. Unha boa parte deles, os nacidos durante os anos sesenta, foron escolmados cunha visión absolutamente lúcida e segura por David Castillo (el mesmo un dos poe-

tas máis relevantes dos últimos anos, dentro dunha estética a medio camiño entre o simbolismo, as coordenadas ideolóxicas do anarquismo e o mundo do rock con libros como *Muntanya russa*, *Tenebra* ou *Game over*) na antoloxía *Ser del segle* de finais dos oitenta.

Os anos veñen confirmar plenamente as expectativas suscitadas por unha serie de poetas, todos eles excelentes ademais dos xa citados, cómpre destacar a Margalida Pons (*Sis bronzes grisos d'alba*, *Les aus*, cunha poesía que bebe tanto da tradición posromántica europea coma do expresionismo alemán de principios de século), Vicenç Llorca (autor dunha sutil mestura entre simbolismo, idealismo e realismo con títulos como *La pèrdua*, *Places de mans*, *L'amic desert* ou *Atlas d'aigua*) Jaume Subirana (capaz de saltar da anécdota confesional á reflexión metafísica en libros como *Pel viure extrem*, *Final de festa* ou *El rastre de l'animal més lliure*) e Carles Torner, que posúe características semellantes ás de Jaume Subirana pero unha personalidade absolutamente singularizada pola súa densidade conceptual e pola axilidade do seu xeito de dicir: destacariamos libros como *L'àngel del saqueig* ou o moi recente *Viure després*. Igualmente importante é a obra dalgúns valencianos coma Josep Ballester (*Tatuatge*, *L'holandès errant*, *La mar*), Ramon Guillem (*Terra d'aigua*) ou Enric Sòria, así como a dalgúns mallorquíns como agora Miquel Cardell (*Instamàtic*, *Material de calendari*) ou Miquel Bezares (*Carnaval*).

Temos que rematar dalgún xeito, e farémolo dando noticia das aportacións máis recentes. Trátase de autores que naceron dentro da década dos anos setenta e que aínda teñen só un título ou dous, ou ningún publicado, pero que xa destacan dentro desta caverna de Platón (ou de Polifemo, segundo como se mire) que é o presente e o futuro da poesía catalana. Un deles, Esteve Farrés i Junyent xa está a preparar unha antoloxía que vai ser de referencia, e que presumiblemente levará o título de *Poetes per al segle XXI*. A nómina é longa e alentadora: Manuel Forcano, Hèctor Bofill, Antoni Xumet, Júlia Zabala, Eva Rumí, Josep Porcar, Alexandre Navarro, Melcion Mateu, Eduard Escoffet, ou o que isto asina. Non fago reseña de títulos porque son todos nomes de bibliografia escasa e recente, doada de atopar nos catálogos e nos andeis de librerías e bibliotecas. Son eles os que decidiron recoller o testemuño e dar resposta ó interrogante de Hölderlin que preguntaba que para qué os poetas en tempos de miseria, e tamén ó axioma sartriano segundo o cal o inferno son os outros. Eles son os outros e son o futuro. Pero o futuro, ademais dunha caverna platónica, é —para parafrasear outro poeta, Leonard Cohen— pouco máis ca un espellismo.

S. A.

A poesía vasca, 1980-1995

Jon Kortazar

Se repasamos a historia da poesía vasca nestes últimos quince anos, poderemos observar algúns fenómenos contradictorios.

É moi probable que o feito fundamental da socioliteratura no País Vasco consistise, nos anos que nos serven de marco, no afianzamento —se non a creación— do que se vén chamando "sistema literario". É dicir, a profesionalización e reforzamento das estructuras da comunidade literaria: creadores —escritores—, editores, lectores e críticos. Ben é certo que destes catro sectores é o segundo o que sobresae con forza e advírtense síntomas de debilidade nalgúns dos apartados.

O acceso da lingua vasca ó ensino sentou as bases do que se chama "industria editorial" que, sen dúbida, levou a que a literatura, considerada antes como creación, derivase cara ó campo do comercio. Aquel lembrado libro de Ramón Acín *Narrativa y consumo* pode servir, como síntese asisada de certeiro título, para describir o feito fundamental do sistema literario en lingua vasca, sen cinguirnos en absoluto á narrativa, senón ampliando o concepto a toda a literatura, proceso do que a creación poética non estivo desvencellado, senón máis ben ó contrario, viuse involucrado de forma cabal.

Editar —e vender— era un proceso complexo que cada vez se profesionalizaba máis ante a perspectiva da introducción na escola da lingua vasca. Había que producir para os escolares, había que crear para lexitimar —tamén— o proceso autonómico das recentes institucións.

Este proceso produciu efectos paradoxais con respecto á nova poesía: por unha banda, debilitouna; por outra, creou novas posibilidades de edición, favoreceu posibilidades de creación cultural antes pouco enxergadas.

Algúns detalles de enfeblecemento poden observarse nos seguintes datos: se vender se converte no obxectivo fundamental das editoriais, é evidente que a poesía non cumpre no mercado moderno ese obxectivo clave: coa poesía, sigamos sendo idealistas, necesítase un *tempo* distinto ó da novidade imparable que procura a modernidade. O tempo da literatura non é o tempo da actualidade, non van ó mesmo ritmo, do mesmo xeito que o tempo da lectura non é o tempo da visión da televisión, por exemplo.

Neste proceso podería dicirse que a narrativa saíu gañando: aínda a narratividade —o fío argumental— mantén un paralelismo coas artes do espectáculo. Ademais, a narrativa non se vende nada mal nas escolas. De xeito que a mediados dos anos oitenta se puido observar un fenómeno na literatura vasca que posiblemente non sexa alleo a outras literaturas: a conversión dos poetas en novelistas, proceso que de forma inversa, a conversión dos novelistas en poetas, é bastante raro, aínda que se poida citar algún caso. Bernardo Atxaga, que combinara a poesía e o relato breve, pasou a publicar primeiro *Obabakoak* en 1986 e despois novela, deixando de publicar libros de poemas, pero non cancións. Joseba Sarrionandia, que se dera a coñecer como poeta, publicou unha serie de libros de relatos. Mesmo Felipe Juaristi pasou á narrativa, e tamén Koldo Izagirre, Xabier Montoia, Edorta Jiménez e Iñigo Aranbarri. O caso de Pako Aristi sería o inverso, o do escritor que desde a novela se dirixe á poesía.

Non é o único síntoma. A derivación desde a poesía á literatura infantil e xuvenil é outra das características que marcaron a época: Felipe Juaristi, Juan Kruz Igerabide, Karlos Linazasoro...

Habería que matizar, sen dúbida, porque o proceso non se resolve por unha razón económica ou de procura dun público máis extenso. En moitos casos produciuse un cultivo simultáneo dos xéneros, noutros os transvases dun xénero a outro son continuos. Por outra banda, non se trata de suxerir unha motivación unicamente crematística dos autores... non é así, pero o proceso parece claro: os editores prefiren editar o que se vai vender e cústalles un pouco máis de esforzo publicar libros de poemas. Todos sabemos que as editoriais tamén publican libros deficitarios.

E ademais o asunto non só é dos autores, os editores tamén diversificaron a súa producción e as editoriais manteñen unha dobre vertente editorial: producen libros de texto e tamén libros de literatura. A fundación da editorial Alberdania nos primeiros anos noventa veu significar unha aposta rigorosa a prol da publicación de literatura, desatendendo o campo didáctico da producción editorial.

Pero é o tempo da narrativa, e aínda que a poesía non desapareceu de ningunha colección literaria, o seu ritmo de publicación baixou. Aín-

da permanecen, claro está, motivacións editoriais que pouco teñen que ver co índice de audiencia, por empregar un termo irónico doutro campo da comunicación, como poden ser os seguintes: o enriquecemento da lingua, a promoción de novos autores —que, como desde o romanticismo, seguen escribindo poesía—, a referencia á dignidade da poesía como xénero aínda emblemático —nos anos trinta no País Vasco afirmouse unha e outra vez que a poesía era o xénero maior para a creación dunha literatura e dunha nación.

Se observamos as estatísticas da publicación de poesía obteremos estes resultados: en 1981 publicáronse 4 libros de poemas; 4 máis en 1982; 8 en 1983; 12 en 1984 e 18 en 1985. A cifra mantense arredor da vintena ata o cambio de década, pero baixa a partir de 1991: 8 en 1994; 10 en 1995; 8 en 1996; 11 en 1997, incluíndo dous volumes colectivos; e en 1998 levamos, creo, 4 libros publicados, e xa estamos en setembro. Todas as referencias son de libros publicados por primeira vez.

É difícil precisar a qué se debe esta reducción: quizais a crise económica que aparece arredor dos anos 1991-92 teña algo que ver; ben é certo que houbo reducción nas subvencións á publicación coa crise e coa decisión de construír o museo Guggenheim; produciuse un maior rigor —económico, si, pero tamén na calidade dos textos— á hora de editar os primeiros libros...

Por outra banda, non houbo un cambio xeracional continuado nas letras vascas: nin na narrativa, nin na poesía. Curiosamente, no momento de maior presencia social da lingua vasca o relevo de escritores non tivo o mesmo peso. No libro *Cultura vasca hoy* de Juan Mari Torrealday amósase unha pirámide de idade dos escritores vascos actuais. Nesa pirámide só aparece un escritor vasco, que cando menos teña publicado un libro, menor de 30 anos... Habería que engadir que probablemente a gráfica se realizou en 1996, e que nestes dous anos publicaron cando menos un libro —de poesía— outros catro ou cinco escritores. Poñamos, pois, seis escritores menores de 30 anos... o problema segue tan cru coma ó principio: hai un relevo xeracional mal equilibrado.

Isto representa un problema grave para un sistema literario que quere ser símbolo de renovación social e de lexitimidade política. ¿Fracasou o modelo? ¿Prefire a xente moza novas formas de comunicación, a música por exemplo, ó libro de poemas? Aínda non hai respostas. Non se sabe, e quen isto escribe non contesta.

Pero non só sofre a representación social. A situación sófrena de xeito claro os novos autores que ven que a súa poesía debe publicarse tras gañar algún concurso. E xa se sabe qué desvalorizados están os concursos no País Vasco, onde todo o que cheire a antisistema pode ser aplaudido sen medida. As edicións dos concursos literarios —se ca-

dra mal proxectados, ou proxectados aínda como no franquismo, cando debían suplir as editoriais normais— poden pasar desapercibidas unha vez que a obra se publica. E cando se publica, poden pasar desapercibidas porque non se distribúen, e se se distribúen...

Isto pode levarnos a outro dos problemas existentes, o da ausencia de funcións dalgúns mecanismos extraliterarios, coma os mesmos premios, ou a crítica, na divulgación dos textos poéticos. No País Vasco se afirma con frecuencia que non existe crítica. Recoñezo que a crítica gastronómica ten máis éxito cá literaria, pero todos os libros literarios que se publican, e subliño novamente *todos*, teñen o seu espacio reservado, e cando menos unha referencia periodística que dá conta da súa aparición no diario que se publica en lingua vasca, de xeito que, creo eu, algún autor novel noutra lingua se abraiaría das referencias periodísticas que unha obra en lingua vasca pode recibir. Pero, aínda que existen reseñas, non parece que nin os premios literarios, nin as reseñas, sexan quen de recrear unha obra literaria, de levar os lectores cara a ela.

Podo aventurar que na permanente posta en crise de mecanismos extraliterarios que noutros sistemas funcionan, esa postura que sempre vai á contra, esa vaidade que só procura o apoio puro de elementos literarios, pode representar unha das razóns pola que nin os premios nin as críticas logren lectores. Pero, a pesar de pasar por pesimista, gustaríame sinalar que o propio sistema, cunha condensación, é dicir, unha concentración de lectores que fai que a propaganda boca a boca sexa aínda a forma máis utilizada para a difusión do libro, amose algúns puntos débiles. Por exemplo, non sabemos case nada dos lectores adultos, deses que se achegan a unha librería a mercar un libro. Sabemos que os libros se venden nas escolas, que as editoriais teñen representantes que visitan os centros de ensino, que os sistemas de distribución, con gran concentración nunha soa casa distribuidora, non axudan demasiado. Pero, se se falou de lector cativo, aquel que se produce na escola e que le a impulsos dos seus mestres, falouse pouco de lector responsable. E todos sabemos que nas escolas non se le demasiada poesía.

Os poetas novos sofren ademais outra consecuencia do sistema: a creación dun canon produciuse con forza no período e, como pasa co mercado de traballo, é moi difícil para os novos chegar a ser recoñecidos; isto é, presentarse non só como poetas, senón encher tamén espacios no mundo da imaxe.

A creación dun sistema literario, que antes chamei condensado: un mundo no que todo o mundo se coñece, onde o boca a boca funciona, onde os poucos lectores se concentran nun espacio pequeno, non po-

súe só problemas. É evidente que, aínda que a poesía non resultase tan favorecida como a narrativa, esta situación beneficiouna, non só no aspecto cuantitativo (publícase máis poesía ca nos primeiros anos oitenta, pero menos ca nos últimos da mesma década), senón que foi o aspecto cualitativo o que, na miña opinión, primou.

Se un crítico vasco se ergue optimista pola mañá, dirá que a poesía que se produce en lingua vasca é semellante, en características e en calidade, á que se produce no resto de España. ¡Coidado!, non dixen *Estado*. Se se ergue pesimista, o crítico, que tamén é poeta, dirá que a poesía quedou sen lectores, ou que, como declarou Felipe Juaristi tras recibir o Premio Euskadi de Literatura, "existe moi pouca consideración social cara á poesía".

Entre a primeira e a segunda opinión caben unha serie de consideracións que xulgo importantes para describir a situación da poesía vasca desde esta perspectiva inmediata.

O afortalamento dun sistema literario produciu a quebra do que poderiamos denominar monopolio estético. Explícome. Nunha situación de lingua minorizada, complicada ademais por un debate político e social que tende ó maniqueísmo e á intransixencia, parecía que só habería lugar para *unha* corrente estética. Por exemplo, a principios dos anos setenta, só se admitía a chamada "poesía social", ou "poesía comprometida", como única forma estética válida para reflectir a situación do País Vasco, aínda que nese período se cultivaron outras formas estéticas, e algunhas con grande éxito, a multiplicación das posibilidades de expresión poética e o afianzamento dos valores estéticos distintos.

Nun apretado intento de síntese, e valorando que toda obra poética pode ser persoal e, ás veces, orixinal, entendo que na actualidade se pode falar de cinco grupos de poetas.

En primeiro lugar habería que referirse ós compoñentes da banda Pott, Bernardo Atxaga, o escritor vasco máis coñecido fóra dos límites da lingua, e Joseba Sarrionaindia. No seu primeiro libro *Etiopia* (1979), Bernardo Atxaga buscaba a autonomía da literatura, a influencia das vangardas históricas, a ruptura cun modelo de literatura que se consideraba caduca. Desde a conciencia da perda do concepto de unidade ("Rompeuse a ánfora", como en Pessoa, comeza o primeiro poema do libro), desde a perda do concepto de verdade, desde o relativismo, o libro propuganaba a negación do sentimentalismo ("O sentimentalismo é o fracaso do sentimento", como diría Wallace Stevens), e un certo ton fracasado ("Se as utopías non fosen tan mesquiñas aquí") que contrastaba co optimismo despregado pola poesía social.

Joseba Sarrionaindia desenvolveu unha poesía cambiante. Desde as posicións esteticistas de primeira hora, con clara influencia dos novísi-

mos, pasou a unha dura confesión sobre a súa estadía na cadea, elaborando un diario da soidade e da iniquidade da tortura, ata chegar á fronteira da disolución da personalidade. Unha terceira época semella abrirse agora, onde a alegoría e a poesía narrativa amosan unha ollada tráxica sobre o exilio humano na vida.

Un segundo grupo de poetas pode situarse arredor dunha poesía figurativa e dunha poesía da experiencia. Partindo dunha estética que procura as súas raíces na linguaxe simbolista e esteticista das obras poéticas de Felipe Juaristi (1957) e Juan Kruz Igerabide (1956), pricipalmente, e as de Amaia Iturbide (1961), Juan Ramón Madariaga (1962) e Mari José Kerexeta (1961), axudaron a realizar unha contribución ás estéticas que buscan unha linguaxe poética achegada ó que se realiza noutros lugares. As datas de nacemento e da publicación dos seus libros configuran no movemento dous grupos de poetas. Os *seniors* comezaron a publicar a mediados dos anos 80 e os máis novos cara ó final da década, e o movemento continúa a súa influencia en poetas que publicaron os seus libros nos primeiros anos da década dos noventa.

Un terceiro grupo de poetas pode adscribirse á revista *Maiatz* (*Maio*), creada en Bayona en 1982 por un grupo de escritores mozos do País Vasco francés. A revista converteuse axiña no aglutinante e dinamizador da literatura que se escribía na súa área de influencia. Era, non cabía outro xeito, unha revista xeneralista que admitía sen atrancos prosistas e poetas, ensaístas e críticos, mozos e escritores doutras xeracións. De contado creou tamén unha colección editorial na que publicaron autores do País Vasco continental. De feito, un grupo de poetas novos viron por vez primeira os seus traballos na revista e na colección.

Entre eles destacaremos a tres escritores: Itxaro Borda (1959), traballou distintos tons poéticos. Introduciu a vangarda na súa poesía, que permanece ancorada nun afastado ruralismo. A súa estada en París e o seu instinto poético fornecérono de lecturas diversas que configuran unha obra que se define nunha poética simple: "Escribo como vivo, vivo como escribo".

Jon Casenave interesouse pola poesía oriental e desde concepcións budistas publicou moi discontinuamente unha obra poética ancorada no tempo presente. Aurelia Arkotxa (1953) traballou un estilo que representa a ollada simbólica sobre a súa existencia. Desde a lembranza e a memoria, desde a impresión estilizada, describe un percorrido existencial. As abondosas conexións entre pintura e poesía, entre arte e literatura confiren ó texto significacións profundas e unha habilidade estilística.

Un cuarto grupo de poetas reúnese arredor do pensamento estético de Koldo Izagirre e as súas múltiples iniciativas culturais e editoriais. Trátase dun autor que levou a cabo un percorrido poético de amplo

desenvolvemento. A Koldo Izagirre (1953) atopámolo no final dos anos setenta xunto a Bernardo Atxaga e Ramón Saizarbitoria levando adiante un proxecto de literatura vangardista. Fundou unha pequena editorial que publicaba pequenos textos minimalistas, vagamente surrealistas. Tras anos de silencio publicou en 1989 un libro, *Balizco erroteen erresuman* (*No territorio dos muíños imaxinarios*), que foi cualificado como un dos libros que maior influencia tivo nos poetas da última promoción, que o citan coma mestre.

Este conxunto de poetas cultiva unha poesía "comprometida", "realista", "militante", "poesía da resistencia", "belixerante", "vindicativa", atendendo máis ó conxunto ideolóxico ca ó formal, onde ultimamente se postula unha volta á vangarda histórica e á influencia do futurismo de Maiakovski.

Ningunha descrición da paisaxe da poesía en lingua vasca podería esquecer a autores que levan anos no cultivo da poesía. Existen autores que levan unha carreira continuada e que publicaron xa un número considerable de libros, que certifican a creación dunha corrente estética clara. Así, cabería citar a Tere Irastorza (1961), en busca dunha poesía esencial, de palabras xustas, achegada á poética do silencio; a Patxi Ezkiaga, cunha poesía de signo relixioso que se acompaña dun fondo coñecemento da poesía inglesa actual, cun mentor que podería ser Whitman, na procura dunha poesía de longo alento, case de carácter épico e narrativo; ou a Patxiku Perurena, recompilador e seguidor da poesía popular e tradicional.

Esta diversidade de práctica poética ten paralelismos noutra orde de cousas. En primeiro lugar existe unha diversidade na posibilidade de publicación, inatopable noutra época da poesía vasca.

Nestes momentos, poetas de varias xeracións publican ó tempo, nun abano amplo de opcións estéticas e de idade. A ampliación do mercado propiciou que poetas de moi distinta idade aparezan nun mesmo momento de publicación. No vértice dunha pirámide de idade podemos situar a Juan Mari Lekuona ou Bitoriano Gandiaga, poetas nados en 1927 e cunha obra que medra co discorrer dos anos; poetas que comezaron a publicar nos anos cincuenta, como Mikel Lasa, viron refrendada a súa obra coa publicación dos seus cadernos inéditos; seguen en activo escritores da promoción dos anos sesenta e setenta, como Juan Mari Irigoien, Xabier Lete ou Joxe Agustín Arrieta. Os membros da banda Pott seguen en activo; Bernardo Atxaga publicou a súa *Nueva Etiopia*, híbrido de libro e compacto musical; Sarrionaindia segue publicando a súa obra poética nunha compilación que recolle dez anos (1985-1995) de traballo poético. E seguen sumándose promocións máis novas de poetas.

Un mercado pequeno coma o da lingua vasca propiciaba a canonización, esta vez no senso relixioso da palabra, dun poeta que ensom-

brecía, e ás veces anulaba, a posibilidade de que aparecesen outras opcións estéticas. Esta diversidade de promocións representa un estadio novo na situación da poesía vasca. Novo e normal, porque a comunicación do que podemos chamar tradición, a creación da tradición dun poeta, de maneira máis exacta, prodúcese de xeito máis fluído, de xeito máis normalizado.

A diversidade produciu tamén un debate máis sosegado arredor da posición estética de cada poeta, ou de cada opción estética. Un mundo ideoloxicamente enfrontado posúe a tendencia de aprobar unha opción e condenar ou excluír outro tipo de estética. Esta polarización foi evidente respecto á poesía social que, axiña, baixo a denominación de comprometida admitía baixo o seu manto unha poesía de clara adscrición ideolóxica nacionalista e que denominaba estéril a calquera outra opción estética.

Este debate sobre a necesidade no País Vasco dunha poesía comprometida volve ciclicamente á escena. Pero non é menos certo que se ampliou, aínda que moi feblemente, o horizonte de debate estético. Xa non estamos na posición de que se acepte unha estética e se condenen todas as demais.

