

REVISTA DE POESIA

N1, NOVEMBRO 2011

Editorial / María do Cebreiro Rábade Villar

ARTIGOS

Erotismo e poesía / Claudio Rodríguez Fer

Da topoloxía do corpo á utopía da escrita:

Poesía última de amor e enfermidade (1992-1995)

de Lois Pereiro / Mirta Suquet Martínez

TRADUCIÓN

A filosofía da composición / Edgar Allan Poe

Traducido por Margarita García Candeira

ENTREVISTA

Xiana Arias Rego / María do Cebreiro e Daniel Salgado

UN POEMA

«No volveré a ser joven»

de Jaime Gil de Biedma / Manuel Darriba

RESEÑAS

«Un canto de señaardá» / Antía Marante Arias

Escolma de (case) 800 anos de literatura en lingua

galega / Miguel A. Pousada Cruz

REVISTA DE POESÍA

N1, NOVEMBRO 2011



CONSELLO DE REDACCIÓN

Margarita García Candeira
María López Sáñez
Montse Pena Presas
María do Cebreiro Rábade Villar

DESEÑO E MAQUETACIÓN

Nadina Bértolo Sanjuan

EDICIÓN E REVISIÓN

Laura Mariño Sánchez

Fotografía da capa: Inone Depretto
Contacto: gaapsdc@gmail.com

ISSN en proceso

Editorial / María do Cebreiro Rábade Villar > 03

ARTIGOS

Erotismo e poesía / Claudio Rodríguez Fer > 05

Da topoloxía do corpo á utopía da escrita:
Poesía última de amor e enfermidade (1992-1995)
de Lois Pereiro / Mirta Suquet Martínez > 22

TRADUCIÓN

A filosofía da composición / Edgar Allan Poe
Traducido por Margarita García Candeira > 42

ENTREVISTA

Xiana Arias Rego / María do Cebreiro e Daniel Salgado > 55

UN POEMA

«No volveré a ser joven»
de Jaime Gil de Biedma / Manuel Darriba > 63

RESEÑAS

«Un canto de señaardá» / Antía Marante Arias > 64
Escolma de (case) 800 anos de literatura en lingua
galega / Miguel A. Pousada Cruz > 68

NORMAS DE PUBLICACIÓN > 73

Este primeiro número achega elementos para a construción dun mapa. A eficacia do proceso dependerá da súa capacidade para se converter nun traballo colectivo. Tamén dunha vontade firme de fuxirmos da preguiza intelectual. En tempos nos que, se cadra máis ca nunca, se fai urxente comprender, as cartografías poéticas poden —e tal vez deben— adquirir a función de axudar a revelar o real.

A *Revista de Poesía* propónse facer visibles os fenómenos vinculados á articulación do campo poético contemporáneo. Mais ese obxectivo non podería levarse a cabo sen o recoñecemento de que calquera tradición poética se constrúe a través do intercambio, e mesmo do conflito, con outras tradicións. A sección «Reseñas», da que é responsable Montse Pena, e na que colaboraron Miguel Anxo Pouzada e Antía Marante, contribúe á recepción dos materiais literarios situados nunha posición intersistémica. No mesmo esteiro debemos situar a tradución dun clásico do pensamento sobre a poesía: «Filosofía da composición poética» de Edgar Allan Poe. A versión de Margarita García Candeira, responsable xunto con María López Sández deste apartado, inaugura un espazo no que pretendemos favorecer a recepción galega de todos aqueles ensaios que consideramos fundamentais na concepción contemporánea do fenómeno poético.

En converxencia cos obxectivos de poesiagalega.org, a *Revista de Poesía* tamén funcionará como un arquivo das voces e dos relatos dos poetas. Lonxe dunha poética do testemuño, onde a miúdo a biografía se converte en argumento para a autoxustificación, a sección «Un poema» converte o acto de lectura nun xeito de *lectura de si*. Neste caso Manuel Darriba lese a si propio a través dun coñecido poema de Gil de Biedma. Baixo o mesmo propósito de rexistrar a experiencia, o número incorpora unha entrevista á poeta Xiana Arias, para a cal contamos coa colaboración do xornalista Daniel Salgado.

Cando se nos convidou a darlle forma a esta *Revista de Poesía* tiñamos ben presentes as dificultades que rodean a miúdo os procesos de difusión social da poesía. Os artigos que iremos presentando achegarán elementos para unha intensificación do pensamento crítico sobre o poema. O ensaio de Claudio Rodríguez Fer ofrece argumentos para unha análise dos vínculos entre o erotismo e a poesía.

EDITORIAL

Pola súa banda, Mirta Suquet presenta unha ambiciosa investigación sobre poesía e enfermidade. Nela o nome de Lois Pereiro non é evocado como portador da honra —a miúdo ambigua— de ser obxecto dun Día das Letras Galegas, senón como estímulo para unha teoría literaria do corpo.

Dámosvos a benvinda a este mapa de autoría colectiva. O coordinador do GAAP (Arturo Casas), o consello de redacción e os colaboradores deste primeiro número vemos nesta *Revista de Poesía* a posibilidade de articular unha plataforma de traballo sensible ás investigacións emerxentes sobre a literatura e a cultura. Oxalá poidamos trazar entre todas unha cartografía poética que faga tamén visible a diferenza. Oxalá deamos achegado materiais e argumentos para articular tomas de posición críticas nun mundo en estado cada vez máis crítico.

Consello de Redacción
María do Cebreiro Rábade Villar

EROTISMO E POESÍA

O erotismo e a poesía estiveron relacionados dende sempre na medida en que todo o que contén vida humana se relaciona co Eros. Ademais, para algúns especialistas nesta conexión, como Octavio Paz, os dous fenómenos gardaron dende o principio unha relación esencial entre si que mesmo os identifica, pois, para o escritor mexicano, o erotismo é unha metáfora da sexualidade e, complementariamente, a poesía é unha erotización da linguaxe. En efecto, Paz postulou en *La llama doble* que o erotismo é «linguaxe corporal» e que a poesía é «erótica verbal». Mais tal identificación pode supoñer á súa vez unha reducionista metaforización mistificadora e mixtificadora de ambos fenómenos, pois dalgún xeito converte todo erotismo en linguaxe e, por tanto, en codificado ou codificable, así como toda poesía en erótica, e por tanto en liberada e liberacionista, conclusións que distan moito do que en realidade sucede.

De feito, da mesma maneira que o erotismo se manifesta ou, polo menos, se pode manifestar sen códigos preestablecidos, fóra das pautas oficiais ou extra-oficiais da convención social (o noivado, o matrimonio, o adulterio, a prostitución, a pornografía), tamén a poesía pode carecer de erótica verbal, e isto tanto cando non é erótica como cando non é verbal. Mesmo podería darse, e de feito se dá, poesía de temática erótica sen erótica verbal, porque tratar da sexualidade en poesía non garante que se faga precisamente sensualizando ou erotizando a linguaxe. Mais a transcendente pureza reclamada para o erotismo por H. D. Lawrence leva lonxe da intranscendencia obscena e do funcionalismo pornográfico, liña que retomará o surrealismo en busca do erótico-velado dende Breton ata Char, pasando por Desnos.

Por iso resulta ás veces máis erótica algunha poesía allea á temática sexual, pero de expresión e connotacións moi sensuais, que algunha outra poesía que

«NON EN VAN PICASSO
ATREVEUSE A DICIR SEN
RECATO QUE A ARTE NUNCA
É CASTA, SENÓN MÁIS BEN
EROTICAMENTE PERIGOSA,
E QUE SE FOSE CASTA NON
SERÍA ARTE».

trata directa e explicitamente da sexualidade, pero de maneira inexpressiva e puramente denotativa. Así que cando Federico García Lorca definía a poesía como o misterio resultante da unión de dúas palabras das que non se supuña que puidesen xuntarse, estaba ofrecendo unha interpretación do fenómeno en clave claramente erótica, como por certo era habitual nel.

A sorpresa, o azar, o inconcibible, o nunca visto, escoitado, tocado, saboreado e ulido, o xamais sentido ou experimentado, son elementos básicos do pulo creador, incodificado e incodificable, dos incalculables praceres do erotismo, e xustamente o mesmo ocorre coa poesía. Por iso Michel Foucault denunciou o suposto erotismo disciplinario, regulamentador de corpo e mente a imaxe e semellanza da represora sociedade, e propuxo o estado de invención corporal permanente, en apertura volátil e difusa cara ao encontro do pracer imprevisto.

O contido erótico

O erotismo, na medida en que é un fenómeno natural e mesmo consubstancial á existencia humana, manifestouse dende sempre en todos os ámbitos desta e, por tanto, tamén no da poesía, por certo case sempre cunha función transgresora ou mesmo subversiva, como ocorreu tamén en todas as outras artes. Non en van Picasso atreveuse a dicir sen recato que a arte nunca é casta, senón máis ben eroticamente perigosa, e que se fose casta non sería arte.

É obvio que o erotismo está moi presente nas culturas clásicas da Antigüidade, como a grega ou a romana. O gozo de falar, escribir e facer algo sobre o amado, permite sentilo e revivir con pracer os praceres evocados, como explicou Aristóteles na *Retórica*, pero xusto polo mesmo tal gozo leva consigo, implícita e intrinsecamente, a súa non menos gozosa recreación erótica. O Eros grego, deus do amor (como logo o romano Cupido), fillo da tamén helena Afrodita, deusa da beleza e do amor (como logo a así mesmo romana Venus), non deixan de ser alegorías dun pensamento poético e como tal foron asumidas pola psicanálise do amor e do

erotismo, a miúdo ancorado nos mitos literarios, dende o complexo de Edipo postulado por Freud ao complexo de Electra postulado por Jung.

Proba disto, na cultura grega, témola na poesía de Safo de Lesbos, o paradigma artístico do lesbianismo lírico que orixinou a cualificación de sáficas e lesbianas para as mulleres homosexuais, aínda que daquela non só se tratase deste tipo de amor. En efecto, Safo creara en Mitilene, capital da illa de Lesbos, unha especie de escola feminina, onde as alumnas aprendían música, literatura e, tal como testemuñan os poemas da mestra, cultivaban con frecuencia o amorlésbico e o abandono feminino en brazos da propia poeta, que con gran sutileza e sensualidade se presenta «durmida no colo dunha doce amiga». Así, entre os numerosos apócrifos que se lle atribuíron, a poeta de Lesbos aparece asegurando que o máis fermoso que existe sobre a terra é aquela que se ama: «máis branca que o leite / máis tenra que a auga / máis melodiosa que as liras / máis lanzal que un cabalo / máis encantadora que as rosas...».

Ademais, o chamado «amor grego», sempre entre varóns, está na base do amor platónico exposto nos diálogos *Fedro* e *O banquete* do propio Platón. E este amor viril polo coñecemento e a beleza, presentado como superior, acabou vulgarizándose como identificativo de todo amor idealizado sen relación sexual. Non obstante, dende a propia poesía clásica grega ata o contemporáneo Cavafis, o amor viril apareceu tantas veces sublimado como materializado, aparte de que nas sociedades militares helenas se practicou o ritual da iniciación erótico-guerreira do mozo erómeno por parte do veterano erastés (tradicción, por certo, que parece rebrotar posteriormente noutras comunidades guerreiras, dende os cabaleiros Templarios ás Xuventudes Hitlerianas). Porque, por suposto, Safo non foi a única persoa que cultivou a poesía erótica na Grecia clásica. Xunto a ela figuran Alceo, Arquíloco, Anacreonte e xa, na época helenística, Meleagro ou Calímaco, todos polo xeral cantores tanto do erotismo homosexual como do heterosexual.

Malia a discriminación de sexo e de procedencia, a hetaira estranxeira, a miúdo culta, servía como amante, mais tamén compañeira, amiga, asesora e artista da danza e da música no epicúreo *symposion* da intelixencia, que admiraba e

desexaba tal exotismo ao tempo que a sociedade o temía e trataba de controlalo con límites legais. Porque xa entón o exotismo adoitaba asociarse ao erotismo e, polo tanto, era visto como un subversivo perigo para a sociedade establecida, do mesmo xeito que xuntar dúas palabras por primeira vez pode ser un perigo para o logos establecido.

En canto á cultura romana, cómpre lembrar, en primeiro lugar, os poemas fálicos, de autoría dubidosa, conservados na colección dos *Carmina Priapea*, composicións moi obscenas e xocosas dedicadas a Príapo, deus da fertilidade representado cun pene descomunal que máis ten que ver co culto á fecundidade e á abundancia que coa sensualidade ou coa delicadeza: «Porén, se sendo deus non te avergoñas / de aos ollos meus expor eses collóns, / o meu carallo incito a buscar cona». Mención especial merece, non obstante, o poeta Catulo, continuador dos mestres gregos, que levou ao verso a súa turbulenta biografía erótica, particularmente a compartida coa súa amante Clodia, á que chamaba Lesbia. Aínda que tamén tratou a temática homosexual, a aquela dedicou os seus versos máis célebres: «Vivamos, Lesbia miña, e fagamos o amor, / e despreceemos o que digan os vellos puritanos...».

Agora ben, foron moitos os poetas romanos de temática erótica, algúns tan coñecidos como Tibulo, Propercio, Horacio, Virxilio, Marcial ou Xuvenal, así mesmo complementados pola prosa de Apuleio e Petronio. Mesmo un destes autores, Ovidio, escribiu en verso o *Ars amandi*, toda unha arte de amar en precoz sintonía coas futuras teorías do psicanalista Erich Fromm, segundo o cal amar é unha arte que cómpre aprender e que require a adquisición de toda clase de destrezas, como xustifican tantos tratados entre o *Kama Sutra* do hindú Vatsyayana e *O colar da pomba* do arábigo-andalusí Ibn Hazm de Córdoba.

Así, dende a imprevisibilidade do frechazo ao artificio da sedución, Ovidio explica cales son os medios para encontrar e reter o amor, estendéndose na descrición de técnicas amorosas, sexuais e psicolóxicas: «Que a muller en espasmo se penetre de gozo ata a medula, / e que a voluptuosidade igual sexa para ambos os dous». Ovidio explica, por exemplo, que non é conveniente darse présa no tocante aos praceres de Venus ou cales son as posturas e as actitudes máis favorables

para o deleite e o gozo, incluídas as verbais no momento do orgasmo: «Que non cesen as meigas voces e os xemidos deleitosos, / nin as palabras lascivas deixen de secundar os vosos arrebatos».

Paralelamente, as literaturas orientais eran así mesmo pródigas, na Idade Antiga, en poesía erótica. De feito, a propia *Biblia* contén pasaxes sumamente eróticas, como o famoso *Cantar dos cantares*, onde se describe o mel e o leite debaixo da lingua da amada ou onde esta ergue os peitos como torres. Mais a célebre danza da Xulamita neste poema non é máis que un elemento da multiforme erótica bíblica, que ofrece un amplo mosaico de posibilidades (poligamia, paidofilia, prostitución, incesto, onanismo, zoofilia). Dende a prostitución sagrada de Babilonia, antecesora da grega, á homosexualidade de Sodoma e Gomorra, que mesmo se pretende practicar cos anxos enviados por Deus, a *Biblia* ben xustifica o tratado que o ilustrado Mirabeau dedicaría ás súas pasaxes sexuais co título de *Erotika Biblion*.

Máis adiante, na Idade Media, o erotismo apareceu desgarrado na poesía popular, por exemplo a dos goliardos, que se manifesta nos Carmina Burana, ou sublimado no amor cortés da lírica trobadoresca, que culmina en Dante e Petrarca. O amor cortés foi sen dúbida resultado e base dunha erótica idealizada que perdurará logo en toda sublimación preciosista. De feito, servirá de modelo para a teoría exposta por Denis de Rougemont no seu tratado sobre *L'Amour et l'Occident*, onde considera que foi na lírica occitana medieval, de substrato cátaro, onde se inventou o amor-paixón. Con independencia do discutible carácter absoluto desta interpretación, é obvio que o impacto da lírica trobadoresca desembocou na total idealización de personaxes reais como a Beatrice de Dante ou a Laura de Petrarca, cuxa delicada e casta pureza contrasta coa concepción do sexo como luxuria presente nos contos de Boccaccio e de Chaucer. Por algo Beatrice e Laura están na orixe do tópico da Donna Angelicata amplamente desenvolvido, con mistificador erotismo, no Renacemento, no Barroco e no Prerrafaelismo.

Paralelamente, o celtismo aportaba as súas pagás contribucións a través da materia de Bretaña e do seu ciclo artúrico, sobre todo con dúas grandes e moi estendidas historias de amor, tecidas ambas en torno a dúas relacións triangulares

recreadas nos máis varios xéneros e idiomas do mundo: a do rei Arturo, a raíña Xenebra e o cabaleiro Lanzarote, e a do rei Marc, a raíña Isolda e o cabaleiro Tristán. E do Este ía chegando a refinada sensualidade dos contos de *As mil e unha noites* e da poesía de Oriente Medio, anticipando a moito máis moderna asimilación da delicada lírica do Extremo Oriente.

Entre nós, o erotismo apareceu na literatura galego-portuguesa medieval a través da sátira obscena nas cantigas de escarnio e da sublimación idealizada nas cantigas de amor, pero tamén dun xeito quizais máis pleno e natural nas chamadas «cantigas de amigo».

Por exemplo, nas cantigas de escarnio e maldicir utilizáronse maneiras intencionadamente sucias e groseiras para exhibir a actividade erótica, coa fin de condenala ou reprimila a través da denigración do corpo e do sexo, en consonancia coa dominante concepción xudeocristiá da vida, negadora dos praceres materiais. Pódese lembrar, como exemplo, a cantiga de Fernand' Esquio na que se regalan catro consoladores, alí chamados disfemisticamente «caralhos franceses» e «caralhos de mesa», a unha abadesa caricaturizada como concupiscente.

Neste contexto, a notoria liberdade temática e lingüística da poesía satírica medieval adoita estar ao servizo dos máis represores prexuízos sexuais e dos máis retrógrados tabús eróticos, pois sempre se fustriga a homosexualidade, o adulterio e toda clase de transgresión da pauta moral establecida. Así o revela a caricatura da lesbiana Mari' Mateu escrita por Afons' Eanes do Coton, ante a que o suxeito protesta, co tópico do mundo supostamente ao revés, porque a que ten «cono» non llo dá e quen quixera darllo non o ten: «Mari' Mateu, Mari' Mateu, / tan desejo-sa ch'es de cono com'eu!».

En cambio, nas cantigas de amor adoptouse a tradición do amor cortés, polo xeral tan idealizadora como inconcreta, pero, aínda sen renunciar a temperar a expresión erótica a través dos termos figurados, a cantiga de amigo foi máis alá na presentación de notorios casos de liberdade sexual.

Tal podería ocorrer na vitalista descrición do trío amoroso ou *ménage à trois* evocado por Fernand' Esquio, non por ambigua menos perceptible ou inocente, xa que

nela, a moza que fala, invita unha amiga, convencionalmente designada co termo «irmana», a ir ambas «dormir» e «folgar» xunto ao seu amigo, representado como un cazador que preserva da morte as aves que manifestan co seu canto —identificable coa iniciativa erótica— unha entusiasta vontade de vivir e de celebrar a vida: «Vayamos, irmana, vayamos dormir / nas rrybas do lago, hu eu andar vy / a las aves, meu amigo. // Vayamos, irmana, vayamos folgar / nas rribas do lago, hu eu vi andar / a las aves, meu amigo».

