



REVISTA DE POESIA

N2, MAIO 2012

ARTIGOS

Algo alleo / Elías Portela

O tempo que agoniza (*Do ventre da cóbrega*) / Fidel Vidal

Segunda xeración e orixes imaxinadas. A poesía de Elsa Fernández / María Xesús Lama

Acción na poesía de René Char: Palabras nunha dinámica da resistencia / Mark Wiersma

TRADUCIÓN

SuAndi: Unha estirpe de contadores / Manuela Palacios

ENTREVISTA

Que é unha autora? —Inquérito a Chus Pato / Arturo Casas

GRÁFICA

Interior / Manuel Martínez

Táboas curvas de Yves Bonnefoy / Anxo Pastor

Luísa Villalta en Betanzos, 1996 / María Esteirán

COMENTARIO DUN POEMA

«Escribiré quinientas veces el nombre de mi madre...» de Elena Medel / Leticia Costas

RESEÑAS

Leituras críticas sobre *e-poetry* e outras manifestacións da literatura digital / Vivian Rangel

Poetizando o son / Mark Wiersma

O poema longo: tradición, relacións interliterarias e actualidade / Marco Paone

O tempo pronunciado / Manuela Palacios

REVISTA DE POESÍA

N2, MAIO 2012



CONSELLO DE REDACCIÓN

Arturo Casas
Margarita García Candeira
María López Sánchez
Montse Pena Presas
María do Cebreiro Rábade Villar

DESEÑO E MAQUETACIÓN

Nadina Bértolo Sanjuan

EDICIÓN E REVISIÓN

Laura Mariño Sánchez

Imaxe da capa: Diego Mariño
Contacto: gaapsdc@gmail.com

ISSN en proceso

ARTIGOS

Algo alleo / Elías Portela > 03

O tempo que agoniza (*Do ventre da cóbrega*) / Fidel Vidal > 13

Segunda xeración e orixes imaxinadas. A poesía de Elsa Fernández / María Xesús Lama > 24

Acción na poesía de René Char: Palabras nunha dinámica da resistencia / Mark Wiersma > 33

TRADUCIÓN

SuAndi: Unha estirpe de contadores / Manuela Palacios > 40

ENTREVISTA

Que é unha autora? —Inquérito a Chus Pato / Arturo Casas > 48

SECCIÓN GRÁFICA

Interior / Manuel Martínez > 56

Táboas curvas de Yves Bonnefoy / Anxo Pastor > 63

Luísa Villalta en Betanzos, 1996 / María Esteirán > 64

COMENTARIO DUN POEMA

«Escribiré quinientas veces el nombre de mi madre...», de Elena Medel / Ledicia Costas > 65

RESEÑAS

Leituras críticas sobre *e-poetry* e outras manifestações da literatura digital / Vivian Rangel > 68

Poetizando o son / Mark Wiersma > 71

O poema longo: tradición, relacións interliterarias e actualidade / Marco Paone > 76

O tempo pronunciado / Manuela Palacios > 83

NORMAS DE PUBLICACIÓN > 87

ALGO ALLEO

Chégame dende o outro lado do Atlántico a proposta (de Arturo Casas) de escribir para *Revista de Poesía* un pequeno texto autoanalítico con dúas preguntas moi concretas, «como ves a poesía?» e «como te ves ti nela?», seguidas dunha curiosidade por coñecer en que medida influíu na miña poética o feito de eu moverme entre dúas linguas coma o galego e o islandés.

A proposta que vou presentar é moi persoal, aínda que trata tamén cuestións bastante técnicas. Eu non podo máis que responder como escritor, expor as ideas que me axudan a atopar o tipo de inspiración que busco e as pautas que sigo como medio de creación. Non pretendo levar as miñas reflexións a un ámbito académico ou darlles máis valor có dunhas simples ferramentas de traballo.

Comezarei definindo o tipo de función poética que tomo como referencia para despois comentar aquelas implicacións que me motivan. Centrareime logo na poesía en palabras para buscar o meu lugar nela, dentro do proceso creativo e na comunidade dunha lingua. O seguinte será comentar algúns dos aspectos que caracterizaron o meu traballo en islandés para, finalmente, entrelazalo coa miña obra en galego.

Á hora de pensar en poesía, procuro partir dunha concepción o menos técnica e o máis práctica posible. En xeral, remítome ás teorías lingüísticas de Roman Jakobson e considero poético todo tipo de comunicación no que a atención vaia dirixida á mensaxe en si mesma, sexa polo seu contido ou por calquera aspecto formal ou estético que faga de dita mensaxe algo máis intenso do habitual. Na práctica, a poesía é a función comunicativa da arte, e sempre que exista este tipo de comunicación, hai poesía. A partir de aí, toda puntualización dependerá da disciplina ou xénero que esteamos a definir.

Baixo esta concepción ábreanse varias perspectivas que me resultan especialmente inspiradoras.

«INTERÉSAME QUE A
POESÍA, COMO ACTO
COMUNICATIVO,
TEÑA MÁIS QUE VER
CUN EVENTO OU CUN
PROCESO QUE CUN
PRODUTO».

Interésame que a poesía, como acto comunicativo, teña máis que ver cun evento ou cun proceso que cun produto. Non ten por que atinxir unha obra concreta, finita e invariable.

Tomando unha visión maximizada, a poesía atende a obras abertas, difusas e vivas; obedece a fenómenos desenvolvéndose no tempo e na sociedade, igual que a cultura oral, a literatura medieval, a creatividade bulideira da internet, etc. Esta perspectiva reduce moito o valor da autoría e relativiza a figura do autor, xa que este non se pode entender máis que como un mediador ou como un punto intermedio no desenvolvemento da arte.

Minimizando a visión, pódese falar de poesía como percepción e, polo tanto, referirse a un fenómeno extremadamente individual e ligado á cognición humana. Neste caso, as experiencias poéticas individuais teñen un valor incalculable polo que nos achegan; se callar, son indispensables para a nosa supervivencia como seres humanos. Mais na súa maioría, ou polo menos no meu caso, carecen por completo de valor artístico fóra da propia mente. Matizaría incluso que carecen especialmente de valor literario. A meirande parte destas percepcións persoais caracterízanse pola incapacidade de seren repetidas ou compartidas por outros. A literatura, pola contra, é sempre un fenómeno colectivo e obedece a unha comunidade de falantes, de xeito que o factor individual da creación non é verdadeiramente importante, ou non conta máis que en segunda instancia. Para facer literatura precísase un texto que dentro do sistema lingüístico e cultural sexa percibido como artístico. O resto de factores —se dito texto é mellor ou peor, se conecta cun estilo ou con outro...— son xa consideracións secundarias. O esencial é que debe cumprir esta función comunicativa concreta nunha comunidade. Acho que esta consideración tamén resulta moi útil para relativizar o valor do ego creador, xa que para poder utilizar as percepcións poéticas persoais, antes de nada estas han de ser alienadas dalgún modo, de xeito que poidan funcionar na comunidade de falantes.

Coa necesidade de aumentar a creatividade, facela evolucionar, que non se estanque, e tentando atopar un equilibrio entre estas características da percepción poética, comecei a establecer unha serie de pautas e principios prácticos nados da

lingüística, a lexicografía, a codicología e mais dos hábitats culturais nos que moro (Islandia e Galiza) como axuda para seguir adiante co meu traballo.

No prólogo *Tango de Lonh*, do libro *Cos Peitos Desenchufados*, incluíñ os seguintes parágrafos, nos que expresaba algunhas das ideas esenciais nas que se xestou o libro:

En favor da poesía, pensamos que os poemas non deben comezar e acabar nun mesmo. O autor é un mediador, expón unha mostra da arte lingüística, e debe relegarse a unha posición de editor, sexa como tradutor ou como intérprete do poema. Debe ser humilde e permeable, deixar que o *maremagnum* das posibilidades creativas o sobrepase, de modo que poida atopar sempre algo novo co que enriquece-las capacidades de expresión da súa linguaxe. Igualmente, debe cede-lo lugar de poeta ás voces do seu contorno, a polifonía é necesaria á hora de dinamiza-la creatividade. A inspiración debe ter unha orixe externa na medida do posible.

Non fai falla ser lingüista ou filósofo pra decatarse de que a lingua é unha ilusión colectiva. Sexa islandés, lwyma, euskara ou calquera outro idioma, tanto as palabras como a súa estética estarán sempre baseadas en nocións aleatorias que foron aceptadas en consenso polos seus falantes. Consideramos que este factor ilusorio e intelectual da lingua é a característica que fundamenta a beleza da poesía e a fai infinitamente rica. Mais ao mesmo tempo, esta natureza da linguaxe é o que a fai tan fráxil: calquera problema nas capacidades lingüísticas dunha sociedade implica tamén problemas na súa lingua. E obviamente a lingua non vai sobrevivir sen nós. Mais do mesmo xeito, o uso e a creación nunha lingua reforzan o seu sistema igual ca unha nova conexión entre neuronas reforza o cerebro, polo que a creación literaria pode ser entendida tamén coma unha responsabilidade de cada falante.

O poeta debe descubri-la poesía, debe rescatala da insignificancia e outorgarlle un contexto no que se marque a función poética da linguaxe e a mensaxe poida realizarse como arte.

Esteticamente preferimos basea-la creación na imaxe poética e a súa forza, co fin de inducir unha lectura intuitiva do texto. Isto resulta especialmente desexable nos poemas que sexan conceptualmente máis complexos.

Por último entendemos a poesía como unha reelaboración da lingua, polo que partimos sempre da reciclaxe e aspiramos á logotecnia.

Non é casualidade que neste fragmento se mencione tamén a conciencia lingüística como un factor importante para a creación literaria. Poderíase dicir que é

«DECIDIRSE A TOMAR
PARTE ACTIVA NA
LITERATURA NON É
UNHA ESCOLLA TAN
SINXELA».

un factor prescindible mais na práctica resulta decisivo, moito máis para escritores galegos e diglósicos coma min. Un pode mandar o *ego* literario ao inferno, mais o escritor que hai detrás ten que lidar coa súa vida real. Decidirse a tomar parte activa na literatura non é unha escolla tan sinxela. Agoriña eu ben podería empregar os meus días en facer outras cousas que me achegasen unha vida máis estable e poder pensar en ter fillos, no canto de ter libros, e preocuparme polo pago do aluguer cada mísero mes. Se cadra estes pensamentos están demasiado afastados do *ego* poético e non sei se teñen que ver directamente co meu lugar como autor na poesía, mais como ser vivo si que o teñen. E se dependese só de min mesmo non produciría poesía do mesmo xeito, ou polo menos non a transmitiría polas mesmas vías. Se cadra nin sequera a publicaría impresa. A poesía, na súa meirande parte, nunca está impresa.

En consecuencia, outro factor que o sitúa a un como autor nun sistema literario ou noutro é a elección dunha lingua de traballo. No meu caso, como para moitos, a creación en galego é unha necesidade tanto individual como social. Adoito incluír algún poema composto en castelán ou en inglés cando fago recitais, mais o certo é que non me urxe traballar nestas linguas. Se cadra porque para iso hai todo o tempo do mundo e a conciencia lingüística non me pon présa ningunha.

O caso do islandés é distinto; a vida e o traballo con esta lingua condicionáronme tanto ou máis có galego, e morar en Reykjavík e participar directa ou indirectamente nos problemas da cultura local impregnoume tamén dunha necesidade de escribir en islandés e facelo dun modo «motivado» polo entorno do país. Se cadra o máis chamativo é que, neste caso, as circunstancias lingüísticas e sociais obrigáronme a desdobrarme e a comezar un traballo *a catro mans*.

O certo é que ao final deste prólogo de *Cos Peitos Desenchufados*, o texto non estaba firmado por Elías Portela, senón que a rúbrica rezaba «E. Knörr», o meu heterónimo. Non foi casualidade nin ningún recurso estilístico que o escribise en primeira persoa plural. Este prólogo foi o resultado dun longo diálogo entre *alter-egos*. E a distancia que produce o cambio lingüístico foi unha grande axuda.

Para a creación de Elías Knörr, nun primeiro momento busqueime un segundo nome islandés que funcionase como pseudónimo. Nótese que Elías *Knörr* como moito é un alcume, mais non é un pseudónimo propiamente dito, aínda que iso ninguén o sabía aínda. A miña intención era poder introducir sen ningún tipo de prexuízo a literatura de inmigrantes no sistema literario islandés. Isto era necesario porque a identidade lingüística, para ben e para mal, é inseparable da identidade nacional islandesa —moi contrariamente ao que sucede na nosa terra. Era crucial evadir os prexuízos cara ao que vén de fóra, xa que non quería correr o risco de que as propostas estéticas e literarias rematasen no lugar equivocado.

Basicamente os meus obxectivos eran os seguintes: remarcar o lado positivo da cultura medieval fuxindo do tópico viquingo¹, criticar ese snobismo culturalmente suicida que levaba a cultura islandesa anterior á crise, expresar ideas (neo)creacionistas e (neo)ultraístas nun sistema literario no que non houbo un movemento real de vangarda literaria ata a posmodernidade e introducir elementos e imaxes de cul-tura *transgender* nunha sociedade que, a pesar da súa tolerancia, segue a ter unha perspectiva moi sexista da realidade.

Cada unha destas ideas pode ser unha gran liña pola que investigar eternamente, mais conto todo isto porque, ao final, todas as voltas que lle dei a estes temas xunto co xogo das agachadas foron creando, poema a poema, un heterónimo cunha personalidade e cuns propósitos ben claros.

1 Ás veces falo de *knarrarmenning* ou «cultura de knörr», que é un neoloxismo que utilizo para me referir aos elementos culturais ligados ao comercio e á emigración, aludindo ao *knörr*, que era o barco utilizado para tales mesteres, en oposición aos prototípicos *langskip* ou *drekar*, barcazas de guerra, relacionadas tamén coa épica mais basicamente co estereotipo viquingo, habituado a roubar, queimar, saquear e violar. Obviamente son dúas caras da mesma moeda, mais eu quería tomar algo alén do cliché e escollín a cara que me parece máis ética e construtiva. Normalmente esquecemos que a cultura medieval norrena é a dun pobo emigrante.



O mariñeiro con cabalos matutinos baixo o vestido

Elías Knörr

Edicións Barbantesa

Cangas, 2011

90 páxs.

Neste aspecto, a miña poética islandesa estaba moito máis determinada cá galega e, por así dicilo, era máis premeditada. Eu tiña un lugar moi claro nela.

Con todo, o contexto no que se percibe unha mensaxe poética é sempre imprevisible e a crítica subliñou algúns valores inesperados no meu deseño inicial.

Por un lado está a interpretación que lle dei ao mar, que supuxo unha reintrodución da vida mariñeira na lírica islandesa, unha faceta ineludible da cultura nacional mais que hoxe en día parece que se convertera nunha «fiestra valdeira». Por outro lado está a interpretación dos poemas que atacaban directamente o colapso cultural e político do país, que a día de hoxe veñen interpretados como poemas que aluden o colapso económico. Estes versos, polo camiño que levaba a sociedade, remataron volvéndose premonitorios... e xa podo bromear con se non serei eu unha meiga canguesa. Cómpre tamén mencionar o debate sobre a literatura *transgender*, non só polas intencións da obra senón tamén porque a maioría dos comentarios e rexoubeos sospeitaban que detrás de Elías Knörr houbese unha muller, o que en si foi un éxito, xa que o debate foi de xénero e estilo, mais non sobre a nacionalidade do autor.

O traballo cunha lingua exótica e cun heterónimo foi complexo, mais recoméndolle calquera destas dúas prácticas a quen quixer dinamizar a súa creatividade. O *alter ego* islandés tivo unha influencia notable no resto do meu traballo, non só porque os personaxes e conceptos que atopei en islandés serviron para a creación en galego, senón tamén porque a composición en islandés foi a que sacou á luz elementos como o meu sentido do humor e a retranscrición galega. É curioso ver como os poemas de *Imaxes na Pel* son todos serios ou dramáticos. Non hai moito de cómico no libro a pesar de que algunhas metáforas son algo esperpénticas. Pola contra, os textos en islandés comezaron dende un principio a amosar unha certa retranscrición e o ton propagouse por *Cos Peitos Desenchufados* e polos textos que gardo na neveira.

Cos Peitos Desenchufados foi o inicio do diálogo entre Sr. Portela e hr. Knörr. Mais o xogo literario aínda segue en pé. A última volta de rosca foi traducirme a min mesmo e publicar agora *Sjóarinn með morgunhestana undir kjólnum* en galego co título *O mariñeiro con cabalos matutinos baixo o vestido*.

«CON RESPECTO ÁS
INFLUENCIAS POÉTICAS,
RESULTA CURIOSO
QUE NON ME VEXO
MOITAS INFLUENCIAS
CONCRETAS DE
AUTORES GALEGOS,
A PARTE DE MANOEL
ANTONIO E ERIN
MOURE...».

Por un lado están os innumerables problemas técnicos que sempre aparecen á hora de traducir poesía e a dificultade de atopar equivalencias poéticas en galego ao que se xestara dentro do sistema lingüístico e cultural islandés. Aínda que o máis importante é que tamén supuxo unha autoavaliación do meu traballo á luz dunha lingua nativa.

Se cadra o máis salientable é que as linguas xermánicas son máis flexibles cás linguas romances á hora de crear compostos e neoloxismos, o que esperta máis o meu espírito logotécnico. As imaxes poéticas que fago en galego tenden a formarse no nivel da frase ou da cláusula, mentres que moi a miúdo en islandés aparecen xa no nivel dos substantivos, especialmente ao formar metáforas e conceptos xuntando lexemas.

Notei tamén unha diferenza na busca poética polo feito de que en islandés as imaxes nacen con frecuencia de asociacións aliterativas («blæðir sig blinda», «hvílir á hvölum», «ég datt í dúnalogn»...) unha característica que, para o meu xeito de ver a poesía, semella bastante allea ás linguas romances (se non consideramos a rima). Non quero dicir que en galego non se poidan formar imaxes segundo algún tipo de aliteración, mais o certo é que non é un fenómeno tan sistemático coma noutras linguas.

A pesar de que a visión islandesa do mundo non é traducible e que obviamente me atopei con problemas interculturais, coido que en xeral o contido do meu traballo nesta lingua non resulta alleo a Galiza e ao final os problemas que máis lata me deron foron os que dependían das diferenzas de determinación, ritmo e eufonía..., que no fondo non foron demasiado distintos dos da tradución *Con Pechos Desenchufados* en castelán.

Non me quero alongar máis con detalles e exemplos porque entón tería que copiar o epílogo enteiro da tradución galega do *Mariñeiro*. Mais polo resto, digamos que teño o privilexio de compartir sempre casa con hr. Knörr e, se non estou demasiado obcecado, podo preguntarlle a súa opinión.

Con respecto ás influencias poéticas, resulta curioso que non me vexo moitas influencias concretas de autores galegos, a parte de Manoel Antonio e Erin Moure... Se cadra non son consciente —e agradecería *feedback* neste aspecto! Por outra

parte, a influencia de autores islandeses coma Kristín Ómarsdóttir, Sjón, Didda ou Jón Thoroddsen fillo é evidente. Os dous primeiros, de feito, deixaron a súa pegada na miña obra en galego. Kristín Ómars polo seu peculiar ton entre surrealista e teatral, cheo de alegorías e humor, e baseado nas posibilidades da palabra. No caso de Sjón, existen algunhas afinidades logotécnicas, aínda que o máis destacado é que me encanta o seu xeito de estruturar os poemas. Con algún que outro texto seu que me sorprendeu, mais que sinceramente non cheguei a comprender nunca, o que fixen foi sacarlle a estrutura informativa e calcala tal cal en galego, para aplicarlle a imaxes totalmente diferentes e desenvolver así algúns dos poemas de *Cos Peitos Desenchufados*.