De feito, o último debate en 1995 realizouse arredor da competencia ou non da poesía simbolista por representar o mundo actual, a pesar dalgún momento realmente irritante na formulación do problema, irritante en canto se adxectivaba de "feminina" á actitude que, supúñase, se atopaba detrás da poesía simbolista.

Outro aspecto positivo que atopo na actual situación consiste na publicación de obras completas dos poetas. Estas publicacións non alcanzan só ós poetas consagrados, que leva a cabo a colección de poesía da Universidade do País Vasco, dirixida por Felipe Juaristi e Félix Maraña, onde se publicaron as obras completas de coñecidos poetas vascos: Jon Mirande, Mikel Lasa, Juan Mari Lekuona; senón que alcanza tamén na colección de poesía da editorial Pamiela á obra de poetas novos como Tere Irastorza (1961) e José Luis Otamendi (1959).

Outra das vantaxes materiais que ofrece un sistema literario reside na continuidade na publicación que se lles abre ós poetas. Fronte á irregularidade nos prazos de publicación que se daba en épocas anteriores, á distancia entre escritura e publicación, que podería desanimar a un escritor, un sistema ofrece a posibilidade de que a vocación creadora se desenvolva en parámetros normais. Ben é certo que non todos os poetas queren ou poden levar un ritmo de publicación poética; todos sabemos o esquivos que son a inspiración e o traballo, pero os poetas que se amosaron máis profesionais e rigorosos coa súa obra teñen un maior abano para amosar a súa obra en público. Non todos o farán.

Haberá escritores que se acheguen á poesía de modo intermitente ou cultivando o xénero en compañía da publicación doutros xéneros, pero o sistema facilita a publicación dunha obra continua e apreciable. De feito, xa poden atoparse varios poetas cunha longa e fructífera carreira de varios libros. Xa non se produce aquel fenómeno dos poetas que publicaban un só libro e desaparecían ou, cando menos, dáse en proporción menor.

Esta continuidade produce outro efecto, que é o da identificación dos poetas. Identificación, imaxe, marca de fábrica... a continuidade contribúe a que o perfil de cada escritor sexa máis nítido, ou porque traballa un estilo definido, dentro da evolución que pode observarse en calquera obra individual, ou porque edita normalmente cunha editorial que tamén axuda á creación dun contorno co que se establece unha identidade que é recoñecible, por medios estéticos ou extraliterarios, polo lectorado.

A modo de conclusión creo que debe computarse como positivo este panorama de confluencia de diversas voces, de moi distintas posicións estéticas, no actual mundo poético en lingua vasca. É certo que se produciu unha distancia entre o público lector e os poetas, distancia que se intentou paliar mediante recitais públicos ou a través do que hai tempo foi a principal canle de publicidade dos poetas: as cancións dos cantautores que poñían música a textos poéticos (debo confesar que por medio dos discos de Xabier Lete ou Imanol chegamos moitas persoas da miña xeración á poesía vasca); pero non é menos real que en medio das dificultades se está a producir un rico panorama de creación na poesía vasca contemporánea.

J. K.

Antoloxía
da poesía nova

Que na Arca ía todo canto hoxe podes ver
—e a Quimera?
tamén o leopardo de moitas azas
e as árbores frolidas
—e cantabas?
cantaban as olas á fertilidade
amparando os ceos
nas tellas
nos tellados
cantaba Delfina Eydé apañando o corvo no centeo
cantaba co abrigo novo
pelando améndoas
sachando nas cebolas
—e Elías?
cantaba Elías:
"eu estaba na casa de Laro, e vinos, aos atracadores
e detrás íalles a Garda Civil, e eles abriron as gabardinas
sacáronlles de metralleta e
tracatracatrá tracatracatrá"
e a Esfinxe recitaba enigmas e violaba aos mozos agonizantes,
antes hipnotizábaos
e estaba Helena, a destructora de naos
e Penelopea
e unha muller que dicía ser provedora de lunares azuis da raíña das illas de
Derek Walcott
e unha anciá, moi minguadiña

e esta estaba dentro dunha botella, e tiña un xardín, moi en desorde
e nas árbores, pendurados, de pinzas da roupa, de plástico, translúcidas,
os oráculos
e dicía que cada quen collese o seu
que ela xa non atendía
e ao seu carón medraba a mandrágora e o fiúncho
e unha ponla dourada
e alí era a Boca
a Furna dos Avernos
e tiña un galo
vestido de militar
e o galo dicía
—quero .....
.....
—e había Circo?
.....
que todo é na Burata dos Infernos
—había.

Chus Pato. *A ponte das poldras*
Noitarenga, Muros, 1996

para Antón Avilés de Taramancos

Poder dicir
—cacheabamos o río pelouriños para xogar ás tabas
eu, que nunca viaxei co meu pai en moto

que nada sei de mallas
nin tiven nai aventando aveas ao nordés

que nada sei de calafates, nin de cadernas, nin de galipotes
nada da escura veta mineral do wolfram
nin de como medir a elipse exacta e argallar a perspectiva dun zoco
mariñeiro

poder dicir
—voaban as pinas como se fosen teas
falar das panadas de herba no muíño
das oladas de patacas novas

ai das augas
ai do vento
ai dos bois

estranxeira na miña propia historia
na miña propia paisaxe
na miña propia lingua

eu tamén
OCÉANO.

Chus Pato. *Fascínio*
Toxosoutos, Muros, 1997

Non quixera o poema
inventar nada,
nada que non fose veo
sobre o veo da verdade
—aquela que ama ocultarse
nun labirinto
de demoras e de danzas
para, só no derradeiro instante
da vida breve, sendo da morte
cómplice, instaurar luz
alí onde se sofre
a encomenda de sermos fieis
á materia que nos forma...
e regresar.

Cando o corazón
se ilumine coñecendo a traizón
das miraxes no rodicio
—este trivial engano
das horas pervagadas—,
un sorriso de aceptación.
Alí, xusto no límite
que define unha vida, no momento
en que se ispe
e precede á doce nada.

Arturo Casas. *Pedra de nadir*
Espiral Maior, A Coruña, 1995

Interpretas: a contemplación das ideas propias, que sobreveñen impulsadas por un mecanismo en todo alleo a ti mesmo, ten unha correspondencia exacta na aparición das aves —únicas ou en bandada— no mundo íntimo da fiestra. Desde o fondo escuro da alcoba indagas, pasivo e silenciado, aquel volume: e cruzarán breves e ruidosos carrizos, ou bateranse corvos sobre alongadas e altas árbores. Despois planeou a solidez de moitas aguias. No van da fiestra as asas medraban en alternancia ocupando o prisma de luz, encadeábanse unhas ás outras igual que as pezas dun xogo antigo. Comparten número, unha imaxe, unha memoria... Segues o pensamento e o voo desde fóra de ti mesmo, ata que se perde a forma por algún dos límites do van, deixando libre así o espacio —novamente a oquedade— na espera de novos rumbos. As aves, pensarás.

Arturo Casas. *Pedra de nadir*
Espiral Maior, A Coruña, 1995

SER E GRELO

Amore á terra, morriña e saudade... É o noso patriotismo vexetal.
Vicente Risco

Ser descendente é ser diferente?
E, daquela, existente?
Alá nós,
di unha voz inmorredoira
e gramofónica.
Ai, o pequeno a dos "tarreos
granítecos primitivos".
Ai, o pequeno a, fase da fise.
Ai, os problemas das palabras cultas,
amor de auga primeira,
e da derivación (morbosentáctica).
Ser derivado é ser máis refinado?
Máis accesible? O nabo polas follas?
(Fina o máis fino, deriva a deriva).

Manuel Outeiriño. *Depósito de espantos*
Edicións Positivas, Santiago de Compostela, 1994

NOVENA

E todo nunha cousa, e en cada cousa todo:
as novenas de Safo, a de Beethoven,
aqueloutra da virxe dos Remedios
perdo novelo nove novamente canto
Beatrice da Folco Portinari,
vizosa sinto aínda no meu país Europa,
novenas, devocións, músicas das estrelas,
o número das fabas que pouso nunha man,
Pitágoras, cidades,
levando a conta, fabas,
doas inmorredoiras
transmisións culturais da tenra infancia, el nueve
novelovento, novelo nove pido
es un globito con un palito. Gracias,
Espíritu santo,
por este número telefónico.

Manuel Outeiriño. *Depósito de espantos*
Edicións Positivas, Santiago de Compostela, 1994

REALIDADE DO SEXO

A boca éche unha fonte de contaxios,
a profilaxe: falar polos cóbados.

Manuel Outeiriño. *Depósito de espantos*
Edicións Positivas, Santiago de Compostela, 1994

Ás veces téñoche medo.
Cando es por dentro un zume acedo,
dulzón por fóra.
Cando escondes os ollos con rimel azul.
Vísteste de rúa
e saes a por min en xenreira.
Hai tardes en que non intercambiamos a mirada:
semella que tes lóstregos nos ollos,
lavadoras de reproches recén centrifugados.
Eu quento unha cunca de caldo ou devoro unha macela.
Arrepío cando mergullas os teus ollos de azul
porque sei que preparas o combate.
Chegará ese segundo do estoupido e toda a sala será un inferno.
Neses intres o fío que nos une é a nosa propia negación.

Fran Alonso. *Persianas, pedramol e outros nervios*
Alacrán Poesía, Vigo, 1992

SECUENCIA A

Desde o barco, é o primeiro que se ve.
Sempre liderando os edificios, que se pegan entre eles
coma lapas de néboa.
Se cadra ha éstar calquera enfermo na ventá,
coma un cazumbi,
a ollar este mar triste.
Cadaquén é un mesmo
e un mesmo sempre é distinto dos demais.
Por iso cadaquén apanda coas súas penas.
¡Hai tantos un mesmos que virán tomar tortillas ó longo da mañá!
Iso penso.
Eu mesma sinto na travesía deste mar
o mellor e o peor de cada día.
Nela axito docemente o meu sangue e
e el á súa vez quéceme as tempas a diario.
É unha estraña sensación.
Logo, a cociñar para os obreiros todo o santo tempo.

Fran Alonso. *Tortillas para os obreiros*
Espiral, A Coruña, 1996

SECUENCIA B

Amolecen enfermos nos corredores de lume
e algo visguento penetra
de podre hipodermia
quecendo.
Procede da ría como un cheiro
a sardiña
e as voces do embalo.
E o estómago inzado de néboa.
E os ollos cuspidos de sangue.

Fran Alonso. *Tortillas para os obreiros*
Espiral, A Coruña, 1996

ALTA CASA

Hic tibi mortis erant metae: domus alta sub Ida
Lyrnesi domus alta, solo Laurente sepulchrum.
VERG., Aen 12, 546-7

Foi alí onde vivimos,
na alta casa, e alí esperarás por min,
e alí esperarás
a que todo este querer teza os soños nos que irei
coller as rendas de luz do teu balcón,
petar no teu mesto recordo —que entón será
coma un novelo de lá, mesto e pausado—,
lamber as mans maduras de noz tenra.
Sei que ti estarás
na alta casa, e mirarás cara abaixo
e mirarás
no camiño que me irá achegando, recortado no solpor final,
o que asoma cando as rúas perden os pasos
e rematan torpes tras a esquina
dun dos días calquera.

Helena de Carlos. *Alta casa*
Espiral Maior, A Coruña, 1996

ENTRIMO

Era un centovintecatro e a estrada aberta
como só poden ser as vías do verao:
foramos ó Entrimo. Agora eu son
cronista dunha historia con ausencias;
daquela eramos cinco
e conduciamos no domingo cara ó Entrimo.
Era un partido,
era unha tarde de fútbol,
pero eu recordo non saber o resultado,
vexo só a algún de nós
dicir que nunca alá chegara, ó Entrimo,
frente ó adro da igrexa. Setembro ardía
mainiño no corazón das vides, tamén nos nosos;
eles quecidos na vella amizade,
eu eteigada de impaciencias, días sen alento
da primeira mocidade. Pareime a fitalos ó pé
do coche, antes de tornarmos.
Daquela souben que un domingo
dun tempo afastado
tentaría eu evocar, deixar o cadro
dos que daquela terían xa marchado
e dos que quedamos
pero xamais
faremos outra vez esa excursión
ó mesmo Entrimo de setembro.

Helena de Carlos. *Alta casa*
Espiral Maior, A Coruña, 1996

no país do Oeste
as revolucións son un adianto informativo
un insecto de patas longas dentro de ámbar, nunha caverna
a rosa de cen follas
o mar perdido no barco
leva á illa das mazairas
a rapaza coa frente de prata adiviña o destino ollando tripas na lonxa
en cada unidàde familiar hai un carpinteiro
fabrica ataúdes
os ataúdes abandonan-se ás correntes do atlántico
(fisterra, providéncia)
o fato azul de cada proletário
zafira á deriva
no devalar da história todos teñen televisión no nicho
San Amaro adormeceu de paxaros
no entreacto da lenda
un neno con acento caló brinda-se para tornar brancas as lápidas
que significa daquela, meu amor, a navegación do tacto consumido
cal é pois a haste que sangra leite ao chantar a terra, etc.
como ocorreu que o meimendro e a ortiga (...)

Xabier Cordal Fustes. *Fruto do teixo*
Ediciós do Castro, Sada, 1994

AFÁSIA

Coas unllas cheas de terra,
grita no parque.

Comeza o festival da canción: nunca a cobra
amamantara cada un dos catro cisnes que patrulla Antioquia
nen a chaira de Maceda
fora esa compota de árbores a secar
a mourecer o horizonte cos pulmóns pelados.

Adam estende caligramas sobre a cabeza
(xa lle dera volta á taza de nenúfar
tanto bebera luz
tanto lembrara os dias de chúvia no mundo que
secou o lago).

A meniña vira no cobre os febrentos despoxos
do cisne. Na sombra, contra a parede, simulaban
un arrabaldo, ou esa académia privada onde continua
o estertor da esfinxe con pilas
alcalinas. Vira-o ali, gota a gota
sobre as ruínas do ceu

estrela do pan
enxuga o alén.

Xabier Cordal Fustes. *Afásia*
Bahía Edicións, A Coruña, 1997

¡Se non fose tan malditamente,
sería escuro como os montes
sería a chuvia fragmentada o vendaval dogmático
a "Dona do can verde" a estación equilibrada
sería a peza do sino!
Pero... ¡Tantos rostros fusiformes
polinizando a Eón
que nada me satisface!
Todo é fauces de rapina
a devorar as versións do cristal
E, de súpeto o espello,
poñendo os arlequíns no fondo do cuarto,
home estranxeiro ou trasno,
unha mortífera ave
que voa ata os perigosos berros pra voltar
con música e xasmíns o meu templo,
e por iso desvaríasme,
volves
a unha descontrolada voce,
ata que o fin
no límite das vísperas
mátasme e fasme nacer
pra estar en ti malditamente

Anxos Romeo. *A estatua*
Espiral Maior, A Coruña, 1996

os días de lúa masco serpes e cobras xigantes
rodeada da triste paisaxe da memoria, masco cerimoniais
despertas sobre o mundo nun refuxio que devora peles emprendidas
nun tempo sen rutas e marxes fermosas sen asegurar,
pero aquí penso: —unhas poucas horas nos Alpes de Enns arañados de roupa branca
e xa estou desexando ter nai cobra
pra que me devore aquí mesmo!

os días de lúa cando non é lúa
traizóome e constrúome fráxil, despunto o día sen anxo exterminador
sen portas e sen a indómita pelaxe, e...
en vez de abeirarme de ortigas, espero a que a cobra chegue
e me coma a cachos, e ás veces dáme unha rabia coñecida
porque sei que dentro atoparei os anacos
doùtras que pensaron que o mundo era sempre Venecia ou París ou Copenhague,
e a rabia é mestura de violencia e asco que tarda en murcharse
porque a miña festa infantil xa dobrou a cabeza

agora é véspera de día de lúa e
penso que permanecerei coidando do meu gando,
entre pracer e dor, coa mesma arrogancia
que os presentes e demorados metidos no seu bo fogar

Anxos Romeo en *Muller a facer vento*
Edições Tema, Lisboa, 1998

escura casa
que estiña
a súa sombra
sobre as árbores

que se apega
nos muros
esgazados

que esculpe
silencios

escura casa
que me curva
os ollos

e me cega
a saída

Rafa Villar. *Casa ou sombra*
Xerais, Vigo, 1997

levo
a casa
como un exilio
de sombras
desgastadas

ás costas
da miña pasaxe

a corazón
aberto

Rafa Villar. *Casa ou sombra*
Xerais, Vigo, 1997

eu son de aquí

desta raíz de nogueira
que fende
o mar

desta carriza
orientada ao inverno

desta mera

son de aquí

sombra
dos días
que andei
tan
só

de aquí

lento veleno
na gorxa
e mortal

os meus restos
son esta casa
de espellos
mudos
que me crean

Rafa Villar. *Casa ou sombra*
Xerais, Vigo, 1997

ENFOQUE TEÓRICO

A muller é
un cristal
atravesado por
unha patria.

Lupe Gómez. *Pornografía*
Edición da autora, 1995

HEMORRAXIA INTERNA

Sangro, sangro,
sangro, tanto coma un home,
ou máis.

Lupe Gómez. *Pornografía*
Edición da autora, 1995

OCULTACIÓN DE DATOS

Na miña nenez
non houbo putas.
Cando as vin
deslumbráronme.

Lupe Gómez. *Pornografía*
Edición da autora, 1995

CERÁMICA

Construímos o sexo
cos nosos dedos.

Lupe Gómez. *Pornografía*
Edición da autora, 1995

Quéroa
para min que me sabe a nata con améndoas, sábeme ós domingos pouco a pouco e sempre me merca algún xelado. Quéroa porque me lembra a auga e sabe masturbarme, e aínda que sexa dende moi lonxe...
no infindo
onde a súa primeira dolor cando era nena.

Para min que non podo vivir se ela me falta algún domingo; por iso merquei un vestido de pallaso, e me esculpín no pene un elefante, e consultei na biblioteca o libro da felicidade, e vendín todos os meus cartos para comprarlle o sol que se vende detrás dos inmobles

ó norte da marea
e as outras fotografías dun estanco.

Estevo Creus. *Poemas da cidade oculta*
Xerais, Vigo, 1996

Xa de neno
a pel da balea era suave e facíame chorar: era como sentir toda a dor de golpe, e todos os berros das cousas, e toda a caída da chuvia era coma un martelazo a dez centímetros da boca, onde as aberturas da carne se fan máis estreitas e é máis difícil penetrar sen facer dano.

Así era a súa pel nos meus brazos: recollendo os soños das tribos antigas
cando o opio.

Estevo Creus. *Poemas da cidade oculta*
Xerais, Vigo, 1996

Eu relembro o meu nariz
apegado ós cristais da miña casa
e todos os sons rompéndome nos ollos
e todo o frío do mundo
irrompéndome na face
e todo o horror dunha balea
mentres todos dormen...

e eu alí

co nariz apegado ós cristais da miña casa

e sen acabar o postre.

Estevo Creus. *Poemas da cidade oculta*
Xerais, Vigo, 1996

HORTAL

verde coma todo o que poboa
o meu xeito de entrar polo mundo
quixera que ficases nos préixegos
recendendo a viño novo esmagado cos pés.

intúe-la baixada dos astros
e recoñéce-los ciclos da terra
porque me entreabro a ouricelas
e férveme o bagazo cando me morres no colo.

asáioche ós camiños,
alanco por riba dos vargos
levando na aba os nomes cos que amámo-las cousas.

por iso sabes que teño o mecanismo das rocas e os muíños
e onde te busco sempre te atopo nos bicos e nos valses,
porque me agardas aínda na incrible troula ó rompe-lo día,
que eu son noviña amor como as mazás do cedo
e arrecio e saio sen semente
e sen haber quen me sache.

Olga Novo. *Nós nus*
Xerais, Vigo, 1997

COMA UNHA POLDRA

recoñecinvos no bico dos outeiros
polo recendo a cadeiras renovadas das illas
e a sandías internas encarnadas na boira.

aínda non sei quen sodes, non vos coñezo,
e zumbaríavos pracer desde os meus ubres.

se tivesemos regueiros e cabalos salvaxes
transitando por calugas violetas e serodias,
bébedas de luzadas moi íntimas,
faríavo-lo amor no xardín flotante do mar
coma unha poldra no lombo das canoas.

non quero saber quén sodes,
nin coñecervos.

Olga Novo. *Nós nus*
Xerais, Vigo, 1997

Beber leite.
Veludo albar na epiderme lenísima dese túnel almado
entre o ar alleo e o cerne do corpo.

Un beixo longuísimo.
Aloumiño impausado gutural e branco
mesmo até deixalo asomar liquidisimamente ás
comisuras frescas da boca rosa.
Lene paz
fluidamente suculenta.
Co pracer morno e a textura incrible.
Donda paz exquisita
de dimensión gorentosa.
Qué seda branca acougada bicando con suavidade
as paredes ávidas da gorxa.
Aínda que ás veces as
présas ávidas da sede
me fagan apurala como menciña milagreira
nesta enfermidade de fastío terminal.
Máis rápido. Máis rápido. O vaso enteiro.
Quéroa toda xa anegándome o
esófago.
Non importa xa o osíxeno as mesuras as
magnitudes fríxidas
Apremiante gaiola imantada
Branco solaz sixiloso e espléndido
Cortinaxe de plumas lácteas
Diálogos de caricia licuada
Un beixo ininterrompido

É coma
beber leite.

Yolanda Castaño. *Elevar as pálpebras*
Espiral Maior, A Coruña, 1995

SUXESTIÓN

Había un labio húmido
descolgado en guirlandas serosas a rebentar moi lento
esgazando un gromo así descortizado
retorcéndose para desenvaiñarse, para
destrabar todo de golpe
que unha maré me desborda.

Seica o xabrón esvara moi viscoso polas pernas.

Había un labio lácteo
apoteósico
a rebosar.
Desorbitar os rebordos
e todo verquido.

Un labio lento
violento
a derreterse na abundancia

saíndose por fóra.

Yolanda Castaño. *Delicia*
Espiral Maior, A Coruña, 1998

Estou pensando nelas.
Hai unha explosión de manchas tristes
e pintura sorprendida
que din dor
por máis que a devoción me sae enteira
e mareo o tempo.

