POESIAGALEGA.ORG
arquivo de poéticas contemporáneas na cultura

GAAP
GRUPO ALEA DE ANÁLISE POÉTICA

¿Sen a *ansiedade da influencia*?: Rosalía de Castro, Harold Bloom e as poetas galegas do século XX

Silvia Bermúdez

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

BERMÚDEZ, SILVIA (2011 [2000]). "¿Sen a *ansiedade da influencia*?: Rosalía de Castro, Harold Bloom e as poetas galegas do século XX". *Anuario de Estudos Literarios Galegos*: 2000, 135-157. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/170>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

BERMÚDEZ, SILVIA (2000). "¿Sen a *ansiedade da influencia*?: Rosalía de Castro, Harold Bloom e as poetas galegas do século XX". *Anuario de Estudos Literarios Galegos*: 2000, 135-157.

* Edición dispoñíbel desde o 2 de marzo de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

© O copyright dos documentos publicados en *poesiagalega.org* pertence aos seus autores e/ou editores orixinais.

¿Sen a *ansiedade da influencia?:* Rosalía de Castro, Harold Bloom e as poetas galegas do século XX

Silvia Bermúdez

Un dos principais paradigmas discursivos nas producciòns das mulleres poetas galegas do século XX son as relacións intrapoéticas. Ó enfocarse en catro exemplos, os de Xohana Torres, Pura Vázquez, Luz Pozo Garza e Ana Romaní, este ensaio cuestiona a ansiedade da influencia *de Harold Bloom a partir de tres áreas específicas desenvolvidas nos poemas: a) o uso consciente dunha tradición lírica herdada de Rosalía de Castro: b) a ansiedade da autoría experimentada polas escritoras: e c) o desexo de establecer a singularidade poética a partir dunha identidade nacional galega.*

Intrapoetic relations are one of the main discursive paradigms in the poetic production of Twentieth Century Galician Poetesses. By focusing on four examples provided by Xohana Torres. Pura Vazquez. Luz Pozo Garza and Ana Romani, this essay questions Harold Bloom's Anxiety of Influence *from three specific areas proposed by the poems: a) The conscious use of a poetic tradition inherited through Rosalía de Castro, b) The anxiety of authorship experienced by women writers and. c) The desire to establish poetic singularity within a Galician national identity.*

Dous eventos dedicados a reflexionar sobre a escritura poética e, aparentemente, non relacionados vencellan a unha poeta galega do século XIX e a un teórico norteamericano do XX. Os nomes: Rosalía de Castro e Harold Bloom. Os eventos: un, o ingreso da tamén poeta Luz Pozo Garza na Real Academia Galega en novembro de 1996 cun discurso de aceptación titulado *Diálogos con Rosalía*, pródigo en visións críticas sobre a escritura e a lectura de poesía e que entronizaba na casa patriarcal da Academia a *presencia dunha poeta*: Rosalía de Castro. O outro, a reedición en 1997 de *The Anxiety of Influence*, o paradigmático estudio de Bloom que despois de vintecatro anos da súa primeira edición en 1973, volvía á palestra das discusións sobre herdanza poética e lectura crítica de poemas no serodio século XX[1]. No eixe de ambas as dúas propostas atópase un concepto de producción literaria que descansa nas relacións de autoridade e prioridade que se establecen entre os poetas antigos e os modernos.

No caso do libro de Bloom, a segunda edición contén un "prefacio" no que de maneira literaria e shakespeariana o teórico intenta responder ás críticas xeradas pola súa visión masculinista e parricida das relacións de filiación entre autores do presente e o pasado e/ou os seus textos literarios. Titulado "The Anguish of Contamination", o prefacio non deixa dúbida de que Bloom segue considerando o canon literario un asunto entre homes: "Plato's contest with Homer is the central agon of Western literature, but there are many rival struggles, down to the parodistic matches between Hemingway and his precursors, and the followers of Heming-

way with the master" (xxiv)[2]. Sen embargo, o revelador do mesmo é aclararnos que o teórico segue sen considerar aquelas tradicións poéticas que cuestionan o seu modo de explicar cómo se logra autonomía imaxinativa. É dicir, a arela de cada poeta por conseguir un espacio "propio" séguese entendendo como algo que se produce só na esfera do individual.