Tamén incitan a gozar do amor en suxestiva promiscuidade as bailadas de Johan Zorro, onde as mozas danzan collidas das mans «sô aquestas avelaneyras frolidas» convidando a sumarse ás demais «velidas», así como as ondas do mar de Vigo cantadas por Martín Codax, ante as que «baylaba corpo velido» afirmando sempre con orgullo e contundencia o gozo do amor: «E vou namorada!»

Así mesmo, na cantiga de amigo chegamos a encontrar unha plasticidade efluente de resonancias vivamente eróticas en sintonía co simbolismo animal dos cérvidos e co simbolismo orixinario e non menos vital das augas. Pensemos senón no marco onomatopeico establecido para o encontro amoroso á beira das augas por Pero Meogo, o poeta das cervas e dos cervos, a través da aliteración das sibilantes, sempre asociables co movemento suave e coa fluencia líquida: «Enas verdes ervas, / vi andalas cervas, / meu amigo. // Enos verdes prados, / vi os cervos bravos, / meu amigo».

Por desgraza, como tantas outras cousas, esta dobre tradición obscena e figurada esmoreceu nos chamados «Séculos Escuros» e o erotismo propiamente dito só reapareceu na literatura galega en forma illada e marxinal durante moito tempo. Mais a dobre tradición desgarrada e sublimada do erotismo europeo proseguíu o seu desenvolvemento ascendente nos séculos XVI e XVII. Así, emuladores do festivo Aretino e seguidores do delicado Petrarca cultivaron, respectivamente, un erotismo obsceno e un erotismo idealizado, que mesmo chegan a convivir na obra de moitos poetas, como é o caso de Góngora ou de Quevedo. Mais nesta época, o Aretino e a literatura galante tiveron que confrontarse coa Reforma, coa Contrarreforma e co puritanismo reinantes mentres Romeo e Xulieta morrían por amor e liberdade.

Ao mesmo tempo, Shakespeare escribía sonetos de amor homosexual e as viaxes e os descubrimentos do momento motivaban que comezase a valorarse como eroticamente positiva a diferenza, mesmo de raza, o que se apreciará progresivamente nas modas exotistas que se manifestaron na sociedade e nas artes daquel período. De feito, o prezo das escravas exóticas alcanzaba grandes sumas e a lendaria princesa indostana Mirra, que fora secuestrada por piratas na India e logo vendida a mercadores en Manila, acabou adquirida en México pola aristocracia de Puebla de los Ángeles, onde se fixo célebre pola súa beleza e fama de mística, sendo coñecida dende entón como a China Poblana.

Paralelamente, o neoplatonismo amplamente desenvolto na Idade Media e manifesto na Cábala xudía e no sufismo musulmán propiciou a aparición da fulgurante mística erótica de poetas cristiáns como Juan de Yepes. Séculos despois, tal poesía terá anacrónica e profunda prolongación materialista en Valente a partir do libro *Mandorla*, améndoa-graal onde desaparece a escisión entre alma e corpo ou entre espírito e materia para que os amantes unidos se fundan e confundan no baleiro cheo d'*El fulgor*, precisamente título da súa seguinte obra sobre esta transcendencia material, fragmentaria e posible. O poeta vive segundo a carne e máis aínda dentro dela, como expuxo o pensamento poético de María Zambrano, mais non para espiritualizar o corpo, senón para encarnar o espírito no caso de Valente, porque, como precisamente teorizou a súa amiga filósofa, non se pasa do posible ao real, senón do imposible ao verdadeiro.

A libertinaxe erótica que trouxo consigo a Ilustración tivo tamén notoria repercusión nas líricas popular e culta, como mostra a obra de Giorgio Baffo. Dende logo, a busca da felicidade no século XVIII non esqueceu o erotismo na vida e na obra, como revelarían as inacabadas *Memorias* de Giacomo Casanova, escritas nese século aínda que non publicadas ata o seguinte. Sade, o sadismo e o terror sexual introducirían a lúcida perda da inocencia do erotismo literario, pero tamén un rigor disciplinario que conecta directamente a violencia coa impotencia, pois os seus destrutivos excesos non revelan o coñecemento de todo subconsciente humano liberado, senón só do sometido ás prohibicións da época en que escribe.

Xa no século XIX, o amor no Romanticismo forxado por Goethe e Stendhal trouxo un amor-paixón romántico que acabaría cuarteado no Realismo e no Naturalismo por Tolstoi, Flaubert ou Clarín. E no Decadentismo finisecular, o amor-transgresión levaría á busca da perversión e da provocación como liberación a través de fenómenos tan ilustrativos como o masoquismo e o fetichismo de Sacher-Masoch, o polimorfo satanismo de Valle-Inclán e o dandismo gay de Oscar Wilde.

Ademais, a poesía contemporánea que nace con Baudelaire prestou dende o principio unha especial atención ao erotismo maldito, encarnado no culto á «Venus negra», é dicir, á muller de beleza enigmática e temperamento sexualmente subversivo. A «Venus negra» por antonomasia de Baudelaire foi a súa turbia amante, efectivamente mulata, Jeanne Duval, pero tamén pode aplicarse este concepto ás pálidas perversas ou mesmo ás lesbianas que canta nos seus versos. O cantor do «carreiro das súas costas que frecuenta o desexo» identificou tal erotismo co máximo pracer, pois a «ninfa tenebrosa e cálida» coñece «a caricia / que fai revivir os mortos». A poesía homosexual de Verlaine, tanto a dedicada ás lesbianas en *Les amies* como ao seu amor polo poeta Rimbaud, é outra referencia obrigada desta mesma liña.

O amor libre postulado polo feminismo, teorizado polo anarquismo e practicado pola vangarda artística é o punto de arranque do que parte en boa medida o erotismo postsimbolista que se impuxo cos movementos experimentais durante o século XX e que, tras a exaltación do gozo de Apollinaire, tivo o seu máximo desenvolvemento dentro do surrealismo, como proba a poesía de Breton, Eluard ou Aragon. O surrealismo e o *amour fou* de Breton, amor-subversión sen límites só rexido polo instinto natural e polo desexo carnal como único resorte do mundo, tal como precisamente poetizou no poema «L'Union libre», é un dos maiores esforzos teórico-prácticos da contemporaneidade para explicar e asumir a relación entre os fenómenos de erotismo e poesía sen saír deles mesmos.

De feito, tentativas de lucidez sexual como a de Bataille e o seu destrutivo erotismo maldito ou a de Henry Miller e a súa obscena pornografía fisiolóxica non poderían explicarse sen a previa revolución surrealista e a irrupción do *amour fou*

de Breton, por certo concepto inspirador tamén do *amour sublime* postulado por Péret. E o realismo sucio, nihilista e misántropo, de Bukowski, non deixa de ser unha prolongación da liberdade erótica individual postulada pola literatura *beat* e, por tanto, improvisación *jazz*, que en boa medida é o surrealismo na música.

Ademais, neste tempo, a incorporación da conciencia feminista á literatura propiciou tamén o desenvolvemento dunha literatura na que a muller aparece como suxeito erótico actuante e non só como obxecto ao servizo do pracer masculino, como ocorre nos diarios de muller desexante de Anaïs Nin. Relacións como a do existencialista Camus e a actriz galega María Casares foron exemplo da combinación de pluralidade e paixón amorosa. E a reinvención da parella publicamente ensaiada no seo do existencialismo por Sartre e Simone de Beauvoir, teórica practicante da emancipación feminina, deu paso á revolución sexual dos anos sesenta co movemento *hippy*, coa revolta de Maio do 68 e cos movementos de liberación da muller e da homosexualidade. De feito, a erótica feminista da diferenza e a conciencia ideolóxica gay-lesbiana motivaron toda unha literatura na que non faltou a poesía de sensibilidade específica máis alá da tradicional complicidade críptica.

Cara ao recoñecemento pleno da liberdade amorosa e sexual e, superada a inevitable fase de vindicación programática, a libertaria proliferación de todas as liberacións no terreo da poesía supuxo, acaso por primeira vez, a vivencia e o reflexo da autenticidade erótica pola cal o ser humano se baleira del mesmo enchéndose de si.

En suma, o erotismo, aínda que concibido de distintas maneiras, aparece na poesía universal dende as orixes da literatura ata hoxe, sendo un dos seus temas máis desenvolvidos, polo que non hai modalidade sexual coñecida que non se rexistre na lírica erótica e mesmo dende a Antigüidade. Así, podería documentarse literariamente como a transgresión e, en menor medida, a subversión da poesía erótica se ergueu contra pautas relixiosas (sexo sacrílego e blasfemo, con clérigos, monxas, seminaristas, novicias ou obxectos e lugares sagrados de por medio), sociais (incesto, paidofilia, xerontofilia, adulterio, prostitución, relacións interracialis e interclasistas), morais (violación, antropofaxia erótica, necrofilia e as algolagnias diferenciadas como sadismo e masoquismo) ou simplemente de tipo ou número de

corpos, indumentaria, costume ou postura no coito: hermafroditismo, travestismo e hoxe tamén transexualismo; bisexualidade, trío ou *ménage à trois* e orxía de total promiscuidade; *voyeurismo*, exhibicionismo e *strep-tease*; *cunnilingus*, felación e postura 69; narcisismo, onanismo e masturbación en todas as súas variedades (a hoxe chamada «cubana», a realizada con ólisbos ou consolador, a masaxe tailandesa); bico negro, sexo grego, sodomía e dobre penetración; afeitado púbico e anal e cosmética en partes eróticas; coprofilia e chuva dourada; fetichismo da roupa íntima ou dunha determinada parte do corpo, como o pé; uso de afrodisíacos e ondinismo, que asocia o pracer sexual ás augas; busca de éxtases místicas ou quietistas, como no sexo tántrico; zoofilia ou bestialismo, habitualmente con cans ou con equinos para a muller e con equinas, cabras e ovellas para homes...

A expresión erótica

Sabemos, pois, que o pulo erótico pode provocar unha obra e mesmo é frecuente que inspire a súa temática, pero o que non se adoita aclarar é se realmente esta motivación determina tamén os trazos estilísticos da creación en cuestión. Dise que o Versalles de Luís XIV ten a súa base nas favoritas do rei Sol e que Ferrara non se explica sen a paixón suscitada por Lucrecia Borgia, pero parece que a propia plástica que orixinaron reviste trazos derivados do seu físico: ou sexa, Versalles imita plasticamente ás favoritas e Ferrara imita plasticamente a Lucrecia Borgia, do mesmo xeito que se di que as cúpulas dun gran hotel en Cannes imitan os peitos da famosa artista galega coñecida como a Bela Otero.

Dende logo, a obra de arte non existe sen quen a executa, pero tampouco sen quen a inspira, sexa musa feminina ou nume masculino, e mais cando se trata de materia corporal en palabra que se pretende encarnada. Cómpre, pois, revisar a categoría da musa ou do nume para entender, polo menos, certo tipo de creación, concretamente aquela na que interveñen inspiración e persoa inspirada de maneira, digamos, co-creativa. É neste sentido, pois, no que cómpre apelar unha especie

«DENDE LOGO, A OBRA DE ARTE NON EXISTE SEN QUEN A EXECUTA, PERO TAMPOUCO SEN QUEN A INSPIRA, SEXA MUSA FEMININA OU NUME MASCULINO [...]».

de *Musoloxía*, unha materia que se ocuparía, en efecto, da pegada das musas nas artes e nas letras.

De feito, existe un curioso precedente académico desta proposta pois, en 1932, para conmemorar o centenario do nacemento do escritor inglés Lewis Carroll, autor das famosas obras *Alice's Adventures in Wonderland* e *Through the Looking-Glass*, a neoiorquina Universidade de Columbia concedeu a entón xa anciá Alice Liddell, a nena que no seu momento inspirara tales obras, un honorífico e imaxinario doutoramento precisamente en *Musoloxía*. E a cerimonia celebrouse, con humor inglés e enxeño norteamericano, co fin de doutorar a antiga nena musa, que viaxou dende Inglaterra a Estados Unidos con oitenta anos de idade, nun acto non menos fantástico, por certo, que algúns dos narrados polo propio Lewis Carroll nas obras anteditas.

Agora ben, chegados a este punto creo que debemos evitar dous riscos. En primeiro lugar, claro está, cómpre non fortalecer o estereotipo tradicional do artista como home creativo e activo fronte ao da musa como muller obxecto e pasiva, porque, obviamente, calquera dos dous pode ou debe poder exercer nun momento dado como creador ou como creadora e como nume ou como musa. O segundo, por suposto, non rexeitar a función de musa ou nume como algo improdutivo e degradante, senón comprender que do que se trata, como no caso da liberdade sexual, poñamos por caso, non é de reducir a que ten o home a custa da que non ten a muller, senón de ampliar a da muller para que todos sexamos máis libres, pero tamén máis iguais, ou máis iguais, pero tamén máis libres.

Ademais, a función de quen inspira pode ser e de feito é tamén moi produtiva e moi activa, como sabemos polo caso da nena Alice Liddell, quen parece ser que tomou a iniciativa no proceso de creación das historias de Alicia que foi compoñendo Lewis Carroll, seguramente inspirándose non pouco na súa primeira receptora explícita. E iso sen contar coas musas, digamos, profesionais, moitas das cales parecen ir pola vida tratando de seren inmortalizadas polos artistas e mesmo guiando deliberadamente as súas producións.

Algunhas delas foron mesmo intelectuais con obra propia, como é o caso das célebres e brillantes Lou Andreas von Salome (que se relacionou con algúns dos principais xenios contemporáneos, Nietzsche, Rilke e Freud, entre moitos outros), ou Alma Mähler (sucesivamente esposa do músico Mähler, do arquitecto Gropius e do poeta Werfel, ademais de ter amores cos pintores Kokoschka e Klimt). Igualmente, a personalidade das famosas musas rusas do século XX determinou boa parte da arte contemporánea occidental: por exemplo, Lily Brik inspirou a Maiakovski e a Osip Brik, mentres que a súa irmá Elsa Triolet inspirou o francés Louis Aragon, e a modelo Lydia Delectorskaya inspirou a Matisse tanto como a bailarina Olga Koklova a Picasso ou Gala, de nome oficial Helena Dimitrievna Diakonova, a Éluard e a Dalí.

En efecto, sabemos que moitas musas e moitos numes foron causantes de numerosos estilemas da poesía de simbolistas e modernistas finiseculares, como Baudelaire, Verlaine ou Rubén, así como de vangardistas do século XX como Maiakovski, Apollinaire, Breton, Éluard, Aragon, Vallejo, Lorca, Cernuda e un longo etcétera amorio tanto heterosexual como homosexual. E neste último campo poderían destacarse, en prosa ben chea de poesía, casos como os de Marcel Proust e Virginia Woolf, quen dicía que só as mulleres inspiraban a súa imaxinación, tal como demostrou na novela de temática andróxina *Orlando*, precisamente motivada pola súa amante Vita Sackville-West.

Resulta evidente, por exemplo, que Cósima animou dun modo fundamental o proceso creativo da música de Wagner, pero o importante para a comprensión estética sería saber en que medida, poñamos por caso, Matisse ou o seu avantaxado discípulo Picasso son pintores condicionados ou mesmo determinados polas súas modelos. E máis tendo en conta que Juan Goytisolo mostrou na súa obra autobiográfica e demostrou na súa obra novelística que o amor a un corpo pode ser o principio da alquimia que transforma o amante en lingüista, investigador, erudito, poeta, pensador e ata militante dunha causa liberacionista en principio exótica.

A este propósito investigador pode terse en conta a relación de dous creadores coas súas respectivas musas: Picasso, pintor que non se explica sen as súas modelos, e Neruda, cantor que non se entende sen contar coas súas amantes.

Poucos autores permiten unha tan clara indagación sobre a influencia dos seres amados, neste caso as mulleres, na propia estilística da creación, toda vez que doutros creadores de igualmente rica e longa traxectoria amatoria, como pode ser o caso de Lope de Vega, descoñecemos abondo das musas en cuestión, moi diminuídas polo paso do tempo e por teren sido mulleres en épocas aínda máis rigorosamente androcéntricas que a contemporánea.

Picasso pintou ou aludiu na súa obra a todas as mulleres que amou: a Fernande Olivier dos seus inicios bohemios en París; a Eva Gouel da época do cubismo analítico; a bailarina rusa Olga Koklova, que foi a súa primeira esposa; a suíza Marie-Thérèse Walter, da etapa curvista; a fotógrafa Dora Maar, dos tempos expresionistas do «Guernica»; a pintora Françoise Gilot, a muller-flor do apoxeo da madurez; a Geneviève Laporte das visitas ocultas; a Jacqueline Roque que sería a súa esposa final. E, por suposto, na obra picassiana abundan os retratos de Fernande, os nomes de Eva nos *collages* cubistas, a figura de Olga, as curvas de Marie-Thérèse, os variados rostros de Dora e as nutridas series dedicadas a Françoise e a Jacqueline, ademais doutras máis efémeras no tempo de realización, como os debuxos de Geneviève ou os bosqueños e óleos efectuados en torno á cabeza de Sylvette David, moza norteamericana á que dedicou toda unha colección con desenvolvemento escultórico.

Agora ben, a presenza destas mulleres non semella ser tan só temática, senón así mesmo estilística. Por exemplo, a xuventude vitalista de Fernande parece traer o optimismo á vida e á obra do bohemio Picasso do Bateau-Lavoir e eliminar o miserabilismo decrepito da súa etapa azul, dando paso así á etapa rosa, chea de tenrura e amor. O mesmo enfoque serviría para rastrexar a pegada da doce Eva que se agacha tras o seu nome en tantos lenzos cubistas. Por outra banda, o matrimonio con Olga coincidiu cunha volta ao clasicismo e, cando aquela quedou embarazada, a figura feminina adquiriu na obra do artista un magno aspecto poderoso e unhas dimensións volumétricas extraordinarias.

Pero onde existe unha máis clara identificación entre corpo amado e trazos estilísticos é nos cadros inspirados polas curvas voluptuosas e rotundas de Marie-

Thérèse, que orixinaron o chamado «curvismo» na traxectoria de Picasso. A froital sensualidade do corpo desta moza motivou o aumento do tamaño das teas e o predominio absoluto da liña curva, á parte de que esta obsesión polas formas redondeadas levou o pintor a un maior cultivo da escultura.

En canto á presenza da turbulenta Dora, acaso a máis intelectual das súas amantes, podería comprobarse que é fundamental no período máis expresionista e dramático de Picasso. Igualmente, o rostro despexado e os ollos nidios de Françoise son a base das luminarias en que a retrata como sol ou como flor, e os ángulos faciais de Jacqueline están no fundamento das múltiples captacións da beleza ou da felicidade da súa etapa final.

Analoxicamente, Neruda viuse motivado, moitas veces impelido e en non poucas ocasións literariamente influenciado polo erotismo emanado das sucesivas mulleres que amou e que o amaron. Sen elas, dende logo que non existiría a poesía amorosa de Neruda, pero, sen o seu coñecemento, non só non é posible entender a vida, senón tampouco a obra do cantor chileno.

Así se produciu, pois, a alquimia de amor e erotismo na poesía amatoria de Pablo Neruda: os sublimados amores adolescentes que denominou nas súas memorias Marisol e Marisombra orixinaron a idealización hiperbólica e desmesurada dos *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, antes de pasar polo *Canto General* e de convertérense nas Terusa e Rosaura do *Memorial de Isla Negra*. Josie Bliss, a furiosa «pantera birmana», aparece en *Residencia en la tierra* con frenética e ardente turbulencia estilística, mentres que Maruca Hagenaar, a fugaz esposa malaio-holandesa coa que tan pouco se entendeu, apenas aparece evocada na sombría época da soidade e da angustia existencial.