Xusto ao redor
do que ía ser o meu corpo deitado,
medraron humidosas encollidas contra a pel.
Nin esta nin outra máis
como unha dama,
xa só descunchando liñas
da memoria
e daquela tamén coa lingua axeonllada na boca.

Dóenme os pés
de manter o equilibrio
e estou sorprendida pensando nelas.
Debe ser que só a voz é verdade
ou só existe realmente este silencio.

Quen pode abrir unha ledicia arrastrada
mais alá do meu corpo deitado,
nin hoxe nin nunca máis
como unha dama.

Emma Couceiro. *Humidosas*
Espiral Maior, A Coruña, 1997

Como medraron
comigo
teñen vida propia que afogan máis vivas

e non saben remedios

e anoitecen soas.

Son como outras nenas;
aprendín a xogar con elas
e esquecín os remedios
os seus nomes
cando dicían
nunca.

Tiven sono
e durmín con elas.
Foi unha evocación confusa
de máis e máis pombas
detrás de min.
Custoume noites de tellados
espiando as súas formas,
ocupaban espacio e, cos anos,
medrarían desmesuradas repetindo
nunca.

Agora lembro que tiven medo
e uns berros cansos
que odiaban.
Tamén máis paredes
e días desfigurados nos que aparece a súa voz
debendo historia e figura antiga
aos meus segredos.

Emma Couceiro. *Humidosas*
Espiral Maior, A Coruña, 1997

LIBROS

SECCIÓN A CARGO DE:
LITERATURA: **DOLORES VILAVEDRA.** HISTORIA: **XAVIER CASTRO.** CIENCIA: **MANUEL RODRÍGUEZ. GUSTAVO A. GARRIDO.** FILOSOFÍA: **CARLOS FERNÁNDEZ.** LINGÜÍSTICA: **HENRIQUE MONTEAGUDO.** CIENCIAS SOCIAIS: **XAN BOUZADA.** POLÍTICA E DEREITO: **ÁLVARO X. LÓPEZ MIRA.** ECONOMÍA: **XOAQUÍN FERNÁNDEZ LEICEAGA.**

Entre a sinxeleza e a inxenuidade

● MANUEL RIVAS. *O lapis do carpinteiro.* Edicións Xerais, Vigo, 1998.

Hai xa tempo que a aparicion dun novo libro de Manuel Rivas é un dos acontecementos mais importantes do ano editorial galego. A boa acollida entre a critica e o público dos seus primeiros libros de narracións, o clamoroso éxito de *¿Que me queres amor?* Premio Nacional (español) de narrativa do ano 1996, a súa incesante actividade pública en recitais, presentacións de libros e de grupos poéticos, así como un continuo labor xornalístico no diario *El País* de Madrid, acabaron por converter a Manuel Rivas nun dos escritores galegos máis importantes dos últimos anos e, sen ningunha dúbida, naquel que conseguiu unha maior proxección noutros mercados editoriais.

En *O Lapis do carpinteiro* Rivas achéganos á época da Guerra Civil española e á inmediata posguerra para contarnos a historia de Daniel Da Barca, un médico e activista republicano detido nos primeiros días do conflicto, e a súa peregrinación polo tétrico mundo dos penais franquistas na posguerra. No medio daquel mundo de brutalidade, Da Barca faille fronte á barbarie mantendo unha loita desigual coa enfermidade e coa morte, sen deixar que aquelas insoportables circunstancias afecten as súas convicciòns e a súa dignidade; na distancia e, a pesar dos obstáculos que se interpoñen entre eles, garda o amor pola súa moza, Marisa, coa vontade inquebrantable de estar sempre por riba dos tráxicos sucesos que lles tocou vivir. Todos estes avatares son advertidos por un terceiro, Herbal, garda da cadea que é moito máis que unha testemuña curiosa da historia deste home e desta muller; el, situado ideolóxica e intelectualmente nas antípodas do médico, non é unha testemuña accidental da súa vida, é un escrutador alleo que coñece con obsesiva perfección cada un dos recunchos dos dous personaxes e que se move entre o desexo que lle esperta Marisa e a seducción e a envexa, ás veces simultáneas, que suscita nel Daniel Da Barca.

¿Cales son os problemas que suscita o esquema narrativo desta historia? No que se refire á construcción dos personaxes, é sempre moi difícil facer protagonista dunha historia a un personaxe non-problemático, a novela vai correr sempre o risco de se converter nunha haxiografía e, na súa febleza, derivar ata unha ilustración de cartón-pedra, carente de dinamismo, de tensión, diluída nunha visita, outra volta, ós lugares comúns do heroe e da épica —mais sen *pathos*—. Rivas intenta conxurar este perigo coa creación de dúas estructuras-marco dentro das cales se desenvolve o relato: a visita dun xornalista ó doutor Da Barca, xa ancián, para facerlle unha entrevista na que rememore os feitos da súa vida e o relato de Herbal, o antigo garda da cadea de Da Barca, que lle vai contando a unha rapaza do club de prostitución onde agora traballa unha historia do tempo da Guerra Civil, onde el conseguira un lapis de carpinteiro como aquel co que xoga, a historia da vida do doutor.

A primeira destas estructuras é a penas unha anécdota que se emprega para presentar os personaxes desde un final feliz, xa de volta na casa tralo exilio, no que Da Barca vai responder ás preguntas do xornalista. O outro marco vai ser máis importante, pois é a perspectiva de Herbal a que vai empregar o autor para configurar a ollada do narrador omnisciente. Coa escolla dunha focalización menos implicada, téntase introducir unha distancia respecto do personaxe a partir da cal sexa máis doado o deseño da súa personalidade; sen embargo, nunca se consegue que a historia de Da Barca adquira uns mínimos matices, e a súa figura, inmaculada e homoxénea, é completamente plana e excesivamente sinxela. E non se trata só dun problema de verosimilitude senón de que a partir deste modelo narrativo é difícil esixirlle ó texto de Rivas que asuma a primeira tarefa que segue a ter a novela nesta fin de século: a interrogación da realidade, o cuestionamento do estatus do narrador que é parte do cuestionamento da construcción dos relatos como estratexias de producción das verdades e dos "efectos de verdade", na literatura, na historia e na política.

Así como no seu excelente conto *A lingua das bolboretas*, as pedradas do final contiñan algo desasosegante, unha arista cortante no relato daquel mozo inxel e da súa relacion co mestre á cal era difícil substraerse e que volvía cara a atrás para desfacer a ilusión inicial do paraíso, aquí o que se conta trócase nunha monocordia na que a perspectiva de Herbal revélanos a desigual relación entre dous personaxes, mais, sobre todo, a aura que para o garda reviste ó doutor. A distancia que se busca non logra case nunca crear a tensión narrativa axeitada. Herbal conta a historia de alguén ó que envexa e admira, ou mellor, envexa porque admira. Nada nos interroga na figura do protagonista, modélica pero monolítica, e o seu dramático inferno só convoca á lamentación e á compracencia. Creo que o autor non atinou coas solucións ós problemas de construcción da novela e, en concreto, co punto de vista narrativo e coa configuracion do personaxe central; contar a historia dun home bo sen acabar facendo unha haxiografía non é un traballo doado.

Outro dos problemas importantes que *O lapis do carpinteiro* suscita é a cuestión da historia de amor; ¿en que consiste unha historia de amor?

¿Cecais unicamente en dous personaxes que se queren ou se desexan ou se odian? ¿Calquera destes termos é bo? Na nosa novela a paixón amorosa que Marisa e Daniel manteñen no medio da violencia e a desolación da posguerra é unha loita constante por gardar o seu vencello sentimental a salvo dos avatares da guerra, mais, pese a poeticidade e brillantez dalgúns momentos, a historia soa a tópicos máis ou menos románticos. O amor na vida dos dous non se resolve como un acontecemento persoal, como un feito fundador do tráxico ou do dramático, ou da felicidade, e mesmo na novela non é posible percibir a forza desestabilizadora do desexo. Nada cambia o amor, Daniel é Daniel, so que agora ten moza, e a súa moza, que ten na novela un protagonismo moito menor, mantén durante o seu encarceramento un sacrificio e unha esperanza de felicidade final. Todo aquí é alleo a calquera variación e a súa historia é a do amor como verniz que recobre o heroe e fai da heroína unha muller sacrificada que espera en soidade. En *O lapis do carpinteiro* máis ca unha historia de amor, predomina unha paixón estática que vén enmarcar, como unha aura, o perfil dos personaxes, sen transformar para nada a súa radical individualidade.

A aludida relación entre o doutor e Herbal, a penas desenvolvida na novela, tería ofrecido unha elaboración máis rica e potencialmente máis complexa. Como sen querer o personaxe que aparece ó fondo da heroica actuación de Da Barca é a peza clave que ilumina na narracion unha certa disonancia. ¿Quen é Herbal? ¿Cal é esa distancia da que falabamos respecto a Da Barca? Un home ignorante, que cando mozo coñeceu a Marisa Mallo e que soubo que cunha rapaza así el non tiña nada que facer, un rapaz pobre de aldea que, estando no servicio militar, marcha co exército a Asturias en 1934 e, sen ningún sitio onde caer, reengánchase como garda ó rematar. É un home sen vontade que acumula frustración e resentimento; por iso cando o seu sarxento, despois da victoria da Fronte Popular en 1936, lle propón participar nunha campaña secreta de espionaxe dos principais líderes republicanos, non ten ningunha dúbida na súa escolla e decide seguir a Da Barca, converterse na súa sombra: asiste con el ás clases da Universidade, presencia os mitins onde a súa brillantez lle proporciona o recoñecemento da xente, observa atento a súa vida amorosa con aquela a quen el consideraba a muller máis fermosa do mundo. Da Barca non só é na novela o contrapunto de Herbal, aquel que o observa desde lonxe, no anonimato, senón que ademais para o garda representa todo aquilo que el non pode ser, elocuente, inxenioso, elegante, educado, e ten todo aquilo que el nunca poderá ter, estudios, e ademais é o mozo da muller que el desexa, o home ó que ela ama. Neste inesperado recuncho aparece un principio que enturba, case sen se advertir, o relato, un punto forte; por debaixo do lapis do carpinteiro está a seducción que a intelixencia produce nun ignorante que sabe que aquel dominio sempre lle estará vedado, e que sabe que el é só un pobre home pobre, torpe e ruín e que en fronte está a figura sen fisuras da brillantez; e ó longo de toda a novela a intelixencia de da Barca non é quen de descubrir agachada tralos ollos do garda, a súa mirada que vai máis alá das ordenanzas, que é, como xa se dixo, a mirada do desexo e da envexa. A distancia social impídelle ó intelectual o recoñecemento, non descobre neste home que o persegue polas

rúas, na cadea da Falcoa en Santiago, na Coruña cando o trasladan, e no tren cando da Barca se incorpora como médico a unha expedición de presos tuberculosos, ó home que quere ser como el e que está condenado a non selo xamais. Pode que a novela de Rivas queira aparecer coma un relato exemplar, mesmo como o triunfo do amor, pero o resultado é un historia sinxela que agacha no seu segundo plano unha clave non resolta, a penas desenvolvida. De viaxe no tren, a neve bloquea os vagóns preto de León, nunha vía que non vai a ningures, os dous personaxes están fronte a fronte, un diante do outro, pero non se entenden, son tan distintos os seus códigos que nada comprenden as olladas que se cruzan, nin as palabras que se din, outra é a linguaxe das súas mans, das súas palabras, outra é a visión do mundo no que a empurróns ambos os dous foron lanzados.

A novela, querendo dicir unha cousa, di outra. Ninguén pode negarlle a Rivas que a súa literatura soe partir de boas ideas, dunha boa relación coa lingua —contar claro e ben, como quen come pan— e, sobre todo, de boas intencións; todos os seus textos están percorridos pola vontade de darlle un sentido ás cousas nun momento en que algúns queren convencernos de que os significados son unha mera especulación baleira, un xogo. Rivas fai un esforzo por recuperar os nomes que por moito tempo ficaron borrados e tenta descubrir que determinadas palabras comestas polo uso, "historia", "país", "pobo", teñen un significado. Penso que, ademais, neste proceso de borradura ó que están sendo sometidos os referentes históricos —a República, o franquismo— a literatura pode ter tamén unha tarefa que cumprir, pode ser unha voz que axude a recuperarmos a memoria do noso pasado pero as tentativas nesta dirección non poden ignorar que o literario consiste nunhas linguaxes, nun conxunto de códigos cunhas leis propias, e que as representacións simplificadoras só poden apoiarse nun discurso autocompracente.

Se cadra é este un bo momento para considerar cál e a posición de Rivas no noso mundo literario, e repasar a súa traxectoria, matinar sobre cómo toda a súa literatura está chea de momentos fúlxidos que non se acaban de resolver nunha grande obra; e aínda que el asuma seriamente o traballo de creador, penso que debe ter presente que unha obra literaria —alomenos novelesca— é o resultado dunha grande enerxía e dunha gran loita da intelixencia sobre o aparente caos. A pelexa do escritor que medita sobre a realidade está lonxe de ser doada e os seus resultados non acostuman ser evidentes.

Todo isto porque penso que Manolo Rivas pode ser un bo escritor, mais tamén porque é necesario ser esixentes cos nosos literatos; non é suficiente con boa vontade, pensar que o compromiso pode consistir en dicir isto sen máis, e ignorar os problemas da linguaxe que a mesma creación suscita aínda que ó final se opte polo máis sinxelo dos vieiros posibles. Á sinxeleza, á aparente transparencia, só se chega despois de fortes loitas co idioma e cos discursos sociais, ás veces tan abafantes, e ademais, así, elimínanse moitas das consecuencias empobrecedoras que derivan das formulacións inxenuas.

ALEX ALONSO NOGUEIRA

O vello e o mar en galego

● ERNEST HEMINWAY. *O vello e o mar.* Editorial Galaxia, Vigo, 1998.

En 1940, con coarenta e un anos, Ernest Hemingway publica unha das dúas mellores novelas sobre a guerra de España, malia que lle doa a Santiago Álvarez: *¿Por quen soan as campás?*, e nun ano vende un millón de exemplares. Dez anos despois dá ó prelo *Accross the River and into the Trees* ("Ó outro lado do río e entre as árbores"). A crítica machácao. Hemingway, chégase a dicir, está acabado. Pero en 1952 aparece *O vello e o mar*, que mostra que a súa potencia creadora aínda permanece intacta.

O vello e o mar (¿novela ou fábula?) conta a historia do vello Santiago, quen levaba oitenta e catro días sen pescar, pero que o día que fai o número oitenta e cinco atrapa un enorme peixe espada. Durante tres días o vello loita co seu adversario —a quen ama e admira— e, finalmente, gaña. Mais antes de que teña tempo de arribar a porto, os tiburóns devoran o enorme peixe, deixando só a cabeza, o rabo e a carcasa, e a lembranza da loita contra o peixe, "seu irmán".

A novela trata, nun principio, do tema da victoria e da derrota, tan presente no escritor americano. Ora ben, o protagonista da fábula é un vello a quen a experiencia lle arrebatou toda esperanza, toda certeza, e só lle queda a forza moral. Está só, sen ser un solitario, co seu deber e o mar. Non aparecen os homes, como se tivesen desaparecido. Só un rapaz, que aprendeu a pescar co vello, a quen admira, e ó que o vello, na súa loita contra o peixe, bota en falta. Está só, e entre el e a natureza só se interpoñen os tiburóns. Pero entre o ceo e o mar, só na súa barca, Santiago vive a solidariedade, non só cos outros homes —ausentes— senón coa natureza, co peixe que atrapou: "Peixe —dixo docemente, en voz alta—, vou quedar contigo ata morrer"; "Peixe —dixo—, quérote moito e téñoche moito respecto. Pero heite matar antes de que acabe o día"; "É un gran peixe e teño que vencelo [...]. Se eu fose el, botaría o resto agora, ata que algo rachara. Pero, gracias a Deus, eles non son tan intelixentes coma nós, que os matamos, aínda que son máis nobres e máis hábiles".

Ademais da solidariedade entre o home e os homes, entre o home e a natureza, do espléndido diálogo entre o home e o universo, *O vello e o mar* é, antes de nada, a grandiosa afirmación da vontade e da dignidade do home máis alá do fracaso, cunha riqueza extraordinaria dun simbolismo de múltiples niveis de significación. O máis sinxelo é ver nesta fábula (¿novela?) unha magnífica parábola de reminiscencias *bíblicas (O libro de Xob)*.

Este grandioso diálogo entre o home e a natureza, porén, ten todos os trazos do conto e da lenda populares, a comezar pola primeira frase: "Era un vello que pescaba el só nun bote en augas da Corrente do Golfo..." Esta aparente sinxeleza, unida a parágrafos de tres ou catro frases que se len como os versículos dun poema en prosa, a simplicidade do ton acorde coa simplici-

dade dos sentimentos e nobreza dos personaxes, ligados a unha lingua que, segundo dicía Malcolm Cowley parecía tratarse dunha lingua inventada para o seu uso (de Hemingway), e mais a amizade do home e do rapaz outorgan a este relato a grandeza dun relato bíblico, e o ton dunha lenda popular, como se o autor quixese que entrase no imaxinario da xente.

O vello e o mar é unha novela que é sinxela sen ser pobre, clara sen ser superficial, poética sen que en ningún momento se note a impregnación da prosa con imaxes ou cadencias que descubran a poesía. É, en certa maneira, a estilización total da chamada escritura *behaviorista*. Ora ben, toda esta simplicidade, toda esta sinxeleza é un engano. Non que Hemingway engane a ninguén, todo o contrario, ofrece máis do que promete. Primeiro, penso que o americano escribiu esta parábola, que converteu en novela, moitas veces, xa que segundo manifestacións súas, non hai unha soa palabra desta obra que non relera "duascentas veces", para escoller a máis sinxela, a menos "culta". E segundo, como moi ben descubriu Georges Bataille ("Ernest Hemingway à la lumière de Hegel", *Critique*, marzo, 1953), a paixón pola verdade na obra de Hemingway, e sobre todo na presente novela, leva á destrucción da dialéctica do amo e do escravo. E é que toda a obra do americano ten dúas lecturas. Unha lectura que dá todo o que dixemos ata agora. Unha segunda —máis secreta— que é esa que descubriu no seu día Georges Bataille.

Antes de acabar, unhas palabras sobre a traducción. Unha traducción que, claro, non terá ningún premio. Non o terá e, ¿curiosamente?, é fiel tanto á letra como ó espírito de Hemingway de aí que en escollas léxicas fuxa de institutos da lingua. O traductor soubo apreixar a letra do escritor e entender que había que manter toda a aparente pobreza do orixinal para axustarse exactamente ó que Hemingway quixo facer, e fixo (compárese esta traducción á versión española, que non é mala, do escritor galego-cubano Lino Novás Calvo). Nesa aparente pobreza radica toda a dificultade da traducción. Pobreza enganosa, tanto no orixinal como na versión de Carlos Casares, sobre quen é visible a influencia do escritor estadounidense na súa obra narrativa (esa teima de medir tanto as frases como os capítulos, os relatos como as novelas, para que nada sobre). Con esta traducción parece, Casares, querer homenaxear ó mestre nas vésperas do centenario do seu nacemento. Non se puido facer mellor, vertendo a un galego "hemingwayano", xa que logo, casariano, unha das máis emblemáticas, quizais non a mellor, obras do autor de *Ter ou non ter*.

X. G. G.

Dúas pezas de Antón Villar Ponte

● ANTÓN VILLAR PONTE. *Entre dous abismos / Nouturnio de medo e morte.* Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, A Coruña, 1998.

O proxecto editorial da Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor" estase a plasmar na apertura de catro liñas de edición, segundo a lingua das obras editadas: Literatura Dramática en lingua portuguesa, en lingua francesa, outras literaturas dramáticas e, ¿como non?, literatura dramática galega. Nesta última serie, dirixida por Laura Tato, acaban de ser publicadas dúas pezas de Antón Villar Ponte, *Entre dous abismos* e *Nouturnio de medo e morte*, con introducción, edición e notas de Emilio Xosé Insua.

Este amplo estudio ábrese cun achegamento á biografía do escritor vivariense no que se sinalan as principais aportacións deste autor ó desenvolvemento cultural e político de Galicia. A introducción achégase tamén ó panorama teatral galego deses anos e á aportación teatral de Antón Villar Ponte, finalizando cunha análise detallada das dúas pezas que se publican no volume que inclúe unha caracterización lingüística das mesmas.

A súa intensa participación na vida política márcaa un momento clave, a fundación das Irmandades da Fala en 1916. Despois do seu abandono das Irmandades da Fala e do paso pola ORGA rematará por saír deputado polo Partido Galeguista en 1936, pouco antes de morrer.

A actividade xornalística de Antón Villar Ponte foi moi importante, colaborando en moitísimos xornais e revistas entre as que podemos sinalar os satíricos *El Automóvil* e *¡Guau... Guau!*, *El Norte de Galicia, El Esclavo, El Vivariense*, a *Revista Gallega* de Galo Salinas, *La Voz de Galicia, A Nosa Terra, El Pueblo Gallego, Alfar, Ronsel* ou *Nós*. Pero é a súa faceta de home de teatro a de maior singularidade. Efectivamente, como sinala Emilio Insua, Villar Ponte é con Leandro Carré "un dos animadores máis constantes e importantes do teatro galego do tempo das irmandades". Un teatro que, malia as súas grandes eivas (como a falta de profesionalización) pasa, cara a 1916, por un auxe importante que se plasma no aumento do número de cadros, coros e autores teatrais. A súa participación nos ambientes teatrais viña xa de moi atrás e, así, durante o período que pasa na emigración en Cuba dirixe a Sociedad Gallega de Declamación Rosalía de Castro. Xa en Galicia propicia a creación do Conservatorio Nazonal do Arte Galego. Villar Ponte vía no teatro un útil imprescindible para a educación do pobo e para a dignificación da lingua galega, entendendo a lingua como elemento fundamental da definición de Galicia. Pero non quere o autor vivariense un teatro que imite o teatro español que se podía ver daquela nos escenarios galegos, un teatro totalmente desfasado. Polo contrario, Villar Ponte pula pola renovación teatral e pretende que o teatro galego teña a súa autonomía e abandone a temática costumista "choca-

lleira" que sen embargo era a preferida por moitos dos autores e homes de teatro da época. Como modelos actuaban para el o teatro catalán e, moi especialmente, o teatro irlandés, coa fórmula do *folkdrama* que o propio Villar Ponte ensaiou. Como mostra da universalidade que buscaba para o teatro galego, temos a súa actividade traductora. Ademais de traducir para os ensaios do Conservatorio ou para a súa publicación autores coma Shakespeare, Aristófanes, Ibsen, Synge ou Yeats.