No caso do discurso de Luz Pozo, e a través do recoñecemento da presencia de Rosalía, ofrécesenos un marco desde o que explicar as relacións de influencia poética na escritura galega contemporánea. O discurso establece o enlace entre pasado e presente máis alá do sentimento de *belatedness* aludido por Bloom. Ó avaliar a cuestión da historia literaria desde unha conciencia de identidade social que foxe do nivel individual de "defensa" contra os precursores-usurpadores, Luz Pozo sitúase máis alá da esfera individual sen deixar de recoñecela[3]. Ó afirmar, "agora conversamos dúas mulleres galegas nun diálogo", Pozo establece que o desexo de singularidade creadora non se produce a través dunha relación de loita violenta coa gran nai poética, a visionaria Rosalía, senón por medio dunha liñaxe sustentada no diálogo[4]. Este xérase desde unha comprensión consciente das tradicións líricas herdadas da man de Rosalía, desde a "ansiedade da autoría" que experimentan as poetas mulleres, e desde a expresión do desexo de singularidade poética en termos dunha identidade nacional galega[5].

Menciono de maneira particular estas características porque as tres se sitúan en clara oposición ás premisas bloomeanas das relacións intrapoéticas. Para Bloom, o poeta do presente percibe de xeito *inconsciente* ó seu precursor como unha figura paterna, que no seu coito coa Musa reproduce a impensable escena primicial da escritura. Ante este cadro, tomado de escenas edípicas da psicanálise, o poeta-fillo descobre que o Pai precursor e a Musa non o enxendraron (*AI* 36-37). A análise e avaliación desta escena primicial ofrécea o crítico norteamericano na explicación de *clinamen*, a primeira das seis estratexias tropolóxicas segundo as cales os herdeiros len mal os poetas do pasado co obxecto de crear o seu propio "espacio imaxinativo". Denominados *ratios*, os tropos complétanse cos nomes de *tessera*, *kenosis*, *daemonisation*, *askesis*, *apophrades*, e converten a influencia literaria nunha incesante batalla retórica para acabar co sistema que sustenta o texto do pai.

Resulta evidente que o modo bloomeano de interpretar e teorizar as relacións intrapoéticas féndese se se contrasta esta teoría, e as súas loitas "entre poetas fortes", co proposto por Luz Pozo Garza. Aínda máis, o discurso inscribe no foro da Real Academia Galega o particular circuíto de tradición feminina das escritoras galegas contemporáneas, que se dedicaron a dialogar con poemas ou, nalgúns casos, con obras enteiras de Rosalía[6]. Autoras tan diferentes entre si como María del Carmen Kruckenberg, Xaquina Trillo, Helena Villar Janeiro, Ánxeles Penas e Inma Antonio Souto, entre outras, avaliaron de maneira consciente na súa escrita a presencia da Nai poética. A omnipresencia rosaliana nas producción poéticas contemporáneas de mulleres levou á estudiosa Carme Blanco a afirmar en *Literatura galega do século XX* que "[...] Rosalía é, en términos feministas, *nai simbólica* das escritoras galegas, é dicir, unha autora que nos antecede sen a cal non seriamos o que somos" (p. 108). Sen embargo, no caso de Rosalía non só se trata dunha poeta muller que inscribe unha voz poética feminina no texto e serve de "nai" ás poetas do presente. Segundo o poeta e crítico galego Ramiro Fonte, a irrevocable posición que ocupa Rosalía débese a que ela "[...] sigue siendo la figura de proa de nuestra literatura" (*Litoral*, p. 31)[7]. A aclaración non está de máis pois o Rexurdimento do século XIX non pode entenderse sen outras figuras como Manuel