A culta pintora arxentina Delia del Carril xorde en *Residencia en la tierra*, pero forma parte como compañeira integral da harmonía cósmica do *Canto General*, igual que a cantante chilena Matilde Urrutia, de orixe humilde e última compañeira integral, hexemonizará a paixón pagá e popular de *Los versos del capitán*, o ciclo das *Odas elementales*, *Extravagario*, *Cien sonetos de amor* ou *La barcarola*, libros construídos con palabras sinxelas e materiais pobres como a madeira... E case

todas reaparecen no *Memorial de Isla Negra* na inevitable e agradecida lembranza que en xeral honra a Neruda, pois o alonga do indesexable resentimento ou da iniqua e indigna vinganza.

Deixando á parte as primeiras experiencias infantís, a prostitución que se evoca no inicial *Crepusculario*, as correrías de mocidade, os epidérmicos amoríos orientais ou as anónimas aventuras occidentais que lembra nas prosas autobiográficas de *Confieso que he vivido*, a poesía nerudiana centra a súa atención primordial nas mulleres citadas pero, inversamente, son tamén estas mulleres as que lle dan estilo e personalidade diferenciada a cada unha das súas liñas poéticas. Non podería dicirse que sen estas amantes Neruda non é nada, pero a verdade é que o amor carnal resulta ser o que dá vida e personalidade á creación poética nerudiana, na que, ademais, a capacidade transformacional do erotismo ten un compoñente feminino non menor que o masculino. Neruda escribía e creaba por amor, tan plenamente como se expresa na composición 14 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, cifra de natural alquimia amorosa: «Quiero hacer contigo / lo que la primavera hace con los cerezos». Mais na poesía de Neruda son precisamente eses «cerezos» os que fan a súa «primavera».

En resumo, Picasso e Neruda, máis identificados co seme que co óleo ou coa tinta, crearon moitas veces en consonancia formal, e non só temática, entre as mulleres amadas e a súa materialización estilística. Mais o erotismo e o estilo non une en exclusiva o pintor e as modelos ou o cantor e as amantes. A relación de Chaplin coas súas actrices ou a de Borges coas súas colaboradoras podería ser proba de que o erotismo intervén na conformación do estilo en todos os xéneros estéticos ou, polo menos, no que poderíamos chamar a súa poesía, sempre interxenérica e interdisciplinar.

O enigmático pintor-poeta Magritte explicou que foi precisamente o erotismo, coa súa pureza e co seu vigor, quen o salvou de caer na busca tradicional dunha perfección formal propia da arte convencional, xa que a creación libre non pode reducirse a trato tópico nin a academicismo institucionalizado, senón que necesita dunha paixón e dunha independencia totais. E, en efecto, nada garante mellor que

o erotismo a revolucionaria subversión dunha creación libertaria e ilimitada, sen a intervención reguladora da razón establecida e á marxe de toda preocupación estética ou moral, como proclamaba o manifesto surrealista de Breton.

Así o comprendeu tamén Cernuda, quen escribiu en *Ocnos* que para el a «prefiguración sexual» é a clave de acceso a todo coñecemento, asimilación e creación posibles. Mais aínda non considerando o pulo erótico como o principal para a creación, este é naturalmente ineludible mesmo cando se trata de reprimir en actitude contra-natura. Non é de estrañar, pois, que Miguel Hernández asegurase sentir dor «en los cojones del alma», acaso porque escribía con todo o corpo e non dende a extirpación.

É absurdo tratar de arrincar da mente e da creación o que non sae do corpo nin do desexo, e máis se se pretende poetizar o verdadeiro, o que quizais só consiste en recuperar a auténtica sensatez integral para precisamente entregarse á lúcida loucura do amor tolo. Por iso a erótica poética, feita de memoria pretérita e de utopía futura, tende a ser revolucionaria e matriz, posto que é portadora da vida que transmite e anticipadora do desexo que imaxina. A poesía sábeo ás veces, mais o erotismo sábeo sempre.

DA TOPOLOXÍA DO CORPO Á UTOPIA DA ESCRITA: *POESÍA ÚLTIMA DE AMOR E ENFERMIDADE (1992-1995)* DE LOIS PEREIRO

Resumo: Neste artigo analízase a relación entre a representación da decadencia do corpo e a construción dunha utopía transcendente en *Poesía última de amor e enfermidade (1992-1995)*, de Lois Pereiro. Estúdase ademais a función dos elementos paratextuais dentro do poemario, como claves de referencialidade e como estratexias discursivas para enunciar a precariedade do corpo enfermo.

Palabras chave: corpo, enfermidade, utopía, paratexto, comunidade.

O corpo, esa «topía despiadada» (Foucault 2010) que se nos insinúa na enfermidade e que se fai presente no espello, no corpo amado e no cadáver do outro, podería parecer o contrario a calquera utopía, a calquera supresión espacial da presenza. Con todo, como reflexiona Michel Foucault, o corpo non é só o punto cero de todas as utopías, senón que é en si mesmo un ámbito do utópico: unha «organicidade» desorganizada que non consegue someterse con facilidade ao imperio do intelixíbel e que ten «os seus recursos propios do fantástico» (Foucault 2010). O corpo reármase na continxencia do desastre, no fallo sen recuperación, e nega-se a negarse aínda no tránsito cara á mudez absoluta; constrúese na utopía dun escape, mediante o que tenta gañarlle un día máis á vida malia o desastre inapelábel, e proxéctase cara ao non lugar da continuidade na lembranza dos outros, na procura da pegada. Corpo que se afinca na utopía da heterotopía, que se pretende renacido sempre no outro. Precisamente no espello e no cadáver, conclúe Foucault (2010), reafirmámonos, finalmente, como utópicos: «Se pensamos, malia todo, que a imaxe do espello se abeira para nós nun espazo inaccesíbel, e que endexamais poderemos estar aló onde estará o noso cadáver, se pensamos que o espello e o cadáver están eles mesmos nunha invencíbel outra parte, daquela descubrimos que só unhas utopías poden pechase sobre elas mesmas e ocultar un instante a utopía fonda e soberana do noso corpo». E xa que non nos acadamos nunca como representación pechada, *corpus clausus*, nin sequera na metáfora que nos transla-

da á morte do outro (onde ningún recoñecemento é posíbel, como certifica Vladimir Jankélévitch [2002: 24], posto que a nosa propia morte é sempre construída como «semelfáctica»¹), desprazámonos con teimosía ilusoria cara a un día máis: desexo de prórroga, o desexo mesmo.

Poemas 1981/1991 (1992), primeiro libro en solitario de Lois Pereiro, compila textos elaborados e reescritos ao longo de dez anos: fungados en recitais, publicados en revistas e escolmas e, sobre todo, vividos, con eles e a través deles. Con estes textos exprésanse e négóciáanse os diferentes estadios emocionais, descritos por Kübler-Ross (1969), polos que adoita atravesar quen se sente atrapado polo *acontecemento* da enfermidade imprevista e vese chamado a autorrecoñecerse nesa lóxica inconfesábel que nos atravesa; isto é, que «o mortal moito antes de ser moribundo é *moriturus*, é dicir, destinado a morrer» (Jankélévitch 2002: 95). Neste libro cartografíanse o odio e a rabia, os espazos emocionais nos que o eu se vivifica como suxeito resistente; ensáíase a tensión de se saber contaminado e contaminante, vítima e vitimario ao mesmo tempo; conxúrase a dor do corpo que transita cara á metamorfose abxecta, cara ao umbral de semi-existencia, e que acomoda e planifica mentalmente a morte desexada, indolora, case imperceptíbel: «Se a morte é un incidente necesario / que me penetre calada e sen furia». (Pereiro 1992: 75).

O camiño cara á anagnórise comeza en «Atrocity exhibition», primeiro texto deste poemario, onde se insinúa a adversidade co subtexto do contaxio sexual como pano de fondo. Posteriormente, no resto dos poemas, trázanse as diversas «cartografías» do desastre («Cal morto xa / ou vencido / falo sen min / e durmo no desastre», Pereiro 1992: 15) e transítase cara ao recoñecemento da labilidade do eu («Narcisismo») para, por último, asumir a condición intransferíbel da morte en «primeira persoa». Esta asunción, evocada no texto que pecha o libro («Könte ich

1 A través deste neoloxismo o filósofo advirte a orixinalidade experiencial da morte en «primeira persoa», en tanto intransferíbel e incomunicábel. Como explica Manuel Arranz, tradutor e prologuista da edición española citada, o termo provén do latín *semen*, unha vez, e *factive*, posíbel, realizábel.

aschalten»), conduce á desarticulación da linguaxe, a unha caoticidade sintáctica e semántica e mesmo a un balbucido do que dan conta algúns versos («that that that month because ra rain rained...», Pereiro 1992: 89). Así mesmo, a palabra faise allea, o poema escríbese integramente en alemán e inglés, como se só cortando os nexos memorialísticos e emocionais que brinda a lingua materna puidese evocarse a condición mortal. Como explica Jankélévitch (2002: 86-94), mentres a experiencia erótica é *inefábel* (e por esta mesma razón non cesa de articularse, de parafrasearse *como se ocorrese sempre por primeira vez*), a conciencia da morte propia é o *indicíbel*: para o filósofo, o *homo loquax* queda en silencio porque non ten as palabras para testificar o tránsito en tanto este exclúe toda retrospección, toda reminiscencia e, mesmo, toda posibilidade metafórica. É a *apoesía*, di Jankélévitch (2002: 86-94). Despois desta toma de conciencia fronte ao advento do indicíbel, referida en «Könte ich aschalten», sobrevén o clímax.

O segundo libro de Lois Pereiro —*Poesía última de amor e enfermidade (1992-1995)* (1995)— está marcado, a diferenza do primeiro poemario, pola urxencia da escrita. O autor explica que a meirande parte do libro foi «feito en seis meses e dun xeito completamente desexado» (Romaní 1997: 98). Nel xa non hai rabia nin pacto metafísico que aprace o perentorio. Non hai deseño da morte futura: a morte é vivida como contemporaneidade. Hai reconciliación, expresada no paratexto inicial do libro a través da cita de Raymond Carver coa que dialoga o escritor e que evoca o exercicio espiritual da confesión: «Pouco antes de morrer, Raymond Carver / escribiu o inicio dun poema: / «¿E conseguiches o que / querías desta vida? / Conseguiño, si. / ¿E que querías? / Considerarme amado, sentirme / amado na terra». Eu tamén podería dicir o mesmo». (Pereiro 1995: 5). Os datos referenciais ofrecidos por Pereiro para contextualizar a frase de Carver («Pouco antes de morrer, Raymond Carver / escribiu ou inicio dun poema») impulsan unha lectura paralela a través da cal o poemario pode ser entendido como un libro escrito na antesala da morte do seu autor, tal e como se explicita, ademais, no título do libro. Pereiro, como faría Alphonse Daudet en *La Doulou* (1929), diseña a súa propia comunidade de doentes nos que se reflicte e complementa: Nerval, Carver, Celan, Bernhard. Son poemas

«SON POEMAS DE SOBREVIDA,
DE VIDA VIVIDA COMO UN
PLUS, DE VIAXES DE IDA E
VOLTA, DE RECUPERACIÓN
TRANSITORIA E CAÍDA
ESTRONDOSA».

de sobrevida, de vida vivida como un plus, de viaxes de ida e de volta, de recuperación transitoria e caída estrondosa.

Como explica o escritor nunha das súas últimas entrevistas (Romaní 1997: 96), *Poesía última...* está dividido en «fases», tal e como se vivencia o curso dunha enfermidade: un corpo/texto agonizante no que a progresión da patoloxía imprime as súas pegadas e rexe as súas representacións. Os síntomas organizan unha gradación cronolóxica que comeza abruptamente no clímax. Como explicabamos, o poemario anterior podería lerse como a antesala deste estado climático. De feito, en ambos os libros precísase, como parte significativa do título, o período de anos no que estes se escriben, o cal é un dos elementos paratextuais de alto valor circunstancial que impulsan unha lectura en clave autobiográfica²: cada libro correspóndese cun período vital, cunha «fase» pechada.

Neste clímax inscríbense os «Poemas póstumos (1992-94)», seis textos que conforman a primeira parte do libro, nos que se testemuña a experiencia do umbral e se establece un contrapunto entre a consistencia do empírico («confío nos meus ollos e sei que están vendo ó seu redor», Pereiro 1995: 14) e a imposibilidade gnoseolóxica de pensar o instante mortal. Non son textos «tanatográficos», en tanto, como precisa Rosa (2004: 118), a «tanatografía é impensábel como acto, é só o termo previsíbel pero imposíbel da escrita do bios». Pero hai nestes breves poemas (e dende o propio título da sección se insinúa) unha intención de simular o acto tanatográfico ou, en todo caso, unha viaxe de volta na que a escrita, como a experiencia, é posíbel. A segunda parte do libro —«Luz e sombras de amor resuci-

2 A referencia ao marco temporal no que se produce a escritura é un dos índices fundamentais para a conformación da «poesía de circunstancia», estreitamente vinculada aos xéneros autobiográficos, e favorece a asunción do eu lírico como suxeito empírico ou, máis exactamente, como «suxeito autobiográfico» (Combe 1999: 140). Con todo, en tanto todo «suxeito autobiográfico» ten unha inevitábel dimensión ficcional, preferimos a definición de «suxeito autoficcional», que supón de antemán un «pacto ambiguo» (Alberca 1996: 180) entre o autor e o lector por causa da identificación entre o eu enunciador e o eu enunciado.

tado (1995)» — é a máis extensa (27 textos); supón unha etapa de latencia na que se soporta a dor en tanto síntoma de vida, e úrdense estratexias para reedificar a utopía. A terceira parte — «Poemas da morte sobrevivida a forza de paixón e sabotaxes (1995)» — precipítanos na crise, na degradación inobxectábel.

Poderíamos dicir que entre o primeiro e o segundo (e derradeiro) libro de Pereiro transítase desa topía que a enfermidade fai presente cara á utopía dun corpo que, ao ser interpelado pola precariedade orgánica que cada día aniquila funcións e imprime trazos de descomposición e de martirio, se despraza cara a límites insospitados apelando a «recursos propios do fantástico», como diría Michel Foucault. Nas fronteiras do inintelixíbel reconstrúese a sobrevida, ancorada no trasvasamento do corpo, tanto no amor como na letra escrita. Dende o primeiro texto de *Poesía última...* («Curiosidade») ubicámonos no espazo incerto que xorde entre a certeza de «que está un á morte» / e o corpo é unha paisaxe de batalla» (Pereiro 1995: 11) e a fuga ilusoria: viría alguén — calquera desas utopías persistentemente construídas para escapar da topoloxía corporal: a alma, o sagrado, o amor — a impedir que «a derradeira porta» se cerrase? (Pereiro 1995: 11). A través da cita de José Ángel Valente que precede este poema interpelárase á «alma», a máis «obstinada» e poderosa das utopías occidentais coas que secularmente se pretendeu borrar o mapa inmanente da carne: «Y tú, ¿de qué lado de mi cuerpo / estabas, alma, que no me socorrías?» (Valente citado por Pereiro 1995: 9). Mais non é na dimensión metafísica onde se accede á utopía. Nunca o corpo imaxinado neste poemario constitúese «luminoso, purificado, virtuoso, áxil, móbil, morno, fresco» (Foucault 2010), propiedades que soñamos a través do noso acceso á alma, senón que se torna cada vez máis corpo, pesada estrutura, «[i]nterpretando orgánicos monólogos» (Pereiro 1995: 69).

En cambio, o *outro* amado si funciona coma un espazo deseñado no poemario para que o corpo escape da súa continxencia na procura dunha *hipertelia* que o sobreviva. Para Foucault (2010), o acto amoroso calma a utopía do corpo, o desexo de escapar del, pois ao contacto co outro «todas as partes invisíbeis do teu corpo se poñen a existir». O acto amoroso confirmaría, daquela, a devastación do corpo pre-

sente, eses escasos «vestixios de vida / nas máis opacas ruínas» (Pereiro 1995: 77). En *Poesía última...* evócase esta catástrofe corporal que se fai tanxíbel fronte á plenitude do corpo amado (poema VII). A pesar desta visibilización do desastre, o acto erótico, con todo, permite recuperar unha corporalidade anterior á ruína presente: a imaxe evocada do corpo pleno que se fai «vivíbel» en virtude da sensibilidade e que suplanta o corpo enfermo; e nesta recuperación do pasado irrompe a utopía. Mais para alén do acto vivificador, o eu represéntase prorrogado no corpo alleo que se fai *mesmo* no instante erótico como se dunha contaminación se tratase («agardo o menor signo de calor / para abrir a súa pel e entrar no sangue» [Pereiro 1995: 31]). De tal xeito, o eu trasvásase no *outro*, habitando o interior orgánico como un ente viral que coloniza xeografías imposíbeis: esa dualidade perversa de vivir na morte allea insinúase nalgúns textos (poemas XIII, XXVII). Mesmo cando se cifra o existir na lembranza dos outros, esta evocación represéntase outra volta de xeito corporal: cavíase na post-vida como nunha enerxía incorpórea que se transforma en «emocións alleas / tatuadas noutros corpos paralelos» (Pereiro 1995: 85).

No poema XV, situado na segunda parte de *Poesía última...*, o espazo erótico de sobrevida represéntase por medio dun caligrama no que se debuxa con palabras un útero feminino³. Tal espacialización supón unha concreción tópica a través da cal o eu lírico cesa de producir utopías, non lugares: é o sitio onde atopa a perpetuidade. Pero esta perpetuidade cartografiada con palabras remite ao advento da linguaxe mesma —da experiencia poética—, e ao devir eterno do eu lírico no acto performativo do poema; un devir, xa se sabe, non só alienado do eu empírico, senón tamén ilimitado temporal e espacialmente, que non cesa de repetirse, de ter lugar no proceso da lectura.

A utopía constrúese, daquela, na *performance* do propio corpo que se reinventa como espazo de sobrevivencia e que se espacializa no texto a través dalgunhas es-

3 Por medio do paratexto que acompaña o poema, Pereiro garante unha descodificación eficaz da imaxe: «E fixen un poema / en forma de útero» (Pereiro 1995: 54).

tratexias discursivas que dinamizan fronteiras, tales como o emprego dos paratextos (os que poñen en crise a relación corpo/suplemento ou centro/periferia); a tensión entre poesía lírica e non lírica (contida nalgúns destes fragmentos paratextuais) e o emprego dun léxico especializado (médico) do que se apropia o autor. Todas estas maniobras de expresión tentan, en certa medida, a imposibilidade de representar un organismo coherente (corporal e textual) e estritamente planificado. Trátase pola contra dun texto que se desborda na ansiedade da significación, que se explica á marxe e que converte a propia marxe (os paratextos complementarios) en claves de significación e transcendencia. Tales estratexias debuxan unha caste de «corpo sen órganos» deleuziano que redunda na representación dun suxeito liminal, fronteirizo, debatido entre a vida e a morte: un ser en «stand by» (Pereiro 1995: 47).