Quédame agora inserir un fragmento do mencionado epílogo da tradución galega do *Mariñeiro* que me gustaría engadir como contrapunto:

Ata este punto, un podería pensar que eu coñezo moi ben a miña poética e que fun dende sempre completamente consciente do xogo literario. Mais sucedeu coa tradución do *Mariñeiro* ao galego que me decatei de que os parámetros que uso para o islandés non son os mesmos que uso para outras linguas. En islandés moitas imaxes quedan suspensas; no canto de presentar un sistema de imaxes creacionistas, onde cada metáfora ten a súa propia resolución expresa no poema, algúns textos desenvolven un discurso case alegórico, onde a imaxe presenta un simbolismo que non se resolve por completo. Este aspecto chocoume moito cando comecei a traducir o libro e aínda non entendo se é que me estiven enganando a min mesmo todo este tempo para non decatarme do que fixen ata ver os textos en galego. Se cadra é porque algunhas imaxes máis que metáforas eran *kenningar*² medievais, ou o desenvolvemento de *kenningar* deconstruídas. Mais o certo é que este estilo entre o simbólico e o alegórico é bastante común na poesía actual islandesa. Se cadra non sexa sequera un estilo propiamente meu, mais si que é moi característico da literatura islandesa traballar máis co que non se menciona que con aquilo que si aparece literalmente expreso no texto.

2 A *kenning* é un recurso poético esencial da poesía norrena medieval no que se alude a elementos mediante perífrases líricas, tan coloridas como arcanas. Deste xeito, a imaxe de «mariñeiro da fin do mundo» deste poemario pode entenderse como unha *kenning* para un mariño galego, do Finisterræ, só que no texto é levada ata as últimas consecuencias seguindo o seu significado literal.

Aquí debo facer un inciso para aclarar que en galego, sexa por complexos ou por inseguridade persoal, ata o de agora sempre tiven unha certa obsesión ao arranxar as imaxes dentro dun poema. Nos meus primeiros recitais, ata cheguei a explicar o sistema de metáforas dun texto mediante ecuacións matemáticas, obedecendo ás identificacións metafóricas do poema e ás sumas semánticas de cada elemento. No básico para demostrar científicamente que as miñas pallas mentais non son unha fraude. Mais en islandés vexo que a percepción do sistema de imaxes foi moi diferente e se cadra escribín dun xeito máis ousado do que o tería feito en galego. Con todo e a pesar do *shock* inicial, estou ben contento porque, a fin de contas, o *Mariñeiro* deume moita liberdade.

Remataba entón dicindo que:

No fondo, todo isto vén confirmar que os autores non teñen demasiada idea sobre a súa propia obra. Poden levala a cabo e pensala ata o máis mínimo detalle, mais a obra depende en grande medida de factores externos ao seu cerebro. A fin de contas, o que conta é o texto e o resto tan só son circunstancias.

É por iso que os autores non sempre funcionan para explicar o seu traballo, para tales mesteres é mellor acudir a unha entidade humildemente superior: un bo tradutor.

Dito isto, coido que queda claro que para a min a autoría dun fenómeno tan difuso como a poesía é demasiado fuxidía como para ser (unha categoría) fiable (se non é dun punto de vista funcional e práctico) e que, a pesar de ter inchado considerablemente o seu peso con todos estes xogos de personalidade, a obra sempre estará por riba do autor. Por conseguinte, xa que a perspectiva que estou adoptando neste artigo é bastante persoal, tamén é probable que parte do que aquí conto non sexa máis ca unha versión distorsionada das verdadeiras tendencias do que escribo. Vivo demasiado no meu mundo, mais averigualo sería unha cuestión para discutir.

Agora o que si me queda aínda por saber é cal será o lugar deste *Mariñeiro con cabalos matutinos baixo o vestido* dentro da literatura galega. Saber se se pode considerar «galega» a obra, xa que foi composta nunha lingua e nun sistema literario diferentes, e cando aínda queda o debate por saber se pertence real-

mente á literatura islandesa xa que a obra non se debe a un islandés. Confeso que nin sequera sei aínda que lugar ten dentro da miña propia poética.

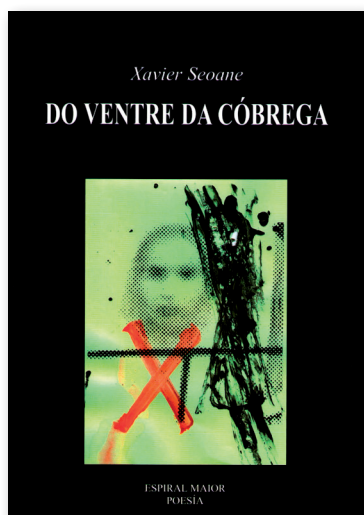
Así e todo, nesta ocasión asinei o epílogo como «Elías Portela, autor e/ou tradutor de Elías Knörr» subliñando as miñas ideas sobre o *ego* do autor e definíndoo neste caso como unha figura, non menos ficcionalizada có resto de personaxes dos poemas.

Seguindo as propostas do *Mariñeiro*, a poesía é algo alleo, sempre se atopa alén do mar, en costas estranxeiras, e *eu* estou no horizonte. No fondo sempre tento perderme no proceso literario, na fragmentariedade, na continuidade... e, malia o meu traballo concreto como escritor, se cadra a miña vocación sería ser musa antes que autor.

O TEMPO QUE AGONIZA (*DO VENTRE DA CÓBREGA*)

A sociedade é esencialmente criminal;
de non ser así non existiría.

Joseph Conrad



Do ventre da cóbrega
Xavier Seoane
Espiral Maior
Culleredo, 2008
121 páxs.

A traxedia, desde a Grecia clásica, sempre tratou dun asunto serio con desenlace funesto, por ser un conflito humano insolúbel. A traxedia propón, polo tanto, a desesperanza. Francisco Brines, para quen a poesía se escribe desde a tristeza, afirmou que, pola contra, Xavier Seoane escribe desde a ledicia. Sen embargo, *Do ventre da cóbrega* (Espiral Maior, 2008) non pertence á andaina das alegrías. É un canto ao desencanto. Como home sensitivo, Xavier Seoane non podía permanecer alieo á realidade escura que nos toca vivir, e de amosárnola desde o latexo vital sempre presente na súa escrita. Estes poemas tratan, ao fin, dunha denuncia e dunha proposta para a reflexión.

Existe maior milagre que converter a traxedia nun verso? Non digamos nun poema. Só unha palabra, un laio, pode prender un lume, unha labarada, de emocións e de saber. Un laio ou un Laio morto a mans do fillo polo mal proceder de seu pai. Ou unha Xocasta, a nai, o gozo transformado en culpa, en dor insoportábel, até a cegueira, que Edipo procurou —nun exercicio de castración— por si mesmo. Despois o remorso sublimado na palabra e no verso salvador, polo dramaturgo, polo poeta.

Inquieta a ilustración da cuberta de Antón Patiño, onde un rostro feminino na brétema —no límite con ollos de cóbrega— aparece raiado por un pincel vello e riscado por un X de rotulador vermello. Para o obsesivo atormenta máis o sobrance esvarado do X que a ollada de puntos Benday da figura.

«A NOSA CULTURA
CONVERTEU A SERPE
NUN ANIMAL QUE METE
MEDO, NUN BECHO
PRODUTOR DE FOBIAS».

Da cóbrega e do cervo

A) A cóbrega

A cóbrega, igual que o cervo, é inocente, como inocente é o tigre da súa «tigritude». A traxedia dos fillos é un legado, unha herdanza máis, un pagamento polos pecados dos pais. A graza de ler, ou a de-graza, no senso da de-construción, parte do lector ao se facer cargo —ou dono no intre da lectura— das verbas do poeta, sen que estas lle pertenzan. As palabras están aí para calquera que as queira usar ou gozar. Segundo Pessoa un poema só consiste en colocar unha palabra a carón doutra; mais dunha certa maneira. A palabra como ferramenta ou como paixón? A paixón da palabra? A palabra como material de obra, ou como obra en si mesma? Detrás de cada verba, de cada verso, ou de cada poema, andará ao axexo, máis aló de si mesmos, a evocación do símbolo. Kafka, ao lle faceren comentarios sobre os seus personaxes, respondía que el non traballaba con personaxes senón con símbolos.

Que hai no ventre da cóbrega? A semente de novas cóbregas e, de non eliminalas, ou amansalas, maior será a desesperanza. A nosa cultura converteu a serpe nun animal que mete medo, nun becho produtor de fobias. Mais non podemos esquecer o seu valor simbólico no terreo da sedución e da sabedoría. Grazas a ela os nosos primeiros pais atrevéronse, ao desobedecerem a un Deus caprichoso, a participar do saber. Por ese acto de liberdade foron condenados á desgraza. Os ditadores non aceptan homes libres. De aí que a serpe se asocie ao demo, ao monstro, ao mundo subterráneo das tebras, ao caos, ao anxo caído. E ao falo, ao poder e aos instintos máis rastreiros.

Segundo Filón, a serpe é o máis espiritual de todos os animais, a súa natureza é a do lume, amosando unha rapidez formidábel. É un animal de sangue frío. Pode matar e curar, sendo, ao par, símbolo de demo malo e do bo, do Diabo e de Cristo. Con capacidade, en cada muda de pel, para o rexuvenecemento. A serpe é un excelente símbolo do inconsciente, que expresa a súa presenza de forma repentina e inesperada. A súa interposición é molesta ou perigosa e o seu efecto pavoroso. Como mal e como niño da maldade así se presenta a cóbrega na obra de Xavier Seoane. Un símbolo da morte.

Mais a morte non deixa de ser un retorno á orixe, ao seo materno, ao ventre, desde onde renacer. As verbas *mar*, *more*, morte, *mère*, nai, *mare*, *madre* son de notábel similitude fonética, mais algunhas delas de fortuíta coincidencia desde o punto de vista etimolóxico.

B) O cervo

Max. — Rapaz, fuxe veloz.

Rapaz da taberna. — Como a corza ferida, Don Max.

Max. — Es un clásico.

(Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*)

O cervo é o contrario da cóbrega. Nas culturas clásicas se asocia coa árbore da vida. A festa da árbore aínda se celebra tradicionalmente en Galicia. O seu inimigo é o dragón, a serpe xigante que devora as súas crías, as que vence para purificarse de novo (renacer) nas fontes de auga limpa. O cervo é un dos temas máis representativos nos petroglifos galegos, un dos símbolos máis claros da renovación e da fecundidade. Pero Meogo asocia o cervo cun «amigo» namorado para beber nos mananciais de auga pura, onde agarda a «amiga» namorada (Beltrán Pepio, V., 1984). O cervo, ao tempo símbolo da sensibilidade e da bondade, é un animal fermoso e fuxidío, inocente e vulnerable. San Juan de la Cruz, no seu *Cántico espiritual*, faino evidente: *Como el ciervo huíste (...) Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el oeste asoma / al aire de tu vuelo, y fresco toma.*

Vexamos algúns momentos onde o cervo aparece na obra de Seoane como símbolo de vulnerabilidade do home bo e xeneroso a salvar; en «Elas»: *As irmáns Brönte galopaban lobos / que esfolaban cervos* (p. 43); en «A luz doutro horizonte»: *como o canto de morte do cervo acurralado* (p. 51); de «É tempo»: *Vén un home con traza de cervo esnaquizado* (p. 54); ou nestoutro «Chegan tempos revoltos»: *Toda a noite se oíron / ouvearen os lobos. / Toda a noite zoou o vento ás portas. / As razóns para crer son as de sempre. / Non late o corazón do cervo morto* (p. 96). E na plenitude do sosego e da esperanza, esta profunda estampa: *Nese silencio de cervos que dormen, / todo é lago* (p. 107).

Homero, ese poeta de orixe confusa e case divina, segundo as lapelas que rezan nas súas obras, era cego, simbolicamente cego. Velaquí a cegueira como presenza desde os inicios do mundo poético. Polo tanto, os ollos. E as viaxes. Ao longo do texto de Xavier Seoane a presenza dos ollos e da cegueira, metáforas do gozo e do espanto, do espectador activo, do *voyeur* e da testemuña, mesmo os ollos da usura, e os da crítica, da reflexión e da meditación, é unha constante.

Repasemos algúns versos referidos aos ollos:

Os meus ollos de tanto contemplar, xa cegos (p. 16); Para que abrir os ollos, / e coñecer a morte, / e perder a inocencia? (p. 21); e pecha os ollos para ver a certeza (p. 29); Nin memoria de nós haberá de gardar / nos seus ollos metálicos («Memoria do futuro», p. 31); e quebrar as táboas da lei contra un deus iracundo que porta unha moeda en cada ollo (p. 50); tempo de mirarse nos ollos dos que pasan (p. 53); Vén un home con traza de cervo esnaquizado / e ollos de aguia / e dáme a man (...) É tempo de alzarse e camiñar (p. 54); Dime en que recanto dos teus ollos dormen as avelaíñas brancas (p. 59); Marx ollaba, inqueda / desde o retrato en sombra (...) Proletarios do mundo... (p. 70); Non hai bolboretas nos ollos dos asasinados (p. 111); Cerra, os ollos, viaxeiro («Epílogo», p. 121).

E ao cego e á cegueira:

Aprendín o nome das cousas (...) Mais o sol do deserto me cegou (p. 11); Vasto é o universo, amigo. / Cegos / a viaxe e o soño (p. 15); e prosegue a viaxe, / na cegueira e na loucura do seu soño demente (p. 16); Morrerás / cego e sen nome («Porvir», p. 17). Nada como a inocencia das espigas na nudez soleada da mañá / e a cegueira da luz establecendo sobre a terra días sagrados («A luz doutro horizonte», p. 52); Unha nena acariciando un can cego, de raza (p. 41); Meu pai díxome / que, cando a guerra, (...) Disparan mudos, cegos... (1936, p. 68); Raia de luz / na xanela do cancro, / non / nos cegues / a boca da palabra («Nai», p. 102); Que esperanza che queda / fronte a tanta cegueira? (...) Mesmo desde a escuridade, desde a brétema pode o home iniciar un camiño: Comeza a andar na brétema («Da escura loita cega», p. 111); Non queda / eternidade / por camiñar / onde as fontes do soño / foron cegadas («Epílogo», p. 121).

O TEMPO QUE AGONIZA...

Fidel Vidal

Partamos, pois, do continxente e da intención, do soñar espertos, cos ollos cegos ou cos ollos pechados, os ollos homéricos:

Só o cego está cos ollos ben abertos
Só o tolo pronuncia verbas claras.

(«É tempo», p. 56)

Tres libros e un só texto

mastigar
este pan, con
dentes que escriben.

Paul Celan

A) *Do ventre da cóbrega* divídese en tres Libros e un Epílogo. No libro primeiro, «Profecías», a cegueira e a viaxe están presentes: o cego como vidente, desde o soño, onde a petición do poeta, do profeta, pódese resumir nos seus primeiros versos:

mais o sol do deserto me cegou
(...)

Só pido
que me esquezades.
Que sexades piadosos.

(«O Profeta», p. 11)

«MESMO PARA
COMPRENDER A
REALIDADE O SOÑO É
NECESARIO».

A viaxe como metáfora do desexo navega nos soños. Mesmo para comprender a realidade o soño é necesario. Nietzsche acertou antes ca Freud ao dicir que o home é máis el mesmo cando soña:

Elevei ao sol unha ofrenda:
os meus ollos, de tanto contemplalo, xa cegos.
(...)

O TEMPO QUE AGONIZA...

Fidel Vidal

E anega toda luz,
e prosegue a viaxe,
na cegueira e a loucura do seu soño demente.

(«Nietzscheana», p. 16)

Perplexos descubrimos
que para comprender a realidade
o soño é necesario.

(«O soño», p. 19)

Non hai outra e mellor realidade que a realidade onírica onde os desexos poden ser realizados. Hai mellor realidade que a inocencia inconsciente agromando contra a represión?

Onde a raíz do soño,
as fontes da memoria
e da esperanza?

Que somos?

Que soñamos?

(«O ser», p. 20)

A resposta está na pregunta, nas preguntas: Somos o que soñamos. Mais cando os soños se calcinan a desesperanza acode e nos preguntamos:

Ser, para que?

(«Ontoloxía», p. 21)

E así aparecen a Devastación (*nunha inmensa chaira de cardos mortos*), como cadros desoladores e desolados de Kiefer; o Holocausto (*Cando esnaquizaremos / á Hidra, á Serpe, ao Lobo?*); a Apocalipse, a Apocalipse Now (*Mira a aveláña /*

O TEMPO QUE AGONIZA...

Fidel Vidal

abrasarse na lámpada / e pecha os ollos / para ter a certeza / de que acaso a miraches). O libro primeiro remata cunha certa esperanza de soño esnaquizado, pedindo humildade:

Do firmamento
cae,
ferido,
o soño doutra estrela.

(«De soños esnaquizados», p. 32)

B) «Alba da noite» é o título do segundo libro. O comezo da escuridade, doutra longa noite de pedra. Tempos de extravíos e de naufraxios, dun malfado e de cegueira. Así en «Signos, os dez mandamentos» aparecen as verbas claves, as verbas significativas da opresión: 1) abafante; 2) podrecido; 3) alelado; 4) alucinadas, esnaquizados; 5) sanguentos, morta; 6) desolación perdida; 7) esquecidas; 8) ferida; 9) pantasma; e 10) Dez ratas acudindo a un festín de veneno nun faiado sen nome (p. 39). Outros signos:

Un neno disparando sobre os polis nun xogo virtual.
Unha nena facendo desaparecer o mundo cun solo de frauta.

(«Nenos», p. 42)

Silvia Plath estrelaba bombonas de butano
nas medulas aciagas
nunha lira de vidros e de arames.

(«Elas», p. 43)

Goya sabía que o verdadeiro monstro era a realidade.
A realidade sabía que Goya era a alma do monstro que soñaba.

(«Eles», p. 45)

O TEMPO QUE AGONIZA...

Fidel Vidal

Mais necesitamos do milagre de se erguer e pórse a andar: É tempo. É máis que tempo:

É tempo de descender ás raíces do desexo
para encher a nudez dun novo sangue.

De ir ao ventre das cousas
a rescatar a palabra.

(«É tempo», p. 53)

Só o cego está cos ollos ben abertos.
Só o tolo pronuncia as verbas claras.

(...)

É tempo. É máis que tempo
para alzarse e andar.

(«É tempo», p. 56)

Non deixamos de ser fillos da inocencia e do desastre, de vivir entre asasinados.
«O usurpador está en todas partes, en torno a ti, en ti», di Gide (*El regreso del hijo pródigo*, 1985). Sen eles, o mundo sería máis feliz:

Odio os vosos políticos,
os vosos sacerdotes e pallasos,
as mulleres que tedes e os fillos que lles dades.

(...)

O mundo sería máis feliz
sen a vosa presenza miserable.