Curros Enríquez e Eduardo Pondal. Non obstante, o tropo cara ó que todos volven é a nai poética e non a figura que Bloom defende como indisputable na súa teoría: o pai. De feito, o recoñecemento de Rosalía como figura inaugural evidénciase xa desde a producción dos seus coevos, como a crítica salientou no caso de Curros Enríquez e a súa producción poética. O papel de Rosalía como modelo atemporal da lírica galega contemporánea estableceo Curros desde o poema inaugural "Introducción" do seu primeiro poemario *Aires da miña terra* (1880). Ó enunciar "arpa inmortal da doce Rosalía" no contexto dunha loanza á lingua galega, Curros establece para Rosalía un papel primordial no desenvolvemento do galego[8].

O recoñecemento e loanza do herdo rosaliano vai vencellado a unha aguda conciencia da formulación dunha identidade galega. Por iso Fonte establece con claridade que Rosalía é a figura que antecede a esta literatura, afimación sustentada polo inclusivo "a nosa literatura". A xustificación dunha literatura nacional galega non se atopa só na propia historia da nación e na insistencia nunha herdanza cultural que se remonta á poesía lírica do século XIII e ás cantigas á Virxe de Afonso o Sabio. Non esquezamos que as condicións socio-políticas posteriores ó século XII fan do galego a lingua lírica *por excelencia* en toda a Península. Tampouco pode separarse da linguaxe poética que Rosalía ofreceu como legado a Galicia. Ó ser unha activa participante no seu renacemento cultural, Rosalía ofrece a Galicia un metadiscurso que pasa a ser parte integrante do programa de definición nacional e que ten o seu mellor expoñente en *Cantares gallegos* (1863). Aínda máis, unha das contribucións específicas de Rosalía ó galego foi a de xerar unha linguaxe lírica tal que permite á propia poesía articular unha poética sobre si mesma. A partir disto, a constitución do aspecto identificatorio entre Galicia como nación e Rosalía como emblema poético desa nacionalidade pasa a ser unha das tematizacións frecuentes da poesía galega do século XX. De aí que para os poetas e as poetas que escriben en galego Galicia e Rosalía aparezan ineludiblemente identificadas[9].

A partir destas consideracións quero situar a discusión dos poemas "Rosalía", de Xohana Torres; "Teu nome, Rosalía", de Pura Vázquez; "Cinco lembranzas pra Rosalía", de Luz Pozo Garza, e "Rosalía, tan amiga", de Ana Romaní, como exemplos discursivos de imaxinacións poéticas que traballan con e contra as nocións de poetas pais e as ansiedades dos seus fillos propostas por Bloom. Os catro poemas cobren case que trinta anos da producción galega contemporánea e poden considerarse como paradigmas explicativos das relacións de herdanza e influencia. O percorrido iníciase co poema "Rosalía", da colección *Do sulco* (1959), de Xohana Torres. A partir da reinterpretación da forma poética tradicional da cantiga de amigo, "Rosalía" tematiza a relación intrapoética e de herdanza cultural coa poeta do século XIX. No caso de Pura Vázquez e "Teu nome, Rosalía", de *O desacougo* (1971), as relacións articúlanse desde a elexía. Co "Poema en cinco lembranzas pra Rosalía", tamén de 1971, Luz Pozo Garza inicia o seu ininterrompido diálogo con Rosalía[10]. En 1987, Ana Romaní, en "Rosalía, tan amiga", de *Palabra de mar*, parece englobar as estratexias anteriores. Se consideramos todos os elementos converxentes na producción poética galega do século XX, resulta evidente que as reflexións poéticas de Torres, Vázquez, Pozo Garza e Romaní nos obrigan a ter en conta cuestións complexas e multivalentes nas que se dan a man nocións de herdanza poética, lingüístico-cultural e nacional que requiren ir máis alá do suxerido por Bloom.