A angustia dilatada no tempo, ese morrer «pianissimo» (Jankélévitch 2002: 159), ou en palabras de Pereiro «unha supervivencia demorada» (Rivas 1997: 8) que é o ritmo co que se vivencian na contemporaneidade gran parte das enfermidades mortais, provoca este posicionamento no albor, no lugar intermedio entre vida e morte, certeza e prórroga. Inténtase deseñar entón este espazo do inintelixíbel (vida roubada á morte) mediante a reconstitución doutros proxectos de fronteiras que poidan cartografar as experiencias de sobrevida. Como advirte Agamben (2000: 163),

A pretensión suprema do biopoder no século XX foi a produción dunha supervivencia modulábel e virtualmente infinita [...] téntase, no caso do home, xebrar en todo momento, a vida orgánica da animal, o non humano do humano [...] até acadar un punto límite que, como as fronteiras da xeopolítica, é esencialmente móbil e se despraza segundo o progreso das tecnoloxías científicas e políticas. A ambición suprema do biopoder é producir nun corpo humano a separación absoluta do vivente e do falante, da zoé e o bios, do non home e do home: a supervivencia.

Daquela, o significativo destas escrituras «terminais» (entre as que se incluíría o derradeiro poemario de Lois Pereiro) é que supoñen unha oposición frontal á imposibilidade de axencia (e con ela, da produción testemuñal desta sobrevida), o que viría a ser en definitiva a afirmación dunha vontade de posicionarse como suxeitos

e non como obxectos pasivos —pacientes— da ciencia. Á hora de revalorizar estas obras desvélese esencial a rehabilitación da palabra roubada pola angustia ante a morte pero, sobre todo, polos réximes de verdade que produciron o enfermo mortal como suxeito invisíbel e inexpresivo (Elias [1987: 39] refírese a iso cando advirte que o moribundo é unha «páxina en branco no noso mapa social» e tamén, poderíamos agregar, nos nosos mapas de representacións literarias). Pereiro mesmo utiliza unha metáfora moi gráfica que nos enfrenta a esta sensación de perda da palabra, estreitamente relacionada coa precariedade vital: «E ao pouco de ter publicado ese primeiro libro [*Poemas 1981/1991*] a palabra entrou en coma, chegou o desastre da indiferenza ante a vida e a morte». Recuperala, facela novamente «humana» e non zoé muda —recobrar o seu bios potente, e con ela a posibilidade da bio-grafía—, é o que intenta facer o escritor no segundo poemario, que nace como unha vontade de desafiar a morte (Rivas 1997: 8).

O pé quimérico que se interpón, entón, entre a «derradeira porta» e «o destino» no poema inicial do libro é, por ende, a escritura en si mesma. Mentres escriba (e ese é o impulso que a urxencia da morte imprime no corpo que se sabe fugaz), a man estará sucada pola calor da vida. Esta utopía central (xunto coa da alma) atravesada Occidente dende a modernidade e posibilita ademais que o corpo se faga transcendente no acto pragmático da lectura: todo o poemario é a verificación desta utopía, e, polo tanto, pecha coa representación da inscrición mortuoria. Fronte á mensaxe tópica (o epitafio) recoñecémonos sobrevivintes: na nosa boca a saliva non será expulsada como suxire o enunciado poemático (Pereiro 1995: 103), pero sentímola humidificar o noso alento, isto é, confírmanos no noso lugar incontaminado.

A sensación de estar a asistir á «morte do autor» (como diría Chambers (2001) a respecto das escrituras autobiográficas sobre a sida), ou ao proceso da súa morte no transcurso paralelo da escrita (reforzada polos abondosos elementos paratextuais: título do poemario, citas, comentarios, datas...), implica a responsabilidade ética do lector como sobrevivinte e como actualizador dese acto de resistencia vital e de resistencia á censura discursiva. Como advertimos, esta censura prescribiu que o moribundo só se exprese no síntoma descodificado pola mirada médica, e non a través da palabra en primeira persoa que produce subxectividades,

poderíamos dicir, liminais, no acto performativo de nomearse. Ao escribir a (a súa) enfermidade, o escritor colócase ao bordo da significación, no límite da intelixibilidade como suxeito produtivo e, a pesar diso, asume o risco de recolocar o corpo no discurso. Este exercicio non debe ser desestimado pois implica o devir dun suxeito ético e dun corpo/texto enfermo, *in firmus*, etimoloxicamente «sen forza» e, á vez, «sen firma», sen autoridade: dobre desacreditación (física e psíquica⁴) que funcionou con eficacia ao longo da historia: como dicíamos, estar enfermo é retirarse do circuíto de produción e expresión. Algo que é deconstruído polo escritor no acto mesmo de xerar unha escrita de si.

A resistencia ao silencio revélase imprescindible se temos en conta que na literatura da Península hai unha escasa —practicamente nula— representación da enfermidade mortal en primeira persoa, nin sequera fomentada no marco da eclosión literaria que se xerou en países como Francia ou Estados Unidos en torno á epidemia da VIH/sida⁵. O libro de Pereiro confirma daquela o seu carácter distintivo en tanto creación dun discurso sobre a doenza mortal, e esta orixinalidade colócao nunha posición «exotópica»⁶ dentro do corpus literario galego (e peninsular) ao paso que o «conecta» con outras latitudes xeoculturais, fundamentalmente a

4 Na historia do significante «enfermo» conxúganse de xeito paradigmático os dous procesos de creación do suxeito, neste caso, para negalos. O «enfermo» (sen firmeza) é, por iso mesmo, un suxeito non «suxeitado» que rompe amarras e, polo tanto, abxecto (entra de cheo no territorio do non suxeito, do que case cae, cadáver). Ademais, a súa subxectividade é tamén cuestionada, a súa sinatura é precarizada.

5 Algúns textos alucinados de Eduardo Haro Ibars nos que a enfermidade se le como subtexto oculto —como en *O po azul (Contos do Novo Mundo Eléctrico)* [1985] e *Interseccións* [1991]—, o desesperado diario do activista Josep Maria Orteu —*En compañía de la meva solitud: dietari a l'ombra de l'epidèmia* (1996)—, as obras plásticas e as *performances* de Pepe Espaliú —fundamentalmente o seu proxecto *Carrying* [1992]—; son referencias illadas que apenas permiten tecer unha trama de representacións sobre a enfermidade individual en España.

6 Emprego o termo bakhtiniano segundo a reapropiación que del fai Fernando Cabo en «Exotopía y emergencia: *La hija del mar* de Rosalía de Castro» (inédito).

«POR CONSEQUENTE, A ESCASA
CRÍTICA QUE SE ACHEGOU
Á SÚA PRODUCCIÓN VIUSE
OBRIGADA A REPENSAR
ALGUNHAS ESTRATEXIAS
NOMINATIVAS PARA
EXPLICALA».

centroeuropea, como se encarga de subliñar o propio autor nalgunhas entrevistas (por exemplo, en Rivas 1985). Por conseguinte, a escasa crítica que se achegou á súa produción viuse obrigada a repensar algunhas estratexias nominativas para explicala. Chus Pato (1997), por exemplo, apelará a intermedialidade para ratificar a novidade da autorrepresentación poética do autor: «o suxeito que escribe ou se escribe nestes versos é un suxeito cinematográfico», isto é, «carne-óseo» (1997: 131). Noutro momento do texto, Pato comenta que os poemas de Pereiro «carecen de pudor» (1997: 132), co que en definitiva constatamos unha posta en crise por parte do poeta das fronteiras discursivas estabilizadas entre o «pudor» e o «impudor», algo que se estaba efectuando noutros contextos literarios por mor da emerxencia da VIH/sida. Na década dos noventa, o escritor francés Hervé Guibert cuestionaba estas fronteiras a través da representación do seu corpo precario, tanto nas súas novelas autoficcionais como no filme *La Pudeur ou l'Impudeur*, exhibido na televisión francesa en 1992. A súa intención non era só pór en crise os límites de dicibilidade do eu autobiográfico, senón tamén os límites de exposición do corpo moribundo do autor dentro do circuíto mediático. Por esta razón, a obra de Lois Pereiro podería achegarse máis ás representacións testemuñais desta enfermidade, ao xeito dun Hervé Guibert en Francia.

Aínda que a sida non se explicita, deixa as súas marcas cifradas no corpo/texto do poemario: a palabra que nomea a enfermidade (des)vélase no «Acróstico» (Pereiro 1995: 17) como se así se contrarrestase o seu poder «contaxioso»⁷. Así mesmo, o padecemento suxírese na mención a termos médicos relacionados

7 A partir da súa lectura de *Tótem e tabú* (1913) de Freud, Judith Butler confirma o valor performativo que se lles concede a certas palabras «tabú» e por iso mesmo «impronunciábeis», tendo en conta que se pensa que poden producir a enfermidade que nomean (Butler 2004: 191).

coa enfermidade⁸, na tematización do contaxio sexual en varios poemas⁹ e na referencia aos fluídos contaminantes (sangue e seme). Na dedicatoria do poemario establécense nexos identificatorios que levan a evocar unha comunidade non só xurdida a partir dunha filiación tradicional por herdanza, senón tamén dunha filiación por contaxio («ós do meu sangue herdado ou compartido en vidas paralelas» [Pereiro 1995: 5]). Esta sensación de comunidade, baseada nun «destino tanatolóxico común», como diría o narrador de *Al amigo que no me salvó la vida* (Guibert 1991: 205), será evocada na dedicatoria da parte final do libro: «Ós meus mortos, xa tantos, tan queridos e insistentes na memoria» (Pereiro 1995: 83) e na súa última entrevista: «A miña xeración, moitos dous meus amigos, foron tragados sen repouso pola morte ou a catástrofe» (Rivas 1997: 8). En tal sentido, podería lerse o poemario non só como unha representación do declive individual, senón tamén dunha catástrofe xeracional da que o escritor forma parte.

A intención de desafío ético e estético demostrada na posta en discurso da enfermidade en *Poesía última...* radicalízase na «Modesta proposición para renunciar a facer xirar a roda hidráulica dunha cíclica historia universal da infamia» (1996), última publicación efectuada en vida do autor. Aquí, a posición política resistente de

8 No poema «XVI (Análise hemática do amor)» evócase a rutina dos exames médicos: «E podería facer un Lied amargo / adicado ós meus seres máis amados / modificando as miñas CD4 / e baixando o nivel de protombina / deste corpo que aboia en endorfinas / sen xeringas ou fármacos / que as leven» (Pereiro 1995: 57). A introdución de tales termos permite establecer unha ponte entre este texto de Pereiro e numerosas obras narrativas que abordan o tema do contaxio con VIH. A apropiación por parte dos escritores do discurso médico convértese nunha estratexia de autoprodución como suxeitos activos e non como obxectos do exame médico.

9 En «Acróstico» faise explícita esta preocupación que, como un engadido tráxico, se cinxise á vivencia da enfermidade. A renuncia á sexualidade é outro dos temas relacionados co contaxio que se tratan no poemario: «só puiden evitar vivindo á sombra / inocularlle para sempre a quen amaba / doses letais do amor que envelenaba / a súa alma cunha dor eterna / substituindo o desexo polo exilio» (Pereiro 1995: 17).

Pereiro esténdese máis alá da representación do seu corpo en ruínas para proxectarse sobre unha comunidade inerte, en tanto incapaz de xestionar o dereito á diferenza xeocultural e lingüística. Como advirte Butler (2007) na súa relectura das «artes da existencia» propostas por Michel Foucault na última etapa da súa obra, a autopoiese do suxeito, a súa reconstitución a contrapelo das normas, supón o devir dun suxeito ético que non se limita ao «coñecemento ou conciencia de si», senón que se constitúe en «suxeito moral» que interpela necesariamente a «política das normas» que o autoconstitúe. Así asume Pereiro a súa vontade de intervención, de desafío: «A opción é pervertir ese espectáculo [do mundo], existindo para renovar a furia dun mundo salpicado de feridas» (Rivas 1985: 9).

A súa postura de agónico resistente proxéctase cara ao reclamo da insubordinación e a revolta, o cal non é máis que o desexo de transformación da topía agonizante en Utopía comunitaria, onde a resistencia e a insumisión sexan posibles grazas a ese movemento imparábel que proporcionan a «Crítica e a Dúbida» (Pereiro 1997: 52). Dúas palabras familiares na po/ética da dor trazada por Pereiro: «crítica», que no seu sentido etimolóxico se enlaza con «crise», momento culminante dunha enfermidade, e tamén instante de decidir se se intervéen ou non no curso patolóxico; e «dúbida», sentimento que nos leva de volta ao poema «Curiosidade», co que abre unha fenda á sobrevivencia.

En «Modesta proposición...» lemos a súa rabia anárquica contra todo Estado Terminal, todo Poder político «epiléptico ou morto» (en palabras de Baudrillard citadas ao inicio do texto, 43) que permita «que un acontecemento odioso poida nacer da súa podremia e medrar na súa superficie» (43). Pereiro, dende a súa condición marxinal e a súa identidade precaria, interpela a inacción da sociedade «moribunda», imperio «zombie» no que se reflicte de igual forma que «a arbre deforme do patio denuncia a terra ruín» (Bertold Brecht, citado por Pereiro 1997: 55). Estabécese unha relación causal que lle outorga certa autoridade discursiva en tanto suxeito entrampado pola propia «roda hidráulica». Por iso fala dende o seu propio corpo e suxire o *pharmakon* que o inmunizou contra a «tentación da morte»: «Eu coñezo moi ben a xeografía mental do cinismo imperante, porque o levo asentado

«ANTE A PREGUNTA DE MANUEL
RIVAS: "ONDE ESTÁ A POESÍA
HOXE, LOIS?", O POETA RESPONDE
CASE AO XEITO DE AGAMBEN:
"NA ÍNTIMA RELACIÓN ENTRE A
MIRADA E A EXPRESIÓN, ALÍ ONDE
PALPITA SEN MENTIR A VIDA, O TEU
TEMPO E O TEU MUNDO"».

en cada célula, alimentadas co máis triste e errado discurso dous meus anos» (53). A esta cartografía mental que paraliza, opón «A Arte e a Cultura», en tanto «é sempre o que me salva da tentación da morte, e anímame a reiniciar, a continuarme no coñecemento e na transformación da miña alma extraviada» (53) (citas de Pereiro 1997). Por conseguinte, detectamos en Pereiro unha vontade de pensar a comunidade como corpo en crise que necesita apelar un certo valor «patognóstico»¹⁰ (Hörisch 2006: 53) para a súa reconstrución; valor cifrado na súa condición marxinal e sufrinte. Deste xeito, a experiencia de precariedade podería utilizarse como punto de partida rexenerativo. Así, a reconstitución do corpo precario a través da «reconstrución» da lingua actuaría como estratexia terapéutica fundamental (ver Rivas 1985).

Non podemos deixar de evocar a propósito do que viñemos comentando, por unha banda, as ideas de Agamben (2008) sobre o que é ser contemporáneo e, en segundo lugar, o concepto de «virtude», repensado por Judith Butler (2007) a partir da relectura de Michel Foucault. Para o filósofo italiano hai unha conciencia de «contemporaneidade» ancorada na percepción da sombra, que de ningún xeito é pasiva, pero é un exercicio de forte oposición: «Todos os tempos son, para quen experimenta a contemporaneidade, escuros. Un contemporáneo sería, xustamente, aquel que soubese ver esta escuridade, e que fose capaz de escribir mollando a pluma nas tebras do presente» (Agamben 2008). Ante a pregunta de Manuel Rivas (1997): «Onde está a poesía hoxe, Lois?», o poeta responde case ao xeito de Agamben: «Na íntima relación entre a mirada e a expresión, alí onde palpita sen mentir a vida, o teu tempo e o teu mundo» (9). O *sensus communis*, que é tamén a posibilidade de comunicarse e a pertenza á comunidade, o sentido dunha co-

¹⁰ O termo provén do cruzamento entre «patoloxía» e gnoseoloxía» pois, tal e como advirte Hörisch (2006: 53), «a patoloxía e a gnoseoloxía están estreitamente emparentadas. As enfermidades brindan algo para detectar [...] as enfermidades teñen coñecementos [...] son coñecementos. A lóxica da enfermidade (patoloxía) e a lóxica dos coñecementos (gnoseoloxía) correspóndense entre si».

munidade, féndese no acto de discriminar a luz —percibida con máis ou menos intensidade pola maioría, afeita a formas perceptivas estandarizadas— da sombra. Por este motivo, a conciencia de contemporaneidade é, máis ben, un exercicio de «virtude» só practicado por aqueles que viven no limiar da súa época e, por conseguinte, nos límites da súa propia intelixibilidade como suxeitos, mesmo correndo o risco da súa «suspensión ontolóxica» (Butler 2007).

Gustaríanos regresar ao libro *Poesía última...* para aludir novamente ao seu carácter de texto atípico (e outra volta «exotópico»), en atención á canle xenérica elixida, isto é, a poesía lírica, se o tentamos integrar no corpus literario contemporáneo que representa a enfermidade individual e, especificamente, o impacto da VIH/sida.

A «espectacularización» obsesiva dos corpos-sida (Watney 1995) e a exhibición de historias de vidas precarias dentro dos soportes confesionais de produción do eu —dispositivos normalizadores implementados como resposta á emerxencia da epidemia e ao caos médico e social que xerou— produciron, como estratexia de reapropiación discursiva, a consolidación dun corpus narrativo sobre a enfermidade baseado na identidade autor-narrador (previo «pacto autobiográfico») ou, como no caso paradigmático da obra de Hervé Guibert, na asunción do «pacto ambiguo» que posibilita a autoficción. Creouse un consenso lexitimador arredor dunha conciencia de intervención pública alicerzada nas narrativas testemuñais que unificaban representación identitaria, veracidade e eticidade (ou compromiso político), e con iso púxose en dúbida a eficacia ou a capacidade da poesía para representar a enfermidade e o terror renacido da morte colectiva (algo confirmado polos mesmos narradores, como explicaría Harold Brodkey [2001] na súa autobiografía). Cómpre ter en conta, ante todo, a ruptura do decurso narrativo da identidade provocado pola emerxencia dunha doenza, adoito restabelecido mediante a tentativa dunha produción hermenéutica do eu expresado en diarios, memorias ou autobiografías). Pero iso sen esquecer que o suxeito foi creado previamente como autoconciencia polos dispositivos biopolíticos da Modernidade (Foucault 2005) e que a identidade concibiuse como

acto narrativo en constante actualización, o cal sutura a discontinuidade do tempo e estabiliza os significantes (Ricoeur 1985).

Esta necesidade de reconstrución identitaria a través de mecanismos narrativos obsérvase en Pereiro, aínda dentro do marco xenérico da poesía. Así, tras a elección do «hendecasílabo branco» déixase ler unha vontade de narrar(se), pois para o autor esta «quizais sexa a maneira poética máis clara e máis doada para expresar o que é unha narración, narrativamente a poesía, sen que resulte quizais demasiado contundente» (Romaní 1997: 97). Dende este punto de vista, son esenciais tamén os numerosos paratextos das páxinas pares de *Poesía última...*, toda vez que evidencian os conflitos de expresión do autor, a súa procura de linguaxes paralelas que permitan dar conta da complexidade vivencial así como da súa difícil tradución lingüística.