No tocante á obra dramática de Villar Ponte, cómpre sinalar que non vén sendo demasiado valorada. Así, Emilio Insua recolle opinións de diferentes críticos como Carvallo Calero, Manuel María, Correa Calderón, Manuel Lourenzo e Francisco Pillado, todas elas gabando o contributo deste autor ó desenvolvemento teatral pero sinalando a mediana calidade da súa obra dramática. Pola contra, o autor da introducción opina que nas pezas de Villar Ponte hai "achados e valores estrictamente estético-literarios de calidade, orixinalidade e indubidábel mérito no contexto teatral do seu tempo".

A súa primeira peza escrita en galego é *A patria d'o labrego*, editada en 1905. En *Almas mortas*, como noutras obras súas, aparece a protesta contra o fenómeno da emigración. Outras pezas de Villar Ponte son: *A pobriña está xorda* (sobre un texto de Rosalía), *O mariscal* (en colaboración con Cabanillas), *Os evanxeos da risa absoluta*, *A festa da malla* e as dúas obras que se publican neste volume, *Entre dous abismos* e *Nouturnio de medo e morte*. A edición quere gardar a máxima fidelidade ó orixinal, sinalando as incoherencias e erros e aclarando os puntos que puidesen dificultar a comprensión. Da primeira destas pezas, publicada no inicio como folletín, destaca Insua a súa feitura ibseniana e a relación temática e estructural con *Donosiña* de Quintanilla. Para a edición desta obra utiliza a última publicada en vida do autor (1928), anotando as variantes con respecto da primeira edición (1929). Pola súa banda *Nouturnio de medo e morte*, editada en Nós en 1935 presenta, segundo este estudioso, parentesco estético coa obra de Álvaro de las Casas *O outro* (1930).

En conclusión, trátase dunha coidada edición que naceu coa pretensión de pór de relevo a figura de Antón Villar Ponte, home clave na nosa cultura e, sobre todo, no noso teatro.

NOEMÍ PAZÓ

A auga escribe o nome dos poemas

● PAULINO VÁZQUEZ VÁZQUEZ. *A experiencia inglesa*. Litonor, Santiago de Compostela, 1998.

Tivemos a experiencia pero perdemos o sentido
E ó achegármonos ó sentido restauramos a experiencia
T. S. Eliot

Ter entre as mans —ou, simplemente, ver— un exemplar do último libro de Paulino Vázquez constitúe unha magnífica ocasión para exercer o hedonismo literario. A elección das cores, o deseño da lapela e os caracteres elixidos convidan case tanto a aloumiñalo como a lelo. Unha vez destapado, o libro ofrécelles ós nosos ollos —e ás nosas mans— un fermoso agasallo: a cuberta e a contracuberta, como caras ocultas dunha fotografía, revelan o negativo da lapela. Despois xa só nos queda abrir *A experiencia inglesa,* gozar do tacto do papel sucado polas marcas de auga, reparar en que esas marcas de auga prefiguran todos os naufraxios que, de seguido, serán sutilmente evocados pola letra.

Porque quizais a verdadeira protagonista do libro sexa a letra. Insinúase primeiro no título. Toma corpo despois e carne allea nas dedicatorias —ás veces auténticos versos— que Paulino Vázquez lles brinda a Chus Pato, Martín Veiga e Xosé Luís Méndez Ferrín. Érguese en pé de guerra cando Ezra Pound e T. S. Eliot, artesán e aprendiz unha vez máis, edifican na mesma páxina lemas contra o tempo —ou en favor da memoria—. Escurécese, xigante e melancólica, cando homenaxea a L. Sterne, ou cando evoca unha pasaxe do *Eclesiastés*. Afírmase, por fin, cando condena a usura despois do colofón.

O coidado e a delicadeza postos na tirada fan pensar nunha total identificación dos seus artífices materiais co poeta inglés do século XVIII Thomas Chatterton. En efecto, este escuro e amable falsificador de versos arcaizantes —protagonista dunha vida que preferiu truncar antes de rendela "ó tempo que destrúe"— é convocado por Paulino Vázquez na primeira sección do seu libro:

—el, que amaba os libros
os seus cantos en dourado, os gravados antigos
as raras tipografías [...]

Porque o amor polos libros e o amor pola lectura constitúen o cerne da experiencia literaria, a posibilidade de ingresar na pequena e efémera patria dos poetas. Coma o de Chatterton, todos os nomes propios aquí traídos, ademais de constituíren os pilares dun persoal curso de literatura (e de xeografía) inglesa, son os espellos deformantes dunha longa galería de homes e de mulleres máis ou menos ilustres.

As vidas dos poetas que se afanaron en vivir poeticamente —e en facer das súas vidas as súas mellores obras— son o espello no que hoxe nos miramos, e "o espello reflexará as concas baleiras en lugar dos rostros". Por iso podemos afirmar, sobre todo á luz de seccións como "Lives of the English Poets", que estamos ante un libro de epitafios, ante un libro onde non só a vida, senón tamén a palabra como intento —as máis das veces estéril— de apreixar a totalidade da vida, se converte en obxecto central, conmemoración fúnebre. Paulino Vázquez constrúe así unha poesía espectral, "onde o real devén irreal", onde os mortos que se aparecen á feble luz das candeas prefiren sempre os soños á vixilia, a escuridade á luz, o íntimo ó público.

Neste mesmo sentido, *A experiencia inglesa* é unha invitación ó romanticismo, tal e como o entendeu Robert Langbaum (1957) na súa influínte —e ás veces malinterpretada— *The Poetry of Experience*. Paulino Vázquez pídenos, ó final da sección "The Dark Ages" que velemos "pola alma romántica e o soño". Esta petición agocha, tal vez, o desexo de transcender unha concepción estrictamente imitativa da palabra poética. A angustia que manifestou o espírito moderno pola ruptura dos vínculos sagrados entre as cousas e as palabras conduciu ó silencio e ó suicidio (poéticos) en non poucos casos, pero noutras ocasións traduciuse —por fortuna para os desocupados lectores— nunha poesía que se atreveu a verbalizar a conciencia do inefable.

E esta verbalización paradoxal —que non procura mimetizar a verdade, senón deixar que a verdade alente no poema e teña nel a súa orixe ou a súa fin— resulta en todo punto incompatible cos paradigmas do clasicismo e do aristotelismo. Os modelos do pasado depoñen a súa condición de guías para converterse en estranxeiros íntimos, en amistosos opoñentes cos que é conveniente botar un pulso, librar unha agonía. O obxectivo é a invención da propia tradición. Nun artigo publicado en 1922 co título de "Tradition and Individual Talent", T. S. Eliot recorre a un novidoso concepto de "tradición poética" que, polo seu interese, reproducimos aquí:

> A tradición [...] non se pode herdar, e quen a desexe terá que facerse con ela invertindo no proceso un grande esforzo. A tradición implica, en primeiro lugar, posuír o sentido histórico, que resulta case indispensable para calquera que pretenda seguir adicándose á poesía despois dos vintecinco anos.

Transcendendo honrosamente ese perigoso umbral que, con ironía, Eliot sitúa nos vintecinco anos, Paulino Vázquez segue demostrando coñecer o significado e a importancia da palabra "tradición", incidindo poeticamente na necesidade de asumir a presencia do pasado por medio dun amoroso axuste de contas con algunhas das súas influencias. Como quería Eliot —pudorosamente aludido e eludido no libro como "o señor Stearns"— o poeta debe levar no sangue non só a conciencia da súa propia xeración, senón tamén a convicción de que a literatura é unha orde simultánea, e de que a lectura (a experiencia da lectura) constitúe tamén

un acto de apropiación cultural, ben arredado de calquera clase de asimilacionismo pasivo.

As marcas da alofonía (a antroponimia, a toponimia, os títulos das seccións, algúns lemas e citas) instálannos no doloroso exilio do papel, na orfandade en que a imprenta nos deixou, na diferida alteridade da escrita. A medida que avanzamos, Paulino Vázquez indúcenos a asumir o alleo como o realmente propio.

A súa voz, ó comezo intencionadamente confundida entre os marmurios dos outros poetas, acaba por impoñerse nas dúas últimas seccións, de xeito que tanto "The Remains of the Day" como "House of Mourning" constitúen dous perfectos exemplos de intensidade e de concentración poéticas. Nelas, por outra banda, faise realidade o ideal eliotiano do soliloquio espiado, no que a voz asume, con pesimismo, a esencial teatralidade do mundo, da existencia e do suxeito ó que pretende representar.

En definitiva, *A experiencia inglesa* converte en poesía a emoción evocada e trae esa emoción ata o presente por gracia da memoria. Por iso mesmo, resulta ser un poemario tan modesto nos presupostos como valente nos resultados, no que non se renuncia a proferir as palabras (e ás indagacións) maiores: o tempo, a historia, a éxtase, a revelación, o non-ser. No proceso de construír a súa propia voz por voz dos outros, Paulino Vázquez funda un pasado posible para a poesía galega e un espacio poético, proxectado cara ó futuro, no que a insalvable estrañeza dos nomes e dos lugares nos devolve á conciencia da nosa propia estranxeiría.

MARÍA DO CEBREIRO RÁBADE VILLAR

Historia da lingua galega

● RAMÓN MARIÑO PAZ. *Historia da lingua galega*. Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 1998.

Ramón Mariño Paz, profesor da Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago e membro do Instituto da Lingua Galega reúne nesta obra o material que vén empregando hai anos nas súas clases de historia da lingua. Os contidos de gramática histórica mestúranse cos comentarios sobre a evolución da realidade sociolingüística neste compendio destinado ó alumnado (e profesorado) universitario(s). Tanto o formulamento inicial coma o producto final distancian esta publicación de intentos previos doutros autores que, ou ben buscaban o seu público nun lector menos informado ou ben se cinguían a un aspecto concreto da historia do galego.

Trátase dunha ampla e rigorosa revisión do material de máis prestixio publicado sobre historia da lingua na que as referencias bibliográficas clásicas se complementan coas investigacións máis recentes. Efectuarmos unha análise pormenorizada dos contidos dunha síntese panorámica deste tipo excedería con moito o espacio e a intención desta breve nota. Limitarémonos, en consecuencia, a realizar un repaso sucinto dalgúns dos argumentos máis importantes, que acompañamos de comentarios sobre as monografías que lles serven de base.

Un resumo prologal de tres páxinas ("Historia de Galicia e historia da lingua galega") precede os catro capítulos da obra. No primeiro capítulo, "A latinización de Gallæcia", ocúpase dos compoñentes prerromanos e das características da latinización do noso territorio. A revisión dos estudios xa coñecidos de, entre outros, Hubschmid, Corominas, Jungemann, Tovar ou Martinet pouco ofrece que modifique no esencial a sistematización que realizou hai anos Francisco Fernández Rei para as súas clases universitarias, e que se difundiría moi sintetizada nos libros de ensino medio elaborados para Edicións Xerais polo Colectivo Seitura na segunda metade dos oitenta (substrato preindoeuropeo: camadas euroafricana, hispano-caucásica...; indoeuropeo: precéltico e céltico...). O valor daquel traballo de Fernández Rei reafírmase ó comprobarmos que as novas contribucións (por exemplo a de Rivas Quintas ou as recollidas no volume colectivo coordinado por Pereira-Menaut *Galicia fai dous mil anos. O feito diferencial galego.* Vol. I, Historia, Museo do Pobo Galego, 1997) non introducen innovacións significativas na sempre dificultosa catalogación das *reliquias lexicais prerromanas.*

O segundo capítulo, "A longa viaxe medieval (séculos V-XV): o galego, entre o latín e o castelán", principia cun exame dos restos vocabulares dos superestratos xermánico e árabe, no que tamén se deixa sentir a influencia do traballo de Fernández Rei que acabamos de citar. Detense Mariño nos xermanismos lexicais, en especial no importante legado onomástico —ós clásicos estudios de J.-M. Piel únense as contribucións recentes de Boullón Agrelo— e no proceso de latinización dos xermanos. A continuación atende o superestrato árabe, que "debe entenderse máis como impregnación dun clima predominante en terras máis meridionais ca como froito dunha experiencia de contacto directo" (p. 74).

Máis adiante ocúpase das relacións entre latín e romance na Idade Media. A teoría de Wright sobre o influxo da reforma carolinxia da pronunciación latina (séculos VIII-IX) na aparición dos primeiros ensaios ortográficos romances matízase con opinións máis recentes (Puentes Romay) nun intento de afondar un pouco máis nas confusas orixes da escrita románica. Adéntrase despois no comento das relacións entre galego e portugués na Idade Media, para coincidir con Monteagudo "[...] quen, máis ca de fragmentación lingüística prefire falar de *reagrupamento independente* das falas galegas e portuguesas [...]" (p. 105). Ofrece a seguir unha panorámica das diferencias lingüísticas entre os textos escritos ó norte e ó sur do Miño baseada nos estudios de R. Lorenzo e C. Maia (pp. 108-28).

Resulta ademais de interese o comento da configuración dos espacios lingüísticos ibéricos na Idade Media e dos primeiros testemuños da percepción do galego como variedade románica autónoma nunha época, a medieval, na que a ausencia dunhas *scriptae* iberorrománicas autenticamente consolidadas (p. 175) permitía a elaboración de textos mixtos galego-leoneses coma os estudiados no subapartado II. 8 (pp. 152-76). Repásase, por suposto, a lingua tamén híbrida da poesía "galego-castelá" (Lapesa é o referente clásico, Polín o moderno) para rematar cun resumo panorámico das áreas de cultivo do galego na Baixa Idade Media e dos inicios da penetración do castelán en Galicia.

O capítulo terceiro, "A prostración dos séculos XVI, XVII e XVIII", elabórase no fundamental a través de investigacións propias que Mariño Paz vén publicando desde 1991. A penetración do castelán; o cultivo, a defensa e a reivindicación da lingua; os cambios lingüísticos; as características do galego escrito e o estudio do galego constitúen os subapartados fundamentais deste bloque, se cadra o máis conseguido do libro. A autoridade de Mariño Paz maniféstase, por exemplo, no tratamento da bibliografía (Pensado, Paz), que xa non se percibe como *base* da argumentación, senón que *acompaña*, reforzándoa, unha exposición máis autónoma, que alcanza momentos de especial fortuna na atención que se dispensa á figura de Sarmiento (pp. 239-50; 317-23) e, en xeral, ó resto dos autores do século XVIII.

A estructura do capítulo cuarto ("A problemática renacencia dos séculos XIX e XX") é simétrica con respecto á do capítulo anterior (marco histórico; extensión do castelán; cultivo, defensa e reivindicación da lingua; cambios lingüísticos; elaboración do estándar e estudio do galego). A profunda transformación socioeconómica e cultural de Galicia nese período ten como característica máis salientable o cambio brusco derivado do avance do proceso de urbanización, que se precipita abruptamente a partir dos anos sesenta e que tan desfavorablemente para o galego desequilibrou a tensión entre cultura propia e dinámica castelanizadora herdada de épocas anteriores.

Pero este capítulo non sempre acada a altura e rigor erudito do anterior. Aínda que a variedade e diversa significación relativa dos cambios acontecidos neste dous séculos obrigan a unha focalización selectiva, a falta de desenvolvemento de determinados aspectos que consideramos básicos nesa longa etapa (séculos XIX-XX) non sempre atopa xustificación nas carencias bibliográficas. A minuciosidade descritiva e o gusto polo detalle que se aprecian nos subapartados adicados á etapa prerrexurdimentista contrastan co veloz esquematismo que caracteriza moitos dos restantes neste capítulo derradeiro.

Existe, por exemplo, unha descompensación clara entre a atención dedicada ó proceso de constitución do galego culto na Idade Media e no período comprendido entre os séculos XVI e XVII e a información sobre o seu desenvolvemento na posguerra e, sobre todo, no último tercio do século XX. Alúdese nunha nota (p. 486, n. 145) a algunhas das máis relevantes visións de conxunto aparecidas na década dos noventa (Fernández Rei, Herrero Valeiro, Monteagudo, Santamarina). Sen embargo, aínda que faltan algúns estudios

valiosos (Ferro Ruibal, Kabatek), botamos especialmente de menos na bibliografía final os traballos de Muljačić, que desde 1986 non segue o modelo de Kloss. Unha ausencia que consideramos clamorosa e desconcertante nunha obra destinada ó público universitario. A teorización do sociolingüista croata só se cita de segunda man (pp. 288, 290), pese a que aparece en todos os artigos nomeados por Mariño Paz que acabamos de mencionar e constitúe desde hai anos unha referencia constante nos defensores da tendencia autonomista para o noso estándar.

O vasto capítulo cuarto recolle, ademais, interesantes comentarios sobre a realidade da situación sociolingüística sincrónica, que abranguen desde a asimetría do texto constitucional en materia de lingua (p. 355) ou a pasividade con que se desaproveitan o marco estatutario e a Lei de Normalización Lingüística (pp. 356-57) ata os alarmantes e silenciados resultados das investigacións do Seminario de Sociolingüística da Real Academia Galega (pp. 369-76). O peso que na bibliografía final teñen as publicacións de autoras e autores da Facultade de Filoloxía e do Instituto da Lingua da Universidade de Santiago permite apreciar asemade o transcendental labor de estudio e investigación levado a cabo por este colectivo de filólogos desde os anos setenta.

En conclusión, Mariño Paz constrúe un amplo mosaico no que recolle e revisa criticamente o máis salientable dos estudios clásicos e modernos. Aínda cos desequilibrios mencionados, trátase dun traballo fundamental no que o público especializado atopará unha documentada referencia para completar, adquirir ou renovar coñecementos sobre historia da lingua.

SERAFÍN ALONSO PINTOS

Figuras da nación

● RAMÓN VILLARÉS PAZ. *Figuras da nación*. Edicións Xerais, Vigo, 1997.

A presente obra agrupa diferentes traballos presentados ou publicados polo profesor Villares en diferentes foros e medios ó longo dos últimos anos. A oportunidade do compendio é realmente satisfactoria pois resulta ser de grande axuda para os investigadores e para os lectores en xeral ó dispoñer en formato de libro de toda unha serie de traballos dispersos que gardan entre eles unha estreita relación temática.

O libro consta de dez ensaios que estructurados a xeito de capítulos describen, indagan, reflexionan e analizan criticamente o desenvolvemento vital de relevantes personalidades galegas como Manuel Colmeiro ou López Ferreiro, así como de grupos e estamentos sociais como a Fidalguía ou os emigrantes ou de movementos políticos e culturais como o Galeguismo, ou

incluso de algo tan intanxible como as relacións entre Galicia e Portugal, sempre no marco temporal da segunda metade do século XIX e primeiro tercio do XX.

A finalidade do libro é a de evidenciar o gran dinamismo social, económico, político e cultural da sociedade galega da época, que se atopaba en profunda transformación e cambio. Pensemos na modernización agraria e na redención dos foros, no pulo da industria conserveira e naval, na urbanización, no comercio maragato e castelán nas vilas, no reparto da propiedade comunal dos montes, na chegada do ferrocarril, no comercio de gando e peixe coa península, nas remesas de diñeiro dos emigrantes, no anovamento da arquitectura en vilas e cidades, no pulo do asociacionismo e agrarismo, no xurdimento da prensa local ou no espertar e ascenso burgués fronte ó declive da fidalguía rural propia do Antigo Réxime. Sen dúbida o texto vén reforzar unha das teimas do profesor Villares posta en evidencia noutros traballos e publicacións del mesmo e doutros historiadores que traballan con el, é dicir, enfatízase a idea de amosar á sociedade galega en plena transformación, cambio e modernización antes da Guerra Civil española, feito que sinala o remate dun interesante período álxido e a entrada a partir de entón nun período escuro e inmobilista.

A obra resulta ser de moito interese no aspecto crítico e leva ó lector a reflexionar sobre cuestións fundamentais para o desenvolvemento social e económico de Galicia. No primeiro ensaio do libro o profesor Villares evidencia cómo no ano 1842 Manuel Colmeiro xa defendía a mecanización dos procesos de traballo do campo, a colonización de comunais e baldíos, o emprego de capitais e a concentración das labranzas como a solución para a "extremada subdivisión de la propiedade territorial de Galicia", propostas que se levarían a cabo cen anos despois; sen embargo, o autor non responde nidiamente ó porqué desa tardanza que, considero, sería de sumo interese para o lector. Por outra banda, se relacionamos a figura de Manuel Colmeiro co título do libro, xorden certas contradiccións. ¿Foi Manuel Colmeiro unha Figura da Nación? ou ¿sería, máis ben, unha douta personalidade rexional? Poderiamos preguntarnos acerca de cál sería a opinión ó respecto do propio Colmeiro. Incluso poderiamos aplicar o mesmo razoamento á figura e personalidade de López Ferreiro. Quizais neste aspecto non sería doado e non estaría de máis chegar a reflexionar sobre os conceptos de Galicia-nación e Galicia-rexión nas personalidades relevantes da época.

Con respecto á relación entre fidalguía e galeguismo, tratado no segundo capítulo, o profesor Villares atopa unha nidia relación aínda que, nas súas palabras non determinante, entre o estamento social feudal e o movemento político e cultural. De novo, sorprendentemente, abre interrogantes que nos levan a reflexionar. Otero Pedrayo, Losada Diéguez e Vicente Risco, todos eles fidalgos galegos rurais e figuras relevantes do galeguismo, estaban en contra da modernización agraria e do ascenso burgués para defender o *statu quo* dunha fidalguía rural en declive. Hai que considerar que a fidalguía representaba os valores do Antigo Réxime e por propia condición era conservadora. Podemos preguntarnos se Losada,

Otero e Risco viviron en contradicción coa súa condición social enfrontada ó seu pensamento político.