(«O asasino», p. 63)

Mentres non se acabe coa podremia, onde imos crecer?

Onde imos erguer un canto para o espazo?
Onde imos construír unha casa para o home?

(«Precisa o home de moita compañía», p. 74)

C) «Fillos da néboa» dá título ao libro terceiro. Neste libro invócase algo máis que as palabras e a palabra mesma:

arde o desexo alén
da casa das palabras.

(«Fillos da néboa», p. 77)

E convócase os irmáns a retomar a palabra:

Irmán da luz e da tebra, cando
convocaremos a palabra?

(«Irmán da luz e da tebra», p. 81)

O mundo contemporáneo, segundo a análise feita por Alain Badiou (*San Paulo. A fundación do universalismo*, 1999), é dobremente hostil aos procesos da verdade. O síntoma desta hostilidade faise por «recubrimentos normais: alí onde debería estar o nome dun procedemento de verdade, vén outro nome que o despraza. O nome cultura obstrúe o de arte. A palabra técnica obstrúe a palabra ciencia. A palabra xestión obstrúe a palabra política. A palabra sexualidade obstrúe o amor». Desde as «Uvas da nada», Xavier Seoane pregúntase:

Que podrece
nas entrañas da usura?
(...)
Cando un político ri moito,
coida, meu corazón, o teu miocardio.
Cando varios sorrín, dándose as mans,
vai pensando en alistarte nos exércitos
ou petiscar na bolsa pra pagar
o caviar e o Borgoña das próximas xornadas.
(...)

O TEMPO QUE AGONIZA...

Fidel Vidal

O ventre da cóbrega,
mon semblable, mon frère,
nunca se farta...

(«Das uvas da nada», pp. 83-85)

*Nesta altura a deusa da mentira ascende aos altares, / e esta noite tamén / se
apagaron os astros (...) Hai gangrena nos ollos dos paxaros. / Chegan / cadáveres
ás parias. / Unha gaita de vísceras / inicia a marcha* («Chega o tempo», p. 88).

Velaquí o desasosego —*As mans dos nenos / golpean cranios* (p. 93)—, a de-
sesperanza:

Un día descubrimos
que non hai esperanza,
que inmolaremos ofrendas nun altar gangrenado.

(«Dunha hespéride morta», p. 92)

Non late o corazón do cervo morto

(«Chegan tempos revoltos», p. 96)

Conforta a presenza do Pai —o sol e o cervo, a palabra, e o fillo, o fillo pai de
si mesmo—, do Pai nutrinte, polo tanto, ao fin, Pai e Nai:

Pai,
todo está roto
no ventre da palabra.
(...)
Pai,
que é a esperanza?

Tan infinita é a nada?

Pai,
pasa a balea
da morte, e no seu lombo ti non vas.

O TEMPO QUE AGONIZA...

Fidel Vidal

Non nos coñece,
Pai.

(«Pai», p. 99)

Quedan a verdade e a beleza, a verdade da beleza ou a beleza da verdade. As
pegadas por onde retornar:

Que a usura non usurpe
os teus ollos futuros.

(«Dun lar infindo», p. 116)

A beleza e a verdade
moitas veces van xuntas.
(...)

Morreron os arados
pero quedan os sucos.

(«Hic et nunc», p. 117)

O Epílogo —*Non queda / eternidade / por camiñar / onde as fontes do soño /
foron cegadas. / Cerra os ollos, viaxeiro.* — remata cunha invitación e un consello:

Entra, viaxeiro, no devalo,
pero xamais preguntes polo vento que pasa.

(«Epílogo», p. 121)

Desde *Do ventre da cóbrega*, Xavier Seoane convídanos á reflexión, e advír-
tenos de non baixar a garda, de estar dispostos, cada quen coa súa mellor ferra-
menta, ao compromiso na loita para evitar que a peor cóbrega aniñe no corazón do
cervo vulnerable.

SEGUNDA XERACIÓN E ORIXES IMAXINADAS. A POESÍA DE ELSA FERNÁNDEZ



Elsa Fernández por Luís Seoane

Ich hatte eins ein schönes Vaterland.
Der Eichenbaum
wuchs dort so hoch, die Weichen nickten sanft.
Es war ein Traum.
(Unha vez tiven unha fermosa patria.
O carballo
medraba tan alto, as violetas bambeaban tan doces.
Foi un soño.)

H. HEINE: *Neue Gedichte* (1844)

De todo canto se ten escrito sobre literatura da emigración e do exilio aínda queda un baleiro crítico de difícil encadre, que se refire á experiencia e ás producións da segunda xeración. Os fillos dos protagonistas dunha diáspora son suxeitos dunha peculiar vivencia identitaria que experimenta a característica excisión, aínda que non se deriva da experiencia directa, senón da pertenza a un marco familiar en crise (Grinberg 1984: 137 e ss.). Un caso ben peculiar desta vivencia é o que representa a escritora galego-arxentina Elsa Fernández (Bos Aires 1933-1964), tanto polas súas circunstancias biográficas como pola manifesta reivindicación dunha nova identidade harmónica nos seus escritos.

Filla de emigrantes galegos procedentes do concello ourensán de Entrimo, Elsa nace en América e a súa morte temperá impediu que chegase a viaxar a Galicia, a pesar de que dende moi nova é unha activista incansable no mundo dos galegos en Bos Aires, tanto na súa dedicación profesional no papel de administrativa do Centro Galego, como nas actividades máis persoais que a levaron a colaborar

«O ACTIVISMO
GALEGUISTA LEVA
A ELSA FERNÁNDEZ
TAMÉN Á ESCRITA E
A FINAIS DOS ANOS
CINCuenta COMEZA
A APARECER A SÚA
SINATURA EN DIVERSAS
PUBLICACIÓNS DO
EXILIO».

co Hogar Gallego de Ancianos ou a participar dende a súa fundación na AGUEA (Agrupación Galega de Universitarios, Escritores e Artistas) e na creación en 1959 da Asociación Argentina de Hijos de Gallegos, que presidiu desde 1962. Dende esta asociación organiza cursos de lingua galega, debates en torno a textos literarios e o boletín e colección editorial Alén Mar, que se inaugura coa tradución ao castelán do libro de Piñeiro *Dos ensayos sobre la saudade*, nunha significativa toma de posición dos novos ante a polémica entre galeguismo do exterior e do exilio. Ao mesmo tempo participa dende o comezo no proxecto da distribuidora de libros galegos Follas Novas, creada por Neira Vilas e Anisia Miranda en 1956, e ponlle voz aos comentarios do *Mirador Bibliográfico Galego* que emite Radio Arxentina semanalmente dende abril de 1958 (Longhini 2008: 67 e ss.) ata que Neira Vilas e Anisia Miranda marchan para Cuba en 1961 deixándoa a ela como responsable do proxecto. Isto acaba por convertela nunha referencia inescusable para todos cantos se interesaban pola actividade cultural galega en Arxentina, como puntual e eficaz informante e provedora de publicacións galegas, e difusora dos libros das editoras galegas en Arxentina.

O activismo galeguista leva a Elsa Fernández tamén á escrita e a finais dos anos cincuenta comeza a aparecer a súa sinatura en diversas publicacións do exilio. Son textos diversos en xénero e lingua que converxen sempre nun eixo central: a reivindicación da identidade galega como unha marca irrenunciable definida polas orixes familiares que non exclúe nin entra en conflito coa identidade arxentina, dando así unha nova interpretación harmonizadora tanto da identidade aparentemente esgazada do emigrante, como da arxentinidade, construída sobre un conglomerado de comunidades inmigrantes.

De 1958 data o seu primeiro escrito titulado «¡La tierra de mis padres!», merecente dun segundo premio no certame Emilia Pardo Bazán do Centro Lucense, e publicado polo tanto na revista *Lugo* desa entidade. Trátase dunha emocionada declaración da devoción que lle esperta Galicia como país da orixe familiar, incrustada no seu imaxinario persoal case coma unha vivencia; pero o título xa é

elocuente atribuíndo aos pais a pertenza a esa terra, e desemboca nunha declaración de arxentinidade que se afirma aínda máis a través dese amor á terra orixinaria:

Como argentina soy más argentina entroncando mi raíz gallega en este asunto, confirmando mi ascendencia en esta América y formándome una conciencia nacional más cabal a través de mi pasado. Porque yo sé que mi pasado no es sólo lo que yo he vivido desde que nací, sino también lo que vivieron mis padres, y mis abuelos, y los padres de mis abuelos. Que heredé ese pasado como heredé un apellido, y con todo ello heredé también una manera.

No mesmo senso sitúase o poema que inclúe ao ano seguinte no número dous da revista *Eufonía*, pero agora proxectando ese senso conciliador cara a propia vivencia da emigración protagonizada polos pais:

SIGLOS DE MAR

Ruta invisible, por el mar se desliza
Entregando una sombra
Y sonriendo a una estrella.

El camino marcado a través
De los días, con brújula
De sueños que impulsa la nostalgia;
Gimiendo entre suspiros un alma
Perdida, retorna en una
Ausente tonada de alborada.

Mirada de otros mundos oteando
El horizonte, reciedumbre
En los gestos, dulzura en el hablar,
Temperamento excelso que puso
En una proa, su inmenso deseo de llegar.

América les dio su libertad de
Vida, ellos le devolvieron en

Hijos y en amor, y entre las dos
Unidas, hicieron que esa raza,
Viajara entre las ondas, por
Rutas intangibles del angustioso andar.

En Galicia dejaron sus raíces de
Tiempo, trayendo entre sus manos su
Simiente inmortal, y en América fueron
Encontrando un camino que la saudade
En lágrimas logró reconquistar.

Y si en sueños los hijos viajaron
Por su ruta, volvieron siempre puros
A ser dueños del mar.

Nesta vivencia da dualidade predomina a idea de ruta, de camiño, que vai dun punto a outro e une os dous extremos cun senso sumatorio, conducindo cara un fin marcado pola esperanza. É a «estrela» que vai guiando na ruta, a «tonada de alborada» que xorde ante a alma que xeme pola perda e, en fin, o intenso «desexo de chegar» para acadar a «liberdade» que lles ofrece América, abríndolles un camiño novo a cambio das raíces que deixan atrás. Esa vivencia positiva da aventura migratoria reflíctese nos fillos, que poden viaxar por esa ruta sen dramatismo para revivir a súa experiencia e apropiarse desa herdanza de amplos horizontes que conquistaran os pais.

Trátase aquí de presentar unha visión da emigración, posiblemente acorde cunha certa tendencia do momento tamén dentro de Galicia, como unha aventura vital cara ao descubrimento dun mundo novo onde se respira unha liberdade moi diferente do ambiente de represión política e aniquilamento económico que se vive en España nos anos da ditadura. Lonxe quedaba xa a visión dos autores do Rexurdimento, lamentando as consecuencias da diáspora na terra, despoboadade homes mozos, e aínda ninguén enxergara o país de ananos que ía medrando da outra banda.

Algo máis tarde insiste nesa idea nunha colaboración ensaística na revista *Vieiros*, reivindicando o mestrado da figura do poeta arxentino de familia galega José González Carballo, que tamén tematiza a cuestión da dobre identidade dende a inscrición decidida na nova patria, pero achegando unha voz propia marcada polo que el chama «mi patria anterior».

Neses mesmos anos está elaborando tamén a maior parte dos poemas que van configurar o seu único libro publicado postumamente, *Lonxanía* (1965). Recóllese nel un breve poemario que presentara en 1961 ao concurso organizado polo grupo Brais Pinto co título *Escolma*, quedando finalista, e engádesse un grupo de poemas escritos en 1964, quizais xa sabendo da proximidade da morte: «Galicia infinda» e dous poemas en castelán baixo o epígrafe «Cancións para o meu neno». Deixando a parte estas engádegas finais, a parte constituída polo poemario inicial concibido pola autora presenta unha estrutura organizada a partir dunha clara inspiración musical á que seguramente non é allea a súa formación musical como intérprete de piano. Como unha sinfonía contemporánea, que reduce a tres a estrutura clásica de catro movementos, a «Escolma» divídese en tres partes que levan o nome dun movemento: «Andante», dedicado ao pai e á nai; «Adagio», á irmá, e «Pianissimo», ao seu home. Son os destinatarios das dedicatorias, máis ca os títulos, os axentes que desencadean significados nun diálogo co tempo pasado, presente e futuro. No pasado as imaxes transcorren nun diálogo entre símbolos como a «noite» e o «vento» fronte á «luz» e o «abrente» que desemboca nunha identificación coa dualidade, entre a «rosa» e o «croio», como unha oposición natural e desexada que permite unha nova sensibilidade:

Quixera levar nunha
Man unha rosa
E noutra un croio
E dempois ollar. (p. 31)

En «Adagio» a dedicatoria á irmá parece suxerir un diálogo coa experiencia da súa propia xeración, resultado mais non protagonista da épica migratoria, que a falta dunha identificación plena cun entorno xeográfico e cultural determinado encóntrase representada no mar, como espazo incluínte e á vez deslocalizado:

A vida percorre
Os camiños do mar,
Dun mar que xunta,
Non arreda. (p. 29)

Por último, os versos de «Pianissimo» xorden como unha proposta de futuro que se formula só no campo do ensoño a partir dun motivo tópico da literatura de emigración: o retorno, imaxinado como único final feliz para o emigrante pero xa imposible para quen dende un punto no mar retorna sempre en calquera dirección. Así pois o estralo de ledicia dese ideal de retorno posible só é posible dende un enunciador despersonalizado, a propia terra:

E os camiños
Eran pequenos
Para conter a ledicia
¡os fillos volvían! (p. 35)

Finalmente os versos últimos de «Galicia infinda» engaden unha reflexión que transporta do particular ao xeral, da identificación coa vivencia dos pais á proposta dunha identidade colectiva articulada sobre a convivencia das diferenzas. A experiencia da identidade dobre, na segunda xeración xa reunidas as dúas culturas en igualdade de condicións —e non unha propia ausente fronte á presente que se sente allea— xera unha nova posición que permite percibir a riqueza da diferenza e amar as dúas caras diversas da personalidade, asumidas ambas como propias, e mesmo extrapolar de novo o persoal ao colectivo nun desexo de harmonía entre culturas en convivencia:

«SON TRES
COMPAÑEIROS DE
XERACIÓN E AMIGOS
PERSOAIS DA AUTORA
OS QUE TOMAN A
PALABRA PARA FACER
A SÚA LEMBRANZA:
RICARDO PALMÁS,
CARLOS ZUBILLAGA E
BASILIO LOSADA».

Tiña que ser dun xeito
Cordial e de amizade
Iste trato dos povos
Na vella península. (p. 45)

Mais neste libro póstumo, organizado polos amigos, dalgún xeito construído polo grupo no que se inscribe a autora como «fillos de galegos», prodúcese un diálogo interesante entre o texto e os paratextos que corresponden aos tres prólogos que o introducen, entre o discurso directo que flúe nos versos e a lectura simbólica da figura da propia autora que se quere proxectar cara á colectividade galega tanto da emigración coma do interior. Son tres compañeiros de xeración e amigos persoais da autora os que toman a palabra para facer a súa semblanza: Ricardo Palmás, Carlos Zubillaga e Basilio Losada. O primeiro, compañeiro de angueiras en Bos Aires coa Asociación Argentina de Hijos de Gallegos e outros proxectos compartidos, presenta con obxectividade a xénese do libro, mais proxecta con algunhas frases contundentes unha imaxe da autora como unha mártir do amor á terra, como unha verdadeira emigrante condenada a unha dolorosa ausencia: «Algúns [versos] son a derradeira testemuña de amor a unha terra que lle non deu o privilexio de se esfarelar no seu colo, que só lle concedeu a anguria da saudade de por vida», a pesar do seu esforzo permanente que se supón dirixido a ese retorno/encontro ideal: «Sabemos que percurou os camiños da Terra, dun xeito difícil, sangrante, abafante». A continuación Zubillaga, herdeiro do impulso da asociación da mocidade arxentina en Montevideo, subliña o labor dinamizador da poeta no ámbito asociativo e na difusión da cultura galega, pero ao mesmo tempo constrúe unha imaxe mítica baseada nunha icona maternal que se identifica coa reiterada metáfora da Galicia nai sufrinte:

E para entroncar aínda máis plenamente a súa xenealoxía humana e espritoal ca raza e a tradición cultural da «súa» Galicia, Elsa sintetizou nestas terras do prata a imaxen permanente da nai galega. E na morriña dunha «fisterra» desexada, reencarnaba nise Bos Aires que se esquece —febril e apresado— dos seus homes e das súas mulleres, a emoción doce da nai que na Galiza, desde a pedra imemorial dos cruceiros acolle no seu colo ó fillo (...) (p. 11)

Por último Losada, amigo epistolar dende Barcelona, transmite unha imaxe máis cabal da súa dimensión pública como difusora da cultura, informante con opinión crítica escoitada con respecto polo grupo de mozos de Barcelona, activista cunha posición clara fronte ás disputas do movemento galeguista, auténtica «face-dora» operativa e eficiente que artella proxectos para convertelos deseguida en realidades, comprometida na busca dun modo de transformar en acción efectiva o sentimentalismo que rodea a experiencia emigrante.

En calquera caso, da imaxe máis convencional á máis obxectiva, interesa sobre todo unha percepción de Elsa Fernández como exemplo de conciencia galeguista, modelo para unha emigración que se quere conservar como parte integrante da comunidade orixinaria e como tal só pode concibirse a través dunha imaxe doente, ancorada no berro provocado polo esgazamento, afastada da integración no país de acollida. Deste xeito o construto da experiencia migratoria como perda irreparable para a metrópole só admite un desenlace ideal en forma de retorno colectivo, seguindo a parábola do fillo pródigo, e deixa fóra da realidade desexable calquera proposta alternativa elaborada a partir da propia realidade obxectiva, coma tal a vindicación dunha nova identidade integradora e gozosa. Unha lectura que só podía ficar minguada e escurecida ao chocar co distante horizonte de expectativas do lector contemporáneo de Elsa Fernández.

Referencias bibliográficas

- Axeitos, Xosé Luís (1997): «Dos arquivos de Rafael Dieste: o Doutor Antonio Baltar e a Agrupación Galega de Universitarios, Escritores e Artistas». *Boletín Galego de Literatura*: 17, 137-142.
- Fernández, Elsa (1958): «¡La tierra de mis padres!». *Lugo*: 185, 5. Accesíbel en http://www.culturagalega.org/albumdaemigracion/imaxes/elsa_01.pdf. [Consulta: 12/12/2011].
- Fernández, Elsa (1959): «Siglos de mar». *Eufonía*: 2, 11 (Edición facsimilar de Luís Alonso Girgado, María Cuquejo Enríquez e Manuel Quintáns Suárez. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Política Lingüística: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2005).

- Fernández, Elsa (1962): «A poesía dun poeta american». *Vieiros*: 2, 31-32 (Edición facsimilar. Vigo: A Nosa Terra, 1989).
- Fernández, Elsa (1965): *Lonxanía*. Bos Aires: Edicións Alén Mar.
- Grinsberg, Leon e Rebeca Grinsberg (1984): *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza Editorial.
- Longhini, Nora (2008): *Neira Vilas, os anos de Arxentina, 1941-1961*. Vigo: Galaxia.