Tal hiperproducción paratextual está formada por dedicatorias, por citas traducidas ao galego e transformadas no proceso de tradución ou mantidas nos seus idiomas orixinais (castelán, portugués, latín, francés, alemán ou inglés) e por comentarios ou fragmentos de poemas de Pereiro que dialogan con outros paratextos ou cos textos poéticos das páxinas impares, todo o cal funda unha heteroglosia que disemina a univocidade do aceno poético. Aínda cando estas estratexias, en palabras do propio autor, sexan utilizadas en función da transparencia interpretativa do poema, a abundancia paratextual provoca a diseminación do corpo/texto poemático, o seu desbordamento e, sobre todo, o seu carácter descentrado. Constrúese un corpo textual que é centro e periferia á vez; aberto á transformación emerxente e ao desexo utópico de reescrita que o impulsa. De tal xeito, os elementos paratextuais remiten a unha vontade sostida de autorreflexividade por parte do escritor, a certa ansiedade por autonarrarse, ademais de a unha querencia declarada por constituír, por medio deles, unha comunidade interpretativa cómplice que posuiría certas claves de lectura¹¹.

11 A intención comunicativa dos paratextos é recalcada polo autor nunha entrevista: «[...] moitas veces as citas veñen dadas despois [...] [reforzan] a estrutura do poema e a súa orixe [...]. As citas fano máis doado de entender, non polo lector, porque o lector sempre terá unha idea propia do que le, se non para min mesmo e para a xente que sabía por qué escribía iso» (Romaní 1997: 97).

Á súa vez, o recurso ás citas que reforza a autoridade discursiva do poeta poría en evidencia unha «ansiedade de autoría» (Gilbert 1998: 65). Este concepto —de grande rédito nos estudos de xénero— podería desvelarse operativo para explicar a angustia que xera nos escritores, enfrontados ao afán de testemuñar a doenza mortal que padecen, a conciencia de estar colocados nunha posición desautorizada e existencialmente comprometida.

Do mesmo xeito, os paratextos son pegadas de referencialidade destinadas a fundar un pacto de veracidade que impulsa o aceno pragmático dunha lectura identificatoria entre o eu autorial (autorrepresentado neles) e o eu lírico propia das narrativas «íntimas». Igualmente, tanto as aparicións públicas do autor, as entrevistas que concedeu e as interpretacións críticas contribuíron a facer máis forte este «pacto autobiográfico» expresado nos paratextos. Os signos corporais do avance da enfermidade no poeta convértense en textos que se len —ou son inducidos a ser lidos— de xeito paralelo e coa mesma intensidade que os seus textos poéticos.

Mesmo poderíamos dicir que os dous poemarios que Pereiro publica en solitario son dalgún xeito «paratextuais» con respecto ao seu corpo/texto, que xa estaba até certo punto introducido na «cidade letrada» cando aparecen os poemarios, e estes virían ser textos explicativos, complementarios ou en calquera caso afirmativos da coherencia do texto que os precede. Esta relación sostense no cruzamento entre a imaxe caquéctica de Pereiro —fotografada e producida como un lugar de sobrevida— e a produción dun corpo textual que tenta documentar o carácter limítrofe, transitorio, dese eu poético fronte á morte. (En boa medida a figura debilitada de Pereiro é posta en circulación, e non pola contra substraída con reticencia ao pudor da ollada lectora, xustamente porque se enmarca dentro dos límites de permisividade que impón o imaxinario mediático dos corpos enfermos da sida nos primeiros anos da década dos oitenta).

Antes de que Pereiro tivese publicado ningún libro en solitario, xa Manuel Rivas (1985) advertía do seu carácter «exotópico», atípico e fantasmal no primeiro número de *Luzes de Galiza* (xullo, 1985), atributos que caracterizarían o escritor, xa convertido en mito, e a súa curta produción poética (aparecida até ese momento

na revista *Loia* [1975-1978] e nas escolmas *De amor e desamor* [1984] e *De amor e desamor II* [1985]: «O seu mundo non é deste reino, pero cando o é cruza-o como o Nordés ou atravesa-o con navalla de Taramundi. É único na súa poética, incluso na tribo dos que levan a tartaruga no peito» (7). Este feito remarca a idea de non pertenza do poeta (exclusión/exclusividade), tanto no ámbito social como no literario. Tan internalizada está a «fantasía de inmortalidade», como diría Norbert Elias (1987: 17), que a figura de Pereiro (ese «corpo-Quixote» [Bouza: 5]) converteuse nunha caste de escándalo —na súa orixe etimolóxica—, nunha trampa que abismaba cara á morte.

A entrevista de Rivas (1985) a Pereiro vai acompañada dunha foto de Xurxo S. Lobato na que o poeta aparece, delgadísimo, nun contorno urbano semiderruído. Tal imaxe, polo seu poder elocuente e desestabilizador, funciona coma un texto central, mentres a entrevista toda viría ser case unha glosa que xustifica e amplifica narrativamente o «acontecemento» que é a exhibición fotográfica. O título da entrevista é significativo, toda vez que bosquexa unha relación entre corpo/texto e comunidade: «Lois Pereiro: “Iste é un povo que sabe suicidar-se”» (Rivas 1985: 7). A segunda imaxe que acompaña a entrevista, feita por Vari Caramés, é aínda máis fantasmal: unha cunca de café solitaria nunha mesa e tras os cristais do bar, reflectida, a contorna cidadina dunha poboación costeira (coches, un barco...), mentres a figura humana se desdebuxa enigmáticamente: é unha sombra, un corpo-mancha. Rivas (1985) completa así a caracterización de Pereiro: «Naceu hai 26 anos e increíblemente non ten ningún libro publicado en solitario. Só Deus e o Demo saben o que nos perdemos» (7). Con iso remátase de trazar o non-lugar para Pereiro: un territorio «limbo» para o poeta, entre o inferno e o paraíso; a súa obra até ese intre escasa e fragmentada tamén se sitúa nunha sorte de non-lugar (en tanto obra non «orgánica», senón máis ben unha pegada escorregadiza).

Curiosamente, a fotografía de Pereiro feita por Lobato (aparecida na páxina impar) compartirá espazo cunha entrevista (na páxina par) a unha Rosalía de Castro fantasmal que dende o máis alá protesta polo «ano rosaliano». Dun texto a outro pasamos mergullados na mesma atmosfera espectral. Na entrevista, «di» Rosalía:

«Non podo estar de acordo co ano Rosaliano, ninguén pode desexar o seu segundo enterro», e afirma máis adiante: «Fixade-vos: A Tola indómita é hoxe unha santiña rexional» («A Tola...» 1985: 6).

Esta «asimilación», esta intención de sepultar o insepultábel, é a que evoca ironicamente Chus Pato (1997) cando comenta que algún día se lle dedicará a Pereiro o Día das Letras Galegas. Para ela, *Poesía última de amor e enfermidade* tería o valor do «insepultábel», categoría que compartiría con *Follas novas* (1880) de Rosalía de Castro e con *De catro a catro* (1928) de Manuel Antonio. Estes tres poemarios construídos como fitos, como fronteiras poéticas dentro das cartografías histórico-literarias galegas, funcionarían, daquela, como unha especie de textos redivivos, espectrais. O «insepultábel», en tanto categoría que se enuncia dende a negación, supón unha condición lóxica previa que vertebra o seu sentido: son textos que deberían estar «sepultados» —isto é, superados por outras xeracións poéticas— e que, con todo, emerxen como un eterno retorno do reprimido, exercendo o seu poder fantasmal (son «o absoluto memorábel», di tamén Pato 1997: 133). Pagaría a pena estudar máis a fondo esta categoría introducida por Pato (e esa lóxica libidinal morte/resurrección que entraña), así como a ponte que establece entre os tres autores mencionados, mais polo de agora abonde con dicir que a través dela se confirma a Utopía que guinda o ser humano a escribir malia estar ao bordo do abismo ou precisamente por iso: trasvasar o corpo, verquelo nese espazo outro do libro e quedar desposuído para sempre da carnalidade, da triste topía do corpo.

Referencias bibliográficas

- Alberca, Manuel (1996): «El pacto ambiguo». *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*: 1996, 9-19.
- «A Tola abre o seu corazón a Luzes. Rosalía de Castro en contra do ano rosaliano» (1985). *Luzes de Galiza*: 0, 6.
- Agamben, Giorgio (2000): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio (2008): «¿Qué es lo contemporáneo?». *Salonkritik*. Accesíbel en <http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php>. [Consulta: 23/12/2010].
- Bouza, Fermín (1997): «Chove sobre mollado». *Luzes de Galiza*: 28, 5.
- Brodkey, Harold (2001): *Esta salvaje oscuridad. La historia de mi muerte*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith (2004): *Lenguaje, poder e identidade*. Madrid: Síntesis.
- Butler, Judith (2006): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2007): «¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault». *eipcp*. Accesíbel en <<http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es>>. [Consulta: 23/12/2010].
- Chambers, Ross (2001): *Facing It: AIDS Diaries and the Death of the Author*. University of Michigan Press: Ann Arbor.
- Combe, Dominique (1999): «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía». En Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.), *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco/Libros, 127-153.
- Elias, Norbert (1987): *La soledad de los moribundos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (2005): *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2010): «El cuerpo utópico». *Página/12*. Accesíbel en <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/index-2010-10-29.html>>. [Consulta: 23/12/2010].
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1998): *La Loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Guibert, Hervé (1991): *Al amigo que no me salvó la vida*. Barcelona: Tusquets.
- Hörisch, Jochen (2006): «Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura». En Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich (comps), *Literatura, cultura, enfermedad*. Buenos Aires: Paidós, 47-72.
- Jankélévitch, Vladimir (2002): *La muerte*. Valencia: Pre-Textos.
- Kübler-Ross, Elizabeth (1969): *On Death and Dying*. New York: Mcmillan.
- Pato, Chus (1997): «A praia do corazón de Mandelstam». *Dorna*: 23, 131-134.
- Pereiro, Lois (1992): *Poemas 1981/1991*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Pereiro, Lois (1995): *Poesía última de amor e enfermidade (1992-1995)*. Santiago de Compostela: Edicións Positivas.
- Pereiro, Lois (1997): *Poemas para unha loia seguido de Modesta proposición para renunciar a facer xirar a roda hidráulica dunha cíclica historia universal da infamia*. A Coruña: Espiral Maior.
- Ricoeur, Paul (1985): *Temps et récit. Tome III: Le temps raconté*. Paris: Seuil.

DA TOPOLOXÍA DO CORPO
Á UTOPIA DA ESCRITA...
Mirta Suquet Martínez

- Rivas, Manuel (1985): «Lois Pereiro: “Iste é un povo que sabe suicidar-se”». *Luzes de Galiza*: 0, 7-9.
- Rivas, Manuel (1997): «A derradeira entrevista. “Apostei a carta máis alta”». *Luzes de Galiza*: 28, 7-10.
- Romaní, Ana (1997): «Entrevista a Lois Pereiro sobre *Poesía última de amor e enfermidade*»: *Dorna*, 23, 95-99.
- Rosa, Nicolás (2004): *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo Editora.
- Watney, Simon (1995): «El espectáculo del SIDA». En Ricardo Llamas (comp.), *Construyendo Sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI, 33-54.

A FILOSOFÍA DA COMPOSICIÓN

Traducido por Margarita García Candeira

Edgar Allan Poe naceu en Boston en 1809 e morreu en Baltimore aos corenta anos. A súa obra como poeta, xornalista e narrador revélaos como un precursor da sensibilidade moderna. Se as súas *Narracións extraordinarias* amosan un tratamento do misterio e do gótico que deixou pegada en Cortázar e Borges e unha mirada urbana que abraiou a Baudelaire, o curso da poesía moderna non podería entenderse sen o influxo da devoción de Poe pola Beleza no simbolismo francés e na poesía pura de Valéry.

«A Filosofía da composición» foi publicada en abril de 1846 na revista *Graham's Magazine* de Philadelphia, e nela explica o proceso de escritura d'«O Corvo», poema narrativo que compuxera o ano anterior. Na peza teórica, Poe amosa a forza da súa concepción poética e subliña a importancia do esforzo metódico co que vén a desmitificar outras teorías da inspiración. Con todo, a riqueza deste texto abrangue incluso un ton irónico que fixo que autores como Eliot non acabaran de tomalo completamente en serio.

Nunha nota que teño agora ante min, Charles Dickens di, referíndose ao exame que fixen unha vez do mecanismo de *Barnaby Rudge*: «Por certo, decátanse vostedes de que Godwin escribiu o seu *Caleb Williams* comezando polo final? Primeiro enredou o seu heroe nunha maraña de dificultades e compuxo así o segundo volume; logo, para o primeiro, centrouse no personaxe para buscar o xeito de xustificar o que este fixera».

Non podo crer que fora esta a maneira *precisa* de proceder por parte de Godwin —e de feito o que el mesmo explica non concorda totalmente coa idea de Mr. Dickens— pero o autor de *Caleb Williams* era un artista demasiado bo como para non percibir as vantaxes derivábeis dun mecanismo algo semellante. Nada parece máis claro que calquera plan que mereza tal nome debe pensarse até o seu desenlace antes mesmo de comezar a escribir. Só tendo o desenlace constantemente presente podemos dar ao argumento o seu imprescindíbel aspecto de consecuencia ou de causalidade, facendo que os incidentes e especialmente o ton do momento se correspondan co desenvolvemento desa intención.

Hai un erro radical, coido, no xeito usual de construír un relato. Ás veces a historia proporciona unha idea, e outras esta xorde dun incidente cotián; no mellor dos casos o autor traballa nunha combinación de feitos sorprendentes que formarán a base simple da súa narración, procurando encher con descrições, diálogos ou comentarios autorais aquelas fendas que, de páxina en páxina, os feitos ou a acción poidan evidenciar.

Eu prefiro comezar coa consideración dun efecto. Tendo sempre en mente a orixinalidade —porque se engana a si mesmo quen ousa prescindir dunha fonte de

«MOITAS VECES TEÑO PENSADO
O INTERESE QUE SERÍA
UN ARTIGO NO QUE UN
AUTOR EXPLICASE, SE PUIDER,
O PROCESO E OS PASOS
POLOS QUE UNHA DAS SÚAS
COMPOSICIÓNS ALCANZOU A
SÚA DEFINITIVA REALIZACIÓN».

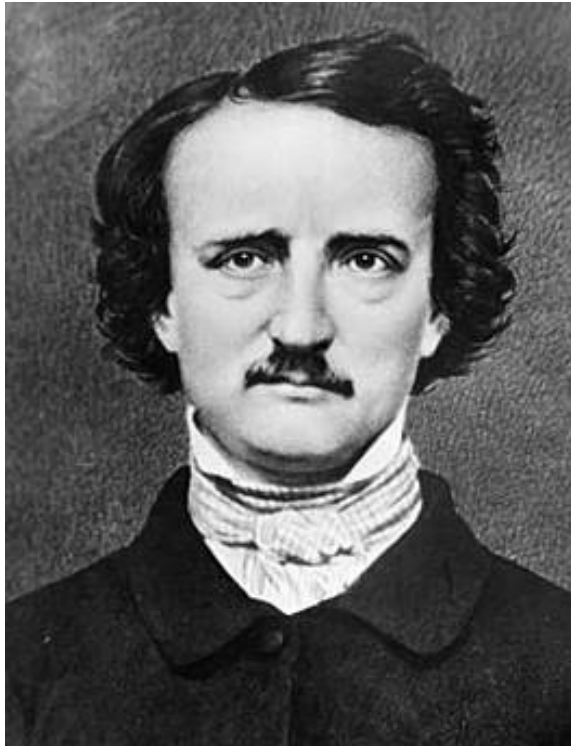
interese tan evidente e doada de acadar— dígame en primeiro lugar: «De todos os innumerábeis efectos ou impresións dos que o corazón, o intelecto, ou en xeral a alma é susceptíbel, cal é o que quero, neste momento, producir? Tendo escollido un efecto novo e poderoso, entón penso acerca do mellor modo de causalo mediante o manexo do ton e dos incidentes: se por medio de incidentes ordinarios combinados cun ton especial ou facendo que tanto incidentes como ton sexan peculiares. Despois, busco ao meu redor, ou máis ben dentro de min, aquelas combinacións de sucesos e tons que máis me axuden na construción do efecto buscado.

Moitas veces teño pensado o interesante que sería un artigo no que un autor explicase, se puiden, o proceso e os pasos polos que unha das súas composicións alcanzou a súa definitiva realización. Non podo saber a razón pola que tal texto nunca foi dado a coñecer, pero quizais na vaidade dos escritores achemos a explicación máis acaída para esa carencia.

Moitos autores —sobre todo os poetas— prefiren facer crer que compoñen por unha especie de sutil frenesí —unha intuición extática— e de seguro tremerían ante a posibilidade de deixar que o público botase un ollada ao que acontece detrás da cortina: ás laboriosas e vacilantes cruezas de pensamento; aos verdadeiros propósitos acadados só no último momento; aos innumerábeis brillos de idea que non chegan á madurez dunha visión; ás fantasías xa maduras dolorosamente desbotadas por non manexábeis; ás prudentes seleccións e descartes; ás penosas eliminacións e interpolacións. Nunha palabra, ás rodaxes e detencións; aos artificios para os cambios de escenario; ás estadas e trampas; ás plumas de galo, o colorete e os lunares que, no noventa por cen dos casos, constitúen a esencia do histrión literario.

Tamén me decato, por outra banda, de que non é moi común que un autor estea en condicións de reproducir todos os pasos polos que acadou os seus obxectivos. En xeral, as inspiracións xorden desordenadamente, e deste mesmo xeito perséguese e esquécense.

Pola miña parte, non comparto esa reticencia á que aludín nin teño a menor dificultade en recordar os pasos progresivos de calquera das miñas composicións; e, dado que o interese nesta análise ou reconstrución, que veño considerando un



desideratum, é bastante independente de calquera interese real ou imaxinado na obra analizada, non se me poderá reprochar como unha falta de decoro o feito de amosar o *modus operandi* co que compuxen algunha das miñas propias obras. Escollo «O Corvo» porque é a máis coñecida. A miña intención é evidenciar que nin un só punto nesta composición parte dun accidente ou dunha intuición, senón que a obra camiñou, paso a paso, até a súa realización final, coa precisión e lóxica rigorosa dun problema matemático.

Deixaremos a un lado, xa que é irrelevante para o poema *per se*, a circunstancia ou digamos a necesidade que, nun primeiro intre, deu lugar á intención de compoñer un poema que compracese o gusto popular e o crítico a un tempo.

Comezamos, entón, a partir desta intención.

A primeira consideración era a da extensión. Se unha obra literaria é demasiado longa como para lerse dunha soa sentada, debemos estar dispostos a renunciar aos efectos inmensamente importantes que se poden derivar da unidade de impresión porque, se fan falla dúas sesións para finalizala, entre elas interfíren os asuntos do mundo e toda cousa parecida á totalidade queda definitivamente destruída.

Pero como tamén, deixando isto a un lado, ningún poeta pode prescindir de ter en conta calquera cousa que faga avanzar o seu proxecto, queda por ver se hai, no eido da extensión, algunha vantaxe que compense esa perda de unidade aludida. A isto, eu digo firmemente que non. O que chamamos un poema longo non é máis que unha sucesión de poemas breves —é dicir, de efectos poéticos breves. Non é necesario explicar que un poema é tal só se excita intensamente e eleva a alma; e todas as excitacións intensas son, por motivos psíquicos ineludíbeis, breves. Por isto, polo menos a metade do Paraíso Perdido é basicamente prosa —unha sucesión de axitacións poéticas inevitabelmente mesturadas coas súas correspondentes depresións— quedando a obra toda desposuída, por mor da súa excesiva lonxitude, do fundamental elemento artístico que supón a totalidade ou unidade de efecto.