Polo que se refire ó tratamento do fenómeno migratorio galego resulta moi atractiva a súa contextualización dentro dun contexto europeo. As reflexións presentadas son moi interesantes e están fundamentadas na análise comparada que, por certo, non é frecuente na literatura académica galega. A emigración dos galegos cara a América foi fundamental no proceso de transformación de Galicia, pois foron os indianos os que deron pulo ó anovamento arquitectónico en vilas e cidades galegas, as súas remesas de diñeiro contribuíron á modernización agraria, á fundación de xornais locais, ó pulo do comercio vilego e ó xurdimento de casas de banca nas cabeceiras de comarca, á creación de asociacións de todo tipo e á vertebración social de Galicia, ou incluso ó impulso da educación a través da fundación de escolas rurais. Sen embargo, Villares contextualiza o éxodo dos galegos cara a América dentro do éxodo migratorio europeo comparándoo co experimentado en rexións do sur de Italia e afirma que non foi o galego un caso excepcional, senón máis ben foi un fenómeno migratorio inducido polo propio proceso de transformación e modernización da sociedade galega da época. Non hai que esquecer que a galega foi unha migración andruvieira, pois boa parte dos que se ían volvían á súa parroquia cunha experiencia e cun capital que revertía positivamente na modernización do medio rural. Parte do capital da emigración permitiu e consolidou a conformación da pequena propiedade campesiña permitindo o acceso á propiedade de milleiros de labregos. Realmente, cabería preguntarnos se a emigración foi o factor determinante do enraizamento do minifundio.

Por último, pola miña propia condición de xeógrafo, é obrigada unha referencia ou puntualización acerca do tratamento que reciben na obra ambos os dous insignes intelectuais galegos como Otero Pedrayo e Ramón de la Sagra, pois as súas referencias no texto son sempre de carácter histórico ou económico. En ambos os dous casos é obviada a condición de xeógrafos, en Otero moi nidia polo contido de boa parte da súa obra e por ocupar a primeira cátedra de Xeografía na Universidade de Santiago; e no caso de Ramón de la Sagra pola súa condición de naturista e xeógrafo, na estela de Alejandro de Humbolt, a cal está moi presente na súa principal obra que leva por *título Historia física, política y natural de la Isla de Cuba*, obra á que dedicou trinta anos da súa vida (*vid.* F. Quirós Linares 1995: "Ramón de la Sagra, epígono de Humbolt", en J. Gómez Mendoza et all.: *Geógrafos y naturalistas en la España Contemporánea,* Universidade Autónoma de Madrid, 1995).

En suma, *Figuras da nación* é un libro crítico moi interesante que invita e estimula ó lector á reflexión e a se facer preguntas. O profesor Villares tivo un grande acerto coa compilación dos seus propios traballos dispersos en diferentes publicacións e lugares. Todos eles estructurados en capítulos gardan boa relación e amosan un atractivo intelectual innegable. É un libro de lectura obrigada para especialistas e público en xeral que teña interese por coñecer a historia contemporánea de Galicia.

CARLOS FERRÁS SEXTO

Sindicalistas e rebeldes

● DIONISIO PEREIRA. *Sindicalistas e rebeldes. Anacos da historia do movemento obreiro na Galiza.* A Nosa Terra, Vigo, 1998.

O libro de Dionisio Pereira é todo un descubrimento. Non porque faga aportacións históricas claves sobre o movemento operario galego de finais do século XIX e do primeiro tercio do XX, xa que é suficiente o catálogo de referencias bibliográficas espalladas pola universidade galega ou española, senón porque abre as veas do sindicalismo anarquista rexional con certa orixinalidade e cunha prosa documentada, amena e que se aventura a describir acertadamente a intrahistoria de personaxes esquecidos. De feito, o autor ten a delicadeza de coller da man algúns daqueles personaxes que a historia soterrou sen barullo ningún para pasear as súas vidas combativas, cheas de episodios tan anónimos como sorprendentes, diante dun lector sempre agradecido que pode coñecer aspectos moi interesantes da vida laboral e do activismo político de moitos sindicalistas ácratas que morreron defendendo a causa obreira. Pereira rescata as biografías de homes que loitaron coas armas sindicais e da propaganda política contra os sistemáticos abusos patronais. Figuras como a de José Pasín Romero, do "zapateiro poeta" Silva Cobas, de Mareque, carpinteiro e deputado nas Cortes Constituíntes da II República, do tipógrafo e xornalista do Morrazo Eusebio Alonso, entre outros moitos.

O autor, que apoia o seu texto con orixinais ilustracións, describe tamén aspectos de especial relevancia na súa época que teñen que ver coa dureza do traballo da mulller. Así queda de manifesto cando relata a influencia no proletariado galego da anarquista Federica Montseny, que viaxou á nosa comunidade nunha xira de carácter puramente propagandístico en decembro de 1935. Montseny quedou impresionada, segundo nos conta Pereira, coa "ubicuidade da muller traballadora da Galiza". A líder da CNT testemuñou a dureza do traballo feminino: "Las he visto tras las yuntas, arando; cavando en los campos, conduciendo pesados fardos de leña, grandes jarras de agua sobre la cabeza. Las he visto hundidas hasta la cintura en el agua, sacando las barcas sardineras del mar. Las he visto por las calles de la La Coruña, calzadas con los típicos zuecos, voceando con singulares modulaciones, como una melopea, el pescado acabado de coger en el bramante océano" (p. 64).

A obra detense incluso, de xeito bastante ilustrativo, no sindicalismo do sector da madeira entre 1920 e 1936. Sobre esta etapa hai datos substanciais sobre as duras condicións laborais da época, que afectaban tamén a moitos outros sectores da pobre industria galega. Particularmente interesante resulta o capítulo dedicado á relación entre Cultura, Prensa e Ideoloxía anarquista, no que o autor rescata a importancia da fructífera prensa de carácter libertario entre 1870 e 1936 (pp. 81-146). Nestas páxinas destácase o papel desempeñado polos ateneos libertarios, que contribuíron non só a difundir o ideario anarquista entre os traballadores galegos, senón tamén a divulgar

experiencias diversas de carácter cultural e a fomentar a alfabetización mediante a construcción de bibliotecas e a organización de veladas e comicios que serviron como canalizadores da conciencia popular. A prensa, pola súa banda, xogou una papel extraordinariamente dinamizador no movemento anarquista e noutras correntes de pensamento da facción socialista ou republicana que defendían, igualmente, os postulados de liberdade e igualdade. Publicacións como *El Sol* ou *Lucha Social* en Santiago, *La Propaganda* en Ferrol ou *El Trabajo* e *La Lucha*, en Vigo, entre varias decenas, eran o alimento espiritual de moitos operarios. Unha prensa que, sen embargo, contou co desprezo xeneralizado da burguesía ilustrada e das institucións oficiais, que ignoraron a súa conservación. De feito, numerosos títulos que tiveron unha presencia notable en distintas etapas anteriores ó comezo da Guerra Civil española non figuran en ningún arquivo galego. Non obstante, o autor fai un esforzo destacable por catalogar moitas daquelas cabeceiras perdidas en varios cadros, que agrupan os xornais de forma clasificada, reunindo datos sobre a localidade de distribución, o período de existencia, a frecuencia de aparición, así como a súa liña ideolóxica e outros aspectos de interese. O autor fai unha mención especial do órgano ácrata *Brazo y Cerebro* (1935-1936), que adquiriu un protagonismo relevante no contexto do anarquismo galego, desempeñando funcións que ían máis aló do adoutrinamento político dos operarios. *Brazo y Cerebro*, que se publicaba quincenalmente, fora fundado na Coruña por un grupo editor composto maioritariamente por mozos traballadores que se puxeron ó servicio da causa libertaria para propulsar un movemento anarquista galego desde as súas columnas que fixese fronte ó fascismo e ó escravismo operario.

A historia que Dionisio Pereira nos conta, pois, está tecida con pequenos anacos de biografías anónimas, que lle conceden ó libro a sensibilidade e paixón necesarias para comprender plenamente o desenvolvemento do anarquismo sindical galego nunha dimensión social e propagandística.

ALBERTO PENA RODRÍGUEZ

A guerra do 36 na Coruña

■ LUÍS LAMELA GARCÍA. *Estampas de injusticia. La guerra del 36 en A Coruña y los documentos originados en la represión*. Edicións do Castro, serie Documentos, Sada, 1998.

A ocultación e o descoñecemento sobre a sombría etapa que a Guerra Civil española e a posguerra supuxeron na nosa historia contemporánea está a transformarse nas dúas últimas décadas e, nomeadamente, nos anos máis recentes nun considerable incremento dos traballos de investigación,

enfocados desde diferentes perspectivas, desde a histórica á literaria. Achegado á primeira está o inxente labor que desenvolveu nesta década o investigador Luís Lamela García, quen acaba de ver editado o seu novo traballo *Estampas de injusticia. La guerra del 36 en A Coruña y los documentos originados en la represión*, co que continúa a serie de volumes da súa autoría que tamén foron publicados dentro desa colección, xa imprescindible, denominada "Documentos para a historia contemporánea de Galicia" e que con este libro chega á súa entrega número 135.

Luís Lamela iniciou este camiño, non exento de atrancos, de desbravar a matagueira dos arquivos militares coa revisión do proceso a un coñecido deputado republicano de Corcubión, que recolleu en *Pepe Miñones: un crimen en la leyenda (1900-1936)* (1991); para continuar logo con *Inmolados Gallegos. Alexandre Bóveda, Víctor Casas, Telmo Bernárdez, Adrio Barreiro...* (1993) centrado na represión desencadeada na cidade pontevedresa e, máis recentemente, con *Crónica de una represión en la "Costa da Morte": Cee, Vimianzo, Ponte do Porto, Corcubión, Fisterra, Zas...* (1995), todos tres con numerosas páxinas cheas de información ata daquela descoñecida.

Da mesma xinea é este novo libro que condensa en case seiscentas páxinas un inmenso caudal de documentación rigorosamente histórica sobre as consecuencias que tivo para os coruñeses a represión desatada desde os primeiros días do alzamento militar franquista contra a lexitimidade democrática da II República. Unhas "Breves reflexiones" do autor, a xeito de prólogo, amosan a finalidade fundamental da investigación: "Hemos intentado, pues, reconstruír el testimonio dramático de una corta pero intensa época que no puede ser omitida, ni desfigurada, ni olvidada. Intentamos recuperar testimonios que rechacen (con los documentos originados por los propios represores) afirmaciones de gentes que en su época disfrutaron de gran credibilidad y que por ignorancia, o por otros ocultos motivos, pregonaron por ejemplo *que en Pontevedra yo sólo tengo conciencia de dos muertos...*" Pois ben, como axiña veremos, o obxectivo que procura o investigador está sobradamente cumprido e con notable resultado.

No primeiro capítulo, titulado "Una esperanza fracasada", Luís Lamela sintetiza de maneira precisa o acordo de formación da Frente Popular, en xaneiro de 1936, a súa victoria política nas eleccións de febreiro e as condicións nas que se desenvolve a súa acción de goberno, non sen antes reflectir a situación nos anos anteriores. Como é lóxico, malia as múltiples referencias á política estatal ou ó ámbito galego, a súa análise céntrase nos avatares que se suceden na cidade coruñesa. Nestas primeiras páxinas coñeceremos en profundidade a composición dos dous bloques antagónicos: as dereitas e as esquerdas, como as denomina o autor con apropiado criterio, xa que o uso do plural reflicte a amálgama ideolóxica de dous grupos que se nutrían de numerosas siglas. E asistiremos á descrición pormenorizada dos continuos enfrontamentos entre os falanxistas, aínda poucos daquela, e os mellor organizados anarquistas e comunistas, así como as rivalidades que existían entre os propios partidos que compoñían a fronte electoral republicana.

As máis de sesenta páxinas do segundo capítulo constitúen a cerna do libro. Os seus quince epígrafes van desde as "Noticias de la sublevación y

creación del Comité de defensa" ata "Los años materiales de la lucha", desvelándonos numerosos aspectos como a articulación da trama militar-fascista na cidade; o decorrer dos acontecementos e o contido das asembleas obreiras; os preparativos para a defensa da legalidade republicana, coa requisa de armas para as organizacións obreiras; a convocatoria a folga xeral e, finalmente, a lectura do bando de guerra e o ataque dos sublevados contra o Goberno Civil, onde se refuxiaban as autoridades republicanas leais, así como a posterior rendición e a desigual loita que se produciu despois nas rúas da cidade e, finalmente, o inicio da represión.

Os capítulos terceiro e cuarto desenvolven, con maior brevidade, non exenta dunha precisión absoluta, o relato da intensidade da acción represora a través do estudio dos documentos elaborados naquela altura polos franquistas, os numerosos episodios que desvelan fusilamentos de republicanos ou de persoas sospeitosas de o seren, así como as posteriores clausuras de sedes e locais das organizacións políticas, culturais ou cidadás de carácter republicano, incautacións dos seus bens, queimas de libros e posteriores depuracións ou condenas de cárcere, das que moitas remataban nos coñecidos "paseos" ou na aplicación da denominada "lei de fugas".

O cuarto capítulo está configurado por dous apartados que pretenden dar unha exhaustiva nómina de represores e represaliados. É evidente que a relación de "Fallecidos por la represión en A Coruña", lonxe de molestar a ninguén, vai contribuír a restituír na nosa memoria colectiva os nomes dos homes e das mulleres que perderon a súa vida naqueles anos. De feito, Luís Lamela engade unha lista de máis de douscentos nomes, indicando a data e a causa da súa morte, entres as que destacan as consabidas e arrepiantes "hemorragia interna", "hemorragia cerebral", "schock traumático", "pérdida de sustancia ósea", "salida de substancia cerebral", ou o máis livián "herida por arma de fuego", ata atoparmos un tristemente irónico "heridas que destrozaron el corazón". Sen embargo, máis conflictivo pode ser o epígrafe "Los falangistas. La voz de los *vivos*", porque sinala os que encabezaron a crueza e a brutalidade da vaga represiva.

Un quinto e último capítulo recolle as "Notas histórico-biográficas y testimonios sumariales de algunos protagonistas", nas que se percorre as vicisitudes de vintesete casos persoais e de dúas sociedades: o Casino Republicano coruñés e o anarquista Centro de Estudios Sociales "Germinal". Nas actividades do primeiro é de salientar a participación do escritor galego Antón Villar Ponte.

Estampas de injusticia complétase cun apéndice que recolle a causa seguida contra o alcalde da Coruña, o republicano Alfredo Suárez Ferrín, coa publicación dos testemuños que declararon na instrucción do sumario, así como a acta de celebración do Consello de Guerra sumarísimo, a súa sentencia condenatoria, os recursos desestimados e a execución das penas impostas que rematou cunha serie de fusilamentos na zona das Adormideras. E, finalmente, antes do Epílogo, Luís Lamela introduce unha entrevista con "Pepín, el de la lejía", o maior duns coñecidos activistas republicanos, e que descoñecía os pormenores da morte dos seus irmáns Bebel, France e Jaurés.

Un índice onomástico e unha clasificación por partidos e institucións, realizado por Elena Comínguez, completa o volume.

Ora ben, de todo este inmenso caudal de información non debe pasar desapercibido un aspecto importante para as persoas que nos interesamos pola historia da literatura galega. Ademais das referencias a escritores como Eduardo Blanco Amor, Rafael Dieste, Daniel Castelao, Luís Seoane, Manuel Lugrís Freire ou os irmáns Antón e Ramón Villar Ponte, existe no libro un valioso documento. A día de hoxe era coñecida e amplamente reiterada a depuración que padeceu Ramón Otero Pedrayo, mais Luís Lamela ofrece un testemuño inédito sobre as represalias dirixidas contra o poeta muxián Gonzalo López Abente (1878-1963), daquela empregado do Banco Pastor. O informe emitido naquela altura pola comandancia coruñesa da Garda Civil, que se reproduce íntegro nas páxinas 153-54, é abondo esclarecedor, iniciándose coas seguintes palabras: "Fue un gran entusiasta, afiliado, cotizante y organizador del 'Frente Popular' y además peligroso por su forma de actuar, dedicándose por algún tiempo y sobre todo cuando se aproximaban la elecciones, a desarrollar una gran propaganda y campaña política en pro de dicho frente..." En novembro de 1937, unha vez resolto o expediente, López Abente foi afastado do servicio e dado de baixa, ata tempo despois non lograría retornar ó traballo polo interese do banco na súa profesionalidade. Non esquezamos que, por razóns de idade, o poeta muxián estaba próximo á xubilación profesional, feito que lle evitou sen dúbida maiores consecuencias.

En definitiva, estamos perante un libro denso que nos ofrece a posibilidade de adentrármonos nunha inxente cantidade de datos e de informacións históricas plenamente contrastadas. E esta profusión tal vez sexa o maior inimigo destas páxinas, porque ás veces resulta un empecemento á hora de seguirmos a narración dos feitos. Con todo, dado que a función do texto é a divulgación, o autor consegue achegarnos ó seu obxectivo que non é outro que procurar a revisión da historia.

MIRO VILLAR

Solucións e instrumentos para movernos na sociedade do coñecemento

● XOSÉ LOIS LEDO ANDIÓN. *Prensa galega. O discurso do poder.* Edicións Lea, Santiago de Compostela, 1998.

Os movementos de capital no hipersector da comunicación están marcando o debuxo do que en breve será o panorama do novo mapa de medios en Europa e, en xeral, no mundo. Para entender o que pasa e o

que vai vir necesitamos dispoñer de información das tendencias en cada país e das innovacións que permiten contar mellor as historias que pasan. Trátase de dúas cuestións básicas sobre as que os cidadáns sempre quixemos dispoñer de información precisa, ampla e barata. E nestes últimos anos parece que este desexo de saber máis sobre os medios aumenta, quizais pola cada vez maior importancia que ten nas nosas vidas o que contan os medios de comunicación.

O interese dos cidadáns polas cuestións de comunicación, xunto coas investigacións postas en marcha nestes últimos cinco anos, fai posible que, pouco a pouco, o número de ensaios publicados sobre estas cuestións aumente, así como a diversidade de enfoques. Esta maior amplitude nos prismas de análise sobre o estudio dos actuais medios de comunicación chega, nesta ocasión, da man de Xosé Lois Ledo, un licenciado en Ciencias da Comunicación con boa formación xurídica e con moita experiencia en distintos postos na Administración. Ledo Andión aporta un interesante traballo sobre os medios impresos como canal do discurso do poder.

Este ensaio, aínda que o primeiro de Ledo Andión, mostra non só a súa capacidade de análise, senón o interese do autor polos medios desde hai anos e o seu rigor cando ten que estudiar o proceso comunicativo. O mellor reflexo desta afirmación atopámola no libro, de consulta necesaria para entender mellor o que pasa cos medios de comunicación de Galicia, a sociedade na que están e as tendencias de futuro. Neste traballo Xosé Lois dinos que o poder institucional controla moitos espacios dos medios de comunicación do país.

O estudio de Ledo Andión, que previsiblemente completará cun seguimento máis amplo no futuro, constitúe unha chamada de atención para que os periodistas reflexionen sobre os productos que se fan. Algúns problemas que se advirten deben tratar de corrixirse no futuro para facer un periodismo máis vivo e estar máis en contacto coa realidade. Así os informadores responderán mellor ás demandas dos lectores, que cada vez mostran máis interese polas publicacións que se editan sobre comunicación.

Esta maior demanda de libros sobre comunicación tamén anima ás editoriais a potenciar as súas colecções desta materia ou editar algún libro. Así se xustifica o incremento de títulos tanto en galego como en castelán que se vén rexistrando nestes últimos anos, sen que se albisquen síntomas dun cambio na tendencia. Especialmente en lingua galega, o número de publicacións segue medrando desde a aparición da Facultade de Ciencias da Información de Santiago de Compostela, hai xa sete anos, e a posterior aparición da Facultade de Ciencias Sociais de Pontevedra. Pero non só se editan manuais para alumnos universitarios, senón tamén ensaios e estudios sobre o entramado que caracteriza o mundo da comunicación.

TELEVISIÓN DIXITAL

No panorama galego, a xulgar polos últimos libros que saíron ó mercado, tamén se reflexiona sobre o mundo da comunicación que vén da

man das novas tecnoloxías. Isto é o que fai a xornalista Sara Dobarro no seu libro *La televisión digital en Europa* (Editorial 9, S. L., Pontevedra, 1998). Sara Dobarro relata desde cuestións básicas do proceso de dixitalización ata unha visión panorámica polo que está pasando nos distintos países da Unión Europea. Na parte final realiza unha aportación sobre normativa, onde figura desde a Lei Xeral de Telecomunicacións, de abril de 1988, ata o Plan Técnico Nacional de Televisión Dixital Terrestre e terminoloxía en materia de telecomunicacións.

Un libro publicado en galego, aínda que dun profesor finlandés, é o que leva por título *Os medios na era do coñecemento.* Esta obra de Tapio Varis constitúe unha reflexión lúcida sobre o que pasa no mundo da comunicación e sobre algunhas tendencias de futuro. No libro analízanse temas como educación mediática, deseño, arte visual, actividade empresarial, multimedia e infraestructuras. Tapio Varis facilita moitos datos para a reflexión sobre o novo escenario global e local da información.

EMPRESA VIRTUAL

Xa en lingua castelá, o percorrido polas principais publicacións aparecidas mostra un final de ano con numerosas e interesantes publicacións sobre xornalismo, que van desde o manual sobre a entrevista en prensa, radio e televisión (Cátedra, 1998) ata o libro de Arturo Merayo sobre *Curso práctico de técnicas de comunicación oral* (Tecnos, 1998). Non menos importancia revisten o libro de Luís Ángel Fernández Hermana sobre a información en Internet (*En.red.ando.* Ediciones B, 1998), o traballo de Manuel Piedrahita sobre *Periodismo impreso audiovisual y electrónico del siglo XXI* (Editorial Universitas, Madrid, 1998) e o traballo de Margarita Rivière sobre *El segundo poder* (El País-Aguilar, Madrid, 1998).

Esta relación de títulos de interese en castelán complétana o traballo de Ofa Bezunartea, Mercedes del Hoyo e Florencio Martínez sobre reporterismo (Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1998); a investigación de Mercedes Medina Laberón (Eunsa, 1998) sobre *Valoración publicitaria de los programas de televisión*; o libro de Ramón Cotarelo titulado *Ordeno y mando. La derecha contra el Estado de Derecho*, editado en Temas de hoy (Madrid, 1998), ou o libro de Juan José García-Noblejas (*Medios de conspiración social.* Eunsa, Pamplona, 1998).