ACCIÓN NA POESÍA DE RENÉ CHAR. PALABRAS NUNHA DINÁMICA DA RESISTENCIA

A fonte destas reflexións localízase nalgunhas propostas desenvolvidas nos traballos de Hannah Arendt, en particular *The Human Condition*. Malia a polémica suscitada por diferentes teóricos a propósito da terminoloxía de Arendt, en especial respecto a cales sexan os límites entre *o social* e *o privado* —espazos que a consecuencia dos cambios culturais e sociais das últimas décadas experimentaron unha modificación da súa correlación, por exemplo no ámbito do xénero ou no sexual—, detereime agora nada máis nas ideas en torno ao concepto de *acción*. Interésame non só o modo no que esta se relaciona co espazo público senón tamén o feito de que en boa medida é a propia acción a que constitúe ese espazo.

Como columna central do pensamento de Arendt atopamos o seu interese pola linguaxe, polas súas orixes, polas modificacións do léxico ao longo do tempo ou, de forma particular, polas lagoas de significantes entre unha lingua e outra. Por que aparecen, ou caen en desuso, certas palabras? Xunto a determinada evolución lingüística, cales son os outros factores que atestiguan tales cambios na linguaxe? Preguntas como estas son as que integran o seu aparato analítico e reflexivo, demarcando un punto de partida que habitualmente se despraza para a indagación na orde do histórico-social. Neste sentido, cando Arendt subliña que «the ancient Greeks, especially the pre-Socratics, were right to insist on the substantive unity of the literary and the political because political action quintessentially is about the public use and deployment of speech and language» (Shiraz 1989: 1) está a asumir un posicionamento que repercute directamente no ámbito da poesía —da palabra— e no seu papel como discurso resistente fronte ao hexemónico-reificante, de entendermos nestas coordenadas a súa necesaria compoñente «pública».

Para ilustrar esta conexión, Arendt comeza o seu libro *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* (1961) cunha frase xa célebre do ex-maquis René Char: «Notre héritage n'est précédé d'aucun testament» («A nosa herdanza non é precedida por ningún testamento»). O enunciado, que funciona como chave para a lectura do libro, serve asemade para inaugurar unha serie de reflexións sobre a fugacidade da ocupación xermana de París. Nun momento dado, Arendt volve citar a Char («If I survive, I know that I have to break with the aroma of these essential years, silently reject my treasure», en Arendt 1977: 2) coa intención de pensar a circunstancia dos intelectuais que coa guerra e a consumación do «baleiro político» parisiense se atoparon de súpeto no medio do espazo público e, por primeira vez nas súas vidas, cun determinado deber por cumprir. Viviron o caos da contenda e asemade deixaron toda unha esteira de lembranzas encol das atrocidades e da destrución bélicas (Arendt 1977: 2). Mais naquela altura da ocupación tiveron que volver ao que Arendt chama «the weightless irrelevance of their personal affairs, once more separate from “the world of reality” by an *épaisseur triste* (como o describe Char) of a private life centered about nothing but itself» (1977: 4), de tal forma que a división entre vida pública e vida privada, así como as repercusións desa división no traballo artístico, acabou por constituírse en cuestión crucial para moitos. A loita continuaba, mais doutra maneira, e con frecuencia os agoiros do totalitarismo ocuparon un papel central da reflexión. Tratouse dun momento que Arendt describiu como unha transición, no sentido preciso dunha espera desacougante entre dous sucesos, entre o que foi e o que será. Ao xeito dun omnipresente cesamento do fogo.

Retomo neste momento o exemplo de Char con maior detalle, aínda que o proceso agora definido tamén produce un eco importante nas obras doutros intelectuais que participaron nos esforzos da resistencia contra a ocupación xermana. Así, nun momento dado botarei man, digamos que como referencia comparativa, das reflexións de Jean-Paul Sartre en *Les Carnets de la drôle de guerre*, escritas entre novembro de 1939 e marzo de 1940.

Para situar a análise en relación coa traxectoria literaria e vital de Char, cómpre anotar que naceu en 1907 e que pasou algúns dos seus anos de formación entre



Char e Heidegger na Provenza (1966)

os surrealistas, sumándose en 1930 a Breton, Éluard, Aragon, etc. A súa relación co grupo estivo continuamente centrada na cuestión de até que punto a arte debe comprometerse politicamente ou non. É dicir, no debate sobre a oportunidade de distinguir entre ética e estética, e de dar por válida a necesidade correlativa de marcar as distancias entre creatividade e compromiso político, coa finalidade de «preservar» a liberdade creadora. Cuestións todas que, por outro lado, acadarían unha relevancia específica na poética de Char como consecuencia da sublevación fascista en España. Nas páxinas seguintes centrareime nunha pequena parte do seu libro *Fureur et Mistère*, articulado en torno a un determinado período cronolóxico: un antes, un mentres e un despois. Para a construción dunha interpretación ética do poemario é crucial atender a situación vital de Char no momento da súa escrita, alistado na resistencia francesa e facendo parte de *les maquis* dos baixos Alpes (ignorar esta conexión, como podería ocorrer nun exercicio deconstrutivista, comportaría a perda de elementos de análise sumamente interesantes). Entre 1943 e 1944 escribe *Feuillets d'Hypnos*, a segunda parte do libro, unha colección de notas, observacións estratéxicas, pinceladas descritivas do lugar ou do carácter dos camaradas, que se plasman a miúdo a través de aforismos.

A importancia do aforismo na obra de Char, forma que acadou cotas de particular eficacia no conxunto da súa poética, foi especialmente destacada por Albert Camus, que salientou a súa pertinencia intrinsecamente ética. En relación coa brevidade e coa escrita de circunstancias, o propio Char explicou: «J'écris brièvement. Je ne puis guère m'absenter longtemps. S'étaler conduirait à l'obsession. [...] Ou il faut concentrer, dire vite, éclairer juste... Tant pis pour la rhétorique!». Noutro momento, nunha entrevista publicada en 1952, comparaba a composición dun poema coa forma en que «le chef des maquis consigne ses comptes d'armement et de nourriture: la poésie est directement rapportée dans ce texte à la possibilité d'une action» (en Laure 64).

Citarei aquí as primeiras palabras de *Feuillets d'Hypnos*, na tradución ao castelán do poeta Jorge Riechmann:

«EN CONTRASTE CO
ESTILO CURTO, SOBRIO
—AFORÍSTICO— DO
CHAR DE *FEUILLETS*
OBSERVAMOS A SÚA
INVERSA ESTILÍSTICA
NO VOLUMINOSO *LES
CARNETS DE LA DRÔLE
DE GUERRE* DE JEAN
PAUL SARTRE».

Nada deben estas anotaciones al amor propio, a la información, la máxima o la novela. Un fuego de hierbas secas bien hubiera podido ser su editor. [...] Fueron escritas desde la tensión, la cólera, el miedo, la emulación, el asco, el ardid, el furtivo recogimiento, la ilusión de futuro, la amistad, el amor. Con ello queda claro hasta qué punto dependen de su circunstancia. Después, hojeadas más a menudo que releídas.

Este cuaderno podría no haber pertenecido a nadie, hasta tal extremo el sentido de una vida humana subyace a sus peregrinaciones, y resulta difícilmente separable de un mimetismo a veces alucinante. Sin embargo, tales tendencias fueron combatidas.

Estas anotaciones dan fe de la resistencia de un humanismo consciente de sus deberes, discreto acerca de sus virtudes, deseoso de reservar el *inaccesible* campo libre a la fantasía de sus soles, y dispuesto a pagar por ello el *precio* debido. (Char 2005: 145)

En contraste co estilo curto, sobrio —aforístico— do Char de *Feuillets* observamos a súa inversa estilística no voluminoso *Les Carnets de la drôle de guerre* de Jean-Paul Sartre. Nunha obra en que se recollen os comentarios dos compañeiros de rexemento sobre a súa persistente dedicación á escrita, ou anotacións sobre as novas do *Paris Soir*, e no medio dun proceso reflexivo que o atormenta e o fai sentir culpábel por non estar na fronte, Sartre cavila con frecuencia sobre a autenticidade. Traduzo: «Que mesmo o recordo da autenticidade debe protexernos da inautenticidade. Mais o recordo da autenticidade, dentro da inautenticidade, é por si mesmo inauténtico» (Sartre 1983: 267). A dialéctica sartreana contraponse ao carácter urxente e subversivo das palabras do poeta: «Enfonce-toi dans l'inconnu qui creuse. Oblige-toi à tourner» (*Feuillets d'Hypnos*, 241). Importa saber que Sartre tiña tempo para escribir (até doce horas diarias, segundo el mesmo confesa), de tal forma que en *Les Carnets de la drôle de guerre* o seu empeño en desvelarse ante a súa escritura devén nun exercicio un tanto estético, necesitado de certa distancia crítica. En relación con este tipo de cuestións, vén á mente unha das sentenzas do teórico Vladimir Jankélévitch: «a angustia é unha preocupación de luxo para uso dos que non teñen preocupacións; a seriedade cotiá non coñece a angustia metafísica» (1989: 24, tradución miña). Con posterioridade, no seu período de catividade, Sartre experimentaría o que son a comunidade e a solidariedade.

Indo máis alá na análise, pódese dicir que certos trazos autobiográficos, distintos dos asociados ao eu lírico e vinculados co autor empírico, comparecen na enunciación/recepción do aforismo. Xa nunha obra precedente de Char, *Moulin Premier* (1934), podemos observar a emerxencia dunha voz propia na constitución do aforismo, voz presente asemade dalgunha forma en manifestos anteriores que supoñen un marcado contraste coa «flux incontrôlé de l'écriture surréaliste». Neste sentido, o aforismo comparte co manifesto a ancoraxe do acto de enunciación nunha situación de enunciación determinada (Laure 64). É dicir, que, tal e como vimos no prólogo, a relación específica da enunciación con feitos reais, esa propia realidade e a conciencia que o lector ten dela, así como a fusión cun estilo que tende ao metafórico/surreal, constitúense como factores que potencian a capacidade subversiva do léxico empregado por Char.

Agora ben, en *Feuillets d'Hypnos* comparece na forma aforística unha certa de-subxectivización: Char tende a se expresar a través de marcadores impersoais como *il y a, il existe*, etc. ou ben coa primeira persoa do plural —o *nous*. Ao mesmo tempo, os seus poemas diríxense con maior frecuencia a un *tu*, e de forma especial a un *vous*. Trátase de apuntamentos ou entradas (xa que tamén estamos a falar dun diario de guerra) orientadas ao establecemento de pautas e que, en xeral, carecen de suxeito: «Agir en primitif et prévoir en stratège» (Char 2005: 178). Mais vemos, de todas formas, que o perfil «didáctico» que parece consubstancial a toda máxima se nutre ao mesmo tempo dunha razón poética, alicerzada no emprego da metáfora e de certa cadencia rítmica: «Solitaire et multiple. Veille et Sommeil comme une épée dans son fourreau. Estomac aux aliments séparés. Altitude de cierge» (Char 2005: 178).

*

Arendt mantén que a acción foi unha compoñente desexada pola corrente filosófica existencial, que procurou nela unha saída ao beco do pensamento. A acción, como afirma Arendt en distintas ocasións, constitúese na súa relación coa fala. O

medio de transmisión, neste caso, volve ser o centro: dende achegas xurdidas da evolución da subxectividade na ficción e na literatura (de tipo meta- ou autorreferencial), palabra e acción mestúranse e revélanse con enerxía renovada. Neste sentido, para Arendt a acción ten, por definición, un carácter revelador. De tal forma que, no seu desdobramento, o suxeito se exhibe necesariamente: «Speechless action would no longer be action because there would no longer be an actor, and the actor, the doer of deeds, is possible only if he is at the same time the speaker of words». Penso de novo no contexto biográfico/vivencial en que se inscribe *Feuillets d'Hypnos* ao calor doutros dos principios formulados por Arendt: «This revelatory quality of speech and action comes to the fore where people are with others and neither for nor against them—that is, in sheer human togetherness».

Para ilustrar esta comunidade, Arendt compáraa co feligrés cristián que debe «facer ben» sen que sexan recoñecidos os seus actos como propiamente seus. Trátase dunha caridade que debe ser mantida no anonimato para non pecar de vaidade, de tal forma que tanto ese doer of *good deeds* como a ladroa son seres destinados á soidade e a quedaren relegados nas marxes da sociedade. As súas accións non teñen cabida no espazo público, no primeiro dos casos polo ditame da súa doutrina relixiosa e no segundo, digamos, por lonxevidade «vocacional» (un pode pensar no caso extremo do Raskolnikov de Dostoievski, que vai, case inexorabelmente e dando tombos contra si mesmo, cara a un recoñecemento público). Arendt prosegue así o seu razoamento: «Because of its inherent tendency to disclose the agent together with the act, action needs for its full appearance the shining brightness we once called glory, and which is possible only in the public realm». Trátase dunha caracterización análoga á do comportamento que a filosofía grega clásica definiu co concepto de *areté* («excelencia»), como medida de calidade dos feitos e do seu recoñecemento na esfera pública. A excelencia, en tanto valor cuantitativo e mesmo competitivo, non podía ser formulada no que Arendt denominaba como esfera privada «Every activity performed in public can attain an excellence never matched in privacy; for excellence, by definition, the presence of others is always required, and this presence needs the formality of the public, cons-

tituted by one's peers, it cannot be the casual, familiar presence of one's equals or inferiors» (Arendt 1958: 48). Por tanto, era necesario ser visto.

René Char, como poeta, creador de palabras e imaxes, sentiu o engado da acción, e gozou da enerxía e da camaradaría que esta acción requiría. Dalgún xeito, atopou aí unha excelencia que quedou reflectida nos *Fueillets d'Hypnos*. Con posterioridade, a súa obra, e en particular o seu teatro, deu continuidade a esta camaradaría vinculada á experiencia dos maquis, producíndose de forma inevitábel unha converxencia entre palabra e acción que permite identificar a ideación de realidades excelentes.

Referencias bibliográficas

Arendt, Hannah (1958): *The Human Condition*. Chicago: University Press.

Arendt, Hannah (1977): *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought*. New York: Penguin.

Char, René (2005): *Poesía Esencial*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Jankélévitch, Vladimir (1989): *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Madrid: Taurus.

Laure, Michel (2007): *René Char: le poème et l'histoire, 1930-1950*. París: Honoré Champion.

Sartre, Jean-Paul (1983): *Les Carnets de la drôle de guerre: Novembre 1939 Mars 1940*. París: Gallimard.

Shiraz, Dossa (1989): *The Public realm and the public self: the political theory of Hannah Arendt*. Waterloo (Ontario): Wilfrid Laurier University Press.

SUANDI: UNHA ESTIRPE DE CONTADORES



Que espazo ocupa, na posmodernidade, a noción das orixes? Abondan as teorías que as definen como un mito romántico e constrúen o suxeito como un ente inestábel, sen esencia que lle dea continuidade, un suxeito que se fai e refai con cada mudanza das circunstancias. E, porén, cabe preguntarse se esta disolución do suxeito non será un luxo que só se pode permitir unha elite de *homes brancos*. SuAndi, poeta que se presenta a si mesma como «negra británica», explora e re-elabora as súas orixes nos textos que se reproducen de seguido. Fálanos —porque o ton, a sintaxe e o rexistro adoitan ser máis da fala que da escrita— das orixes do corpo e da súa fantasmal relación co corpo dos proxenitores, como se dun palimpsesto se tratase. Cal é o sentido político deste corpo?, preguntámonos atendendo a advertencia de María do Cebreiro (2008). Desde logo, é un corpo marcado pola historia europea e colonial, un corpo vulnerábel que exhibe as feridas do tempo, un corpo diferente que a tradición literaria europea se resiste a representar en primeira persoa.

En «Reflexión», SuAndi traza vínculos con outras orixes ademais das familiares: relixiosas, xeográficas e literarias. Dinos que vén dunha estirpe de contadores, dato revelador para comprendermos a súa práctica poética no marco dunha tradición oral na que voz, oído, xesto, corpo e proximidade física con quen escoita determinan non só *o como* senón tamén *o que* se conta. Estes textos reclaman e dignifican orixes subalternas: a Irlanda emigrante, a África desposuída. Dicia Gayatri Chakravorty Spivak que o subalterno pode falar, pero non o escoitan (Landry e MacLean 1996, 292). Semella, sen embargo, que os tempos comezan a mudar e os/as descendentes de inmigrantes en Europa se fan escoitar e inscriben a súa subxectividade en discursos que subverten as narracións eurocéntricas.

Dous poemas (mais unha consideración sobre o segundo)¹

Old ladies tell me I look like my mother
And I can see her perfectly
For I paid the price of love to have her etched into my heart
When I think of who I resemble,
I see my father's hand
The fingers are bent
Permanently
The cruelty of a concentration camp
The skin is shiny, taunt, like deep brown leather
It is moving towards me
To trace the line of my eye
Then a gentle descent down my cheek
He is looking for any sign that my stroke,
Bells Palsy, is still obvious
At my mouth, he pulls tenderly so my lips begin to open
My father leans forward and kisses me
When he finds nothing he smiles
I smile back
And see my face reflected in perfect symmetry
Funny that
Because old ladies tell me, I look like my mother.

As anciás dinme que son cuspida á miña nai
Eu podo vela á perfección
Pois paguei o prezo do amor por a ter gravada no corazón

¹ Reprodúcense coa autorización da poeta. O poema «Parents» e o texto titulado «Reflection», que nalgún sentido o glosa, tómanse da páxina web *Moving Manchester*, na que se localiza así mesmo información biográfica e unha relación das publicacións poéticas e ensaísticas de SuAndi. <http://www.lancs.ac.uk/fass/projects/writersgallery/content/SuAndi.html>. [Consulta: 30/3/2012]. A tradución ao galego é de Manuela Palacios e Arturo Casas.

SUÁNDI: UNHA ESTIRPE DE CONTADORES

Manuela Palacios González

Mentres matino a quen deles me parezo,
Vexo a man de meu pai
Cos dedos dobrados
Permanentemente
A crueldade dun campo de concentración
A pel coruscante, tersa, como coiro marrón escuro
Vai vindo onda min
E calca o xeito do meu ollo
Logo desce maina meixela abaixo
Na procura dalgún sinal do ictus,
Da parálise, que aínda se me nota
Na boca, preme con tenrura e os labios entreábreanse
Meu pai acaróase e dáme un bico
Como non atopa nada sorrí
Eu tamén
E vexo o meu rostro reflectido en perfecta simetría
Ten graza
que as anciás digan tal, que son cuspida á miña nai.