Parece evidente, entón, que no que toca á lonxitude, hai un límite claro para todas as obras de arte literarias: o límite dunha soa sesión. E, aínda que en certas

composicións en prosa que non precisan unidade, como *Robinson Crusoe*, este límite pode ser sobradamente superábel, nun poema, pola contra, non pode nunca excederse.

Dentro dese límite, a extensión dun poema debe gardar relación matemática co seu mérito; noutras verbas, coa excitación ou elevación ou, mellor, co grao de efecto poético auténtico que este sexa capaz de provocar, porque está claro que a brevidade debe estar en relación directa coa intensidade do efecto buscado. Isto só ten unha salvidade, e é que un certo grao de duración parece requisito absoluto para a consecución dun efecto, calquera que este sexa.

Tendo presentes estas consideracións e procurando ese grao de excitación que sitúo nin por enriba do gusto popular nin por debaixo do gusto crítico, cheguei á que crin a *lonxitude* axeitada para o poema que pretendía compoñer: unha extensión dunhas cen liñas. Ten, de feito, cento oito.

O seguinte no que pensei foi en seleccionar a impresión ou efecto que eu quería expresar: neste ámbito podo tamén sinalar que, durante todo o que durou a construción do poema, mantiven obstinadamente o propósito de facer un traballo que puidese ser apreciado *universalmente*. Sería afastarme demasiado do asunto tratar de demostrar algo sobre o que xa teño insistido e que, no poético, non ten a mínima necesidade de ser demostrado: que a Beleza é o único terreo lexítimo do poema. Tan só permítanseme unhas palabras para esclarecermos o que realmente quero dicir, posto que xa ten sido malinterpretado por algúns dos meus amigos.

Ese pracer que é o máis intenso, o máis estimulante e o máis puro, é o que se atopa na contemplación do belo. De feito, cando os homes falan da Beleza refírense precisamente non a unha calidade, como normalmente se supón, senón a un efecto: refírense, en fin, xustamente a esa elevación pura e intensa da *alma* e *non* do intelecto ou do corazón que xa dixen que se experimenta como consecuencia da contemplación «do belo».

Se agora nomeo a Beleza como terreo do poema é porque é unha regra obvia da Arte que os efectos deban facerse abrollar das súas causas directas e que os

«CALQUERA TIPO DE BELEZA,
NO SEU SUPREMO GRAO,
INVARIABELMENTE MOVE A
ALMA SENSÍBEL ATÉ O BORDO
DAS LÁGRIMAS».

obxectivos sexan acadados empregando os medios máis axeitados para a súa consecución. E até o momento ninguén ten sido tan necio como para negar que esa especial elevación á que aludín se acada máis doadamente mediante o poema.

En cambio, o obxecto *Verdade* ou a satisfacción intelectual, ou o obxecto *Paixón* ou a excitación do corazón, aínda que se poidan alcanzar coa poesía, son bastante máis sinxelos de conseguir coa prosa. A *Verdade* esixe unha *precisión* e a *Paixón* unha *familiaridade* (as persoas verdadeiramente apaixonadas de seguro me entenderán) que son absolutamente contrarias a esa *Beleza* que, repito, supón a excitación e elevación pracenteira da alma. De ningún xeito disto se deduce que a *paixón* ou incluso a *verdade* non se poidan introducir, con moita fortuna incluso, no poema, porque poden servir para elucidar ou contribuír ao efecto xeral igual que fan as disonancias en música: mediante o contraste. Pero o verdadeiro artista sempre loitará por sometelas ao obxectivo primordial e, despois, envolvelas na medida do posíbel nesa *Beleza* que constitúe a atmosfera e a esencia do poema.

Considerando, entón, a *Beleza* como o meu territorio, pregunteime cal sería o *ton* da súa máis elevada manifestación e toda a experiencia di que este *ton* é o da *tristeza*. Calquera tipo de *Beleza*, no seu supremo grao, invariabelmente move a alma sensíbel até o bordo das lágrimas. A melancolía é entón o *ton* poético máis lexítimo de todos.

Tendo xa precisados a lonxitude, o terreo e o *ton*, adiqueime a cavilar para atopar algún recurso artístico que puidera servir como clave na construción do poema: algún eixe ao redor do que xirase toda a estrutura. Repasando coidadosamente os efectos artísticos usuais, incluso os máis teatrais, inmediatamente me decatei de que ningún tiña sido tan universalmente empregado como o refrán. Que este procedemento sexa universalmente empregado bastou para convencerme do seu valor intrínseco e dispénsame da obriga de sometelo a análise. Pero si que me parei a pensar nos xeitos de melloralo e enseguida vin que se atopaba nunha situación un tanto primitiva. Tal como se usa normalmente, o refrán non só se atopa limitado ao verso lírico senón que extrae da mera monotonía —tanto de son como de pensamento— toda a forza para a súa capacidade de impresionar. O pracer xor-

de só deste sentido de identidade e de repetición. Decidín diversificar e intensificar amplamente o efecto explotando a monotonía de son mentres introducía variacións continuas de pensamento: é dicir, optei por producir unha sucesión de efectos novos facendo que o *refrán* variase lixeiramente en cada unha das súas *aparicións* pero que, malia todo, quedase intacto na súa maior parte.

Tendo asentados estes puntos, meditei sobre a *natureza* do meu *refrán*. Xa que a súa aparición ía estar sempre sometida a variacións, semellaba claro que este debía ser curto, porque habería unha insuperábel dificultade en intentar variacións frecuentes nunha frase de certa lonxitude. En proporción á brevidade da frase estaría a facilidade da variación, e isto levoume a concluír que unha soa palabra sería o mellor *refrán*.

A cuestión agora era o *carácter* desa palabra. Tendo xa decidido escribir un *refrán*, a división do poema en estrofas facíase, evidentemente, necesaria: o *refrán* sería o peche de cada estrofa. Non había dúbida de que este peche, para ter forza, debía ser sonoro e capaz de soportar unha énfase prolongada, e estas consideracións leváronme inevitabelmente ao o longo como a vogal máis sonora, así como ao *r* como a consoante máis potente e vigorosa.

Despois de escoller o son do *refrán*, facíase necesario seleccionar unha palabra que encarnase tal son e que asemade evocase aquela melancolía que eu xa predeterminara coma o ton do poema. Nesta procura era totalmente imposíbel ignorar a palabra «Nevermore»¹. De feito, foi a primeira que se me ocorreu.

O seguinte *desideratum* era atopar un pretexto para usar repetidamente esa única palabra «Nevermore». Observando o complicado que se facía inventar unha razón que xustificase a súa reiteración constante, comprendín que tal dificultade

1 A decisión de non traducir «Nevermore» por «nunca máis» parece a máis axeitada por varias razóns: por unha parte, a forma orixinal inglesa é a que ilustra as cualidades sonoras que Poe acaba de describir e que, ademais, quería ver reunidas nunha soa palabra; por outra banda, non se pode obviar o carácter fortemente connotado da locución «nunca máis» na actualidade.

procedía de que asumira innecesariamente que a palabra tiña que ser continua e monotonamente pronunciada por un ser *humano*: comprendín, en fin, que a dificultade residía en conciliar esa monotonía co exercicio racional por parte da criatura que tiña que repetir tal termo. Así, inmediatamente xurdiu a idea dunha criatura *non*-racional capaz de falar e, moi naturalmente, ocorréuseme un papagaio en primeiro lugar; pero este foi axiña substituído por un Corvo, igualmente dotado da fala e infinitamente máis afín co *ton* que eu perseguía.

Xa avanzara até a concepción dun Corvo —o paxaro dos malos agoiros— repetindo monotonamente unha palabra, *Nevermore*, ao final de cada estrofa nun poema de ton melancólico e cunha lonxitude dunhas cen liñas. Agora, sen perder nunca de vista o obxectivo de acadar o punto *supremo* ou a perfección en todos os puntos, pregunteime: «De todos os motivos melancólicos, cal, atendendo á comprensión *universal* da humanidade, é o máis melancólico?». A morte foi a resposta obvia. «E cando», dixen, «este que é o máis melancólico dos tópicos resulta máis poético?» Polo que xa expliquei con certo pormenor, a resposta foi aquí tamén evidente: «Cando se liga intimamente á *Beleza*: a morte, entón, dunha muller bela é, sen dúbida algunha, o tema máis poético do mundo, e está fora de cuestión que a voz máis axeitada para tal tema é a dun amante desconsolado».

Tiña entón que combinar dúas ideas, a dun amante chorando a súa amada defunta e a dun Corvo repetindo continuamente a palabra *Nevermore*, e tiña que combinar ambas as dúas tendo en mente o meu propósito de variar, de cada vez, a *aplicación* da palabra que se repetía. Pero o único xeito intelixíbel de efectuar esa combinación era imaxinar o Corvo empregando esa palabra en resposta ás preguntas do amante. E aquí se atopaba a oportunidade para proporcionar o efecto do que eu dependía, é dicir, o efecto da *variación da aplicación*. Vin que podía facer que a primeira pregunta do amante (a primeira cuestión á que o Corvo debería responder *Nevermore*) fose un lugar común, que a segunda o fose menos, a terceira menos aínda, e así sucesivamente até que ao final o amante, arrincado da súa indolencia inicial polo propio carácter melancólico da palabra, pola súa constante repetición e pola conciencia da ominosa reputación do paxaro que a pronuncia,

acaba caendo na superstición e facéndolle, irracionalmente, preguntas dunha clase ben diferente: trátase de preguntas das que as respostas están profundamente afincadas no seu corazón, pero que fai movido a medias pola superstición e por esa especie de desesperación que se comprace na propia tortura. E faillas non porque crea cegamente no carácter profético ou demoníaco do paxaro (pois a súa capacidade racional asegúralle que este está repetindo automaticamente unha lección aprendida por rutina) senón porque experimenta un pracer frenético en modelar dese xeito as súas preguntas e recibir nese *agardado Nevermore* a máis deliciosa e á vez insoportábel dor. Percibindo a oportunidade que se me daba ou, máis estritamente, á que me forzaba o progreso na construción do poema, estableceín primeiro o clímax ou a pregunta final: aquela para a que *Nevermore* fose a última resposta e para a que esta supuxese a maior encarnación da pena e da desesperación concibíbel.

Aquí é onde se pode dicir que o poema comezou: no final, onde todas as obras de arte deberían empezar. Porque foi aquí, neste punto das miñas preconsideracións, cando collín a pluma por primeira vez para compoñer esta estrofa:

«¡Profeta!», dixen, «¡cousa malvada!, ¡paxaro ou demo, profeta aínda!
Polo Ceo que se arquea encol de nós, polo Deus que adoramos nó-los dous,
Dille á alma miña chea de pena se, no arredado e distante Edén,
Poderá abrazar a unha santa doncela que os anxos chaman Leonor,
Abrazar a unha estraña e alumante doncela que os anxos chaman Leonor».
E dixo o corvo: «Nunca máis»².

Só entón compuxen esta estrofa, en primeiro lugar para que, ao establecer o clímax dende o primeiro momento, puidese variar e graduar mellor a seriedade e

2 Os versos de Poe aparecen citados segundo a tradución que fixeron Jorge Luís Bueno Alonso e Ana María Fernández Soneira, publicada no volume *Premio 2003 de relato, poesía e tradución da Universidade de Vigo* que editaron a Universidade de Vigo e Xerais en 2003.

importancia das preguntas precedentes do amante e para que, ao decidir definitivamente tamén o ritmo, a métrica, a lonxitude e a estrutura xeral da estrofa, puidese graduar as anteriores e evitar que ningunha excedese a esta última en efecto rítmico. Se fose suficientemente habilidoso para construír estrofas máis vigorosas, debería telas rebaixado sen escrúpulos para que non interferisen na escala climática.

E aquí debo dicir tamén algo sobre a versificación³. O meu primeiro obxectivo (como sempre) era a orixinalidade. Unha das cousas máis incomprensíbeis neste mundo é o xeito no que a orixinalidade en versificación ten sido desprezada. Admitindo que hai pouca marxe de variedade no mero *ritmo*, está con todo claro que as variedades posíbeis no metro e na estrofa son absolutamente infinitas —e aínda, durante séculos, *ningún home fixo xamais ou sequera pensou en tentar algo orixinal na versificación*. O certo é que a orixinalidade, agás en mentes de excepcional forza, non é cuestión de impulso ou intuición como algúns pensan; en xeral, debe perseguirse con dedicación e, aínda que é un mérito positivo da máis alta categoría, require para a súa consecución de máis descartes que invencións.

Por suposto que eu non pretendo ter sido orixinal nin no ritmo nin no metro d' «O Corvo». O ritmo é trocaico e no metro altermase un verso octámetro acataléctico cun heptámetro cataléctico que se repite como *refrán* no quinto verso, e finaliza cun tetrámetro cataléctico. Para dicilo sen pedantería: os pés empregados, que son troqueos, consisten nunha sílaba longa seguida dunha curta; o primeiro verso da estrofa componse de oito deses pés; o segundo, de sete e medio; o terceiro, de oito; o cuarto, de sete e medio; o quinto, igual e o sexto, de tres e medio. Agora ben, cada un deses versos, considerados illadamente, xa fora usado antes, e a

3 Unha das posibilidades do complexo sistema de versificación inglés é a que explota a lonxitude e o acento dos pés, que son as unidades métricas básicas formadas por unha combinación particular de sílabas tónicas e átonas. O ritmo trocaico é o que se acada combinando unha sílaba acentuada e outra non acentuada no pé; o octámetro é un verso formado por oito pés e o heptámetro por sete. Son acatalécticos ou catalécticos segundo o último pé de cada verso teña ou non o número completo de sílabas.

orixinalidade que «O Corvo» posúe está na súa *combinación nunha mesma estrofa*: nada que se achegue a unha combinación semellante ten sido tentado antes. Ao efecto desta combinación orixinal engádense outras impresións tamén novidosas que derivan dunha aplicación máis ampla da rima e da aliteración.

O seguinte punto que había que considerar era o xeito de xuntar o amante e o Corvo, e o primeiro neste sentido tiña que ver co *lugar*. Para isto a suxestión máis natural semellaba un bosque ou uns campos, pero sempre se me antollou que unha *circunscrición espacial* pechada era absolutamente necesaria para que un incidente único tivera efecto: dálle a forza que un marco proporciona a unha pintura. Hai un poder moral indiscutíbel en manter a atención concentrada, o que, dende logo, non debe confundirse coa simple unidade espacial.

Decidín, entón, emprazar o amante no seu cuarto, unha estancia consagrada ás memorias daquela que a frecuentara. A habitación aparece ricamente decorada, en consonancia coas ideas que xa expliquei a propósito do tema da Beleza como única tese verdadeiramente poética.

Unha vez escollida a *localización*, tiña agora que presentar o paxaro, e o máis lóxico parecía introducilo pola fiestra. A idea de facer que o amante ao principio confundise o bater das ás contra a xanela con que alguén estivese a petar na porta orixinouse nun desexo de aumentar e prolongar a curiosidade do lector e, tamén, na vontade de explotar o efecto accidental que xorde de que o amante, despois de lanzarse a abrir a porta e atopar só a escuridade total, adoptase a ilusión de que fora o espírito da súa amada quen petara nela.

Fixen que a noite fose tempestuosa para, primeiro, xustificar que o Corvo buscase refuxio e, en segundo lugar, para que esta contrastase coa serenidade (física) do interior do cuarto.

Fixen que o paxaro pousase sobre o busto de Palas tamén para enfrontar o mármore coa plumaxe e entendendo que o busto viña totalmente suxerido polo paxaro; escollín o busto porque casaba coa condición erudita do amante e pola propia sonoridade da palabra Palas.

Contra a metade do poema, decateime tamén da forza do contraste e centreime nela co obxectivo de afondar na impresión final. Por exemplo, a entrada do Corvo ten un certo aire fantástico que linda na medida do posíbel co ridículo. Entra «cun bater de ás atrevido»:

Non fixo reverencias nin parou ou ficou un intre quedo,
Mais cunha nobre fasquí, pousou no alto de meu cuarto.

Nas dúas estrofas que seguen, este ton desprégase de xeito aínda máis evidente:

Entón, este paxaro de ébano mudou a miña tristura nun sorriso
Polo *xeito túzaro e grave da compostura que amosaba*.
«Fixo que non es coitado», dixen, «inda que *teñas a crista limpa e pelada*,
Ti, vello corvo de espectral xesto que vés errando desde a costa da Noite,
Dime cal é o teu nobre nome nesta beira plutoniana da Noite».
E dixo o corvo: «Nunca máis».

Sorprendinme moito ó escoita-lo paxaro desgairado falar dun xeito claro,
Mesmo que a súa resposta non tivera moito xuízo ou relevancia.
Pois non se pode máis que recoñecer que ningún humano vivo, ó parecer,
Foi beicido en ningures coa visión dun paxaro no alto do seu cuarto,
Dun paxaro ou dunha besta pousada nun busto no alto do seu cuarto
Co nome de «Nunca máis».

Unha vez acadado así o efecto do *desenlace*, substitúo inmediatamente o ton fantástico por outro da máis profunda seriedade; este ton comeza na estrofa que segue á que acabo de citar, co verso:

Mais, o corvo que sentou no busto calmo só dixo aquelas palabras, etc.

A partir deste intre o amante xa non xoga máis nin ve nada absurdo no comportamento do Corvo. Fala del como de «aquele lúgubre torpe, espectral, túzaro e agoirento paxaro doutroa» e sente os seus «ollos feros» queimándolle «no máis

«NECESÍTANSE SEMPRE
DÚAS COUSAS: UNHA CERTA
COMPLEXIDADE, OU MÁIS
PROPIAMENTE, ADAPTACIÓN
E, EN SEGUNDO LUGAR,
UN GRAO SEMELLANTE DE
SUXESTIÓN; CERTA CORRENTE
SUBTERRÁNEA E INDEFINIDA DE
SENTIDO».

fondo de seu peito». Tal cambio súpeto no pensamento ou imaxinación do amante trata de producir un efecto similar no lector: de levar a súa mente a un marco axeitado para o desenlace que é agora traído do xeito máis rápido e directo posíbel.

Co *desenlace* propiamente dito —coa resposta do Corvo, *Nevermore*, á última pregunta na que o amante lle inquire se vai atopar a súa amada noutro mundo— o poema pode dicirse que, no que toca os feitos narrados, remata. Até aquí, todo atópase dentro dos límites do explicábel e do real. Un corvo que aprendera por rutina a palabra *Nevermore* e que escapara da custodia do seu dono é levado pola violencia dunha treboada a buscar refuxio nunha fiestra tras a que a luz aínda alumea; a habitación dun estudante adicado a ler detidamente un libro e a soñar coa súa amada defunta. A xanela ábrese co bater de ás do paxaro, que se pousa no lugar máis axeitado: fóra do alcance inmediato do estudante que, sorprendido polo incidente e pola rareza do seu comportamento, lle pregunta, de broma e sen buscar resposta, polo seu nome. Interrogado, o corvo responde coa súa palabra habitual, *Nevermore*, unha palabra que atopa eco inmediato no corazón melancólico do estudante, que, poñendo en voz alta certos pensamentos suxeridos pola ocasión, queda de novo abraiado pola repetición do corvo da palabra *Nevermore*. O estudante entón adiviña o que realmente sucede, mais a sede humana de martirizarse á que aludín e certa superstición lévano a facerlle ao paxaro esa sorte de preguntas que lle traerán a dor máis exquisita mediante esa resposta xa coñecida de antemán: «Nunca máis». Con esta compracencia extrema no suplicio, a narración no que chamei a súa primeira e máis obvia fase atopa aquí a súa terminación natural, que en ningún momento soborda os límites do real.