O punto final á lista de libros en castelán pono *La empresa virtual*, un ensaio de Félix Cuesta Fernández, quen nos explica o concepto de empresa virtual neste escenario mediático de redes. Trátase dun interesante traballo no marco de distintos estudios sobre a aplicación das tecnoloxías da información como catalizadoras do cambio de finais do século XX. Cuesta Fernández, amais de analizar a creación de empresas virtuais no campo da comunicación, apunta o gran reto da empresa virtual no futuro: a consecución da identidade cultural de todos os seus integrantes.

Este conxunto de libros publicados no final de 1998 conforma unha oferta de bos manuais sobre xornalismo. Algúns recollen investigacións

realizadas nos últimos anos, mentres outros son entrevistas ou ensaios sobre cuestións moi de actualidade no mundo da comunicación. A medida que vivimos máis mediatizados pola reconstrucción do que pasa, levada a cabo polos medios de comunicación tamén aumenta o número de libros que tentan aclarar as claves para movernos mellor pola sociedade desta fin do século XX que moitos se empeñan en bautizalo como o da porta de entrada na sociedade da información.

XOSÉ LÓPEZ

A prensa galega na emigración

● VICENTE PEÑA SAAVEDRA (dir.). *Arquivo da emigración Galega*. Consello da Cultura Galega. Santiago de Compostela, 1998.

Atopámonos diante dunha obra de consulta, deseñada como unha base de datos, disponible en soporte informático —CD ROM— e tamén impreso, editada baixo a iniciativa do Arquivo da Emigración Galega do Consello da Cultura.

O *Repertorio da prensa galega da emigración* vén dar continuidade a un proxecto anterior, iniciado no ano 1992 cunha primeira entrega que se materializou na publicación do repertorio *Galicia-América: unha contribución bibliográfica*, e que máis adiante daría lugar á *Base bibliográfica da emigración galega*, editada tamén en soporte informático pola Ponencia de Cultura Galega no Exterior do propio Consello.

A presente obra recompila 550 referencias hemerográficas correspondentes a outras tantas publicacións periódicas, xurdidas ó longo de máis dun século entre o colectivo de galegos da diáspora espallados polos cinco continentes. Recolle, no seu conxunto, a variada tipoloxía da producción de prensa na emigración. Atendendo á súa cronoloxía, abrangue desde o semanario humorístico habaneiro *A gaita gallega*, que ve a luz o 7 de xaneiro de 1872, ata o portavoz *Caballeros de Santiago*, da Sociedade de Emigrantes do mesmo nome, que aparece en Salvador de Bahía en decembro de 1996.

Convén aclarar, sen embargo, que só se incorporan as cabeceiras que responden a un carácter exclusivamente galego, é dicir, aquelas publicacións producidas polas asociacións de base étnica galega ou dirixidas explicitamente á colectividade emigrada orixinaria de Galicia, editadas tanto nos enclaves de asentamento dos emigrantes como no seu país de orixe. Non atopará aquí o lector aqueloutras publicacións editadas por sociedades panhispánicas, os periódicos e revistas dirixidos ós emigrantes españois no seu conxunto, ou ós medios de información xeral ou especializada que non respondan ós criterios anteriores.

Pero o interesado en afondar na producción impresa periódica da emigración exclusivamente galega ten acceso a través desta obra a unha serie de datos sobre boletíns e órganos de prensa das sociedades; periódicos de información xeral, revistas culturais, prensa política e voceiros institucionais. De todas elas ofrécese, ademais da identificación nominal de cada medio, unha completa información acerca de subtítulos e lemas, lugares de edición, idiomas, prezos, formas de financiación, tiradas e lugares de distribución; entidades editoras, enderezos das respectivas redaccións, imprentas, formatos, ilustracións, publicidade e número de páxinas, periodicidade e cronoloxía indicando as épocas, as datas e os anos de aparición e de cese da publicación, ou os anos dos que se ten referencia da súa edición, unha síntese dos seus contidos, responsables directos da publicación e principais colaboradores. En moitas ocasións engádese tamén unha viaxe de portada a modo de ilustración do correspondente medio.

Todo isto, en suma, dános idea do extraordinario esforzo realizado para localizar e organizar de forma exhaustiva e precisa todas as referencias que se manexan, pois o *Repertorio da prensa galega da emigración* constitúe o resultado dun laborioso rastrexo nos fondos dos principais centros de documentación galegos, entre os que figuran a Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela, a da Real Academia Galega na Coruña, a da Fundación Penzol en Vigo, a do Instituto Padre Sarmiento de Estudios Galegos en Compostela, a do Museo de Pontevedra e a do Mosteiro de Poio; as colecciónes hemerográficas da Secretaría Xeral para as Relacións coas Comunidades Galegas da Xunta de Galicia e do propio Arquivo da Emigración Galega no Consello da Cultura Galega.

Consideramos oportuno poñer de relevo que, sendo conscientes das dificultades coas que habitualmente se atopa o estudioso ó tratar de localizar unha determinada fonte entre a vasta producción hemerográfica que aquí se recolle, debido sobre todo ó seu volume, diversidade e dispersión, ós responsables dese interesante compendio heurístico no se lles pasou por alto engadir os datos relativos á súa situación actual. E este é un aspecto que, sen dúbida, agradecerá todo investigador interesado no manexo directo dos exemplares disponibles nas diferentes hemerotecas que se citan.

Á fronte do traballo, como responsable da súa elaboración, figura o doutor don Vicente Peña Saavedra, un pedagogo que conta no seu haber cunha fructífera traxectoria investigadora sobre Historia da Educación en Galicia, na súa vertente emigrante. Con esta, vén de sumar unha nova e suxestiva aportación ó conxunto de obras de interese para aqueles que centren o seu obxecto de estudio nas diversas manifestacións socioculturais da emigración galega.

Nesta mesma liña, queremos salientar que a obra posúe un valor engadido para os historiadores da educación, en Galicia en particular, e para todos aqueles interesados na vertente educativa da emigración transoceánica en xeral, posto que recolle a máis completa nómina de publicacións periódicas das Sociedades Galegas de Instrucción, unhas publicacións que

teñen permanecido dispersas, das que se posúe escasa información acerca dos centros onde poden localizarse e que, por conseguinte, non resulta doada a súa accesibilidade para o investigador que se inicia na materia. Por iso, o *Repertorio* facilitará o camiño ós que aspiren a afondar no coñecemento do sempre complexo, plural e polifacético fenómeno da emigración.

A pesar da exhaustividade conseguida —tarefa sempre arriscada debido ós condicionantes expresados e ó propio carácter aberto e provisional de toda investigación— non deixarán de aparecer novos achados que deberán ser incorporados en sucesivas revisións do catálogo. Aínda así, o *Repertorio da prensa galega da emigración* representa un instrumento imprescindible para o estudio da emigración galega contemporánea en calquera dos seus múltiples aspectos, xa que nos achega a unha das fontes de información privilexiadas para o tratamento deste fenómeno de masas crucial no noso pasado recente e, sen dúbida, tamén decisivo no presente.

XOSÉ MANUEL MALHEIRO GUTIÉRREZ

A era da información

■ MANUEL CASTELLS. *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol. II. El poder de la identidad.* Alianza Editorial, Madrid, 1997.

No ámbito da proliferación de producciónns bibliográficas que intentan reflexionar e interpretar os novos efectos do fenómeno da "globalización", a proposta de Manuel Castells adquire unha certa notoriedade polo carácter polifacético e singular con que aborda esta temática. Esta obra resulta a *Economía e sociedade* de Weber da nosa fin de século, como xa foi comparada en certos ámbitos intelectuais, e consagra totalmente o prestixio internacional do máis afamado sociólogo español.

Dous pares de conceptos campan en todo o libro constituíndo a base da análise e abríndose a posibilidades orixinais de interpretación: o proceso de globalización tecnoeconómica, a oposición globalización/identidade, a revolución nas tecnoloxías da información e a reestructuración do capitalismo, son as temáticas centrais da tríada *La era de la información.* A partir de este contexto, cada volume retrata un campo temático, analítico e interpretativo concreto.

No primeiro volume, *La red y yo,* Castells acuña un termo explicativo que condensa as novas características da sociedade actual: a "sociedade--rede". Este concepto relaciónase con toda unha extensa serie de factores típicos desta etapa de posmodernidade tardía. A globalización da actividade económica, a tecnoloxía integrada na vida cotiá, a organización en

redes, a flexibilidade e inestabilidade do traballo, a cultura virtual, os espacios de fluxo e o "tempo atemporal" son os novos aspectos existenciais e as novas marcas referenciais que anuncian o devir do próximo século.

Os textos reunidos no último volume, *Fin de milenio,* testemuñan e analizan episodios da violencia sociopolítica, explícita e implícita, exercida en diversos contextos: a crise do estatismo industrial, o incremento da pobreza e da exclusión social no mundo, os efectos que están sentido as economías do Pacífico e de Europa e o aumento da economía criminal global, unindose ás voces de denuncia doutros autores.

No libro que imos abordar nesta reseña, *El poder de la identidad,* o escritor pretende aclarar a confusa percepción que as diversas expresións emerxentes están producindo. Nel, analiza a dialéctica entre os "movementos de identidade" e a "globalización", como dous elementos contradictorios e ó mesmo tempo, complementarios.

Un dos aspectos mais destacados na narración de Castells refírese á cantidade de datos empíricos, acontecementos mundiais e lugares que manexa para ilustrar e caracterizar esta nova sociedade-rede, burlando as directrices da *midia* mundial marcadas polo "pensamento único".

O percorrido discorre polos múltiples recunchos da humanidade, sen esquecer os espacios alleos ós fluxos do capital, do poder e da información, evitando caer en etnocentrismos trasnoitados. Analiza os movementos de liberación sexual na universidade de Taipei (Tailandia), os fundamentalismos relixiosos da Norteamérica profunda e do Xapón, os efectos dos integrismos islámicos, as crises dos países do leste, o movemento zapatista mexicano e o panorama político de Bolivia.

A seriedade e o rigor que amosa na atrevida análise das características e propostas dos considerados movementos sociais radicais ou alternativos merece certa consideración. A identidade sexual, o movemento guerrilleiro chiapaneco, os movementos feministas, fundamentalistas, ecoloxistas, puritanos e nacionalistas, son racionalizados e contextualizados historicamente por este autor, como síntomas de resistencia multicultural a certas dominacións.

Así, pretende enderezar o tedioso destino das obras de ensaio, diluíndo os modelos teóricos para facilitar a dixestión da información que brinda, enfatizando os elementos empíricos e as experiencias prácticas. Paralelamente, o texto é atravesado por múltiples referencias bibliográficas e teóricas dos grandes mestres, vinculando deste modo, as novas aportacións do autor cos seus referentes contemporáneos.

A metodoloxía utilizada na súa reflexión sobre os movementos sociais recupera a estructura analítica utilizada nas súas anteriores obras: o triángulo *identidade-adversario-obxectivo.* Non vai xulgar os movementos sociais de "bos", "malos", "progresivos" ou "regresivos", todos eles conducen a cambios impredicibles, e aínda que non oculta as súas afinidades persoais, asume a pluralidade contradictoria nos novos tempos. Para isto, parte dun postulado epistemolóxico ó modo marxista: "O sentido da historia é a historia que sentimos".

Fronte á globalización e ó cosmopolitismo xorden vigorosas expresións de identidade que o autor analiza pormenorizadamente no primeiro capítulo do libro, se ben, realiza unha definición constructivista do concepto de identidade, ademais dunha clasificación clarificadora do mesmo. Para Castells, a "identidade" defínese como "o proceso de construcción do sentido atendendo a atributos culturais ós que se lle dá prioridade fronte ó resto das fontes de sentido". A natureza da mesma está determinada por unha ristra de interrogantes orientativos: *cómo, desde qué, por quén* e *para qué* se constrúen as identidades colectivas, o que finalmente acaba determinando o seu sentido, dentro dun contexto histórico propio.

Os movementos sociais de identidade caracterízanse por querer transformar as relacións humanas ou por resistirse ós cambios, en nome de *deus,* da *nación,* da *familia* e da *localidade.* Castells diferencia tres tipos: as identidades lexitimadoras, as identidades de resistencia e as identidades-proxecto.

Antes de comezar analizando diversos exemplos de movementos identitarios, o autor lanza unha hipótese corroborada ó longo desta obra: "a constitución de suxeitos e diferente á época da modernidade e da modernidade tardía, hoxe constitúense como unha prolongación da resistencia comunal". A continuación examina con atención a historia, as características e os elementos que conforman o fundamentalismo islámico, o integrismo cristián estadounidense e o nacionalismo, facendo énfase no caso catalán, no movemento étnico afroamericano en Norteamérica, nos movementos centrípetos de desintegración dos países do leste e nas reivindicacións veciñais asociadas á comunidade local. Destaca a introducción de elementos conceptuais clarificadores como o concepto de *cultura da urxencia,* asociada á vida dos pobres mozos das periferias urbanas sudamericanas.

No segundo capítulo estudia os movementos sociais contra a nova orde mundial, comezando polo acontecemento máis inesperado desta fin de milenio, a aparición da guerrilla "informacional" zapatista, á que xenerosamente lle dedica as mais apaixonadas follas do libro. Conformada por grupos étnicos, mestizos e intelectuais urbanos, o autor narra a historia de dominación e explotación sobre os pobos indíxenas de Chiapas, que produciu o xurdimento desta mobilización. Un dos aspectos singulares deste grupo reside no uso das novas tecnoloxías da información, creando un amplo movemento de apoio na opinión pública mundial. Este caso demostra que as novas ordes globais están a producir múltiples desordes locais.

A milicia ultraconservadora dos EE UU, configurada por neonazis, antisemitas, membros do Ku Kux Klan e dos movementos pro vida, loitan tamén contra os efectos da globalización e a nova orde mundial, usando o Internet como peza clave da súa articulación.

Na mesma galaxia ideolóxica se atopa o movemento terrorista Aum Shinrikyo do Xapón, secta relixiosa que ten como obxectivo o de sobrevivir á apocalipse e salvar o país da competitividade capitalista, volvendo a espiritualidades esquecidas.

O exame ó movemento ecoloxista ocupa o terceiro capítulo deste libro. A opinión pública mundial atópase "reverdecida" despois das alteracións

efectuadas por este movemento descentralizado, multiforme, articulado en rede e omnipresente. A taxonomía destes grupos oscila entre os "medioambentalistas" que só tratan de corrixir a destrucción do home na natureza , e os "ecoloxistas", que conciben a humanidade como un compoñente dun ecosistema máis amplo.

Para Castells, a loita sobre a transformación estructural equivale á loita pola redefinición histórica das dúas expresións materiais fundamentais da sociedade: o espacio e o tempo. O ecoloxismo propón unha temporalidade nova e revolucionaria, o "tempo glacial", histórica relación evolutiva entre a humanidade e a natureza. Xorde unha nova cultura, unha nova forma de tratar a relación economía-sociedade-natureza.

A temática que atravesa o seguinte capítulo é a crise do "patriarcado", analizado a través do debate proposto desde o movemento feminista e os movementos de liberación sexual. Analiza o movemento feminista e de liberación sexual de diferentes países, as crecentes taxas de divorcios e o aumento de novas formas das estructuras familiares, para concluír que se está modificando a relación das nosas identidades sexuais fronte ó espacio mais próximo: o corpo.

Os dous últimos capítulos deste prolífico ensaio sobre os cambios sociais da nosa época abordan as crises de dúas institucións que amosaron a súa solidez ó longo dos últimos séculos e que, nesta fin de milenio, comezan a enfeblecer: o estado-nación e o sistema democrático liberal.

A tríada que socaba e debilita a soberanía dos estados-nación e a democracia liberal a conforma por un lado, os procesos de globalización das actividades económicas, que está provocando a crise do Estado de Benestar e a ruptura do Contrato Social; por outro, os fluxos de información transnacional dos medios de comunicación de masas que recrean escándalos políticos; e por último, a crecente globalización da delincuencia e do crime mundial.

Finalmente, esta análise dos cambios sociais na sociedade-rede desemboca no vacío de significado das institucións da era industrial; na construcción de poderosas redes globais de riqueza, poder e información; na privatización dos organismos públicos e na crise da familia patriarcal.

Soamente se opoñen a estas tendencias mundiais as identidades de resistencia, atrincheiradas en paraísos comunais en torno a valores tradicionais como *deus, patria* e *familia*; as identidades proxectos protagonizadas por mulleres, por movementos de liberación sexual, por ecoloxistas, por comunidades comunidades nacionalistas, étnicas e territoriais.

O poder difúndese en redes globais de riqueza e información que circulan e se trasmutan nun sistema de xeometría desmaterializada. A sede de este novo poder esta na mente da xente.

ÁGUEDA GÓMEZ

O estado da comunicación en catrocentas páxinas

■ BERNARDO DÍAZ NOSTY. *Informe anual de la comunicación 1997-1998*. Grupo Zeta, Barcelona, 1998.

Temos nas librerías unha nova edición da radiografía que desde hai dez anos se elabora en España sobre os medios de comunicación. A pesar dos problemas xurdidos hai máis dun ano para seguir con estes estudios desde Fundesco, houbo final feliz que garante a continuidade dos estudios, aínda que da man doutros patrocinadores. Foi o Grupo Zeta o que, en colaboración con distintas entidades, asumiu o proxecto de editar unha das publicacións máis esperadas no hipersector da comunicación: o informe anual de tendencias. Nesta nova fase, chega da man do profesor Bernardo Díaz Nosty, quen xa no seu momento deseñou o nacemento deste proxecto de orientación académica dirixido a analizar o sistema español de medios de comunicación.

O feito da edición supón, polo tanto, unha boa noticia, especialmente celebrada nas Facultades de Ciencias da Información, nos ámbitos da investigación científica relacionados coa Comunicación e en xeral polas persoas preocupadas polos cambios que se producen nun sector en plena expansión. Esta satisfacción débese a que o anuario non conforma unha guía sectorial —aínda que ten algo de guía, na parte final—, senón un estudio sistematizado das transformacions que afectan ás prácticas e ó consumo dos medios.

Esta reflexión, sustentada nun amplo aporte documental e estatístico, busca posicións de equilibrio, en palabras dos autores, obxectivo sempre difícil nun mundo no que se moven tantos intereses cruzados. Con todo, ofrece un resultado final marcado pola explicación dos complexos fenómenos que se viven no hipersector, onde cada vez escoitamos falar con máis forza de estratexias de expansión, fortes inversións ou novas alianzas. Nestes últimos anos as compañías de telecomunicacións, as eléctricas e a gran banca aparecen como actores que entran sen intermediación no novo escenario, absorvendo boa parte das institucións do espacio público.

O novo escenario caracterízase por un hipersector cunha proxección económica que dista moito de ser aquel con estructuras fraxiles que coñecemos nos anos setenta e oitenta. O sistema español de medios avanzou, no último lustro, cara a un fortalecemento de tres grandes grupos de comunicación, con soportes impresos, audiovisuais e electrónicos en rede. Trátase dun panorama de medios que mudou moito en pouco tempo, especialmente polo novo papel asumido por Telefónica, que lidera un gran grupo de novo cuño, aínda que con algúns dos vellos medios.

Mentres estes cambios se consolidan, segundo explican os autores, no campo político a acción normativa non acometeu a necesaria redefinición dos mecanismos de resgardo democrático. Hai pois moitos desafíos que vencer para darlle sentido cívico á explosión das industrias de pensamento,

a cultura e o ocio, en palabras de Díaz Nosty. Trátase dalgúns dos retos que agora haberá que afrontar no sector, coa participación de todos os actores, mentres avanza esa nova etapa que se inscribe dentro das extensións tecnolóxicas de matriz dixital e na que teñen presencia os principais grupos económicos e financeiros españois.

Tanto a análise do estado da cuestión como as tendencias que se proxectan no horizonte constitúen unha das partes centrais deste completo traballo que ten como finalidade unha completa análise do sistema de medios. Como nas anteriores edicións, o estudio resulta enriquecedor no ámbito da comunicación e esclarecedor para quen queira coñecer mellor o funcionamento dos medios, as estratexias de expansión e as políticas de alianzas. Do mesmo xeito, hai referencias ás tendencias dos medios locais e rexionais, aínda que este capítulo, por razóns do propio enfoque do traballo, non ten toda a profundidade que desde un país como Galicia desexariamos.

Ese traballo que se precisa para completar este estudio xeral, cun enfoque central que descansa baixo a alongada sombra do marco estatal, queda para os estudiosos dos medios de comunicación que traballan nas nacionalidades históricas. Pero, en xeral, o informe anual da comunicación hai que cualificalo como unha boa aportación, con coidada edición, que resulta de fácil lectura e ben estructurado. Sen dúbida, un bo libro que recolle un interesante estudio do hipersector da comunicación.

XOSÉ LÓPEZ

MÚSICA

SECCIÓN A CARGO DE **XOÁN M. CARREIRA**

José María Varela Silvari (1848-1926): polifacético e incansable defensor da música

Pese a ser unha das figuras máis relevantes do panorama musical galego, a vida e a obra de José María Varela Silvari a penas acaparou un mínimo de atención, practicamente desde o momento mesmo da súa morte. Xusto é que neste ano no que conmemoramos o 150 aniversario do seu nacemento, lle dediquemos unhas liñas en lembranza e homenaxe á súa persoa.

Para os que non teñan referencia ningunha de tan polifacético personaxe, quizais conveña poñer de relevo en primeiro lugar que durante a súa dilatada e intensa vida, obtivo un notable recoñecemento —tanto no ámbito nacional coma no internacional— por tan destacado labor realizado a prol da música.