Parents

My mother washed clothes as a hobby
a virtue
passing long days on the upper floor of Berkley Street
Outside
men waited long shadows of themselves
in the light of the day
In silence they told of other places
where lampposts were tall trees
and traffic rustled four-legged through bush grass
Cleaning up was a ritual that united my parents
washing up as he scrubbed down
her pinny, floral —a bright contrast to
the navy blue-below-decks
where he sailed the seas

SUÂNDI: UNHA ESTIRPE DE CONTADORES

Manuela Palacios González

My father was ever restless
turning tidal in his search for a shore called home
every dock was temporary
every harbour a pause in his journey
This man came from rivers of stout fish
and escaped poverty
to the destitution of manmade canals
where he never sailed in harmony with life
and so
She worried on his return
picking up pennies of labour
from other hands dirty with oppression
And feared
always
that one day he would simply jump ship
to join those still floating a middle passage
between here and there
and in the still night she would listen
as the sea wailed its warning
Once all of this was mine
Once all of this was mine

Pais

Miña nai lavaba roupa por pasar o tempo
todo un acerto
durante os longos días no primeiro piso da rúa Berkley
Fóra
os homes agardaban, longas sombras de si mesmos
á luz do día
Falaban en silencio doutros lugares
nos que as farolas eran altas árbores
e se sentía o tráfico a catro patas nas matogueiras
Facer limpeza era un ritual que unía os meus pais
ela a lavar a louza mentres el fregaba o chan

SUÁNDI: UNHA ESTIRPE DE CONTADORES

Manuela Palacios González

un mandil de flores —en reluciente contraste co
buzo azul mariño
co que el cruzara os mares
Meu pai non acougaba
como as mareas na procura daquela beira que chamaba fogar
cada peirao era ocasional
cada porto unha pausa na travesía
Este home procedía de ríos de peixes rexos
e escapou da pobreza
para vir á miseria dos canais artificiais
polos que nunca navegou en harmonía coa vida
por mor diso
O desacougo dela cando el volvía
de apañar no traballo unhas moedas
vindas do abuso doutras mans sucias
E temía
sempre
que un día acabaría saltando pola borda
Para se xuntar cos que aboiaban entre dúas augas
a medio camiño
e na noite queda ela escoitaría logo
o ouveo ameazante do mar
Houbo un tempo no que todo isto foi o meu
Houbo un tempo no que todo isto foi o meu

Reflection

I was raised within the confines of the Catholicism transported from County Wicklow to Liverpool, my mother's place of birth, and married to the missionary zeal of Nigeria.

My father came to England as a seaman joining the Merchant Navy to «do his bit» for the Mother Country. His ship was torpedoed and he spent the remainder of the conflict as a prisoner of war. My mother never shook off the weight of domestic labour and though she spent her last years running a herbalist business, she was always either the cleaner or laundry hand, and I really believed she equally enjoyed both.

The poem isn't really a reflection of my parents. In a true light, their marriage suffered from the bigotry of the times. Because Dad held the English in a sort of awe, he avoided confrontation, so my mother survived better and found an inner strength against those who looked down on her family when my father was away at sea.

To be honest I wrote the poem within minutes of being told the theme of a workshop. It was in Liverpool, it seemed appropriate. I write best when I write without preparation. I always need someone to proof my work but the body of it is always well-fed and mature.

There is nothing clever about my writing and I write for performance, not the page. I come from a family of talkers. From both sides of the globe my family have retold their lives to each other around coal fires in a converted terrace shop with a crooked window installed by whole village of Black men, to whom my father never spoke a word because they were Caribbeans. (another example of the ignorance of those times).

I do not attempt to follow any form, it doesn't interest me. I want my work to sound like a conversation —the exchange of secrets, often some that should not really be spoken. My mother's mouth was filled with the over-the-fence chatter of Liverpool, expanding her expressions with an inherited Irish superstitiousness— we never did anything that might tempt fate against us. So we never wrote anything down, preferring to whisper it on.

I want my work to be powerful and therefore it must be honest. I believe the poet is the timekeeper of society. I believe the poet is life's narrator, commentator and often its critic.

I don't rant or rave about racism. My inner skill is the Scouse humour -hard hitting and in your face. I don't attempt to RAP. I am not a pseudo African-American - I am Black British.

«QUERO QUE O MEU
TRABALLO SOE COMO
UNHA CONVERSA —
UN INTERCAMBIO DE
SEGREDOS, A MIÚDO
DOS QUE NON SE
DEBERÍAN CONTAR».

Reflexión

Medrei no seo dun catolicismo transferido do Condado de Wicklow até Liverpool, onde nacera miña nai, e logo mesturado co celo misioneiro propio de Nixeria.

Meu pai veu a Inglaterra de mariñeiro tras se enrolar na Mariña Mercante por aquilo de cumprir coa Madre Patria. Torpedearon o seu barco e pasou o resto do conflito como prisioneiro de guerra. Miña nai nunca se quitou de enriba o traballo doméstico e, aínda que nos seus derradeiros anos rexentou unha herboristería, sempre foi a limpadora ou a lavandeira —e, abofé, eu pensaba que ela disfrutaba con eses dous traballos.

En realidade, o poema non reflicte os meus pais. Ben mirado, o seu matrimonio sufriu por mor da intolerancia daqueles tempos, porque papá se sentía intimidado polos ingleses e evitaba as confrontacións. Cando el embarcou, miña nai atopou unha forza interior que a axudou a sobrelevar mellor a carga de convivir con quen nos desprezaban.

A dicir verdade, escribín este poema aos poucos minutos de que me indicasen o tema dun obradoiro de literatura. Foi en Liverpool e pareceume axeitado. Escribo mellor cando non lle dou moitas voltas. Sempre preciso de alguén que revise o meu traballo, pero a cerna del queda composta e madurecida.

Non vou de lista na miña obra e escribo para a voz, non para o papel. Son dunha estirpe de contadores de historias. Procedentes de lugares moi afastados uns dos outros, os meus parentes foron contándose a vida arredor do lume nunha tenda improvisada cunha ventá escangallada que axudara a instalar unha morea de negros aos que o meu pai non dirixía a palabra por eles seren do Caribe (outro exemplo da ignorancia daqueles tempos).

Non tento seguir unha forma poética concreta. Non me interesa. Quero que o meu traballo soe como unha conversa —un intercambio de segredos, a miúdo dos que non se deberían contar. Miña nai tiña a boca chea dos ruxe-ruxes de Liverpool, aderezados coas supersticións herdadas de Irlanda —nunca fixemos nada que puidese virar o destino na nosa contra. Polo que nunca escribimos nada, preferimos muiñalo.

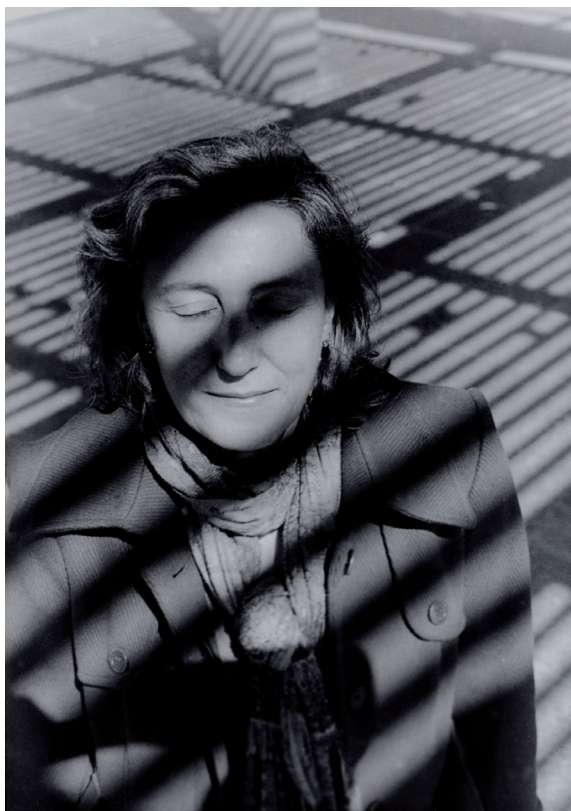
Quero que o meu traballo teña forza, polo que debe ser sincero. Creo que o/a poeta marca os tempos da sociedade. Creo que o/a poeta narra a vida, que a glosa e, a cotío, a xulga.

Non vou soltando discursos sobre o racismo. O que se me dá ben é o humor de Liverpool —ese que pega duro na faciana. Non tento facer RAP. Non son unha pseudo-afroamericana, eu son unha negra británica.

Referencias bibliográficas

María do Cebreiro (2008): «Nuestro cuerpo es un campo de batalla. El sentido político de la poesía gallega escrita por mujeres». En Manuela Palacios González e Helena González Fernández (eds.), *Palabras extremas: Escritoras gallegas e irlandesas de hoy*. A Coruña: Netbiblo, 99-107.

Landry, Donna e Gerald MacLean (1996): «Subaltern Talk. Interview with the Editors». En Donna Landry e Gerald MacLean (eds.): *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. NewYork: Routledge, 287-308.

QUE É UNHA AUTORA? —INQUÉRITO A CHUS PATO¹

Fotografía: Giselle Marino

Arturo Casas: Chus, en que medida e en que niveis consideras que a poesía que escribes está afectada polo feito de saberes que en distintos momentos terá unha formulación presencial, coa túa voz, o teu corpo, a túa situación diante dun público?

Chus Pato: A resposta é inmediata e verdadeira: ningunha relación, porque unha e outra vez o acto de escribir é autodeterminado, comeza e remata en si mesmo e non garda afinidade máis que consigo mesmo. Dito isto, as matizacións, tamén verdadeiras, son longas.

Unha e outra vez, e van preto de vinte anos, leo os meus textos en público e en privado. Leo en privado cando preparo unha lectura para o público. Ensaio, por así dicilo. O que sucede é que da propia escritura agroman unha voz e uns movementos corporais que se axustan sen violencia e en harmonía ao texto; móvome, tanto se estou sentada coma se estou en pé, a voz é xeralmente moi lenta, respiro e escoito a respiración, escribo novamente o poema ao dicilo e trasládome ao(s) momento(s) de escritura, sinto un determinado pracer, estou a soas coa miña escritura e sei como debo dobrar o texto coa voz e co corpo.

Cousa moi diferente sucede cando leo en público. Ler en público causoume durante anos unha perturbación intensa, o único que eu desexaba era rematar canto antes, saír de alí, sentía unha vergonza difícil de explicar, tiña que ver con que non me sentía autorizada para ler (impor) ante un público o que eu escribía. Descon-

¹ Entrevista realizada a finais de 2009. É parte da que se publicou en tradución inglesa de Soidade Aguirre co título «Producing World and Remnant: Dialogue with Chus Pato» (en Cornelia Gräbner e Arturo Casas (eds.), *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*. Nova York e Amsterdam: Rodopi, 133-150). Reprodúcese coa autorización de Editions Rodopi.

QUE É UNHA AUTORA?....

Arturo Casas

«PERCIBO O PÚBLICO
COMO UNHA
PRESENZA E UNHA
RESPONSABILIDADE».

fiaba non dos textos, senón de min e —peor aínda— do propio público. Pensaba que seguramente estaban alí por razóns que nada tiñan que ver co que escribía, por razóns políticas por poñer un caso, isto naturalmente ten que ver co feito de pertencer eu a unha literatura de resistencia, feito que fai confusos os límites entre a defensa da lingua e da nación e a soberanía do poema (a primeira lectura pública que eu realicei foi nun mitin contra a OTAN). Digamos que sempre sospeitaba que o público estaba alí por razóns extraliterarias.

Naturalmente está tamén a miña timidez, pero isto non é relevante. Así que o pasaba realmente mal. Isto cambiou nos últimos anos a medida que fun confiando máis en min mesma, a medida que me fun convencendo de que o público si está interesado no que escribo, e é nos últimos anos cando dalgunha maneira logro ler en público aproximándome a como leo en privado, trasladando a voz e o corpo ao lugar da escritura. Non é unha interpretación, que non me interesa para nada. É un ir, un ser capaz de ir. Con todo aínda estou lonxe de ser quen de moverme, de respirar e de producir coa voz os sons que produzo en privado, aínda sinto unha vergoña grande, pero avanzo ao respecto.

AC: De acordo co que sinalas, en que consiste o *suplemento* da copresenza co público fóra do espazo da privacidade? É propiamente un suplemento/implemento ou iso depende nalgún sentido da circunstancia e da variabilidade do marco espacial específico? Tamén me gustaría que te estendeses algo máis sobre ese movemento que mencionas de recuperación ou re-experiencia do acto da escritura no acto da lectura/performance.

CP: Percibo o público como unha presenza e unha responsabilidade. O que a min me gustaría sería levalos ao que denomino o lugar da escritura. Hai moitas maneiras de expresar que é o que entendo por «lugar de escritura», podería hoxe dicir que é un estado onde a distancia entre a palabra e a cousa é máxima, pero precisamente por esa distancia máxima alí é doado ou posíbel cadrar, aproximar a palabra á cousa, que non é senón percibir o que hai de desatado na lingua.

É tamén unha greta aberta no idioma da razón instrumental, no idioma de pacto que é un idioma de ídolos: na greta rebentan os ídolos. Hai alí unha beleza que é a capacidade que temos os humanos para crear linguaxe. É tan fermosa esta capacidade que doe e se desborda na súa propia mostruosidade. É tamén un sol negro, un punto de cegueira que hai que atravesar. Escribir poesía, desde a miña percepción, é unha viaxe de entrada, estadía e saída a ese lugar: unha permanece alí o tempo que aguanta (escribir é tamén un exercicio de resistencia corporal, de exposición corporal á greta).

Pois ben, o desexo cando leo en público é trasladar a ese lugar a quen me escoita. Para isto é preciso que eu vaia. Non sempre é doado para min porque entre outras cousas é unha exposición... ilimitada ante os demais; en realidade é un acto de amor, é como facer o amor en público. A responsabilidade é a de ser quen de que a viaxe sexa posíbel. Parto da base de que están alí para escoitar o que escribo, o meu agradecemento por isto é amosarlles o lugar onde eu escribo, levalos a ese lugar onde a linguaxe é un sentido que desborda os sentidos. Non o logro, claro, pero ando nisto.

AC: E ten algún sentido político o movemento a prol desa especie de des-espectacularización da enunciación?

CP: Imos por partes. Eu non estou en contra dos espectáculos poéticos. Do que estou en contra é das didácticas espectaculares da poesía. Explícome: como xa apuntei antes entendo a poesía como un sentido que desborda os sentidos lingüísticos dun idioma. Entón, cando se trata de transmitirlles aos demais isto non cabe un «facer que lles chegue e entón fago así e así» ou «hai que facer o posíbel para que os demais entendan». Os demais non son parvos e non hai necesidade de lles explicar nada ao respecto, porque eles veñen sabidos de casa (comezo a cabrear-me); en fin, que por tras dalgunhas destas *performances* o que hai é un desexo de captura, de caza ao poema. Isto eu non o soporto. É contra este tipo de «didácticas» e capturas contra o que eu estou.

Non existe a «normalidade» poética: a poesía é un estado de excepción lingüística e é o público quen decreta e acepta ese estado de excepción. Polo tanto calquera tipo de «normalidade poética» é algo que nada ten que ver coa poesía. Isto, por suposto, é unha postura política, consiste nun «sacade as vosas sucias maos do poema»: o poema non vos pertence, é público.

No que a min respecta gustaríame moito poder aprender toda clase de técnicas para poder facelo mellor e non desbotaría en absoluto a cooperación con outros artistas para lograr que esa transmisión fose posíbel. Resúltame imposíbel porque eu pertenzo a unha xeración que nin se plantexou que podería vivir de ser artista sendo poeta. É unha liberdade que hoxe si teñen os e as máis novos, nós non a tivemos, pero eu non desboto poder facelo algún día.

AC: Alén do lugar físico, tan variábel e con forza determinante para unha lectura poética ou para unha *performance*, existe tamén un lugar de encontro abstracto cando se fala da copresenza de poeta e audiencia. Carolee Schneemann mencionaba a este respecto a existencia dun *espazo proxectivo*, nalgún xeito xa dramatizado antes de materializarse, que parte do corpo, da voz e da expresión de quen enuncia e anuncia o poema. Como analizas o ángulo entre espectacularidade (incluída se queres esa didáctica espectacular) e dramaticidade? Esa exploración interésame en particular porque a túa poesía, xa a anterior a *m-Talá*, dramatiza a subxectividade, tanto que nalgún sentido pode chegar a pensarse que a impugna. Ben, en realidade, eu penso que non é así, que o impugnado é especificamente o fundamento que habilita unha certa noción de lírica, ou a lírica na súa totalidade.

CP: Entendo a linguaxe articulada como unha tecnoloxía, o que vale tanto como dicir que a concibo coma unha invención dos corpos humanos. Xa que logo existe, sempre desde a miña particular concepción, unha correspondencia entre escritura e voz humana que non é só unha voz animal, senón unha voz de idioma(s), atravesada por esa técnica que denominamos linguaxe articulada. En definitiva, e con todos os desvíos posíbeis, acepto unha correspondencia entre a voz animal, a voz lingüística e a escritura, entre a escritura e o corpo. Neste sentido entendo ou podo entender ese lugar de encontro abstracto do que fala a autora que citas, o que non sei e se ela o propón deste xeito.

QUE É UNHA AUTORA?...

Arturo Casas

«UN POEMA SERÍA
AQUELA ESCRITURA
QUE TRATA DE CAPTAR
O QUE ESTÁ FÓRA
DA CLAUSURA DUN
IDIOMA».

Ao respecto da segunda cuestión: lírica e subxectividade... O que escribo non vai nin se escribe en contra da lírica senón como denuncia do que desde o meu punto de vista constitúe unha confusión entre lírica e poesía, entre lírica e poema; ou, o que vén sendo o mesmo, unha denuncia da redución do poema a poema lírico.

Na segunda das respostas propuxen unha definición de poesía como un sentido que desborda o sentido lingüístico, engadirei agora que o poema é aquela construción que empuxa ou trata de exceder os límites dun idioma de pacto. Os límites son fronteiras ou clausuras, pero poden entenderse non como o que pecha senón como unha zona de porosidade, coma un paso entre montañas. Un poema sería aquela escritura que trata de captar o que está fóra da clausura dun idioma. Supón dous movementos: pensar os idiomas limitados por unha fronteira (idioma instrumental) e pensar un fóra e tamén preguntarse: que hai fóra? A resposta que a min máis me gusta é «non sabemos», pero tamén por exemplo «fóra está a montaña, fóra está o meu corpo e a cadeira na que estou sentada, e a computadora na que escribo, fóra estou eu que ao tempo estou dentro».

Entón o poema non pode ser reducido ao que de forma convencional recibiu o nome de lírica, sería algo así coma se dixesemos que todo o que non é retrato non é pintura. E todo isto ten que ver coa subxectividade, coa maneira que se entende ao poeta desde ese ángulo. Para min é moi evidente que quen escribe ten subxectividade, que é un suxeito, para ser clara; e que é un eu quen escribe, cousa moi diferente é pensar que ese eu é o eu centrado etc. que se lle supón á lírica. Pola contra penso que todo eu, toda subxectividade non é só unha escena (unha dramaturxia) senón un conxunto indeterminábel de escenas (de dramaturxias) tanto dramáticas como cómicas, como tráxicas; e que en todas elas a linguaxe articulada é constitutiva.

Ese espazo proxectivo do que falas na túa pregunta resúmese, ao meu ver, como un pacto previo á lectura: quen le en público e quen escoita están alí e de antemán saben que estarán alí, para ser desbordados por unha escritura (por un sentido, por unha transgresión da clausura do idioma de pacto) que se escoita nunha voz que é ao tempo a voz dun mamífero/a e unha voz articulada nun idioma, e polo tanto para

ser desbordados polos cinco sentidos, creo que sobre todo polo ouvido, pola vista, a intelixencia e o tacto, é dicir para ser conmovido por unha voz que le unha escritura e que os traslada, trasladándose ela mesma cara ao desatado da capacidade lingüística dos humanos (na caverna).

Esa voz que le a escritura fai corpo co corpo de quen a escoita e co seu propio.