I. EPITAFIO E POESÍA: O MESMO MAR DE XOHANA E ROSALÍA

Xohana Torres (1931) é coñecida na literatura galega contemporánea polas súas contribucións na narrativa, con *Adiós, María* (1970), e no teatro, con obras como *Á outra banda do Iberr* (1965), premio Castelao, e *Un hotel de primeira sobre o río* (1968). No eido da literatura infantil publicou *Polo mar van as sardiñas* (1968) e *Pericles e a balea* (1984). No campo da lírica deu a coñecer *Do sulco* (1957), *Estacións ao mar* (1980), polo que se lle outorgou o Premio da Crítica española en 1981, e *Tempo de ría* (1992). Desde o ano 2000 ocupa tamén un escano na Real Academia Galega e o seu poema "Penélope" converteuse no estandarte das poetas dos 90. Torres explora os sendeiros das relacións intrapoéticas en "Rosalía". Desde o título, a poeta sitúa o seu texto nunha relación de herdanza e influencia co tropo que preside non só este poema senón as letras galegas. Con este xesto autoconsciente o poema cuestiona de entrada a suposta incosciencia da "ansiedade da influencia":

ROSALÍA

Ti és pra min a barquiña que lembra
toda presenza de madeiras náufragas
que vive, infinda, unha traxedia líquida
de peiraos sen panos e sen peixes.
Sedenta coma un mar
e no teu mar, afogada.

Ti és pra min un pobo pequeniño
de vieiros sen cume, sen riadas,
mergullando no seo case morto
unha virxe canzón, inimitábele.
Sedenta coma un mar
e no teu mar, afogada.

Ti és pra min unha callada piña
de moitas primadeiras agardadas
onde xogaron anxos
onde vibraron áas sen movelas.
Sedenta coma un mar
e no teu mar, afogada.

Ti és para min a historia da meniña
que iba soñando praias
hastra que deu mareia a un ben triste mañán.
Sedenta coma un mar
e no teu mar, afogada.

Ti és pra min o lombo dunha sombra
onde todo resulta perguntado
i o paso das persoas faise lene...
Sedenta coma un mar
e no teu mar, afogada.

¡Ti es pra min a terra dunha tomba, compridamente limpa de pisadas! ...[11]

Apoiado nunha sentimentalidade de paisaxes e imaxes que se nutre directamente de *Follas novas* (1880), o poema elabora conscientemente a ansiedade que a elocuencia rosaliana xera na voz poética. Cunha poderosa voz que parece non só afogar o mesmo mar senón á propia Torres, Rosalía érguese desde o pasado nun bambeo que arrola e abafa —"mergullando no seo case morto"— á poeta do presente. Desde a tensión dese movemento que acolle e afoga, a voz poética autoafírmase e inmólase nunha buscada e suicida perda de identidade individual. Sen embargo, este perderse no mar rosaliano lévase a cabo desde unha relación intertextual que abrangue tanto a producción de Rosalía como a tradición lírica galaico-portuguesa.

O proceso realízase a través do diálogo intertextual de "Rosalía" cun paradigmático e concreto poema: o coñecido e estudiado "Negra sombra". A transcendencia deste na producción rosaliana débese á súa función de poética e de emblema das preocupacións estético-ontolóxicas de Rosalía. A partir desta imaxe icónica, a poeta parece tamén recoñecer o alento de morte que se manifesta na escritura. En particular, "Rosalía" dialoga cos dous primeiros versos da última estrofa, "En todo estás e ti es todo / pra min i en min mesma moras", cuns ecos que resoan no refrán "Sedenta coma un mar / e no teu mar, afogada"[12]. Mais o poema de Xohana Torres tamén amosa a súa relación entre o pasado e o presente ó traballar coa forma poética tradicional da "cantiga d'amigo". Así, temos o paralelismo do primeiro verso, o uso do refrán desligado sintacticamente do anterior e a alternancia paisaxística entre un espacio campestre, "Ti es pra min un pobo pequeniño / de vieiros sen cume, sen riadas", e un marítimo, "Ti es pra min a barquiña que lembra / toda presenza de madeiras náufragas". Os ecos das chamadas "barcarolas" ou "mariñas", onde a cantiga glosa temas relacionados co mar ou cun río, resoan neste poema de Torres.