Coruñés de nacemento, toda a súa traxectoria humana e profesional está marcada por unha mobilidade continua. Lisboa, Barcelona e Madrid foron as cidades nas que permaneceu dun xeito máis estable, sen perder nunca o contacto coa súa cidade natal. Pianista, compositor, director de orfeóns, historiador e crítico musical, profesor e bo coñecedor de todas cantas novidades aparecían no campo da pedagoxía musical, Varela Silvari é o prototipo do intelectual incansable, cunha extraordinaria capacidade para abordar calquera tema relacionado coa súa gran paixón: a música. Desde a súa adolescencia —cando xa comezou a destacar como avantaxado pianista— ata a súa morte, non deixou escapar oportunidade ningunha para introducirse en todos eses variados campos.

Como intérprete, tras ese primeiro recoñecemento, contou sempre cunha agarimosa acollida entre os seus concidadáns. Mostra diso son as eloxiosas reseñas periodísticas que podemos atopar na prensa do momento.

Como compositor, e pese a que chegou a publicar un número abondoso de obras, quizais haxa que destinarlle un lugar menos destacado; mesmo foi obxecto, aínda en vida, dalgunhas críticas. Non obstante, estes xuízos só poden considerarse provisionais, xa que ninguén estudiou en

profundidade e en toda a súa amplitude as súas composicións. Cónstanos que deixou un legado musical nada desdeñable. A prensa dá conta da execución dalgunha das súas pezas e cualifícao de "recoñecido profesor", "notabilidade", etc.; en non poucas ocasións sorpréndenos atopar as súas pezas canda as de músicos "consagrados" ou de relevo internacional.

Pese a todo, como xa sinalamos, non todos compartiron o entusiasmo que lle tributaron os seus concidadáns coruñeses. É sumamente elocuente a opinión que del tiña o célebre impresor madrileño Antonio Romero. Nunha carta dirixida ó non menos notable editor da Coruña Canuto Berea, Romero non dubida en afirmar —en relación coas composicións de Varela Silvari— que son sumamente triviais, e insta ó citado Canuto Berea para que o convenza de que deixe de compoñer xa que "pode figurar mellor como literato musical ca como compositor" (Fondo "Canuto Berea". Deputación Provincial da Coruña).

Como "investigador" e crítico musical o seu labor debe valorarse tendo en consideración a época na que viviu e as dificultades que tivo que superar, como todos os que se dedicaron a esta faceta neses anos. Ten o mérito de ser pioneiro nesta faceta, non só no ámbito galego, senón tamén no da "musicografía" española. Escribiu sobre os máis variados temas, pero sempre desde unha perspectiva subxectiva e, segundo se vén afirmando, carente de rigor científico (J. B. Varela de Vega, autor da entrada "Varela Silvari, José Mª" na *Gran Enciclopedia Gallega*, na que aporta abundantes e interesantes datos sobre a súa vida e a súa obra, non sinala ningunha razón que avale tal afimación). Se así fose, tampouco hai por qué estrañarse; non era infrecuente esta actitude na súa época, polo que non podemos consideralo fóra do normal.

Do que non cabe dúbida —abonda ler algúns dos seus textos— é da súa capacidade para captar a atención do lector, o seu particular talante crítico, a súa ironía e a súa vivacidade para expoñer os problemas que afectaban neses momentos a diversas parcelas da música galega e española. Como reflexo disto, reproducimos un texto, publicado en 1876, no que se aprecia —non sen certo ton mordaz— o seu interese por resolver un dos problemas máis preocupantes do panorama musical galego da súa época:

LAS MÚSICAS POPULARES EN GALICIA

Se hallan en tal abandono, y son dirigidas con tan poco celo las bandas filarmónicas de algunas villas y pequeñas poblaciones de nuestra querida Galicia, que imposible parece que pretendan los iniciadores elevarlos a un grado regular de perfección, cuando ellos mismos son tal vez la causa hasta triste del estado lamentable en que se ven en la actualidad las que, si se quiere, debieran estar mejor organizadas.

Es indudable que en algunas poblaciones, en lugar de contratar un profesor inteligente y sagaz que pudiera transmitir la enseñanza musical, recae siempre la elección en uno de los mismos que componen la banda popular; pero este nuevo e improvisado director suele ser, muchísimas veces, persona que lleva poco más de

un año de estudio hecho en su misma casa, sin tener modelos que imitar, personas distinguidas a quien consultar; y finalmente, un condiscípulo de los mismos a quienes dirige o pretende dirigir.

¿Creen los fomentadores de dichas bandas, o las personas que contribuyen a su sostenimiento, que podrán nunca con un pequeño personal que esté dispuesto a ejecutar con precisión la más pequeña e insignificante pieza musical? Creemos que no.

¿Fallece un director, o termina su contrata?, pues poner en su lugar otro, que sepa dirigir la enseñanza, componer o cuando menos arreglar e instrumentar una pieza de música, lección o juguete. Pero, como no se hace así, resulta de este abandono y poco celo la decadencia y atraso en que se hallan muchísimas sociedades musicales, costeadas por fondos del municipio en unas partes, y en otras por corporaciones o reuniones particulares.

Muchas bandas se iniciaron: fue puesto en obra el pensamiento, hiciéronse grandes gastos e instrumental, música, sueldo del director, etc. etc, y por último concluye este su contrata y queda todo desorganizado porque generalmente, encargamos la dirección de la banda a uno de los mismos ejecutantes; pero no está aquí todo el mal, sino en que, siendo todos condiscípulos, ninguno cree ser inferior al elegido.

Al ver el desarrollo y desconcierto consiguiente, con el nombramiento de semejante maestro director, ¿qué hacer los iniciadores o personas interesadas en que la sociedad musical prospere? Nada: pasado el primer celo que los impulsaba, pasada la novedad que al principio causa una cosa nueva, todos se olvidan, sin tener en cuenta, ni los desembolsos que se hicieron ni la distracción que estos podían proporcionarles, y lo que es todavía peor, sin pensar que, aquellos niños que estudian la música por mero pasatiempo podrían llegar a ser verdaderas notabilidades, cuyos nombres brillarían, figurando en los siglos venideros al lado de nuestros ilustres predecesores y contemporáneos, Salinos [*sic*], Andrevi, Carnicer Eslava y otros muchos que se elevan sobre el pedestal de su gloria.

¿No sería esto una dicha para la familia del que a tal altura llegase? ¿No sería honroso esto mismo para el pueblo donde naciese y se educase?

El pueblo que sostenga una banda regularmente organizada nadie podrá calificarlo de inculto e inmoral, porque donde hai música, probado está, que hay cultura, ilustración y moralidad.

Así pues, aconsejamos a todos los que tengan interés en fomentar o sostener en una determinada localidad, una Sociedad académico-filarmónica atiendan nuestras indicaciones, si las creen dignas de atención, eligiendo siempre maestros competentes y dignos para cumplir con acierto la elevada importante misión de su espinoso cargo dirigiendo a sus discípulos con el debido interés, estímulo e inteligencia.

De esta manera, dadas las tendencias del espíritu filarmónico que anima a distintas localidades gallegas, se sostendrán magníficas bandas populares, en unos pueblos, desapareciendo en otros los vicios de que se adulan muchas sociedades filarmónicas recientemente constituidas.

Interin esto suceda, tendremos que confesar aunque hiera nuestro amor provincial, que en Galicia no existen dos localidades filarmónicas, dignamente presididas, y medianamente organizadas.

Varela Silvari
Semanario *El Telegrama* 513, 13-III-1876

Ese mesmo interese por ver mellorado o nivel da música española amósase nestoutro texto no que dá mostras, ademais, do seu coñecemento sobre a historiografía musical do momento, criticando —novamente con aire burlesco— o escaso pulo que tiña no noso país o estudio da historia da música.

LA LITERATURA MUSICAL EN ESPAÑA

[...] Tenemos en España 3 diccionarios de la música: el primero fue publicado en 1853; en 1859 en segundo, y el tercero en 1868. A pesar del tiempo transcurrido, después de la publicación de estos diccionarios, no se hizo siquiera una sola nueva edición de ninguno de ellos. Hicimos conocer en distintas ocasiones la necesidad de un "suplemento" a todas estas publicaciones, ya que de nada se determinaba para llevar a cabo una nueva edición; pero nuestras advertencias, nuestra súplicas, a pesar de estar fundadas en la necesidad de introducirse nuevas voces en el arte, no dieron ningún resultado satisfactorio.

¿Qué prueba esto? Esta triste verdad demuestra la poca atención al arte musical, el poco amor a la profesión y el poquísimo entusiasmo que tenemos a nuestras glorias artísticas. En el extranjero se conocen los diccionarios musicales desde el siglo XV, en España desde la segunda mitad del presente. En el extranjero se anunciaba hace poco tiempo la 7ª edición de una de aquellas obras: en España no hemos visto todavía una sola publicación de esta clase impresa por segunda vez; y no se alegue aquí, que el Diccionario de Parada y Barreto, últimamente publicado, es muy completo: probado está que faltan en él más de 300 voces sin contar la parte biográfica.

El Telegrama, 15-V-1876

Destacou tamén na súa faceta de pedagogo, non só por ter sido profesor do Instituto Filarmónico de Madrid e da Capilla de Música de santa Cecilia, senón por ternos deixado diversas obras sobre aspectos teóricos da música, entre as que destaca o seu *Tratado teórico práctico de armonía*, editado en 1888, "método recomendado por casi todas las notabilidades musicales de Europa y América", segundo o comentario recollido na prensa (*Revista Gallega* 10, 19-V-1895). É autor, ademais, de múltiples obras sobre o pasado musical hispano e galego, publicadas en diferentes capitais europeas.

Unha das súas recompilacións máis sobresaíntes é o seu ensaio *Galería biográfica de músicos gallegos*; no prólogo desta obra manifesta o seu orgullo polo pasado musical galego:

> Probado está que Galicia, nuestra hermosa y rica Galicia, ha producido en todos los tiempos, lo mismo que otras provincias de España, gran número de personajes ilustres en las ciencias, en las artes y en las letras. Por esta razón nadie podrá admirarse de que un país tan favorecido por la naturaleza, un país tan lleno de encanto y poesía, haya tenido hombres de grande ingenio para interpretar las bellezas del arte músico, que, como es sabido, tan relacionado está con la misma naturaleza.

A continuación recolle breves perfís biográficos de músicos galegos, desde o século XIII ata a súa propia época. Como é habitual nas súas obras, non menciona as fontes de procedencia dos datos, pero iso non debe supor menoscabo ningún na consideración da citada obra, cando menos mentres non se lle dedique un mínimo estudio monográfico. Pola contra, hai que recoñecer que se trata do primeiro intento destas características realizado en Galicia. Se nos fiamos das palabras do autor, a *imparcialidad* e a *rigidez* foron os dous esteos sobre os que reconstruíu a nosa historia musical:

> [...] No se crea que nuestra pluma, aunque humilde, obedece a pasiones o parcialidades: [...] no se crea que escribimos por merecer el parabién de los gallegos, del cual, dicho sea de paso, jamás nos hemos ocupado.
>
> Hacemos estas observaciones [...] para que se nos crea verídicos en el trabajo histórico que damos por terminado; y para que, finalmente, no haya de suponer nadie, nacional o extranjero, que con ser hijos del país que historiamos, hemos olvidado la rigidez e imparcialidad que nos distingue y caracteriza; la *imparcialidad* y la *rigidez* que, como primera condición, debe atender siempre el literato al redactar sus históricos trabajos [...].
>
> Conste, pues, que al escribir esta Galería, no hemos pensado más que en la misión del historiador; esto es: EN LA VERDAD HISTÓRICA, a pesar de las rivalidades y de los inconvenientes!

Instalado primeiro en Barcelona e despois en Madrid, continuou o seu intenso labor musicolóxico sen tregua. Pero, aínda así, a defensa da música galega foi sempre unha constante na súa vida e na súa obra. Sirvan estas liñas como mostra:

O NACIONALISMO NA NOSA MÚSICA

Galicia, "espiña dorsal da música española", refuxo e custodia antano do saber e da inspiración musical dos pobos grego, xudío e árabe, ¿non é merecente do que na España seriamente che s'studia, reconocendoche a supremacía a que tes dereito pola tua historia?

[...] Galicia ten que voltar pol-o seu. Galicia a pirmeira monarquia española, a da lingua literaria por eiscelenza, é tamén, como dixemos denantes, a "espiña dorsal da música española".

A Nosa Terra 31, 20-IX-1917

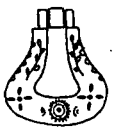
Por último, debe mencionarse tamén a súa faceta como *editor* de diversas publicación de ámbito nacional, Jacinto Torres Mula dá conta da seguintes:

Boletín Musical. Revista Española, Quincenal, Técnica, Doctrinaria y de Información.
Boletín Musical y de Artes Plásticas. Revista Técnica, Doctrinaria y de Información.
El Coliseo. Revista Musical y de Teatros.
El Eco Musical. Semanario de Literatura y Bellas Artes.

Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990),
Instituto de Bibliografía Musical, Madrid

Esperamos que esta breve noticia sirva para un meirande coñecemento de tan peculiar personaxe e que, a partir de aquí, comece a ser obxecto de estudios máis profundos.

PILAR ALÉN



Dous galegos en Noruega no século XII

De todos é coñecida a grande afluencia de peregrinos a Santiago de Compostela a partir do século IX, primeiramente do antigo reino de León, despois dos outros reinos critiáns da Península Ibérica, e pouco máis tarde dos outros países cristiáns de Europa, que seguiu medrando ata a primeira metade do século XV. Neste fluxo de peregrinos estranxeiros participaron principalmente os países de meirande poboación: Francia, Inglaterra, Alemaña, Italia e os Países Baixos. Sen embargo, en número relativamente asombroso atopamos evidencia de peregrinacións ó sepulcro do apóstolo Santiago dos países escandinavos, particularmente numerosas do reino de Dinamarca.

A popularidade das peregrinacións danesas ó santuario é testemuñada, por exemplo, nunha carta da raíña Margarida I de Dinamarca (1353-1412)[1]. Nesta carta cítanse corenta e catro lugares de peregrinación, espallados por toda Europa, desde o sepulcro de santo Olaf en Trondheim (Nídaros) ata Compostela e Xerusalén.

Dentro dos países escandinavos existían durante a Idade Media numerosísimos centros de peregrinación. Segundo un traballo de Christoph Daxelmüller e Marie-Louise Thomsen, só Dinamarca contaba con corenta e sete[2].

Está probada a grande afluencia de daneses, islandeses, noruegueses e suecos a Santiago de Compostela durante toda a Idade Media[3], pero o que aínda non recibiu ningún estudio importante é a peregrinación en sentido inverso, é dicir, a de cidadáns galegos a estes centros de peregrinación de Escandinavia.

Ningún santo ou santa dos países escandinavos logrou a popularidade do santo rei Olaf de Noruega, chamado Olaf Haraldsson. Nado en 995, xa á ida-

1. Publicada por Erslev, K. *Kirkehistorike Samlinger* 3 Rk. III, p. 377.
2. "Mittelalterliches Wallfahrtswesen in Dänemark", *Jahrbuch für Volkskunde.* Würzburg-Innsbruck, 1978, pp. 155-204.
3. Søgaard, H. *Kulturhistorisk Leksikon for Nordisk Middelalder fra Vikingetid til Reformationstid.* T. XIII, col. 318; Unset, S. "På pilegrimsferd", *Norsk Kulturhistorie.* T. II, Oslo, 1939, p. 353; Thoroddsen, Th. *Geschichte der isländischen Geographie.* Leipzig, 1897, p. 43.

de de doce anos comezou as súas actividades como viquingo nas incursións que este grupo de xentes levaba a cabo polas costas europeas. Olaf participou no violento ataque contra a cidade de Londres en 1009 e máis tarde en incursións pola costa galega, especialmente en Tui, no ano 1015[4]. Moi pouco despois da morte do santo, na batalla de Stiklestad, entre Trondheim e a fronteira sueca, o 29 de xullo de 1030, á idade de 35 anos, comezaron a aparecer signos de santidade, e atribuíronselle numerosos milagres.

Soterrado na catedral de Nídaros (hoxe Trondheim), o seu sepulcro converteuse axiña nun centro de peregrinación moi frecuentado e foi obxecto de profunda veneración ata 1530, cando os seus restos mortais foron transportados a Dinamarca. Daquela o seu corpo desapareceu e son hoxe en día numerosas as hipóteses sobre o paradoiro de tan preciosa reliquia.

A morte do rei Olaf foi considerada desde un principio como un martirio e por conseguinte declarado santo polo bispo Grimkell só un ano despois da súa morte. Neste século tiñan aínda os bispos noruegueses o privilexio de poder canonizar.

O impacto que deixou este gran rei na historia de Noruega foi, é e seguirá a ser durante séculos, inigualable. O culto do *rex perpetuus Norvegiae* estendeuse rapidamente non só por toda Noruega, senón tamén máis alá das fronteiras do reino. Lembremos que a princesa noruega Cristina, filla do rei Hákon IV o Vello, que casou co infante don Filipe, irmán do rei Afonso X de Castela, emprendeu en 1257 unha viaxe a Valladolid acompañada dun gran séquito. Nesta cidade tiveron lugar as nupcias. Prometéronse o mércores de cinsa dese ano. Na saga *Hákonar saga Hákonarsonar*[5], escrita probablemente polos anos 1264-5, lemos que o primeiro desexo que a princesa norueguesa manifestou ó seu prometido, o infante don Filipe, foi que mandase construír unha igrexa na honra do santo rei Olaf, o que consentiu o infante coa mellor vontade. Non hai motivo ningún para dubidar que o infante non cumprise a súa promesa.

O culto de santo Olaf non foi sobrepasado por ningún santo escandinavo dentro e fóra do seu país, nin sequera por santa Bríxida, nin san Canuto nin outro ningún. Ata Galicia chegou moi pronto a fama do santo noruegués.

Moi probablemente, aínda que non existan probas contundentes ó respecto, pero no que concordan a meirande parte dos investigadores que estudiaron o tema, foi o arcebispo de Nídaros, Øistein Erlendsson (1161-88), o autor dunha obra escrita en latín no último tercio do século XII, e que leva por título *Passio et Miracula Beati Olavi*[6]. En calquera caso, este arcebispo é o autor dunha versión estilizada da vida do rei. Á súa *Passio et Miracula Beati Olavi* precedérona dúas versións, unha curta e outra longa, e

4. A presencia do futuro rei de Noruega é confirmada por Munch, A. *Symboloe ad historiam antiquiorem rerum Norvegicarum.* Kristiania, 1850; Undset, Sigrid. *Hallig Olav, Norges Konge.* Oslo, 1930; Riant, Paul. *Expéditions et pèlerinages des Scandinaves en Terre Sainte au temps des Croisades.* París, 1865.

5. Helle, Knut. "Hákonar saga Hákonarsonar", *Kulturhistorisk Leksikon for Nordisk Middelalderfra. Vikingetid til Reformationstid,* VI, p. 52.

6. Editada por Metcalfe, F. Oxford, 1881.

aínda outra anterior máis longa. As versións máis comúns teñen a súa orixe a principios do século XIII[7].

O arcebispo proclama no seu traballo o punto de vista teolóxico-xeográfico da expansión do cristianismo por toda europa ata os seus extremos: Xerusalén ó leste, Roma ó sur, Santiago de Compostela ó oeste, e agora finalmente o cristianismo implantouse tamén no norte. O libro divídese en dúas partes: a primeira consiste nunha biografía e panexírico do rei. Na segunda descríbense os milagres debidos á súa intercesión.

Non falta quen interprete este libro como unha propaganda dirixida a toda a cristiandade para atraer peregrinos a Nídaros. O manuscrito que serviu de base á edición de F. Metcalfe pertenceu á abadía cisterciense de Fountains, hoxe en ruínas, fundada en 1132.

Este libro é o máis completo sobre a vida e milagres de santo Olaf. É un feito certo que santo Olaf conseguiu a completa cristianización de Noruega nun curto período de tempo, algunhas veces con métodos verdadeiramente crueis, frecuentemente coa axuda da súa espada *Hneitir*, empregando unha doutrina baseada en tres principios:

1) Converter o seu pobo á verdadeira fe.

2) Protexer o seu país contra os estranxeiros (Suecia e Dinamarca).

3) Castigar os malfeitores e establecer unha lei xusta.

Adán de Bremen, autor dunha fiel *Gesta Hammaburgensis Ecclesiae Pontificum*, escrita entre 1073 e 1076, é dicir, poucos anos despois da morte do rei, gaba as cualidades de santo Olaf como cristián e como rei[8].

A segunda parte da *Passio Olavi* é a que contén o capítulo de importancia para a historia cultural de Galicia. Esta segunda parte aparece nos breviarios de Nídaros, Slesvig, Skara, Linköping e Århus, e líase nas súas respectivas dióceses no cabodano do martirio do rei. Igualmente en Inglaterra se erixiron numerosas igrexas dedicadas a santo Olaf. Existe unha boa cantidade de anécdotas sobre as confusións creadas polo gran número de igrexas do santo que había soamente na cidade de Londres.

O capítulo en cuestión di así na miña traducción:

> Dous irmáns dunha parte de España chamada Galicia, mentres atacaban a seu padrasto, mataron a súa nai que se puxera entre eles, e ó padrasto que se dera á fuga. Logo queimaron a este e o mosteiro no que fora acollido, ademais de cinco monxes. Despois, encadeados, e con profundo arrepentimento, percorreron varios países da cristiandade. Finalmente, atraídos pola fama de santo Olaf, chegaron a estas terras. O máis novo dos dous irmáns estaba a piques de morrer, por mor dun tumor nun brazo e pola dureza das cadeas que levaba. Un domingo pola

7. Sobre santo Olaf na liturxia, *vid.* Gjerløw, Lilli, "Olav den hellige", *Kulturhistorisk Leksikon for Nordisk Middelalder fra Vikingetid til Reformationstid* XII, pp. 561-7.

8. Liber II.

noite postrouse ante o altar de santo Olaf de Nídaros e á mañá seguinte foi curado da súa dor, e liberado das cadeas[9].

Naturalmente que a descrición deste milagre, un dos corenta e nove que figuran nesta *Passio*, dunha duración que abala entre tres e sesenta e catro liñas, e onde aparecen homes e mulleres de distintas clases sociais e non só noruegueses, senón tamén daneses, franceses, galegos, gregos, ingleses, irlandeses, islandeses, rusos e suecos, presenta diversos problemas na súa interpretación.