Pero en temas tratados deste xeito, independentemente da habelencia do artista e da viveza de detalles coa que este opere, sempre queda un certo carácter duro e espido que a sensibilidade artística aborrece. Necesítanse sempre dúas cousas: unha certa complexidade ou, máis propiamente, adaptación e, en segundo lugar, un grao semellante de suxestión; certa corrente subterránea e indefinida de sentido. É esta última, especialmente, a que lle da á obra de arte moita da *riqueza*

(tomando do coloquial un termo forzoso) que adoitamos confundir co *ideal*. É o exceso de sentido suxerido, o feito de darlle a este o lugar principal no tema en lugar de mantelo nun papel subterráneo, o que converte en prosa (e da máis baixa clase) a tan comentada poesía dos chamados «transcendentalistas».

De acordo con estas opinións, engadín as dúas estrofas finais do poema para que a súa capacidade suxestiva invadise todo o relato que lle antecedía. Esa corrente subterránea de significado aflora á superficie nestes versos:

Saca o peteiro do meu corazón, e a túa fasquía pola miña porta.
E dixo o corvo: Nunca máis.

Cómpre observar que as palabras «do meu corazón» constitúen a primeira expresión metafórica de todo o poema. Xunto coa palabra *Nevermore*, elas incitan a mente a buscar unha moral en todo o que se narrou. O lector comeza agora a mirar o Corvo como un ser emblemático, pero só no último verso da derradeira estrofa se fai visíbel esa intención de convertelo nun símbolo da máis *Lutuosa e Interminábel Memoria*:

Mais o corvo non levantou o voo, e aínda segue pousado
No alto do meu cuarto, nun busto de Palas, esbrancuxado,
E ten os ollos coma os dun demo que estivese a soñar
E a lámpada que a luz sobre el proxecta, espalla a súa sombra polo chan,
E nunca a miña alma, desa sombra que flota deitada no chan,
Se verá ceibe, ¡nunca máis!

XIANA ARIAS REGO

«Traslado á escrita o perigo tal e como o sinto día a día»



A Fonsagrada, 1983

Poesía:

Ortigas (Espiral Maior, 2007),
Acusación (Galaxia, 2009)

Obras colectivas:

Non Conciliados (Cineclub de Compostela, 2011), *Letras novas* (Asociación de Escritores en Lingua Galega, 2008), *To The Winds Our Sails* (Salmon Poetry, 2010), *Pirata* (Brigadas de Intervención Rápida George Grosz, 2007)

Na poesía de Xiana Arias Rego (*A Fonsagrada*, 1983) o discurso poético usual acha liñas de fuga a través de procedementos ancorados na narratividade, na potencia visual ou no paradoxo. Con *Ortigas*, Premio Xose María Pérez Parallé publicado en 2006 por Espiral Maior, iniciou un traballo de escrita en que despeza as relacións de dominación inscritas no cotiá, a violencia estrutural da vida moderna. Integrante do Cineclub de Compostela, participou nas súas publicacións colectivas —*Pirata. Artefacto de apoio ao Cineclub de Compostela* (2007) e *Non conciliados. Argumentos para a resistencia cultural* (2010). Nos poemas de *Acusación* (Galaxia, 2009), o seu último libro, Arias Rego continúa indagando nas razóns do malestar na época das fábricas.

María do Cebreiro: Cando se fala de literatura, é case un tópico preguntar por que se escribe. Pero nos teus libros eu vexo algo moi apelativo, moi directo. Nese sentido o que quería era preguntarche para quen escribes.

Xiana Arias: A verdade é que tampouco o pensei demasiado. Pero sería un pouco hipócrita non recoñecer que en principio escribo para min. E dalgunha maneira tamén escribo para a xente que me rodea e que me acompaña no tempo e nos espazos nos que vivo. E para as propias persoas e obras que me levaron a escribir o que escribo. Ás veces chegoume a dar a impresión de que lle estaba escribindo a Anne Sexton. Como se estivese dialogando con ela, aínda que non me escoite.

Daniel Salgado: Que queres dicir cando dis «para min»?

XA: Se cadra pensaba máis en *Acusación* e non tanto en *Ortigas*. Cando empecei

a escribilo, dalgún xeito fixen terapia comigo mesma. O típico que se di sempre sobre a poesía. Que non é exactamente iso, pero ás veces négaste a recoñecer que en parte si que o é. E nese libro si que o foi. Onte estaba mirando a primeira versión que tiña no ordenador de *Acusación* —porque a públicada é, digamos, a versión 7.0—, e vin que o revisara tantas veces que da primeira a esta había textos que non se parecían en nada.

MdC: Que pasou polo medio?

XA: Por unha parte, a vergonza. Moitas cousas parecíanme confesións. Houbo un proceso de limpeza, de construír o poema con aquilo que me levaba cara a un lugar concreto sen ter que nomear ese lugar. É certo que no libro hai frases moi cotiás, pero son frases pensadas para representar iso e non para contalo exactamente. A limpeza viña por aí, porque me interesaban os ocos que ese proceso ía deixando. Non para dicilo todo, senón para dicir o suficiente como para que quedase o sentimento sen ter que regresar ao relato inicial.

MdC: Moitas veces o propio vacío crea a emoción.

XA: Creo que si. Ocorre cando estás lendo algúns poemas e estanche dicindo moitas cousas, pero hai outras que tes que interpretar. Falo do uso da metáfora, entendida non como esa cousa que se fai para adornar, para dicir que un día é bonito dunha maneira moito máis xenial. E iso igual tamén implica adoptar unha posición política no poema sen ter que dicir: «estou-adoptando-unha-posición-política-dous-puntos».

MdC: Xustamente antes de comezar a entrevista estabamos falando da metáfora, a propósito dun libro de Paul de Man. Interésame moito esa cuestión sobre o potencial da metáfora. Se o entendo ben, a literatura crea un desvío da linguaxe que é un baleiro da experiencia moi potente. E —aínda que isto non o diga para nada de Man—, eu vexo claramente aí o recoñecemento dunha forza política.

DS: A linguaxe é metafórica en por si.

MdC: Absolutamente.

DS: Pero nos libros de Xiana Arias non se dá ese uso máis consensual da metáfora.

MdC: Que é precisamente o que ataca de Man.

XA: Non se trata de procurar a metáfora para iso. Porque ás veces parece que se usa só para dicir cousas máis bonitas, ou máis orixinais.

MdC: Máis «poéticas».

XA: E quería dicir outra cousa, que ten que ver con *Acusación* máis que con *Ortigas*, e sobre todo cos últimos textos que escribín. Por exemplo, o que publiquei en *Non conciliados*¹. Precisaba escribir sobre ese tema para obrigarme a min mesma a reflexionar sobre el e para responsabilizarme das miñas reflexións. Ao final fíxeno a través da ficción e da construción literaria. Non fixen un artigo de opinión, porque nin sequera sei se sería capaz de dicir «isto é o que eu opino sobre o vídeo na rede hoxe». Pero o que fixen obrigoume a tomar unha serie de decisións e a poñer por escrito cousas das que tiña que responsabilizarme.

DS: En *Ortigas* e *Acusación* percíbese un uso da imaxe, da escena. Son cadros narrativos. A diferenza ás veces entre o poema e o microrrelato é moi difusa no teu traballo.

XA: Estou bastante de acordo co que dis, con esa dimensión visual dos textos.

DS: Son poemas moi visuais, mesmo no sentido cinematográfico.

XA: Si, é verdade. Pero son máis consciente agora do que o era no momento de escribilos. É certo que creaba escenas na miña cabeza, pero mentres escribía non pensaba o que implicaba con respecto ás características dos textos. Podería mandar *Ortigas* a un certame de relatos? Si. Pero ao mesmo tempo eu decidín que eran poemas.

¹ *Non conciliados. Argumentos para a resistencia cultural* é un libro colectivo editado polo Cineclub de Compostela en 2010. *Historia(s) do vídeo* é o título da contribución de Xiana Arias Rego, en que reflexiona sobre as formas do documentalismo cinematográfico militante.

«UN DÍA MANUEL DARRIBA DIXO
ALGO QUE ME GUSTOU MOITO:
QUE OS MEUS TEXTOS ERAN
FÍSICOS. E ESA CONEXIÓN
COA POESÍA SI QUE A TEÑO:
CANDO ALGO ME CHEGA Á
PEL NÓTOO».

MdC: Cando dis que sabías que estabas escribindo poesía, aínda que non tiveses a necesidade de argumentar por que, conectas esa sensación coa intensidade? A túa poesía é moi intensa.

XA: Como lectora vexo que si, hai unha conexión entre poesía e intensidade. Un día Manuel Darriba dixo algo que me gustou moito: que os meus textos eran físicos. E esa conexión coa poesía si que a teño: cando algo me chega á pel nótoo. En todo caso, moitos destes procesos son máis conscientes en *Acusación* que en *Ortigas*. E foi por iso polo que deixei máis ocos, menos imaxes claras, menos planos secuencia.

DS: Iso vese nas débedas explícitas que hai en *Ortigas* —Max Aub, Roque Dalton, Brecht—. Permiten comprender eses procedementos visuais e narrativos do libro.

XA: Esas eran as miñas referencias daquela. Nos dous libros hai pegadas dos referentes que me acompañaron no momento da escrita.

DS: Sobre todo en *Ortigas*, pero tamén en *Acusación*, hai un pouso non exactamente ruralista, pero que remite a unha cultura en extinción, que se está destruindo, desvanecéndose.

XA: Nese sentido é posible dicir que hai algo ben feito. Porque penso que os dous libros acompañan o tempo que me tocou vivir. E iso é algo moi consciente, algo que eu quería tentar cando escribía. No caso de *Ortigas* axudoume a situación da que falaba Leo no prólogo: «Esa nena que se fixo grande e marchou para a cidade». É que eu daquela estaba aí, estaba máis apegada alí. De feito, cando penso en *Ortigas* o meu espazo mental está claramente na Fonsagrada. Mais cando penso en *Acusación*, para min hai un salto. A nena xa se fixo á idea de que está na cidade. Medrou, marchou para a cidade, fíxose grande e descubriu todos os coches que non serven nas escapadas.

MdC: Ese tempo da túa memoria pode ser síntoma dun tempo colectivo?

XA: Non o sei. Gustaríame que así fose. Dalgunha maneira síntome ben se os poemas acompañan o tempo que me tocou vivir. Cando falo do tempo non me refiro só ao tempo individual.

MdC: Pensas no tempo histórico?

XA: Dalgunha maneira, si. Porque dalgún xeito *Acusación* tamén é un libro virado cara dentro. Non sei se ao saír de min consegue virar cara ao colectivo. Pero a intención clara é que vire. Por iso o de limpar, o de quitar cousas que me parecían demasiado biografistas. Poder quedar con algo que vaia máis alá, con algo que non che pasa a ti soa.

DS: En Galicia hai unha civilización, unha cultura, no rural que se está extinguindo. Os teus libros, dalgún xeito, testemuñan iso, fano aínda que a poesía teña unha relación de precariedade, de insuficiencia co real.

XA: O que se nota nos libros é unha sensación de orfandade, ese salto xeracional que vai dos nosos avós a nós. Os nosos pais están no medio, aínda teñen parte dos coñecementos dos nosos avós pero nun momento dado decidiron non transmitírnolos. Polo noso ben. Pensaron que o facían polo noso ben. E agora eu sinto moitas veces que os necesito. Que me falta amarre. Isto quería relacionalo co que dixestes antes da intensidade, porque o outro día meu pai aprendeume a afiar unha brosa. E logo tiven que afiala sen meu pai. Eu estaba moi nerviosa e non sabía se ía ser capaz de facelo. E cando vin que cortaba foi unha sensación de alivio pero tamén dunha emoción increíble. Pareceume que era moi importante saber afiar unha brosa.

MdC: É curioso que comentas isto: pensabamos preguntarche sobre a función da violencia na túa poesía.

DS: É que nos teus libros todo é violento. A violencia é cotiá, está nos individuos, pero tamén é unha violencia estrutural. Por iso os individuos non dan escapado das relacións de dominación. Por que esa violencia? Para sandala, para rexistrar a súa existencia, para provocala?

XA: Lembro que unha das frases de Roberto Bolaño que se me quedaron máis pegadas, e desas houbo moitas, era: «Imposible escapar da violencia, imposible

pensar noutra cousa». Pero en *Billar ás nove e media*² atopei unha frase que para min reemprazou esa, era a que eu realmente necesitaba encontrar. A frase era: «Só a violencia axuda onde a violencia reina».

DS: É de Bertolt Brecht.

XA: O que quero dicir é que por unha banda tento rexistrar a violencia para que estea presente, porque está moi presente nas nosas vidas en moitos sentidos. E non tería que ser así. Iso xera unha sensación de espiral e non sabes que facer exactamente. A violencia está presente na nosa vida tamén nese sentido de impotencia. Porque a pesar de cobrar consciencia do que implica, finalmente tampouco das chegado a ningún tipo de pacto ou de acordo contigo mesma para saber que facer coa túa violencia, coa dos demais, coa de min cara a eles e coa deles cara a min... Iso preocúpame moito.

DS: Como cidadá ou como escritora?

XA: Máis que nada como persoa. Pero levado á escrita vén ser o mesmo. Non o sei controlar moi ben. Hai textos que pasado un tempo aínda me violentan máis. E con *Acusación* tiven dous choques. Un foi con miña tía, que un día me dixo que lle fixera moita graza. Non o entendín. Non sei que lle fixo graza. Non llo preguntei, pero realmente queredría sabelo. E o outro choque foi coa miña nai, que de alí a un tempo grande me dixo que cando lera o libro estivera de baixón. Colles os poemas e non sabes até que punto eran violentos: á miña tía fixéronlle rir e á miña nai deprimírona.

MdC: En certo sentido os poemas son un lugar de proxección, un espazo no que colocamos o que queremos colocar. Eu, en *Acusación*, o que coloco é unha sen

² Novela de Heinrich Boll publicada en 1959. Nela inspiráronse os cineastas franceses Jean-Marie Straub e Danièle Huillet para o filme *Non reconciliados ou só a violencia axuda aló onde a violencia reina* (1965).

«TRASLADO Á ESCRITA O
PERIGO DO MESMO XEITO
NO QUE O SINTO NO DÍA A
DÍA, COMO UNHA VERTIXE
CONSTANTE».

sación de perigo e de inminencia. Leo o libro e teño a sensación de que algo está a punto de acontecer. Como se a escritura, e polo tanto tamén a lectura, fose un risco.

XA: Neste caso creo que a sensación de perigo vén dada pola falta dunha ofensiva clara. Nos debates que seguiron á publicación de *Non conciliados* había xente que establecía unha diferenza entre resistencia e ofensiva. Traslado á escrita o perigo do mesmo xeito no que o sinto no día a día, como unha vertixe constante. Ti máis ou menos vas aguantando co pé no bordo xusto antes de caer, pero o que nunca tes claro despois é cal debe ser a ofensiva. Iso atrávesanos, mesmo a nivel colectivo. Imos facendo cousas que pensamos que está ben facer. Ou, como dicía Lois Pereiro, que se non contribúen a mellorar o mundo, cando menos que non contribúan a empeoralo. Vaste situando aí, pero a dificultade é actuar ou saber exactamente que facer para participar conscientemente dos procesos de cambio. Porque sucede que ao escribir o mesmo proceso de mirar para dentro deixa á intemperie todos os perigos aos que non queres asomarte porque non sabes moi ben que facer con eles, de que che van servir, ou se te van situar aínda máis á intemperie.

DS: Nesta época é moi intensa a sensación de estar á intemperie.

XA: Si, e ademais en todos os niveis. No laboral, no vital...

MdC: Penso que o poema pode actuar como un síntoma deses procesos.

XA: Non ocorre en todos os poemas, algúns poemas poderían sinalar máis.

MdC: Ás veces os poemas son indiciais aínda que non o queiran. Non depende da intención do poeta.

XA: Si, eu por exemplo penso que o último libro de Antía Otero pode ser sintomático de moitas cousas. Vou ao libro e leo cousas que me dan para pensar no tempo no que vivimos hoxe.

DS: Todo artefacto cultural, literario —se estes adxectivos teñen algún sentido—, di cousas da súa época.

XA: Pero hainos que o fan dunha maneira explícita.

DS: Ou máis consciente.

XA: Si, máis consciente. O libro de Antía Otero pódoo como exemplo porque é unha poeta da que non me sinto moi cercana. Pero noutros sentidos sei que estou preto dela. Non me queda outro remedio que sentirme cerca da xente que escribe hoxe. E non me refiro só ás rapazas, aínda que por esa banda sempre hai unha proximidade que precisas para irte mirando nun espello, mesmo que o espello non che devolva a túa imaxe. Eu non era consciente de todo iso até que publiquei *Ortigas*. Daquela decateime de que hai cousas, como o das xeracións, que sempre che preguntan, e comezas a pensalas. E unha das cousas que pensei era que por máis que eu quixera formar parte dunha xeración con determinadas persoas, en realidade tamén a estaba formando con outras. E que na obra desas outras persoas había síntomas do xeito no que vivimos. Hai poemas que non che parece que estean falando de como vivimos e en realidade tamén falan diso. E tes que aprender a relacionarte con eles. Cos textos ás veces hai que aprender a relacionarse.

DS: Ao fío da frase de Lois Pereiro, moitas veces asáltame a dúbida de se o único xeito de contribuír a non emperorar o mundo sería non dicir nada. Daquela, por que dicir?

XA: E por que publicar? Por que facer unha entrevista? Por que escribir? Eu tampouco o sei. Pero en todo caso iso é algo que tamén me pregunto.

«NO VOLVERÉ A SER JOVEN» DE JAIME GIL DE BIEDMA



No volveré a ser joven

Que la vida iba en serio
uno lo empieza a comprender más tarde
— como todos los jóvenes, yo vine
a llevarme la vida por delante.

Dejar huella quería
y marcharme entre aplausos
— envejecer, morir, eran tan sólo
las dimensiones del teatro.

Pero ha pasado el tiempo
y la verdad desagradable asoma:
envejecer, morir,
es el único argumento de la obra.

Este poema non é nada do outro mundo, formalmente falando: tres cuartetas de rima asonante nos pares, unha expresión tirando a prosaica; ese aire sentencioso que caracteriza moitas pezas de Jaime Gil. Pero neste caso a forma é secundaria: cando os versos alcanzan a enunciar unha verdade profunda e arrepiante.

«No volveré a ser joven» era para Gil de Biedma o seu mellor poema. Tiña a suficiente habilidade técnica como para saber que non tocara con el ningún cume formal, pero si o manancial do que debe ser dito, da Verdade. Que sexa importante para min non se debe tanto á miña devoción polo autor como a unha visión da vida compartida. Un achégase ao ecuador, asume derrotas, coloréase de escepticismo... Dentro destas coordenadas, un poema así é todo canto se pode saber.

Ás veces resulta difícil manter a alegría. E por iso mesmo é un ben absolutamente necesario. Contra este poema.