A escritura, e a lectura de poemas en público, é unha técnica para entrar e conmo-ver o corpo, o propio e o alleo.

AC: Que pensas que sexa ser autora hoxe? En particular interésame escoitar a túa reflexión a partir de dous eixes que eu creo que definen ben toda escritura. Un é o da intertextualidade e outro é o da performatividade. Resulta curioso que se facemos unha pescuda de historia conceptual destas nocións ao mellor acabamos batendo coas ideas de tradición e intencionalidade, respectivamente. Pero, como é obvio, existen outros planos, impensábeis en sentido operativo antes de Kristeva, por concretar un nome e un momento.

CP: A autora no meu caso é unha invención da escritura. Ganas de escribir aquí frases como: a autora son eu, a autora son as outras e polo tanto son eu, a autora é o personaxe que así se chama no que escribo, a autora é o conxunto de personaxes-autora que se mostran no poema e aquel elemento (elementa, neste caso) que pertence e non pertence ao conxunto e limita a serie, a autora é unha déspota ilustrada, a autora é unha empresaria que contrata narradoras poetas para que escriban o que ela di que escribe e son eu mesma como escritora, a autora é a lectora e lectores que como personaxes circulan nos libros que publico..., o xogo é infinito. E tamén: a autora é un ente xudicial que baixo o nome co que asino responde da orixinalidade do que publico, que certifica que non hai plaxio, nin tongo. A autora é un ente económico que percibe na súa conta bancaria os meus dereitos de autora. A autora, un autor, é un cataclismo que emerxe na historia da Literatura e desde aí pasa aos lectores e en certos casos a unha sociedade enteira (tod*s dicimos algunha vez «isto é dantesco» «somos/son coma Romeo e Xulieta», «esta negra sombra e estes regatos son Rosalía», «esta pólvora, esta magnolia, esta es-tirpe é Xosé Luís Méndez Ferrín e reclamo a liberdade pró meu pobo»). Un autor,

unha autora, é un contrasinal que nos traslada a outra dimensión, que repara a nosa banda auditiva, sensorial e cognitiva.

Unha autora é unha performatividade poética que asume a escritura de todos os poetas anteriores a ela, toda a súa propia escritura e un tempo futuro, o que aínda non escribiu, o que nunca escribira, o que nunca escribiron outros e outras, o que se escribira nun tempo que aínda non existe e nun pasado inmemorial do que non se teñen lembranzas. A autora é o suxeito que enmascara esa inconsistencia, esa nada que é Chus Pato, o nome co que asino o que publico.

Agamben, nun dos seus libros, non lembro agora o título, infórmanos de que en latín *auctor* significa orixinariamente o que intervéen en representación dun menor de idade (ou de quen, pola razón que sexa, non ten capacidade de realizar un acto xuridicamente válido) para conferirlle o complemento de validez que lle é necesario. Autor é aquel ou aquela que ocupa o lugar dun outro ou outra que non pode estar presente. Entre as acepcións máis antigas do termo, figuran tamén a de «vendedor» nun acto de transferencia de propiedade, a de «quen aconsella ou persuade» e finalmente a de testemuña. En todos estes casos a intervención do autor implica sempre unha dualidade, na que unha insuficiencia ou unha incapacidade se complementan co seu acto e se fan valer. Así se explica tamén o sentido de «fundador dunha estirpe ou dunha cidade» que outorgan os poetas ao termo *auctor*, e o significado xeral de «facer xurdir, dar existencia» que Benveniste identifica como sentido orixinario de *augere*.

Como sabes, o mundo clásico non coñece a creación *ex nihilo*, polo que todo acto de creación implica algo máis, materia informe, ser incompleto, que se trata de perfeccionar e «facer medrar». Todo poeta é sempre un co-creador, toda autora unha co-autora. E así como o acto do *auctor* completa ao do incapaz, dá vida a aquilo que por si só non podería vivir, podemos dicir á inversa: que é o acto imperfecto, ou a incapacidade que parece ser corrixida polo autor, o que dá sentido ao acto ou á palabra do *auctor*-testemuña. Un acto de autora que pretenda vivir por si só é un sensentido. O que quero expresar non é outra cousa que a estrutura dual do termo autora, como diferenza e complementariedade dunha imposibilidade de escritura, dunha non-poeta e unha poeta. O suxeito autora está escindido, non ten outra

consistencia que a que lle dá esa desconexión e, con todo, non é redutíbel a ela. Isto significa «ser suxeito dunha desubxectivización». Este carácter non asinábel da autora non é máis que ao prezo desta escisión, desta intimidade inquebrantábel entre a non-poeta e a poeta, entre unha impotencia e unha potencia do escribir.

A autoridade da autora —sigo citando a través das miñas notas a Agamben— consiste en que pode escribir unicamente no nome dun non poder escribir. A autora xa que logo non garante a verdade do enunciado custodiado no arquivo, senón a imposibilidade mesma de que sexa arquivado, a súa exterioridade con respecto ao arquivo. Por isto mesmo, porque se escribe un poema só alí onde se dá unha imposibilidade de escribilo hai autora unicamente cando se deu unha desubxectivización. A non-poeta (por poñer un caso, Liberdade Aguirre no libro Charenton) é verdadeiramente a autora integral, e por iso non é posíbel separar a autora da non-autora.

Poderíamos dicir que ser autora, que ser poeta significa poñerse en relación coa propia lingua dos que a perderon, instalarse nunha lingua viva como se estivese morta ou nunha lingua morta como se estivese viva, en calquera caso, fóra tanto do arquivo como do corpus do xa dito. Non pode polo tanto sorprendernos a tese de Hölderlin, segundo a que «o que queda, fúndano os poetas», que non debería ser comprendida no sentido trivial de que a obra dos poetas é algo que perdura e permanece no tempo. Significa máis ben que a palabra poética é a que adopta o papel de resto, e pode, desta maneira, testemuñar. As poetas (as autoras) fundan a escritura como o que resta, o que sobrevive á posibilidade, ou á imposibilidade de escribir.

Non enunciábel, imposíbel para o arquivo, é a lingua na que unha autora consegue dar testemuña da súa incapacidade para escribir.

A autora son eu cando o idioma materno que nunca será meu me atravesará e escribe o poema.

INTERIOR

Libro de artista (fotopoemas)

Velaquí o adianto dunha serie fotográfica aínda incompleta titulada *Interior*.

Tomei as imaxes nun período un pouco nómade: entre Compostela, Lisboa e Berlín, anos 2009 e 2010. Ao longo do 2011 quedaron aparcadas. Retomeinas hai uns meses para facer un libro de un só exemplar, artesanal. Imprimín as imaxes e fun pegándoas sobre un libro en branco. Logo volví fotografar o libro e este é o resultado. Foi o inicio dun tempo no que a crise comezaba a agromar de maneira dramática. As persoas, os amigos que me rodeaban, comezaban a pecharse nas casas, ían ao paro. A visión parecía ser interior, o futuro incerto...

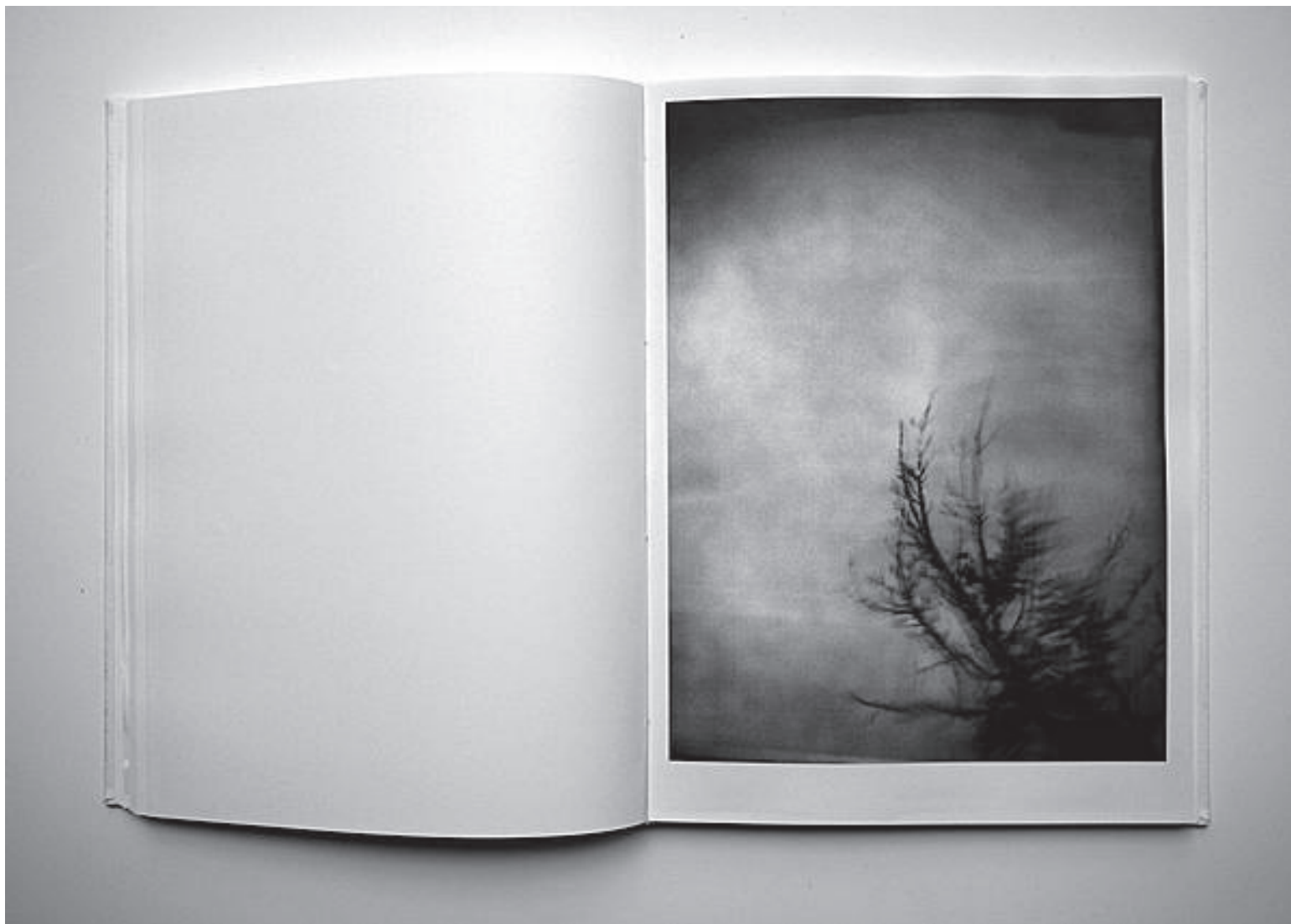
INTERIOR
Manuel Martínez



INTERIOR
Manuel Martínez



INTERIOR
Manuel Martínez



INTERIOR
Manuel Martínez



INTERIOR
Manuel Martínez



INTERIOR
Manuel Martínez



Táboas curvas de Yves Bonnefoy

Ilustración para a versión galega de varios poemas do libro de Yves Bonnefoy *Les Planches courbes* (2001) traducidos por Suso Pensado no ano 2008 para o encarte “A Rama no Aire” (*Faro de Vigo*, edición de Vilagarcía de Arousa), coordinado por Anxo Pastor.



A. PASTOR

GRÁFICA

María Esteirán

Luísa Villalta en Betanzos, 1996



«ESCRIBIRÉ QUINIENTAS VECES EL NOMBRE DE MI MADRE...» DE ELENA MEDEL



Fotografía: José Comesaña

Con un vestido blanco trazaré cada una de sus letras por las paredes de mi dormitorio, por el suelo del patio del colegio, por el pasillo de la casa más antigua. Para recordar mi origen cada vez que yo viva.

En todos los lugares podré besar sus mejillas limpias de cristal, aunque ella duerma lejos: sus mejillas cercanas que me dolerán allá donde acaricie su nombre escrito.

Tantos días, tantas noches habrá de alimentarme amorosamente con su parábola descalza; vendrá mi madre a arroparme, mujer de humo, con los ojos tiritando de suerte, y en cada sueño mis apellidos dolerán como un cartel de bienvenida a un hogar diferente.

Sobre mi cabello, rubio como el de mi madre, la corona que me ciño como hija primogénita de Dinamarca.

Me llamaré Vacía, en honor a mis muertos; miraré cómo retozan de acrílico las palmas de mis manos, sangrará mi lengua a disposición de mis muertos.

Gritaré quinientas veces el nombre de mi madre para quien quiera escucharlo, y escribiré que bendigo este medio corazón en huelga mío, pues no olvido: nací para llorar la muerte de otros.

Elena Medel (De *Tara*, 2006)

Latexa en toda a poesía de Elena Medel un eco desgarrador que nos arrinca a pel de tanta nostalxia. Que nos atravesas coma ese recordo que sobrevive ancorado no lugar máis doloroso da nosa memoria.

No que a estrutura se refire, practicamente toda a súa poesía está carente de formalismos. Non os precisa. Elena posúe a capacidade de construír imaxes de tal carga lírica que converte os seus textos nunha auténtica marea visual.

Tara é unha obra que nace da traxedia. A morte da súa avoa provoca o caos e centos de versos feridos de sombra. «Escribiré quinientas veces el nombre de mi madre» é un poema narrativo de rima libre. Ela, coa morte aínda quente, aférrase ao nome da súa nai e utiliza esta imaxe como eixo vertebrador, coa finalidade de inmortalizala como embigo da súa estirpe.

...trazaré cada una de sus letras por las
paredes de mi dormitorio, por el suelo del patio del
colegio, por el pasillo de la casa más antigua. Para
recordar mi origen cada vez que yo viva.

A morte provoca na autora a necesidade de aferrarse á derradeira figura feminina inmediatamente anterior a ela: a súa nai. Precisa facela perdurar en cada un dos espazos do cotián e do subconsciente. Non é máis ca un mecanismo de defensa contra a dor da perda.

A vida é un estado pasaxeiro, o fume que se evapora no ventre dun segundo. Elena Medel leva cravado no peito ese aguillón negro que é a ausencia e que impregna todo dunha levidade absoluta:

...vendrá mi madre a arroparme, mujer de humo, con los ojos
tiritando de suerte,
y en cada sueño mis apellidos dolerán como un cartel de
bienvenida a un hogar diferente.

Berrará o nome da súa nai ata que lle sangue a lingua, ata que as palmas das súas mans perdan o tacto. E o seu nome será *Vacía* para honrar os mortos que lle zugaron toda a esencia deixándoa na tundra máis absoluta.

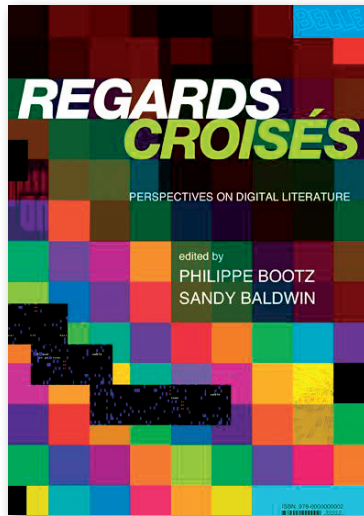
«ESCRIBIRÉ QUINIENTAS VECES ...»

Ledicia Costas

A pesar de ser un poema que reborda dor por cada unha das letras, é tamen un fermoso canto. Un tributo a eses fíos de amor que sustentan as relación entre nais e fillas máis alá da morte.

A obra *Tara* caeu nas miñas mans xusto despois da morte da miña avoa Carme. Supoño que o libro conseguiu traspasarme especialmente polo momento en que chegou a min. E en concreto este poema, que lin ducias de veces no medio da treboada. Escollino porque creo que consegue reflectir a dor da perda nunha linguaxe universal e porque nel está presente a figura da nai, tema ao que eu mesma recurro de xeito obsesivo na miña propia poesía. Eu tamén, como Elena Medel, «nací para llorar la muerte de otros».

LEITURAS CRÍTICAS SOBRE *E-POETRY* E OUTRAS MANIFESTAÇÕES DA LITERATURA DIGITAL



Regards Croisés: Perspectives on Digital Literature
Philippe Bootz e Sandy Baldwin (eds.)
West Virginia University Press
Morgantwon, 2010
128 páxs.

O poema como um ser temporal, a página como a espacialização do tempo verbal com suas pausas e silêncios no branco e a obra de arte transcendendo o espaço mecânico foram algumas das urgências expostas no Manifesto Neoconcreto publicado no Jornal do Brasil em 1959. Os neoconcretos brasileiros, liderados por artistas como Ferreira Gullar e Lygia Clark ressaltavam a necessidade de ir além do simples geometrismo, de olhar para Mondrian, não apenas como «o destrutor da superfície» mas a partir do novo espaço que essa demolição constitui. Passados 52 anos estamos diante de um outro «novo espaço» literário: a produção digital. Textos compostos por palavras, imagens, símbolos e movimentos cujas características são examinadas por sete autores de distintas nacionalidades na importante coletânea *Regards Croisés: Perspectives on Digital Literature*, organizada por Philippe Bootz e Sandy Baldwin.

Se para os concretistas a folha de papel não deveria inibir o texto em duas dimensões e formato linear, os sete artigos da coletânea parecem coincidir em um ponto básico: a necessidade de estudar a e-literatura além da lógica da literatura impressa. Na coletânea não são avaliadas apenas as possibilidades técnicas que o computador traz aos textos digitais mas as mudanças que o meio impõe à tradição de campos como a semiótica, os estudos de mídia e cinema, entre outros. O próprio conceito de literatura digital é reexaminado: abarcaria qualquer texto publicado na rede, narrativas que nascem digitais ou apenas as que usam a estrutura de hipertexto na sua raiz? Cunhado em 1965 o termo *hipertexto* ainda parece nebuloso e muitas vezes é analisado a partir dos paradigmas do *codex*, o predecessor do livro como o conhecemos.

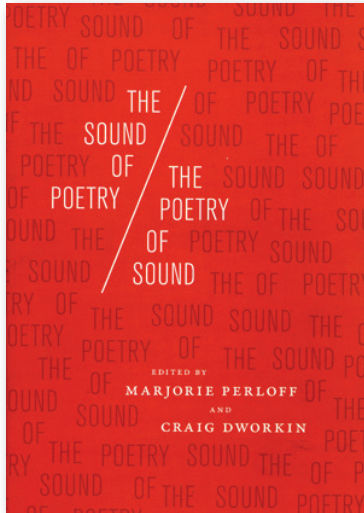
Ao identificar o computador como mais que uma máquina de escrever portátil e compartilhada pela Internet a relação fundamental entre texto, autor e leitor muda. A máxima de McLuhan, «o meio é a mensagem», mostra-se insuficiente para classificar trabalhos onde a própria definição do que é texto ou imagem é frágil. Para Phillipe Bootz, que assina um dos melhores trabalhos da coletânea, é preciso focar os estudos no tipo de linguagem presente nos meios digitais e de que maneira esses dados são processados dentro de tradições culturais distintas. Dentro da esfera digital o ensaísta considera que o texto se dividiria em um «texte-auteur, a texte-à-voir, and a generative function» (Bootz 2010, 11). Esse texto primário produzido por um autor e redistribuído por um programa de computador — com o uso de fragmentos que dependem da ação do usuário para se constituir como unidade textual, por exemplo — exige mais do que apenas um leitor. Exige ainda mais do que um co-autor que atue em uma obra aberta, para usar os conceitos de Umberto Eco, mas «a hybrid reader-viewer-listener» (Strehovec 2010: 69).