O sentido de angustia convocado desde os primeiros versos con "madeiras náufragas" e "traxedias líquidas" reitérase no refrán "... tomba limpa de pisadas", que expón o peso lapidario da morte e a fantasmal presencia que se ergue desde esa tumba. Non se esqueza que este sentido de angustia non é alleo a certas modalidades das cantigas. Así, na única e fermosa "Sedia-m'eu na ermida de Sam Simiom", de Meendinho, que nos sitúa nas terras da ría de Vigo, as repeticións alternas de "e cercarom-mi as ondas, que grandes som... / cercarom-mi as ondas grandes do mar" resumen o anuncio inequívoco da morte co que a suxeitividade poética conclúe a cantiga: "morrerei eu fremosa no alto mar"[13]. Se o alento de morte que sustenta a voz lírica insírese na máis afastada tradición, a angustia que o espectro da nai poética xera sitúase dentro de preocupacións modernas que se relacionan coa natureza da orixinalidade e a imitación en poesía. Nese sentido, a preocupación desenvolvida por Xohana Torres semellaría situarse de cheo dentro dos parámetros teóricos establecidos por Bloom. Sen embargo, a dramatización da angustia que provoca na poeta do presente a forte presencia da poeta do pasado, traballa contra a inconsciencia que segundo Bloom sustenta as relacións de herdanza e influencia a partir da deliberada inscrición do poema na tradición da "cantigas d'amigo". A propia tradición outorga a Torres un espacio onde se recoñece que as voces do feminino deben, desde a antigüidade, lidar coas esferas da morte e destrucción que pretenden afogar as súas voces.

Todos estes aspectos elabóranse no poema de Torres a partir do epitafio, desde o lugar onde se atopan "escritura" e "temporalidade". O poema transfórmase en epitafio a través de varios procesos. Primeiro, "Rosalía" recorre ó refrán como eixe estructural. Non esquezamos, e valla a redundancia, que os refráns nos lembran a

súa xenealoxía máis antiga coa música e a danza. Tamén nos lembran as súas ocorrencias anteriores no poema e nos anticipan as posteriores. De aí que o refrán conteña unha autoconsciencia retórica. Esta fai referencia á noción de repetición cunha pregunta que podería formularse da seguinte maneira: ¿o repetir algo a intervalos concede ou resta importancia ó que se repite? Xohana Torres responde ó situar o seu poema nas propiedades das memoria, do lembrar e do anticipar que se convocan co uso do refrán.

O uso formal da "cantiga d'amigo" e, en especial, do refrán é máis que un grande acerto retórico se consideramos que o poema desenvolve e articula as súas relacións de herdanza e influencia con Rosalía. Se a distinción entre as "cantigas d'amor" e as "cantigas d'amigo" se establece a partir do suxeito que fala, masculino no primeiro caso e feminino no segundo; Torres re-escribe os paradigmas da forma tradicional ó apropiarse das súas estratexias para dirixir a súa invocación a outro suxeito feminino, á Rosalía do título. A apelación non se dirixe a un suxeito masculino, o amigo co que se ten a relación amorosa segundo a convención das cantigas. Ó contrario, a epitáfica homenaxe diríxese á nai todopoderosa, a Rosalía que aínda máis alá da morte habita a consciencia da voz subxectiva.

Por iso sorprende que a experiencia interna que semella obsesionar o eu poético do poema rosaliano —"En todo estás e ti es todo / pra min i en min mesma moras"— se repita no poema de Torres ó presentar de qué modo agora Rosalía textualizada obsesiona á voz poética. A alusión a esta fantasmal obsesión non é gratuíta. Os lugares convocados desde a perspectiva subxectiva, e que se resumen en "barquiña que lembra / toda presenza de madeiras náufragas", "mergullando no seo case morto", "o lombo dunha sombra" e "a terra dunha tomba", evidencian un hálito de perda e morte. Fronte a estas érguese o refrán coa súa función de lembrar, de volver a convocar. Unha convocatoria que tamén destaca o carácter fantasmal da escritura, pois no acto mesmo de repetir non fai máis que reafirmar a presencia da morte: "e no teu mar, afogada".