«UN CANTO DE SEÑARDÁ»



Os nomes da terra / Los nomes de la tierra
 Xuan Bello
 Edicións Positivas,
 Santiago de Compostela, 2010.
 79 páxs.
 ISBN: 978-84-87783-25-8

Xuan Bello (Paniceiros, Tinéu, 1965) é unha das voces sobranceiras do panorama literario asturiano, razón pola cal Edicións Positivas vén de publicar o seu poemario *Os nomes da terra / Los nomes de la tierra*, nunha edición bilingüe asturiano-galego a cargo de Esperanza Mariño Davila. Positivas, que xa apostara por Bello ao traducir a súa galardoada obra *Historia Universal de Paniceiros* (Positivas: 2008) desta volta escolle un dos seus poemarios esenciais, publicado no ano 1991 en lingua asturiana, para garantirlle a necesaria difusión entre os lectores galegos.

A poesía do autor, desde o seu primeiro *Nel quartu mariellu* (1982) ata a antoloxía *La vida perdida* (1999), concíbese como un exercicio melancólico e imprescindible para a comprensión do eu e do contorno. Os títulos dalgúns dos seus poemarios —*El llibru de les cenices* (1988), *El llibru vieyu* (1994)— e a meirande parte das referencias que se agochan nos seus versos revelan a fascinación de Bello pola construción dun *vanitas* de palabras, un bodegón de obxectos empoeirados e lembranzas que advirten sobre os efectos do implacable paso do tempo na súa contorna.

Anos antes da publicación de *Los nomes de la tierra*, Xuan Bello embarcárase na tradución da *Tabacaria* de Fernando Pessoa (*Estancu y otros poemas*, 1989). Unha actitude vital contemplativa e nostálgica, semellante á do autor lisboeta, impregnará certamente moitos dos versos retrospectivos e introspectivos deste poemario de Bello cunha importante diferenza: o autor asturiano, malia ancorarse a un sentimento de fonda saudade, escolle a escrita para conseguir actualizar(se) paisaxes sentimentais e cartografías de lembranzas. Por esta razón, o resultado final é unha poesía que reconstrúe naturezas, arquitecturas e todo canto poida atoparse entre as paredes dos cuartos que habitou, os camiños do seu Paniceiros natal ou as rúas das cidades ás que estivo vencellado.

Bello, lonxe de conformarse coa presentación dun pasado das dimensións dunha vella fotografía en branco e negro, é quen de construír un *collage* de recendos, músicas, tactos e imaxes —o café recién feito, o son do río e a voz do avó, as mans do pai, os trens longos que levan á escola—. Asemade, cómpre subliñar que o pulo poetizador é coidadosamente selectivo e, en consecuencia, o poeta só lembra os obxectos que noutrora foron usados (libros, bicicletas), os animais coñecidos (o cabalo Jimmy, os bois de Paniceiros, os tordos), os camiños e rúas que foron paseados (Paniceiros, Uviéu, Braga, Coimbra, Londres), as persoas queridas (o pai, os avós, María), para converter a poesía en espazo privado e cómplice en que vivificar o que realmente importa.

Los nomes de la tierra consta de vinte e dúas composicións nas que se distinguen temas recorrentes como a memoria, o desasosego ante o paso do tempo, a soidade, o abandono da infancia, a morte e o amor. Tanto o título do poemario, que dialoga coa obra *O outro nome da terra* de Eugénio de Andrade (Pretextos, 1988), como os versos, escollidos como paratextos, de Carlos de Oliveira —«Quantas veces chorou no teu regaço / a minha infância, terra que eu pisei»— e de Jorge de Sena —«Cando menino que era, também / achaba um grande mistério no seu próprio nome» descubren a vontade de Bello de situar a súa escrita no ronsel de grandes voces da poesía portuguesa contemporánea e de explicitar os fortes vencellos existentes entre el e estes autores cando ancoran os seus versos a unhas coordenadas concretas e privilexiadas: os veráns da infancia. A mostra máis palpable da predilección de Bello polas voces portuguesas é a publicación d'*El sentimentu de la terra* (1999), antoloxía ao seu cargo de poetas portugueses contemporáneos. Asemade, xunto a este vivo diálogo coa literatura portuguesa, rexístrase en *Los nomes de la tierra* unha significativa cartografía de homenaxes e influencias que descobre o universo de referentes e filias literarias no que se sitúa o eu poético. A escrita poética ás veces xorde motivada pola lectura duns versos de J. E. Pacheco, noutras ocasións recupera a Horacio ou homenaxe a Luis Cernuda e nunca esquece as imaxes e metáforas de Nerval, Pound ou Hölderlin.

A reflexión sobre a propia escrita poética está presente en todo o poemario desde a primeira composición. En «Arte poética» fíxase a concepción do poema como unha arquitectura familiar e acolledora («Así quixera eu o poema: / como casa en doce penumbra, / as ventás abertas / a unha mañá nova»). A poesía resérvase como lugar no que é posible lembrar e albiscar a esperanza e o poeta imaxina «poemas-casa», arquitecturas que semellan vencelladas con fíos invisibles ao título da recentemente presentada antoloxía poética de Xosé María Álvarez Cacán, *De sombras e poemas que son casas* (Edicións do Cumio, 2010). A imaxe da casa en penumbra é, ademais de *leitmotiv* da obra, a referencia escollida como inicio e peche para garantirlle a circularidade a un poemario concibido como unha volta á orixe, un camiño de retorno á harmónica existencia na Arcadía que o autor fai coincidir co seu Paniceiros natal. Como peche do poemario inclúese unha nova composición de forte impronta metaliteraria onde non só se valora a literatura como linguaxe perdurable coa que preservar o pasado senón que se valoran as posibilidades do poema como espazo no que reconstruír o paraíso perdido no que o eu poético habitaba de cativo e adolescente.

A meirande parte dos poemas desenvólvese nun entorno natural sen corromper, nunha idade de ouro na que o home aínda coexistía en sintonía coa natureza. En contraposición a eles atópanse outros moitos poemas que fan referencia ao ámbito urbano e nos que, ademais de percibirse o aumento do desacougo do eu poético, se albisca unha constante actitude de «menosprezo de corte e alabanza de aldea». A cidade nunca é retratada como escenario amable: as súas rúas son escenarios labirínticos nos que o eu transita en constante procura e declárase en loita contra o tempo, definido como inimigo que cambia de lugar os espazos coñecidos e borra as compañas.

O eu poético que percorre e lembra preséntase complexo e poliédrico. Anclado ao pasado («son a folla seca que eu mesmo apañei, / a que despois esquecín / entre as páxinas dun libro en branco»), escolle a saudade como actitude vital e recoñécese nela: nas rúas da cidade na que vive sorpréndese procurando días perdidos da infancia, nas rúas das cidades que temporalmente o acollen imaxina a vida

nos entornos familiares. O xogo formulado en «Variacións no meu nome» descobre ademais a multiplicidade de «eus» — tantos como espazos e tempos existen — e deste xeito, mentres que os veráns de Paniceiros son exclusivos do neno Juanjo, as cidades serán sempre paseadas por un Xuan Bello «estrangeiro» e «exiliado».

No libreto do disco *Un tempu mejor* de Llan de Cubel, sobranceiro grupo de música tradicional asturiana, atópase un «canto de señardá» composto por Xuan Bello no que un avó apréndelle ao neto estas palabras: «Neñu, el mundu ye pequereño / si nun tienes corazón. / Neñu, el mundu ye per grande / si ye grande'l corazón» («Neno, o mundo é pequeno / se non tes corazón. / Neno, o mundo é moi grande, se é grande o corazón»). *Los nomes de la tierra* reconstrúe nos seus versos as coordenadas nas que se produciron esta e outras aprendizaxes nas cales a lingua xe sinxela e natural vehiculaba as máis grandes verdades da existencia. Deste xeito o poemario achega escenarios perdidos e encerra unha cadea infinda de conversas de distinta natureza nas que latexa a señardade: as apelacións do home adulto ao neno e adolescente que noutrora foi, as palabras do avó ao neno que descoñece os desastres da guerra, os razoamentos cos vellos doutros lugares, as reflexións persoais de quen quere comprender os mecanismos dun mundo fuxidío que muda sen previo aviso. O poemario é canto de señardade sen máis partitura que o ritmo que marca o paso do tempo que actúa sen présa pero sen pausa. Será entoado libremente coa intención de gañarlle a batalla á perda progresiva das lembranzas e, finalmente, matar toda canta saudade naza.

ESCOLMA DE (CASE) 800 ANOS DE LITERATURA EN LINGUA GALEGA



Anthology of Galician Literature. Antoloxía da literatura galega [196-1981].
Editorial Galaxia-Edicións Xerais de Galicia-Xunta de Galicia
Vigo, 2010
344 páxs.

Song of a friend, The galician revival, From Four to Four, Things, The Empty Window, In the Light of the Oil Lamp, Forever in Galicia, Long Night of Stone, Old Men Shouldn't Fall in Love... "Escolma de (case) 800 anos de literatura en lingua galega, con tradución ao inglés". Reseña de Dunne, Jonathan [ed.] (2010).

Dramatizar grandes obras literarias escritas en galego, isto é, «rescatalas da escuridade, presentalas e revitalizalas non só para o lector, senón tamén para todas as persoas que participan deste esforzo» (p. 6), foi o obxectivo que levou a Jonathan Dunne a realizar esta *Anthology of Galician Literature-Antoloxía da Literatura galega [196-1981]*.

O proxecto tivo unha duración, segundo se relata no limiar, de trece anos (1997-2010) en que o editor inglés definiu, estruturou, escolleu —coa axuda de recoñecidas e recoñecidos expertos— os textos escolmados e presentou —co esforzo doutras e outros tantos tradutores— unha versión en inglés de todas e cada unha das pezas. Algunhas e algúns dos expertos que elixiron os textos da antoloxía son Elsa Gonçalves, Ramón Lorenzo, Xesús Ferro Ruibal, Mercedes Brea, Henrique Monteagudo, Catherine Davies, Carmen Blanco, Dolores Vilavedra, Xosé Ramón Pena, Manuel Ferreiro, Xosé Neira Vilas, Claudio Rodríguez Fer, Luz Pozo Garza, María Xosé Queizán ou Manuel Rivas. As e os tradutores dos textos son Roy Boland, John Burns, Catherine Davies, Carys Evans-Corrales, Benigno Fernández Salgado, Derek Flitter, José Miguel Giráldez, Jack Hill, Kirsty Hooper, Margaret Jull Costa, David Mackenzie, Kathleen March, Kerry Ann McKevitt, Erín Moure, Craig Patterson, John Rutherford, Rosa Rutherford, Colin Smith, Michael Smith, Xelís de Toro, Richard Zenith e o propio editor do volume, Jonathan Dunne. Traduce o limiar Martín Veiga.

A escolma, publicada en 2010 conxuntamente por Edicións Xerais de Galicia e a Editorial Galaxia co auspicio da Xunta de Galicia, recolle cincuenta e cinco textos —seis anónimos— escritos por dúas autoras e trinta e oito autores e abrangue un arco temporal que trata de reflectir case oitocentos anos de literatura galega, desde o 1196 até o ano 1981. Os textos que recolle a antoloxía foron escritos por Meendinho, Martin Codax, Pero Meogo, Dom Dinis, Fernan Velho, Afonso X, Fernán Martíns, Pedro Vázquez de Neira, Gabriel Feixoo de Araúxo, Martín Sarmiento, Francisco Añón, Rosalía de Castro, Manuel Curros Enríquez, Eduardo Pondal, Valentín Lamas Carvajal, Ramón Cabanillas, Antonio Noriega Varela, Luís Amado Carballo, Manuel Antonio, Fermín Bouza-Brey, Federico García Lorca, Vicente Risco, Ramón Otero Pedrayo, Rafael Dieste, Castelao, Ánxel Fole, Álvaro Cunqueiro, Xosé Luís Méndez Ferrín, Eduardo Blanco Amor, Carlos Casares, Xosé Neira Vilas, Ramón Piñeiro, Celestino Fernández de la Vega, María Xosé Queizán, Aquilino Iglesia Alvariño, Luis Pimentel, Xosé María Díaz Castro, Celso Emilio Ferreiro, Manuel María e Uxío Novoneyra.

Nun limiar inicial de sete páxinas, o editor define o porqué desta antoloxía, repasa velozmente fitos da historia da Galiza relacionados co período temporal que abrangue a antoloxía —a romanización, a chegada dos suevos, visigodos e musulmáns, a *inventio* da tumba de Santiago apóstolo e a creación do camiño, o esplendor literario medieval, a independencia de Portugal e a purga da nobreza local nos séculos XIV e XV, a literatura nos séculos XVI e XVII, o Rexurdimento, a emigración, a creación das Irmandades da Fala, *A Nosa Terra* e *Nós*, o estourido da guerra civil, o exilio forzado, a fundación da Editorial Galaxia e de Xerais e a aprobación do Estatuto de Autonomía no 1981 —, describe como foi xestada a escolma, que textos e autoras e autores foron escollidos para cada período, a orixe das traducións e explica de que edicións proceden as obras.

Os textos están ordenados tendo en conta a periodización estándar á que xa está habituada a lectora ou lector: a época medieval (séculos XII-XV), a literatura de tradición oral (séculos XII-XX), o Rexurdimento (segunda metade do século XIX), a preguerra (1900-1936) e a posguerra (1939-1981). Respecto a isto, debemos sa-

liantar dúas cuestións importantes: por unha banda, o peche da antoloxía no ano 1981 que limita a entrada non só de importantes textos e autores actuais da literatura galega, senón tamén de máis escritoras (na escolma só aparecen Rosalía de Castro e María Xosé Queizán) e dos escritores non-canónicos. Por que non foron incluídos, por exemplo, extractos tomados da obra dalgunha das voces poéticas femininas da posguerra como Luz Pozo Garza, Xohana Torres —dous nomes que aparecen entre os e as antólogas desta escolma—, María Mariño ou María do Carmo Kruckemberg, entre outras? Por outro lado, Dunne inclúe un segundo capítulo dedicado á literatura de tradición oral en que se recollen textos do período que a historiografía literaria deu en chamar «Seculos Escuros» —o soneto «Respice finem» de Pedro Vázquez de Neira (1612), o fragmento do *Entremés famoso sobre da pesca no río Miño* de Gabriel Feixoo de Araúxo (1671) e o extracto tomado do *Coloquio de 24 gallegos rústicos* de Martín Sarmiento (1746)—, xunto a coplas, lendas, romances, contos, refráns e adiviñas —exemplos, di o autor, dunha «produción significativa de narrativa e poesía popular» que non deixou de ter continuidade (p. 8), a pesar das dificultades padecidas pola lingua galega—. Ambas as dúas cuestións, no entanto, veñen xustificadas no limiar: a aprobación do Estatuto de Autonomía no 1981 representa para o autor a conclusión do período de transición da ditadura franquista á democracia e, tamén, o paso a un novo período, a unha era moderna «con editores comerciais, premios literarios e moitas máis mulleres escritoras» (p. 12). Por outra banda, a inclusión deses textos vencellados coa tradición oral galega xunto aos textos de Vázquez de Neira, Feixoo de Araúxo ou Sarmiento xustifícase como mostra de que durante os séculos de menor produción (escrita) literaria en galego continuou viva unha literatura de tradición oral moi vencellada coa vida cotiá do pobo que coidadosamente a transmitía de xeración en xeración (e que nalgúns casos —véxase, por exemplo, a música tradicional— continúa até a actualidade), de aí que o período vaia do século XII ao XX, se ben isto pode causar certa confusión nun público neófito no coñecemento da literatura galega.

Os textos recollidos veñen ordenados en cada un dos períodos, primeiramente, seguindo unha clasificación (tamén) canónica dos xéneros literarios: poesía, ensaio

—que só aparece no período de posguerra—, narrativa de ficción e teatro. Debe destacarase que para as obras anteriores ao século XX non hai apartados específicos dedicados a cada un dos xéneros contemplados, como si acontece para o período de preguerra e de posguerra. En segundo lugar, os textos aparecen ordenados seguindo como parámetro a data da primeira publicación de cada unha das obras —o editor recolle na p. 16 unha referencia completa sobre esta cuestión—. Chama a atención que non se recolla, na antoloxía, algún fragmento dos textos ensaísticos en galego anteriores ao 1936 e que si esté escolmado o «Madrigal â cibdá de Santiago» pertencente aos seis poemas escritos en galego por Federico García Lorca.

Á hora de conformar o corpus textual da obra, Dunne escolle, para os textos anteriores ao 1900, edicións dos últimos setenta anos, mentres que para as restantes obras —agás algunhas da narrativa de ficción para as que emprega, tal como informa o autor, primeiras edicións— se decantou polas derradeiras edicións publicadas en vida de cada un dos autores. Debe salientarse que os textos de Fraguas Fraguas e Ferro Ruibal foron escritos a man *ex professo* para esta antoloxía; ademais, os textos escolmados por Helena González e Henrique Monteagudo foron tamén redactados a man, «pero con vistas a edicións modernas» (p. 16).

Tres apéndices pechan a antoloxía: o primeiro censa a escolma dos textos que veñen recollidos no libro, o segundo dá conta das edicións empregadas e o terceiro recolle unha breve listaxe de textos literarios galegos traducidos ao inglés e invita o público lector a consultar a ligazón <http://smallstations.com/galician.htm>, onde pode atopar unha listaxe actualizada polo propio editor sobre libros de literatura galega que contan cunha tradución á lingua inglesa.

Na antoloxía foron reproducidos oito debuxos vencellados coas obras dos autores escolmados. Deste xeito, podemos atopar os deseños de Luís Seoane para «A volta» de Rafael Dieste (p. 187), de Castelao para *A vella non para de gabal-a sua felicidade* (p. 191), de Carlos Maside para *Peito de Lobo* de Castelao (p. 196), de Xohán Ledo para «Os lobos» de Ánxel Fole (p. 213), de Prego de Oliver para «A selva de Esmelle» de Álvaro Cunqueiro (p. 218), de Xohán Ledo para *Os biosbardos* de

Eduardo Blanco Amor (p. 234), de Xulio Maside para «O xogo da guerra» de Carlos Casares (p. 240) e o de Luís Seoane para «Entroido» de Xosé Neira Vilas (p. 246).

A pesar das limitacións que presenta toda escolma de textos, sexan literarios ou doutra natureza, debido sobre todo ao feito de que unha escolla dificilmente pode amosar unha panorámica real dunha literatura ou período literario concreto, debemos destacar o valor desta antoloxía deseñada por Dunne e agora publicada grazas ao traballo das expertas e expertos, e das tradutoras e tradutores que axudaron o editor inglés a dar vida a este proxecto.

O feito de que textos literarios en galego veñan escolmados e acompañados (moitos deles por primeira vez) dunha tradución ao inglés pode axudar a unha lectora ou lector —non necesariamente coñecedor/-a da nosa lingua, non necesariamente interesado/-a na literatura galega— a ter unha visión xeral da literatura en lingua galega ao longo dos séculos; axuda a dar a coñecer a literatura canónica en galego no mercado filolóxico e literario estranxeiro; tamén revitaliza indirectamente vellas edicións —non só galegas— de textos escritos en galego; e, por último, presenta textos do pasado —coas súas particularidades lingüísticas e ortográficas— a un público actual que moitas veces non ten acceso aos propios textos polas limitacións que impón o mundo académico ou o mercado.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

REVISTA
DE POESÍA



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 culturoolóxicos 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.
7. Tras o título do artigo, os documentos deberán consignar o nome do autor ou autores 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.