Esse novo «leitor-usuário» não atua apenas através da leitura mas precisa estar preparado para desvendar e atuar a partir da performance de um texto mutável, um movimento que de acordo com Katherine Hayles significaria uma mudança da «Lexia to Perplexia». O ruído, tradicionalmente definido nas teorias da comunicação como o que impede o trânsito da mensagem, se incorporaria a seu conteúdo, como explica a taiwanesa Shuen-shing Lee em seu artigo sobre a *Reagan Library*: «The nervous screen constantly challenges the user by reacting to her movements in ways she did not anticipate or intend» (Lee 2010: 50). No entanto, esse desafio não é apenas provocado pela surpresa do acaso que técnicas como a de *cut-up* ou de recortes podem trazer a obras como as de William Burroughs. Em vários experimentos analisados na coletânea, os ensaístas ressaltam que ao reunir, escolher ou organizar fragmentos o «leitor-usuário» descobriria uma série de procedimentos pré-definidos pelo autor do texto ou meta-autor (aquele que construiu o programa e definiu as regras da futura narrativa). Desvendando camadas de interpretação a cada experiência de interação com a obra, e não apenas por meio da leitura.

Essas mudanças parecem ser ainda mais visíveis nos poemas digitais, híbridos de palavras, movimentos, imagens e formas, que ganham novas possibilidades quanto mais se afastam da hegemonia do hyperlink. Os três artigos finais do livro dedicam-se a esquadrihar as características da *e-poetry* a partir de experiências tão distintas quanto misturar textos com símbolos derivados das linguagens de programação ou metáforas animadas que alteram a percepção das palavras de uma maneira peculiar. Alexandra Saemmer, a partir do estudo de caligramas, ressalta que a principal característica de um *web-text* é que ele é produzido para ser assistido, seu conteúdo é muito mais do que puro texto pois «on the visible surface of the screen, the text and image also seem to share the same plastic qualities» (Saemmer 2010: 95).

Com texto cuidadoso e detalhista Janez Strehovec conclui que o poema digital optaria pela economia de palavras, uma espécie de concentração verbal que o afastaria da prosa. Quase sempre pós-lirico, os versos digitais se afastariam dos impressos através de artifícios como a substituição dos pontos de indeterminação (como o branco dos concretistas) por intervalos entre a exibição de palavras, fragmentos ou imagens. E seriam predominantemente anti-miméticos interessados em criar «a linguistic event in the artificial life of the language, meaning it is rich also in terms of performance» (Strehovec 2010: 71). Nessa performance, enfatiza Alckmar Luiz dos Santos em sua crítica que remonta o movimento concretista, imagem e palavra não podem ser vistos como elementos incompatíveis. O leitor, ou *pilgrim*, tem finalmente em mãos a missão de adentrar no palco digital e desenvolver estratégias dentro de uma composição que não é linear, mas coexistente. Obras que desfazem a lógica da sucessão em nome da adição, em intervenções que deixam como rastro a impossibilidade de apreender a totalidade de sua representação.

POETIZANDO O SON



The Sound of Poetry / The Poetry of Sound
 Marjorie Perloff e Craig Dworkin (eds.)
 University of Chicago Press
 Chicago, 2009
 352 páxs.

A colección de ensaios compilados en *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound* problematiza os elementos sonoros presentes na poesía, particularmente na produción poética do século XX, partindo da noción de que «however central the sound dimension is to any and all poetry, no other poetic feature is currently as neglected» (Perloff 2009: 1). Como indica o título, estamos perante un traballo que procura analizar non simplemente como soa a poesía senón que ademais intenta explorar a propia poeticidade do son. Baixo a supervisión de Marjorie Perloff e Craig Dworkin converxen no volume diversas perspectivas de teóricos e poetas coa intención clara de reavaliaren o xeito no que entendemos a poesía.

Para isto, tómase como punto de partida o protagonismo dado ao *eu lírico* a partir dun certo momento histórico (no romanticismo sobre todo), determinante até hoxe do paradigma poético. Este enfoque tradicional que tanto priorizou o que o poema «quere dicir» —nun sentido narratolóxico ou operativo— deixou nun segundo plano outros aspectos. Se no derradeiro cuarto do século XX se tomaba conciencia do xeito no que ao longo da historia fomos privilexiando a *visión* como estruturante analítico dos discursos artísticos, neste libro é apreciábel o intento de indagar qué se podería aprender xirando o prisma a prol do sonoro.

Nos seus respectivos limiares Perloff e Dworkin expoñen con precisión o propósito de estableceren con esta serie de máis de vinte artigos un volume que sirva para cuestionar as nocións de *poesía* e *lírica* e abrir con iso un campo para unha discusión ampla e produtiva que mire cara o son, o ritmo, o *performance* e o seu significado. Deste xeito aspiran a explorar con rigor esa zona denominada por Yoko Tawada «the crevice between sound and language». En forma de anuncio programador do proxecto a seguir, os coordinadores elaboran unha resposta moi aguda aos coñecidos traballos sobre materia poética de Harold Bloom, e desta

maneira conseguen trazar as súas propias prioridades á vez que dispoñen as ferramentas críticas acaídas a un programa de traballo tan diferenciado do proposto polo influínte autor de *The Anxiety of Influence* (1973), que como se sabe ocupa un lugar central na crítica literaria estadounidense. Achéganse así á idea da poesía en tanto «linguaxe poética», procurando marcar as pautas analíticas acaídas: «Poetic language is language made strange, made somehow extraordinary by the use of verbal and sound repetition, visual configuration, and syntactic deformation».

Trátase dun volume moi orgánico, no que cada capítulo retoma e reformula os argumentos centrais do libro. Desta maneira tanto o estudoso experto como o principiante beneficianse da lectura. Hai unha progresión fluída xa dende o momento en que Jacques Roubaud lanza unha especie de manifesto, polémico en termos discursivos pero xa antes tamén pola súa predisposición a evitar os habituais circunloquios preliminares nunha exposición académica, no seu caso moi afastada da herdanza estruturalista. Roubaud introduce dese xeito un vector político na mirada crítica, favorecendo que asuntos como a militarización crecente da sociedade estadounidense ou a hexemonía cultural do país aparezan sen maior dificultade nun discurso crítico sobre materia poética. E así acontece de feito até o derradeiro artigo, o de Kenneth Goldsmith. O libro consegue deste modo asociar a poesía como profunda expresión de pensamento nunha linguaxe sonora cun valor político, contextualizándoo neste mundo en vías-de-desenvolvemento-virtuais-e-tecnolóxicas e dotándoo dunha incríbel potencialidade para o individuo e para a súa relación co mundo. Un exemplo máis: no capítulo «When Cyborgs Versify» afirma Christian Bök con toda normalidade (e acerto?) que «we are perhaps the first generation of poets who can reasonably expect in our lifetime to write poems for a machinic audience —but despite the foretold approach of this artificial readership, poets continue to address only each other in the lyric voice of our human drama» (129).

Na primeira sección do libro, *Translating Sound*, examínase o proceso de tradución nos seus diversos formatos, de forma que a propia lectora é conducida a participar no proceso dunha tradución e na súa avaliación. Como lectores, seguimos os pasos dos tradutores, acompañámoslos no camiño. De feito, como indica

Yunte Huang en «Chinese Whispers», o que non se traduce pode cobrar novos sentidos. Así acontece na poesía de Ezra Pound, onde «sound translation changes the words in question into proper names». Concorde isto coa doutrina imaxística, na que unha palabra foránea pode transmitir nun texto dado unha distancia e un significado imposible na lingua de orixe (existir nun estado sonoro, diría Pound).

Fálase neste punto da chamada «tarefa do tradutor» e ofrécense numerosos exemplos prácticos, analizando casos reais e as medidas que os propios tradutores decidiron tomar en pasaxes determinadas (véxase o caso de Gordana P. Crnkovic). No artigo de Rosemarie Waldorp, por exemplo, a lectora segue unha comparación entre varias traducións dun poema de Baudelaire. Como traducir técnicas retóricas como a aliteración, a rima, os xogos rítmicos cando é improbable que se poida reproducir cada efecto sonoro ou rítmico no mesmo momento do verso? A través da práctica da tradución poética é posible albiscar dentro deste «crevice between sound and language» e entrever as dificultades que o tradutor enfrenta. «Is the poetic, then» —pregunta Perloff— «the dimension of a given poem that is untranslatable?». Waldorp remata cunha declaración sagaz, promotora da comparación: «you [a lectora] may prefer one or the other. It is good to have both» (65).

Na segunda sección, que leva o título *Performing Sound*, hai unha énfase no lado performativo da comunicación poética. Alén de describirse a dinámica do recital tradicional dun texto orixinalmente escrito, esta sección analiza dende a música da vangarda até a performatividade do tatexo *in extremis*. Mediante moi relevantes precisións, Charles Bernstein escribe que «memorization in poetry is a theatricalization of orality rather than an instance of it», porque, en efecto, na historia, a «memorización» veu despois do texto e require a reprodución precisa e literal dunha fonte pre-escrita. En cambio «the oral poetry of alphabetic cultures is a technology for the storage and retrieval of cultural memory that involves variance, repetition, improvisation, elaboration» (143). Velaquí o vello asunto das oralidades primaria e secundaria.

Formúlase así se a oralidade constitúe a norma histórica (combatendo asema- de a resistencia existente nalgúns círculos académicos), e vemos até onde chega a súa variedade mediante mecanismos de improvisación e elaboración. Un caso particular é o da discusión sobre a prosa poética do escritor francés Guyotot e dal- gúns *sound poets* contemporáneos. Craig Dworkin chega a fixarse na peculiarida- de do tatexo e nos avances que posibilitan as técnicas de gravación para teorizar sobre a linguaxe. Noutra achega, Hélène Aji parte da poética do poeta neiorquino Jackson Mac Low para explicar as diferenzas entre un texto e a súa realización: observa cómo a linguaxe pode constituírse desde o son, cómo a oralidade chega a representar tamén o visual.

O texto poético pode servir como guía precisa, segundo explica Christian Bök, para representar incribeis exemplos de sonoridade vocal, do mesmo modo que unha partitura musical para o seu intérprete. Enfrontada cun poema gráfico (un caligrama de Apollinaire ou un poema textual de Marinetti, por exemplo) a inter- pretación sonora inspira lecturas máis persoais e enriquecedoras, porque a lectora verase obrigada a formular unha praxe interpretativa baseada na lóxica interna da propia peza e na súa estrita experiencia dela.

Vemos tamén como esta oralidade chega a ser unha especie de reacción ideo- lóxica, na maneira en que intentaron reconectar coa esencia da linguaxe dadaístas como Hugo Ball, ou tamén os futuristas rusos e italianos. Nas palabras de Ball: «In these phonetic [*sic*] poems we totally renounce the language that journalism has abused and corrupted. We must return to the innermost alchemy of the word, we must even give up the word too, to keep for poetry its last and holiest refuge» (do artigo do poeta sonoro Steve McCaffrey, «Cacophony, Abstraction, and Potentiality: The Fate of the Dada Sound Poem», 120).

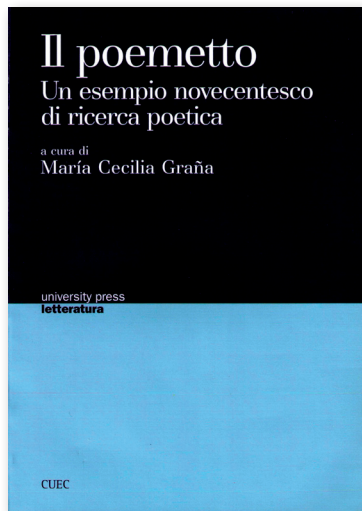
O fenómeno sonoro, experimentado só a través dun idioma ou dunha familia lingüística é perfectamente analizábel dentro dos marcos establecidos pola Poé- tica, mais cando aspiramos a comparalo no seo de tradicións distintas, como a chinesa ou a xaponesa, posibilitamos unha mellor indagación e comprensión, tanto da poesía como da heurística cultural de procedencia. Nese conxunto de traballos,

as perspectivas de Yunte Huang, Yoko Tawada, Ming Qian-Ma e Brian Reed contribúen a enriquecer a comprensión do que é a representación sonora e visual da poesía. A inclusión de prácticas poéticas asiáticas e de achegas de expertos neses campos é un dos puntos fortes do libro. Con elas conséguense contextualizar ben os conceptos empregando como pancas as lóxicas internas das linguas, ensanchando e afortalando de vez o que noutro caso sería simple teoría poética.

A sección final, *Sounding the Visual*, procura completar o tratamento global do volume, teorizando sobre a interpretación sonora do texto visual mercé a diversos contributos sobre os traballos de Susan Howe, a produción radiofónica de Jean Cocteau en *Orphée film*, os poemas do poeta brasileiro Augusto de Campos, o desenvolvemento textual dos Black Mountain Poets —cos seus avances no campo da transmediación, facendo croquis dos textos como fundamento da execución aconsellada— ou o curioso papel xogado polos ideogramas chineses na poesía de Ezra Pound.

Se a verdadeira comprensión da poeticidade dun texto concreto medra con achegas de tradicións lingüísticas arraigadas en cosmovisións distintas, a análise do elemento sonoro non sería suficiente sen afondarmos na vertente visual das prácticas poéticas. Este volume non procura unha achega exhaustiva a este campo, entre outras razóns porque ninguén pode manter hoxe tal inxenuidade. Porén, a lectora que lea os traballos reunidos por Perloff e Dworkin —ou mesmo a que os traduza, tarefa que propoñería levar a efecto— será testemuña dun exercicio académico de notábel calidade no que a creatividade vale máis que a categorización e a pregunta máis que a sentenza, e onde se percibe a vontade de aprender a pensar doutro xeito a través da palabra.

O POEMA LONGO: TRADICIÓN, RELACIÓNS INTERLITERARIAS E ACTUALIDADE



*Il poemetto. Un esempio novecentesco
di ricerca poetica*
María Cecilia Graña
CUEC
Cagliari, 2007
275 páxs.

Non nos engane o título *Il poemetto. Un esempio novecentesco di ricerca poetica*. O *poemetto* é unha das vías recorridas neste conxunto de ensaios que máis ben teñen como referencia o *poema longo* ou *extenso*, que tanto éxito conseguiu no século XX na literatura hispanoamericana e que tivo nun dos seus representantes, Octavio Paz, un dos seus máis agudos intérpretes e teóricos. De feito, o centro dende o que se ramifican as investigacións presentes neste libro é o texto do escritor mexicano *Raccontare e cantare (sul poema estenso)*, tradución italiana do ensaio *Contar y cantar. Sobre el poema extenso*. É precisamente a extensión non só textual, senón tamén xeográfica un dos elementos a través dos cales se levou a cabo esta investigación, nun traballo de equipo formado por especialistas de literaturas nas que o poema longo mostrou a súa efectividade e as súas variacións e especificidades locais: literaturas portuguesa, brasileira, francesa, italiana, rusa, alemá, anglosaxona (especialmente de Estados Unidos), española e, por suposto, diferentes autores procedentes de diferentes zonas do mapa hispanoamericano. Se por un lado este libro intenta buscar o fío reconducible a diferentes autores e literaturas a través do poema longo, ao mesmo tempo ofrece a oportunidade de mostrar as diferenzas que existen entre as diversas manifestacións e as posibilidades de complementariedade que se poden reconstruír mediante elas.

Isto aparece ante todo a nivel lingüístico e terminolóxico nas variacións de termos que se atopan nos varios idiomas e nos respectivos contextos culturais. O mesmo uso da expresión *poema largo* ou *extenso* no libro é unha forma de facilitar a identificación respecto ás outras propostas procedentes dende ámbitos non hispánicos. O mantemento desa etiqueta nesta publicación italiana atopa ademais

a súa explicación no texto mencionado anteriormente *Raccontare e cantare (sul poema estenso)* de Paz. Na nota do tradutor sobre o título lese o seguinte:

Qui, e nel testo, si è scelto di lasciare in originale la definizione di poema estenso (esteso) e quella, usata come sinonimo, di poema largo (lungo). In spagnolo, il termine poema designa qualsiasi testo poetico, indipendentemente dal genere, dalla lunghezza, da fattori storici, metrici o stilistici. È dunque più vicino all'italiano «poesia», che non al nostro «poema», che fa invece riferimento ad una più specifica modalità di scrittura poetica (15).

É evidente que tamén a flexibilidade da acepción española de «poema» axuda a escolla de manter a expresión neste idioma como referente neste libro. O resultado é ademais a suma de actividades anteriores como a publicación previa en 2006 de «*La suma que es el todo y que no cesa*». *El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, froito de seminarios e encontros que tiveron lugar nos cursos de doutoramento da Universidade de Verona. A editora de ambas publicacións é a profesora de lingua e literatura hispanoamericana María Cecilia Graña, que na súa intervención —case homónima ao título do libro en recensión— «*Il poema estenso, un esempio novecentesco di ricerca poetica*» empeza precisamente dende o factor lingüístico, poñendo en evidencia a coincidencia e a diversidade de expresións nas linguas euroamericanas respecto á forma e ao obxecto poético en cuestión. É o caso do uso de *poemetto* para o italiano, diferente dos termos de *poesía*, *lírica* e, incluso, *poema*, máis afín aos de grandes dimensións como os cabaleirescos. Por outra parte, Graña profundiza na relatividade do termo «extenso» tanto a nivel espazo-temporal, como nas significacións que asume a carón do termo «poema». Son significacións aplicables ao tempo de lectura, ao longo traballo de redacción, ás diferentes características tipográficas que levan á creación de libros-obxecto, pero sobre todo á posibilidade de ampliación dentro do texto do horizonte epistemolóxico do poeta.

«Legandosi, in questo senso, a un accrescimento del respiro poetico, l'estensione testuale suggerisce anche un abbandono del solipsismo poetico della lirica, dello choc da cui nasce la poesia, per dar avvio a una tensione verso l'esterno» (33). Re-

collendo as reflexións de Lukács e de Peter Baker, segundo Graña, esta tensión cara o exterior non leva á conciliación de experiencia e transcendencia nun conxunto homoxéneo como o da antiga épica. No poema extenso materialismo e idealismo concílianse grazas á implicación do lector, como axente que atribúe sentido aos valores presentes nos textos literarios, especialmente nunha modernidade cada vez máis fragmentada. É unha estética activa, que reflicte o mesmo pensamento de Octavio Paz en relación á concepción da poesía como maxia.