Por outros dous sendeiros tamén se chega á morte no poema de Xohana Torres, que así redunda no seu carácter de epitafio. Por unha parte, os versos do refrán "sedenta coma un mar / e no teu mar, afogada" amosan que o encontro significa unha experiencia de aniquilación para a voz poética. Por outra, as cinco estrofas avanzan nun *in crescendo* que culmina no clímax dos dous versos finais coa exclamación que enlaza a Rosalía coa imaxe dun cemiterio: "¡Ti es pra min a terra dunha tomba, compridamente limpa de pisadas...!" Toda esta imaxinería de morte e desaparición parece confirmar a visión bloomeana da "ansiedade da influencia" e a ironía dos "poetas fortes", que querendo producir vida só producen morte (*AI* 10). Para Bloom, esta clase de repetición estructura a súa terceira "ratio", *kenosis*, e ten un dobre significado: o de completar e opoñerse á vez ó texto do precursor.

Sen embargo, aquí a "filla", Torres, non busca á nai "Rosalía" senón que se recoñece morta nela —"e no teu mar, afogada"— nun paradoxo que destaca as complexas dinámicas do desexo e das relacións intrapoéticas. Curiosamente, a repetición de Torres sitúase fronte ó texto precursor desde un final, que se inicia coa morte e o afogamento da propia voz poética. Este mar, daquela, convértese nun lugar que diferencia estados distintos de existencia para a voz poética: viva fronte morta. Non obstante, tamén diferencia unha voz, a que se recoñece "sedenta coma un mar", da outra, que está afogada no "teu mar". Por iso, e en canto espacio que sostén a diferencia, o mar pasa a ser unha demarcación que sustenta e motiva o

poema e permite que a presencia dunha voz convoque á outra. Se no epitafio se entretecen as nocións de "escritura" e "temporalidade", o poema de Torres insiste en ambos paradigmas retótica e tematicamente. No primeiro caso, co uso do refrán e da forma poética tradicional da "cantiga d'amigo"; no segundo, ó inscribir a morte da propia suxectividade poética no mar rosaliano.

Ó deixar inscrita unha presencia textual para as xeracións vindeiras, o poema de Xohana Torres transfórmase no epitafio de Rosalía e, ó tempo, no seu propio epitafio. A través do xesto epitáfico, o poema alivia a dolor da perda ó permitir ó morto a pretensión de estar presente. Aínda máis importante, é por medio do epitafio como Torres elabora unha conversación con Rosalía; e a partir desta tematiza a participación das mulleres no circuíto das historias literarias. Nada máis lonxe da "ansiedade da influencia" que a comunidade de poetas galegas na que participa o poema.

II. PURA VÁZQUEZ E ROSALÍA. DO NOME E O NOMEAR

Pura Vázquez (1918), unha autora prolífica, publicou en galego e en castelán. Entre as obras en galego atópanse: *Íntimas* (1952), *Maturidade* (1955), *A saudade e outros poemas* (1963), *Versos pra os nenos das aldeas* (1968), *Os poetas* (1971) e *O desacougo* (1971), ó que pertence o poema "Teu nome, Rosalía". No ano 1992 publica *Verbas da edra no vento* e *Zodíaco poesía bilingüe*, e o seu poemario máis recente é *Desmemoriado río* (1997). O longo texto do que me ocupo divídese en tres apartados sinalados por numerais romanos. De seguido presento o primeiro:

TEU NOME, ROSALÍA

I

Teu nome, Rosalía, anúnciame a dozura
descansando nas estrelas e nas rosas.

E no contorno máxico do ár
rube a túa luz ferida de sinales
e poemas, e azas, e de beizos dourados
beixándoo. Teu nome é a bandeira
e o símbolo galaico: Rosalía.