Algúns destes milagres son semellantes, e o lector de hoxe preguntarase se non foron escritos seguindo un topo establecido. Por parte, o noso milagre precisa ben que son dous irmáns "dunha parte de España chamada Galicia", deixando ben ás claras que non se trata da Galicia polaca, a etimoloxía da cal, como sabemos, é ben diferente. A nosa Galicia vén de *Gallaetia*, e no caso da polaca trátase dunha latinización do nome de lugar *Halic* convenientemente convertido en *Galizia*.

É importante, ó repasar as actas de canonización ou descrición de milagres dos santos daneses, islandeses, noruegueses e suecos, ir descubrindo que peregrinos galegos non se limitaron a viaxar a santuarios galegos ou ibéricos ou franceses, senón que nese gusto e ansia de viaxar do galego, dirixíronse ata os santuarios máis lonxanos do mundo da época.

VICENTE ALMAZÁN

Valle-Inclán (1866-1898)

Facer unha exposición sobre don Ramón de Valle-Inclán é un risco pero tamén unha necesidade. Un risco pola complexidade da figura; unha necesidade para, cando menos, tentar desbotar a inxente morea de tópicos e disparates repetidos unha e outra vez en libros e manuais. Levados por este afán de facer regos na auga, pensamos nun proxecto que traballase fundamentalmente os anos mozos de don Ramón e a súa vida en Madrid ata comezos de século: os estudios na Universidade de Santiago, a relación co movemento rexionalista de Alfredo Brañas, moi probablemente tamén co Círculo Católico e o carlismo de Compostela, feitos que aparecerán máis logo como constantes do seu pensamento político. A súa afección pola esgrima, o interese no debuxo, as composicións poéticas en álbumes privados e os seus primeiros traballos literarios na prensa galega conforman estes primeiros tempos, de 1888 a 1892, ano no que emprende a primeira viaxe a México, unha experiencia vital e literaria que o marcaría fondamente.

9. Metcalfe, F. (ed.). *Passio et Miracula Beati Olavi*. Oxford, 1881, p. 102.

Ó seu regreso é un escritor diferente, novo; coñecera o modernismo sudamericano —Díaz Mirón, Rubén Darío, probablemente Martí...— e a súa impronta mostrase nos textos sobre "Tierra caliente" que verán a luz nunha revista pontevedresa.

A vida en Madrid como escritor novel, co seu primeiro libro *Femeninas* (1895) recén saído das prensas, estivo chea de coitas e padeceres. A fame, a escaseza, a ignorancia cando non agresión da crítica oficial... anos difíciles nos que probou dende ser actor ata escritor de novelas por entregas.

Pois ben, sendo esta a parte máis ampla da exposición, dela xurdían unha serie de temas que parecía preciso tocar. Primeiramente sabermos cómo era o seu apelido, asunto que debería quedar concluído, abandonando a parvada da invención. Para elo faise unha pequena excursión pola xenealoxía, desde a orixe do apelido ata o seu representante máis sonado, amosando o emprego e variación ó longo de catro xeneracións, que por certo, tamén tiñan en maior ou menor grao, relación coa literatura e cos labores xornalísticos.

Dicir que a súa primeira viaxe a México fora un feito de grande importancia na súa formación como escritor, deu outro dos temas: as viaxes.

Valle-Inclán foi unha persoa moi viaxeira —por pracer e por motivos de traballo— e de todas as súas travesías, por ser imposible analizalas todas, escollimos aquelas que deron como froito unha obra literaria.

E por suposto, as edicións. Un autor non pode presentarse endexamais sen a súa producción, os libros son a súa razón de ser, pero desexabamos salientar un feito esquecido: Valle-Inclán como editor e deseñador dos seus libros, tarefa que realizou case toda a súa vida. Debuxos, elementos tipográficos, gravados... obxectos en fin para ilustrar a súa concepción do libro como un feito estético.

E finalmente, algo que non se pode esquecer na oba de don Ramón: a dramaturxia. Se actualmente é considerado unha gran figura da arte dramática, é polo esforzo dos herdeiros e o traballo de José Tamayo. Ata os anos sesenta, e case os setenta, a obra de don Ramón era cualificada como irrepresentable, teatro para ler, literatura fílmica... A estrea en 1961 de *Divinas palabras* esnaquizou semellantes teorías, e ós poucos, o público tivo oportunidade de redescubrir a súa obra, periplo este que tratamos de amosar con fotografías das máis importantes estreas.

Amosar facetas esquecidas, evitar tópicos e anecdotarios, fornecer unha información rigorosa e contrastada..., agardamos que este desexo non quede só niso.

XABIER DEL VALLE-INCLÁN ALSINA
XAQUÍN DEL VALLE-INCLÁN ALSINA

Comisarios da exposición "Don Ramón María del Vallé-Inclán (1866-1896)" promovida pola Universidade de Santiago de Compostela.

ÍNDICE DE COLABORADORES

SEBASTIÀ ALZAMORA. Licenciado en Filoloxía Catalana pola Universidade das Illas Baleares. Crítico, escritor e editor. Na actualidade é director cultural do Espai Mallorca de Barcelona, dirixido á promoción da cultura das illas en Cataluña e encargado da área de catalán na Editorial Destino. Colabora habitualmente como crítico no suplemento "Cultura" de *Avui*, *Serra d'Or* e *Lletra de Canvi*. Autor dos libros poéticos *Rafel* e *Apoteosi del cercle* e do libro de conversas con Gabriel Janer Manila, *L'escriptura del foc*. Proximamente publicará a obra *L'extinció*, que recibiu o premio Documenta. É coordinador da Memòria Any Pla do Departament de Cultura da Generalitat.

ARTURO CASAS. Doutor en Filoloxía Hispánica e profesor titular de Teoría da Literatura na Universidade Santiago de Compostela. Publicou diversos traballos sobre teoría/crítica do discurso lírico —algúns deles recollidos en libros colectivos como *Comentarios de textos contemporáneos*, *Avances en Teoría de la Literatura* ou *Teoría del poema*— e as monografías *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego* e *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*. É autor de tres libros de poemas.

IRIS COCHÓN OTERO. Profesora de Filoloxía Galega na Universidade de Santiago de Compostela. É membro dos consellos editoriais da revista *Dorna* e da colección Ablativo Absoluto.

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ. Licenciada en Filoloxía Galego-portuguesa pola Universidade de Santiago de Compostela. Na actualidade é profesora na Universidade de Barcelona. Forma parte do consello de redacción do *Anuario de Estudios Literarios Galegos* e do consello editorial da colección Ablativo Absoluto. Autora de estudios sobre diversos escritores galegos: *Análise práctica de De catro a catro*; *Luís Seoane vida e obra*; *Unha lectura de Códice Calixtino de Luz Pozo Garza* e unha edición crítica de *De catro a catro* de Manuel Antonio e coautora do *Diccionario da literatura galega*. Xunto con Laurence Brault e Sabela Labraña, traduciu ó galego obras de Paul Éluard e do escritor catalán Joles Senell.

JON KORTAZAR. Catedrático de Literatura vasca na Universidade do País Vasco. Doutor en Filoloxía Vasca, publicou as obras *Teoría y práctica poética de Esteban Urkiaga, Lauaxeta*; *Laberintoaren oroimena*; *Literatura vasca del siglo XX* e *Juan Mari Lekuonaren olerkigintza*. A súa última publicación, *Luma eta Lurra*, revisa as obras de poesía en lingua vasca publicadas na época democrática e compón un rigoroso exame dos autores e libros publicados entre 1978 e 1990. En 1981 recibiu o premio de ensaio Mikel Zarate da Academia da Lingua Vasca.

MARGA ROMERO LORENZO. Lectora de lingua e literatura galegas na Universidade de Tréveris (Alemaña). Imparte tamén seminarios de lingua, literatura e cultura galegas na Universidade de Colonia. Licenciada en Filoloxía Galego-portuguesa pola Universidade de Compostela. Autora de diversos traballos sobre Otero Pedrayo e Rafael Dieste. Ten participado como crítica en distintas revistas e publicacións colectivas.

TERESA SEARA. Licenciada en Filoloxía Galego-portuguesa pola Universidade da Coruña, redacta actualmente a súa Tese de Doutoramento sobre a poesía escrita a partir de 1975. Colaboradora habitual de xornais e revistas (*A Nosa Terra*, *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, *Boletín Galego de Literatura*, etc.), publicou xunto con Luciano Rodríguez a antoloxía *Para saír do século*.

ÍNDICE DO TOMO XXXVI

Xaneiro-marzo, abril-xuño,
xullo-setembro, outubro-decembro

1998

	Nº	Páx
Acuña, Ana		
Tres poetas medievais da ría de Vigo	139	599
Agra Romero, María Xosé		
Os labirintos do corpo	138	401
Alén, Mª Pilar		
Un evento singular: o feito diferencial galego na música	137	163
Melodía galega na Belle Époque. Un proxecto en marcha: do sentimentalismo ó realismo	138	423
José María Varela Silvari (1848-1926): polifacético e incansable defensor da música	140	829
Almazán, Vicente		
Dous galegos en Noruega no século XII	140	835
Alonso, Fran		
[*Ás veces tẽnoche medo*]	140	771
Secuencia A	140	772
Secuencia B	140	773
Alonso Nogueira, Alex		
Entre a sinxeleza e a inxenuidade	140	797
Alonso Pintos, Serafín		
Historia da lingua galega	140	807
Álvarez Junco, José		
O proceso de construcción nacional na España do século XIX	137	261
Alzamora, Sebastià		
Sombras do pasado, espellismos do futuro: a poesía catalana entre 1985-1995	140	745
Ammon, Ulrich		
Algúns efectos do predominio do inglés como lingua internacional da ciencia sobre outras linguas e os seus falantes	137	25

	Nº	Páx
Andión, X. S.		
Historias de palabras	137	149
Estudios lingüísticos de Amable Veiga	139	609
Anguera, Pere		
O nacionalismo catalán	138	279
Barreiro Comedeiro, Moisés		
O novo diccionario da Real Academia Galega	137	152
Barreiro Rivas, Xosé Luís		
Cambio de tercio: o nacionalismo na Unión Europea	138	363
Beramendi, Xusto G.		
Presentación	138	181
Identidade, etnicidade e Estado na España contemporánea	138	239
Entrevista a Borja de Riquer	138	349
Blanco Valdés, Roberto L.		
A "natureza" e o "principio" das nacións. Unha reflexión sobre a esquerda, o nacionalismo e a identidade nacional	138	365
Bragado Trigo, Santiago		
O novo diccionario da Real Academia Galega	137	152
Braz Teixeira, António		
A saudade no pensamento de Rof Carballo	137	109
Cabo, Xosé Luís		
Colleita EIS 98	138	419
Cagiao Vila, Pilar		
Unha nova interpretación sobre a emigración galega a América	137	155
Cancela Outeda, Celso		
O nacionalismo de Cataluña, Quebec e Escocia	138	404
Caneda Cabrera, Mª Teresa		
Literatura, traducción e reconfiguración da identidade nacional: a "apropiación" galega do *Ulises*	137	87
Carballo, Francisco		
Galicia nación, nacionalismo	138	366
Carlos, Helena de		
Alta casa	140	774
Entrimo	140	775
Carro, Xavier		
A casa como metáfora do eu	138	385
Casares, Carlos		
O desastre de 1898 e os escritores galegos	137	5
Casas, Arturo		
Lírica difusa, ou xéneros en tempo indecoroso	140	667
[*Non quixera o poema*]	140	766
[*Interpretas*]	140	767

	Nº	Páx
Castaño, Yolanda		
[*Beber leite*]	140	792
Suxestión	140	793
Castro, Xavier		
Entrevista a Jean-Louis Flandrin	137	73
Presentación	138	181
Entrevista a Borja de Riquer	138	349
Castro, X. Antón		
A imaxe e mais o labirinto	138	413
Caujolle, Christian		
A fotografía na prensa	139	495
Cochón, Iris		
Presentación	140	649
Dicción, contradicción e nación: a incorporación do mundo no discurso poético último	140	717
Cordal Fustes, Xabier		
[*No país do Oeste*]	140	776
Afásia	140	777
Couceiro, Emma		
[*Estou pensando nelas*]	140	794
[*Como medraron*]	140	795
Creus, Estevo		
[*Quéroa para min*]	140	787
[*Xa de neno*]	140	788
[*Eu relembro o meu nariz*]	140	789
Ferrás Sexto, Carlos		
Figuras da nación	140	810
Fontcuberta, Joan		
Máis lonxe, máis cerca	139	445
Gamallo, Cristina		
Entrevista a Jean-Louis Flandrin	137	73
García Turnes, Beatriz		
A situación do galego entre 1875 e 1916: o abandono da lingua	137	43
A actividade editorial en Galicia	139	603
García Villar, Benedicto		
Nacionalismo, complexos e "tics"	138	368
Gómez, Águeda		
A era da información	140	822
Gómez, Lupe		
Enfoque teórico	140	783
Hemorraxia interna	140	784
Ocultación de datos	140	785
Cerámica	140	786

	Nº	Páx
González Fernández, Helena		
Enterrar os novos cunha saqueta de cal vivo	137	145
Presentación	140	649
Repensar, fatigándose, desde a desorde actual	140	651
González Seoane, Ernesto		
Un novo diccionario de sinónimos	138	396
Granja Sainz, José Luis de la		
O nacionalismo vasco heterodoxo no século XX	138	295
Iglesias, Bieito		
Galeguista accidental	138	370
Kortazar, Jon		
A poesía vasca, 1980-1995	140	753
Ledo Andión, Margarita		
Asinado, fotomontador	139	503
López, Xosé		
Unha profesión criticada	137	159
Os contos dos periodistas	138	407
Unha ollada crítica ós novos tempos que chegan	139	616
Solucións e instrumentos para movernos na sociedade do coñecemento	140	817
O estado da comunicación en catrocentas páxinas	140	826
López Mira, Álvaro Xosé		
A nación española e o nacionalismo constitucional	139	618
Máiz, Ramón		
A reconstrucción teórica do nacionalismo e as demandas políticas da democracia	138	185
Malheiro Gutiérrez, Xosé Manuel		
A prensa galega na emigración	140	820
Martínez-Conde, Ricardo		
O mar, o canto de amor	137	117
Maside, Carlos		
En torno á fotografía popular	139	567
Mayoralas, José		
Tremer e/ou desexar	137	144
Mejía, Carmen		
Versos satíricos para hoxe	139	596
Meyer, Franck		
O papel das traducciónns no caso Galicia-Alemaña na actualidade	137	99
Turcos alemáns, entre dúas terras	139	629
Monteagudo, Henrique		
Cancioneiro galego-castelán	138	393

	Nº	Páx
Mosquera, Gerardo		
Introducción á arte cubana actual	139	623
Nagel, Klaus-Jürgen		
A unificación europea. ¿Unha nova escena posible para os nacionalismos non estatais?	138	199
Nogueira, María Xesús		
A palabra senlleira de González Tosar	139	605
Novo, Olga		
Hortal	140	790
Como unha poldra	140	791
Núñez Seixas, Xosé M.		
Radicais e pragmáticos: do nacionalismo galego a finais do século XX	138	313
Ogando González, Iolanda		
Donosiña	137	138
A nova dramaturxia galega	139	613
Outeiriño, Manuel		
Ser e grelo	140	768
Novena	140	769
Realidade do sexo	140	770
Pato, Chus		
[*Que na arca ía todo canto hoxe podes ver*]	140	763
[*Poder dicir*]	140	765
Pazó, Noemí		
O bufón de El Rei	137	137
Dúas pezas de Antón Villar Ponte	140	803
Pena Rodríguez, Alberto		
Sindicalistas e rebeldes	140	813
Pociña, Andrés		
Diccionario da literatura galega	138	399
Pousa Antelo, Avelino		
A miña fidelidade á Terra	138	371
Puy, Francisco		
Nacionalismo polo de agora e por aquí	138	373
Rábade Villar, María do Cebreiro		
A auga escribe o nome dos poemas	140	805
Requeixo, Armando		
As voces de Díaz Castro	139	608
Romeo, Anxos		
[*Se non fose tan malditamente*]	140	778
[*Os días de lúa masco serpes e cobras xigantes*]	140	779

	Nº	Páx
Romero, Marga		
Poetizar o mundo como muller. Movemento poético da *Festa da Palabra Silenciada*: trece anos de poesía galega de mulleres	140	691
Santoro de Membiela, Jaime		
Presencia de Rilke en Galicia	137	57
Seara, Teresa		
A diversificación da poética intimista no período 1985-1997	140	731
Sekula, Allan		
Sobre a invención do significado da fotografía	139	453
Sendón, Manuel		
Notas sobre a fotografía galega e os arquetipos de representación	139	529
Virxilio Viéitez, 1955-1965	139	577
Simón Palmer, María del Carmen		
Carta inédita de Emilia Pardo Bazán a María Cristina de Habsburgo (1894)	137	133
Suárez Canal, X. L.		
O home na fotografía de José Suárez	139	549
Virxilio Viéitez, 1955-1965	139	577
Torres Queiruga, Andrés		
Galeguismo hoxe	138	375
Ugarte Pérez, F. Javier		
Pensamento débil e pensamento forte: unha polémica entre Vattimo e Foucault	137	123
Valle-Inclán Alsina, Xabier del		
Valle-Inclán (1866-1898)	140	838
Valle-Inclán Alsina, Xaquín del		
Valle-Inclán (1866-1898)	140	838
Vaqueiro, Vítor		
Presentación	139	441
Morte e fotografía	139	475
Entrevista a Anthony Aziz e Samuel Cucher	139	513
Ventura, Joaquim		
A era de Acuario	138	380
Vilavedra, Dolores		
Mércores de cinza	138	379
América, América	138	409
Presentación	140	649
Villar, Rafa		
[*Escura casa*]	140	780
[*Levo a casa*]	140	781
[*Eu son de aquí*]	140	782

	Nº	Páx
Villar, Miro		
Dúas novas entregas da colección Letras de Cal	137	140
A guerra do 36 na Coruña	140	814
Williams, Val		
Viaxes e fotografía	139	489
X. G. G.		
Sobre a televisión	137	160
Xeografía do medo	138	382
Amigos sempre	139	591
O vello e o mar en galego	140	801

ASOCIACIÓN DE AMIGOS CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Neste primeiro aniversario da constitución da Asociación de Amigos do Centro Galego de Arte Contemporánea queremos dá-las gracias a tódalas empresas que, cunha auténtica vocación de mecenado, impulsaron un proxecto de compromiso co CGAC e a arte contemporánea en Galicia.

Invitamos a novas empresas e a particulares a colaborar con nós. Infórmese no Centro Galego de Arte Contemporánea, rúa Valle Inclán, s/n, 15704 Santiago de Compostela, tel. (981) 54 65 88, fax. (981) 54 66 25.

SOCIOS PROTECTORES

ANTONIO PERNAS, S.A.
ARIAS HERMANOS CONSTRUCCIONES, S.A.
BANCO PASTOR
CAIXA PONTEVEDRA
CAIXAVIGO
CARAMELO
CASTROMIL, S.A.
CORPORACIÓN NOROESTE, S.A.
DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.
EL CORREO GALLEGO
FERROATLÁNTICA, S.L.
FUNDACIÓN CAIXA GALICIA
FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA MAZA
IBERDROLA, S.A.
JOSÉ MALVAR CONSTRUCCIONES, S.A.
TELEVÉS, S.A.
UNIÓN ELÉCTRICA FENOSA, S.A.
RENFE VIAJEROS REGIONALES
ROBERTO VERINO DIFUSIÓN, S.A.

SOCIOS DE MÉRITO

GRIAL
ARTE Y PARTE
ALVA GRÁFICA, S. L.
ATLÁNTICO DIARIO
ECO, REVISTA DEL EJE ATLÁNTICO
EDICIONES ANTIQUARIA S.A.
EL PERIÓDICO DEL ARTE
EL PUNTO DE LAS ARTES
LA VOZ DE GALICIA
LA REGIÓN
LITONOR, S.A.L.
NINFA E RIVEIRO DESEÑO
PUNTO NORTE
REVISTA DE MUSEOLOGÍA
REVISTART
SIGNUM DESEÑO
TRIBUNA DE ACTUALIDAD

Fotografía: HISAO SUZUKI

AMIGOS DO CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

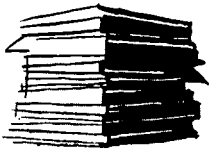
AV Monografias
Abaco
Academia
ADE Teatro
Afers Internacionals
Africa América Latina
Ajoblanco
Álbum
Archipiélago
Archivos de la Filmoteca
Arquitectura Viva
Arte y Parte
Atlántica Internacional
L'Avenç
La Balsa de la Medusa
Bitzoc
La Caña
CD Compact
El Ciervo
Cinevideo 20
Clarín
Claves de Razón Práctica
CLIJ
El Croquis
Cuadernos de Alzate
Cuadernos Hispanoamericanos
Cuadernos de Jazz
Cuadernos del Lazarillo
Debats
Delibros
Dirigido
Ecología Política
ER, Revista de Filosofía
Experimenta
Foto-Video
Gaia
Generació
GRIAL
Guadalimar
Guaraguao
Historia, Antropología y Fuentes Orales
Historia Social
Insula
Jakin
Lápiz
Lateral
Leer
Letra Internacional
Leviatán
Litoral
Lletra de Canvi
Matador
Ni hablar
Nickel Odeon
Nueva Revista
Opera Actual
La Página
Papeles de la FIM
El Paseante
Política Exterior
Por la Danza
Primer Acto
Quaderns d'Arquitectura
Quimera
Raíces
Reales Sitios
Reseña
RevistAtlántica de Poesía
Revista de Occidente
Ritmo
Scherzo
El Siglo que viene
Síntesis
Sistema
Temas para el Debate
A Trabe de Ouro
Turia
Utopías/Nuestra Bandera
Veintiuno
El Viejo Topo
Viridiana
Voice
Zona Abierta

A cultura pasa por aquí

Asociación de Revistas Culturales de España

Exposición, informacion, venda e subscricións:

Hortaleza, 75. 28004 Madrid
Teléf: (91) 308 60 66
Fax: (91) 319 92 67
http://www.arce.es
e-mail: arce@infornet.es



9 770017 418006 00140

galaxia