Pero, cales son as características do poema extenso detalladas en *Contar y cantar* do propio Paz? O autor mexicano puntualiza os elementos do poema extenso marcando as etapas do camiño que levou: dende a experiencia da épica greco-romana até a súa afirmación na modernidade e a súa desmarcación respecto á poesía breve. Máis alá da extensión —relativa segundo o seu tempo e o seu espazo de procedencia— o poema longo está composto por partes que non son completamente autónomas, pero ao mesmo tempo teñen vida propia e poden ter unha lectura illada. Isto permite o máximo da variedade sen romper a unidade do conxunto do texto a través de dous elementos principais: a sorpresa e a recorrencia (metro, acentos, rimas, epítetos, imaxes e temas musicais). No seu *excursus* diacrónico do poema extenso, Paz destaca as vías da súa evolución empezando dende o poema épico, filosófico e mítico da antigüidade chegando ao poema aléxico e «finito» de Dante, pasando pola ironía, pola ficcionalización e o descubrimento dun espazo infinito —cósmico e psíquico— do Renacemento e do Barroco. Pero é co Romantismo que hai unha renovación do poema extenso. Co simbolismo romántico asístese á inclusión do suxeito poético e do propio canto como tema do canto, segundo vemos en *The Prelude* de Wordsworth. Por outra parte, aplicouse a estética da poesía breve, favorecendo por un lado a ruptura da continuidade no desenvolvemento lineal do conto e por outro lado a valorización das pausas, silencios e espazos brancos. En fin, «il poema extenso diventa una successione di momenti intensi» (26).

No século XIX son dúas as figuras que renovan completamente o panorama poético, trazando dous camiños opostos e complementarios da poesía moderna:

por un lado Mallarmé co seu mellor exemplo, *Coup des dés*, un poema que tende ao absoluto, a poesía da poesía, onde o canto é ante todo visivo e o poeta experimenta a soidade respecto ao universo; polo outro, está Whitman e o seu *Song of Myself*, que conta as vicisitudes do poeta, xa non como heroe, máis ben como un home calquera, un *eu* que se fai *ti* e *nós*, onde o tempo —cronoloxicamente datado e ao mesmo tempo sen datas— está composto polos instantes cotiáns de todos os homes.

Graña subliña no seu ensaio como estes dous «extremos» levados por Paz enmarcan un amplo espectro de posibilidades, onde cada autor experimenta a propia vía na composición do seu poema. A tensión entre sentido e non-sentido, fragmentarización e unidade potencia a abertura desta forma poética, ofrecéndolle ao autor «la possibilità di combinare elementi che possono risultare concordi a un livello testuale, ma rivelarsi contraddittori su un altro piano» (37), propoñendo o exemplo de León Felipe, tradutor de Whitman e escritor de *Drop a star*. A crítica arxentina reflexiona tamén sobre a idea de sucesión, levando o exemplo de *Le Cimetière marin* de Valéry para evidenciar a intensidade dilatada que se atopa no poema longo, e o de *Espacio* de Juan Ramón Jiménez para revelar a distensión na prosa poética da fragmentación. Neste poema, a fragmentación pode resolverse tamén na sucesión da construción de obxectos verbais, na idea musical de secuencia, retomada pola crítica anglosaxona para explicar os *long poems* de Whitman, onde o canto mantén o conto das historias, como na épica. Este movemento amplifícase no despregamento do suxeito lírico, visto como peregrino en tránsito nas palabras que «oscilla tra l'indifferenziazione, l'impersonalità o l'estinzione» (49), desenvolvendo na poesía a propia necesidade «di una riflessione ontologica e metafisica». É unha pesquisa que leva á unicidade das experiencias realizadas polos diferentes autores do poema longo, que se concreta nunha «famiglia di forme» que tende a fusionar os paradigmas poéticos marcados por Whitman e Mallarmé.

Esta pluralidade de experiencias poéticas é o que se representa por medio das intervencións doutros investigadores presentes neste libro; incluso a impresión é que son os propios exemplos dos autores analizados nos diferentes ensaios que despexan a xenericidade da definición teórica do poema longo.

Entre estes ensaios, é doado poñer de relevo o estudo de Cinzia De Lotto sobre o poema de Aleksander Blok *I dodici* («Os doce»), escrito inmediatamente despois da Revolución Rusa. Un dos puntos interesantes é a constatación da non-canonicidade desta obra, unha expresión que tivo fortuna nun recorrido de estudos de certa crítica rusa, que sinalou un traxecto no desenvolvemento do *nekanoniceskaja poèma*, ou poema non-canónico, avanzando observacións parecidas ás elaboradas por Octavio Paz. Este achegamento permite a De Lotto reivindicar unha lectura non ideoloxizada dese texto e da poética de Blok.

Por outro lado, as reflexións levadas a cabo por Walter Busch reparan na dificultade do poema longo para se impoñer na lírica alemá, achando a súa principal causa na tradición clasicista desta literatura. Esta situación non freou intentos nesta dirección, pero máis ben foron parciais, como en *Der Neue Orpheus* de Yvan Goll a principios do século pasado, ou nas novas tendencias, como as dos anos sesenta, desenvolvidas no xénero dos *langes Gedicht*, fusión de cultura *underground* e pop norteamericana, pero sobre todo unha nova aproximación á cotidianidade e ao mundo do consumismo a través dunha escritura feita por «*frammenti spontanei*» que evocan as fórmulas whitmanianas do poema longo.

Mentres Martha Canfield propón o poema de Ramón López Velarde *La suave Patria* como exemplo de construción da identidade mexicana, moi suxestiva é a intervención de Simone Celani, que retoma a estética do poema extenso para presentar outra lectura da obra de Pessoa, especialmente da fase que a crítica denomina *heroica* e que atopa a súa explicitación no heterónimo de Álvaro Campos coa condensación da *Ode marítima*, influenciada principalmente pola experiencia de Whitman.

Na esteira da atención a este último autor, Bianca Tarozzi profundiza no papel do *long poem* nos Estados Unidos, xénero híbrido pola súa tensión entre novela e fragmento grazas á experiencia innovadora do Modernismo, que marcou o panorama poético norteamericano, contaminando «di per sé perfino la prosa che diventa a sua volta mosaico linguistico, celebrazione epica e costruzione contrappuntistica» (174). É o exemplo de *In the American Grain*, de William Carlos Williams, pero sobre todo do poema *The Bridge*, de Hart Crane, *long poem* mítico-celebrativo da

modernidade e de América, e por esta razón «anti *Waste Land*» nas intencións que progresivamente naufragan, como testemuña Tarozzi na súa reconstrución.

Moi acertado é o traballo de Francesco Fava e a súa lectura intertextual no ámbito hispánico entre Guillén, Salinas, Jiménez, Gorostiza e Paz, enfocando a atención na visión do tempo e na súa relación privilexiada co poema longo, fundamental non só a nivel temático, senón xa pola propia estruturación desta forma poética. Nesta súa proposta, Fava recupera as reflexións de Agamben sobre o tempo para relevar o clima filosófico no que xurdiron as poéticas destes poetas: «Il presente “immobile sulla soglia del tempo” di Benjamin, il “presente che dura” di Bergson, le riflessioni di Heidegger su *Essere e Tempo* [1927] e di Levinas su *Il tempo e l'altro* [1945]» (201).

Ao respecto de Francesco Fava, indícase que leva investigando neste tema dende hai tempo. A propia Graña sinala no libro anteriormente publicado os méritos do seu traballo: «Francesco Fava encuentra que, en diversos poemas largos, el encuentro entre la unidad y la variedad puede dar lugar, por lo menos, a tres momentos compositivos: uno, en el que la repetición y la variación se alían para seguir un desarrollo argumentativo que lleve de A a B; otro, en el que la repetición puede servir para cristalizar un sintagma volviéndolo el nudo simbólico hacia el cual convergen todas las diversas líneas del texto; y aquel en el que la circulación de motivos, por medio de canales intratextuales que relacionan los varios planos temáticos, insinúa correspondencias escondidas, en las que el “universo se resuelve”» (2006: 18-19).

Unha mostra destas observacións atópase na análise sobre o poema extenso en América Latina feita por Horácio Costa, citado de paso nesta sede; como tamén outro estudo presente neste «esempio novecentesco di ricerca poetica», o de Mario Richter sobre *La Chanson du mal-aimé* de Apollinaire.

Por último, a intervención de Antonio Girardi toca a presenza do *poemetto* na poesía italiana do século XX, individualizando outras tres variantes contiguas ao poema longo, destacables pola frecuentación practicada por varios poetas que escribiron os seus propios *poemetti*. É moi edificante a tentativa por parte do crítico

italiano para mostrar o inxente número de autores e o progresivo desenvolvemento do poema longo dende as probas *comúns e condividas* ofrecidas por Pascoli e outros poetas da primeira parte do século XX até as múltiples experiencias que nos deixaron poetas máis próximos como Luzi, Caproni, Pasolini, Pagliarani, Sereni e Vittorini. Figura de conxunción e articulación entre a experiencia poética das dúas metades do século pasado é Pavese e o seu *I mari del Sud*, poesía-conto presente en *Lavorare Stanca*, que influíu nos poetas e narradores da posguerra. É doado, en fin, mencionar a experiencia da poesía en dialecto de autores como o milanés Tessa e a súa *La poesia dell'Olga*, que entran en conflito coa cultura e a política dominante dos anos trinta —respectivamente, Ermetismo e fascismo— atopando no *poemetto* unha forma de representar a realidade degradada da época e de a manter lonxe da abstracción lírica.

Concluindo, este libro coordinado por María Cecilia Graña supera o seu título na singularidade da *ricerca poética* ofrecendo varios camiños para a investigación dunha forma poética que vibrou no canto de poetas de diversas procedencias, algúns en contacto entre eles, outros illados. Non obstante, todos conseguiron manter vitalísimo o *poemetto*, talvez precisamente por seren —retomando as palabras finais de Girardi— «paradossale, disponibilissimo “non-genere”. Ebbene, in quanto “non genere” definibile più che altro in contrasto con le forme liriche-tipo della modernità, ha potuto dar corpo a vari interessanti esperimenti non conformistici, ivi compresi alcuni capolavori assoluti del Novecento» (271). As mesmas consideracións poderían aplicarse aos outros exemplos e aos outros contextos literarios representados no ambicioso conxunto deste corpo de ensaios.

O TEMPO PRONUNCIADO



O corazón non morre
 Fernando Beltrán
 Traducido por Luz Pichel
 Momentum Editors
 Barcelona, 2010
 68 páxs.

O concepto de «tradución» paréceme un tropo afortunado para as relacións interculturais. Afirmo o filósofo italiano Giacomo Marramao (2011) que «a lingua común de Europa é a tradución», o que leva consigo o recoñecemento da diversidade cultural e da diferenza fronte a homoxeneización. O punto de encontro entre as linguas que se falan en Europa —oficiais ou non, con estado ou sen el, vernáculos dun amplo número de falantes ou importadas por un reducido grupo inmigrante— será a tradución, porque do contrario non será tanto un encontro como un sometemento.

O 1 de decembro de 2011 presentábase, na librería Couceiro de Santiago de Compostela, o poemario de Fernando Beltrán *O corazón non morre* en tradución da poeta galega, afincada en Madrid, Luz Pichel. A versión orixinal, *El corazón no muere*, fora publicada por Hiperión en 2006. Na presentación, Pichel incidiu na dificultade de traducir entre linguas con tantas semellanzas como as existentes entre o galego e o castelán. A poeta definía o seu labor nesta tradución como un discorrer por un canto moi estreito, valorando en cada momento se debía inclinarse cara un lado ou outro. Pichel era tamén consciente de que, mesmo en Galicia, un número considerable de lectores e lectoras optaría pola versión orixinal en castelán. Certamente, non abonda a tradución de poesía ao galego e o público adoita optar polo castelán cando se trata de literaturas foráneas (Alonso 2010, 38), canto máis no caso de literatura escrita orixinalmente en castelán. Porén, na liña co meu argumento inicial, algo importante ocorre cando un texto escrito nunha lingua dominante se decata do interese ou importancia de ser traducido a outra lingua minorizada. A tradución, nun caso así, é un acto performativo de recoñecemento do outro, un punto de encontro —tamén de conflito, por suposto, ao non ser un encontro entre iguais—, unha nova oportunidade de negociación intercultural en termos máis xustos.

Por outra parte, o concepto de «orixinal», tan cuestionado en tradutoloxía pola subordinación que supón do acto de traducir, complicase no caso dun poemario como este, traducido por unha poeta. Na presentación do libro, Pichel insistiu na súa vontade de fidelidade aos textos de Fernando Beltrán, o que concordaba co feito de que esta tradución é unha sorte de homenaxe ao admirado poeta ovetense, un xesto de agradecemento ao seu maxisterio. Sen embargo, cada lingua ten os seus ritmos e sonoridades, as súas palabras teñen historias ás veces converxentes, pero a cotío dispares e desatan asociacións de ideas diferentes; por outra parte, os temas poéticos recibiron tratamentos particulares en cadansúa tradición. Unha poeta é consciente de todo isto, sobre todo unha poeta como Pichel, con obra publicada e premiada nas dúas linguas¹. Polo tanto, son da opinión de que un poemario traducido é, en gran medida, unha nova creación literaria, pero trátase dunha co-creación que non agocha a súa relación co outro, que non o anula ou ignora, senón que o incorpora e dialoga con el na procura da beleza e a verdade. Precisamente por esta razón, creo que o campo literario galego acollerá con especial satisfacción esta achega que o enriquece.

Na presentación en Compostela estiveron tamén o propio Fernando Beltrán e o responsable de Momentum Editors. O poeta rememorou as orixes da súa vocación poética no seu Oviedo natal, nunha contorna tan familiar para o público lector de Galicia, e comentou a súa xuvenil determinación de dedicarse á poesía fronte aos designios paternos. Unha e outra vez, Beltrán enraizaba a súa creación literaria na experiencia vivida, no sufrimento e no amor. Na lectura d'*O corazón non morre* enxergamos algunhas desas vivencias persoais, pero están tan transformadas pola

¹ Luz Pichel publicou en castelán os poemarios *El pájaro mudo* (Ediciones La Palma, 1990, I Premio Internacional de Poesía Ciudad de Santa Cruz de la Palma), *El pájaro mudo y otros poemas* (Universidad Popular José Hierro de San Sebastián de los Reyes, 2004), *La marca de los potros* (Diputación de Huelva, 2004, XXIV Premio Hispanoamericano de Poesía Juan Ramón Jiménez). En galego publicou *Casa pechada* (Sociedade de Cultura Valle-Inclán, 2006, XXVI Premio Esquío de Poesía).

disciplina poética que non podemos menos que lembrar as consideracións de T. S. Eliot sobre a impersonalidade na arte: «the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates» ([1919] 1950, p. 7). Un tema central n' *O corazón non morre* é a ansiedade que provoca o paso do tempo. Ao devalar inexorable das estacións, das idades e das ilusións da xuventude, o poeta contrapón ese «corazón» que figura no título, ese órgano que non morre «cando un cre que debería facelo» (p. 63), pero contrapón principalmente a voz e a palabra. O tempo que verdadeiramente importa neste poemario é o «tempo pronunciado» (p. 9).

Fernando Beltrán adoita construír cada poema arredor dunha imaxe central que se vai desenvolvendo, transformando, asociando a outras imaxes, a cotío sorprendentes. Este recurso lémbra-nos a tradición do *concepto*, ou metáfora sostida ao longo do poema, da literatura do Barroco. Imaxes da navegación, da invernía e do transporte resultan especialmente acaídas para glosar as vicisitudes da vida. Así, o poeta «guindado ao baleiro da súa palabra / decide rescatar o náufrago, reconstruír a proa, / navegar outro peixe, ser mar e espiña» (p. 11). O poema «e agora falemos daqueles que amorean...» está habitado por seres que semellan os mortos en vida de *The Waste Land* (Eliot [1922] 1923), que prefiren o frío do inverno, «Winter kept us warm», ao *cruel* reverdecer de abril: «aqueles que ao final pretenden convencerse / que é máis sólido o paso canto máis firme o xeo» (p. 33). De especial brillantez me parecen aqueles textos de dimensións metapoéticas que funden escrita e corpo: «coma se cada mañá ao espertares tiveses de escribir / o teu corpo de novo, unha palabra lenta para abrir as pálpebras / despois outra máis curta para entornalas...» (p. 23). Salientaría así mesmo o poema «a verba dos poetas» (pp. 43-4) coa súa exhibición dionisiaca de metáforas e paradoxos, pero tamén cunha aceda autocrítica sobre a responsabilidade do poeta: «...os que chaman / a voces os botes e calan despois ao bordo do rescate»; con eses poetas estremecidos ante o poder da invención: «os que morren de pé baixo dos cascos / dos mesmos cabalos que argallaron»; coa celebración final do «don das metáforas». O festín complétase escoitando a Fernando Beltrán recitar a súa poesía, pois el sabe,

como moi poucos, ler os seus textos coa naturalidade que os fai soar sinceros, á vez que pon ton e ritmo ao servizo da comunicación íntima co seu público.

Referencias bibliográficas:

Alonso, Fran (2010): «Women, Poetry and Publishing». En María Xesús Nogueira, Laura Lojo e Manuela Palacios (eds.), *Creation, Publishing and Criticism. The Advance of Women's Writing*. Nova York: Peter Lang, 35-39.

Eliot, T. S. ([1919] 1950): «Tradition and the Individual Talent». *Selected Essays 1917-1932*. Nova York: Harcourt Brace, 3-11.

Eliot, T. S. ([1922] 1923): *The Waste Land*. Londres: Hogarth Press.

Marramao, Giacomo (2011): «Eguaglianza e differenza. Per una critica della democrazia identitaria». Conferencia no Consello de Cultura Galega, Santiago de Compostela. 18 novembro.

REVISTA DE POESÍA



NORMAS DE PUBLICACIÓN

1. A *Revista de Poesía* está aberta á recepción de traballos orixinais de investigadores e investigadoras de dentro e de fóra de Galicia.
2. Os traballos poden ser enviados ao enderezo gaapcdc@gmail.com.
3. A lingua preferente dos estudos será o galego. Admítense tamén traballos en portugués. Sempre que o interese do traballo o xustifique, o consello de redacción pode encargarse de traducir os textos remitidos noutras linguas.
4. Os artigos ou estudos que se remitan para a consideración da súa publicación deben encadrarse preferentemente nos seguintes ámbitos: teoría e crítica da poesía galega e/ou internacional, estudos poéticos comparados, estudos semióticos ou culturolóxicos sobre materia poética, estudos empíricos e sociolóxicos sobre produción/recepción de poesía, poesía e tradución, institucionalización e mercado da poesía.
5. Os textos enviaranse en formato Word e interliñado 1.5 e reducirán ao mínimo o uso de notas a rodapé. A extensión dos estudos non superará as 6.000 palabras para os artigos e as 2.000 palabras para as reseñas.
6. Se van acompañados de material gráfico deberá estar en formato .jpg ou .gif preferentemente. Deberá figurar o nome do autor/a.
7. Tras o título do artigo, os documentos deberán consignar o nome do autor/a ou autores/as e, no seu caso, a institución na que traballa.
8. As referencias bibliográficas seguirán este procedemento: a) libros: Apelido(s), Nome (ano): *Título*. Lugar: Editorial; b) capítulos de libro: Apelido(s), Nome (ano): "Título do capítulo". En Nome Apelido(s) (ed. / dir. / coord.), *Título do libro*. Lugar: Editorial, páxinas; c) artigos: Apelido(s), Nome (ano): «Título». Medio: número, páxinas; d) recursos electrónicos: Apelido(s), Nome (ano): «Título». *Medio web*. Accesíbel en <url da publicación>. [Consulta: data de acceso en formato dd/mm/aaaa].
9. No interior do texto, as referencias realizaranse no seguinte formato: (Apelido ano: páxina).
10. Despois do título, os textos incluírán un resumo en galego, e, con carácter optativo, en inglés, así como de tres a cinco palabras-chave.