Ti non o sabes, non, na túa trasparencia
de aurora ¡ou levián sombra que non lúe nin toca
tacto ningún! Que nace e se desnace soia
polo sangue do vento e das roxas mapoulas,
e nos agros recheos de musgos e na orela
dos canles máis lonxanos do silencio do infindo.
Pro, estás, permañeces, cantas, axexas, tocas
con espigas de luz e aspas de ensono fondas
a miña testa. Rubes. Adelgázate o tempo
afiándote, alongándote en distancias sereas
e xelos, emerxendo coma un anxo gracioso,
ausente estela doce, inalcanzada, pura (*OD* 33-4)[14].

Como toda elexía, esta tamén trata sobre asuntos de vida e morte: da mortalidade dos vivos e da inmortalidade dos mortos. Ó conmemorar a morte de Rosalía, "ausente estela doce, inalcanzada, pura", o poema tamén magnifica a súa vida buscando facer da poeta unha presencia viva: "Pro, estás, permañeces, cantas, axexas, tocas". O poema segue a convención da elexía tradicional de dirixirse dun modo íntimo ó suxeito rememorado. O primeiro verso fixa o ton tenro e doce co que a voz poética se dirixe a Rosalía: "Teu nome, Rosalía, anúnciame a dozura / descansando nas estrelas e nas rosas". Sen embargo, Pura Vázquez participa no cuestionamento que da elexía levan a cabo as poetas contemporáneas ó intentar diluír as convencións da modalidade[15]. Unha das estratexias contra a modalidade elexíaca prodúcese ó tratar de superar as barreiras das meras descricións co uso do vocativo directo desde o título, "Teu nome, Rosalía". Xesto que se repite nun total de catro veces máis no corpo do poema, dous no primeiro apartado e dous no segundo.

Desde esta premisa, o texto xa se presenta en aberta oposición á noción de loita que defende Bloom. Aquí establécese un ton de intimidade e achegamento que busca diluír o case que un século que separa a coleccción de Pura Vázquez das colecciónns rosalianas. A través do vocativo, Vázquez deixa en claro que non busca "loitar" contra a precursora. Ó contrario, busca un diálogo, ese intercambio íntimo que a xeito de liturxia deixe fluír a emoción ó mesmo tempo que a controla. A especie de liturxia á que fago referencia descansa no feito de que a elexía require unha linguaxe ritualizada que, polo mesmo ritual, se converte en representación. Neste sentido, o dicir algo é levar a cabo un acto; e, no caso do poema de Vázquez, é levar a cabo o acto ritual de nomear. Con esta especie de bautismo, a voz poética busca acurtar a distancia que a afasta de Rosalía co uso do nome propio. Non esquezamos que o nome propio é a única palabra da linguaxe que aparenta presentar dunha maneira completa o propio eu.

Sen embargo, o eixe denominativo complícase aínda máis neste primeiro apartado. Participar na actividade de nomear a Rosalía implica tamén denominar a outra identidade co seu nome propio: Galicia. Vázquez reclama tamén unha lectura política e histórica para a súa elexía ó establecer a relación Galicia-Rosalía en termos de nación —"... é a bandeira / e o símbolo galaico..." Deste modo, o canto íntimo a Rosalía inscríbese nun circuíto máis amplo de referencias e valores que contenden coa literatura nacional galega. O enlace de producto poético e axenda política estableceo Rosalía con lúcida mestría nos seus *Cantares gallegos*. Non esquezamos que con *Cantares* Rosalía proxectaba presentar o reflexo poético das xentes da súa terra. Unha centuria despois, Pura Vázquez presenta a Rosalía no seu poema como o reflexo poético do galaico. Ó convocar esta relación especular, a voz poética de "Teu nome" recoñece que a relación de herdanza e influencia con Rosalía foxe ós parámetros convencionais das relacións intrapoéticas. É dicir, o recoñecemento da autoridade da precursora é inherente á aceptación dun paradigma de identidade nacional e cultural que unha teoría como a bloomeana non considera. Se a teoría de Bloom se desenvolve en termos de "matar o pai", está claro que Vázquez non quere nin pode matar a nai, pois iso implicaría a negación da propia cultura e identidade galega. O desenvolvemento da presencia e permanencia da voz poética de Rosalía postúlase no segundo apartado cunha serie de imaxes recollidas das paisaxes galegas rosalianas:

II

Rosalía na voz celeste e pura
que inda canta con paxaros e arcanxos.
Que marmula nas fontes e nos ríos
fuxitiva e fermosa. E o nomearte
vóo colmado en áxiles montanas,
alí onde desluman os cocuios
e choutan volvoretas e vilanos,
e todo é voo e luz, adoescente,
maus e pel de caricia como neve,
e ramas abrazadas aos solpores,
e vivos arbres e emprumadas aves,
e miúdos insectos habitando
a mansión da túa ausencia, non túa morte.
¡Qué pulo e saiva vai xa polos séculos
empuxando o teu nome: Rosalía!
Erba empapada en choiva, qué racimo
de raios te acircunda nese nome
que nos deixache ardendo como vea
por todos os confíns arrepartida (*OD* 34).

As anáforas ancoran o poema na estratexia da repetición. Con ela búscase perpetuar a presencia da voz poética rosaliana tanto no universo natural —"que inda canta con paxaros"— como no sobrenatural —"... e arcanxos"—. A forza desta voz é tal que agora non só habita as paisaxes do visible e o invisible, senón que ocupa o texto de Vázquez nas imaxes que poboan este apartado do poema. As súas pegadas fanse evidentes se atendemos os detalles sinalados por Marina Mayoral cando afirma que "hai en Rosalía un gusto, unha case que fruición sensual na paisaxe *mollada*" (239, cursiva no orixinal). Non sorprende que Vázquez recorra a unha imaxinería similar para loar a Rosalía: "Erba empapada en choiva, qué racimo / de raios te acircunda nese nome". O abondoso uso da conxunción "e" en aliteración —"*e* choutan volvoretas *e* vilanos, / *e* todo é voo *e* luz, adoescente"— enlázase nalgúns versos coa anáfora, onde tamén se repite a mesma conxunción: "e ramas abrazadas aos solpores, / e vivos arbres e emprumadas aves, / e miúdos insectos habitando". O uso destas figuras reiterativas enfatiza a musicalidade do poema, baseada na repetición de sons e ritmos. A énfase retórica na repetición establece a pervivencia da voz rosaliana e deixa constancia da autoconsciencia poética do poema: a repetición non se produce desde unha esfera de ansiedade inconsciente senón desde unha conciencia que recoñece e se entrega á forza presencial de Rosalía como "matria". Así, Rosalía preséntase como un espacio físico e simbólico que outorga á poeta do presente unha identidade nacional e unha identidade lírica.

As repeticións retóricas axudan á voz poética da elexía a presentar unha consideración que abrangue as coordenadas tempo-espacio. De xeito que a pervivencia de Rosalía non debe verse só en termos de permanencia temporal: "... vai xa polos séculos"; debemos entendela tamén en termos de persistencia espacial: "... nese nome / que nos deixache ardendo como vea / por *todos os confíns arrepartida*" (as cursivas son miñas). A confluencia espacio-temporal proposta por Vázquez engade un aspecto particular ás reflexións sobre herdanza e influencia. Se a continuidade temporal se asume como parte integrante da noción de influencia, está

claro que a convocatoria do espacio como lugar quere ir máis alá desas nocións. O espacio, os lugares convocados co termo "confíns", pode ser un poderoso mecanismo preservador dos nomes. Non esquezamos que con anterioridade á codificación de conceptos e fala en símbolos gráficos, eran os lugares e sitios —prazas, catedrais, templos— os textos que convocaban os significados asociativos. De aí a importancia de salientar a significación do nome de Rosalía no poema de Pura Vázquez: se os lugares e paisaxes representados son unha homenaxe a Rosalía, esta é, á vez, convocada por eses espacios. Por iso o nome permanece non só na esfera do temporal senón tamén na espacial.

No terceiro apartado do poema veremos como o nome "Rosalía" se presenta análogo a un pulo de vida, a unha especie de enerxía xerativa que posúe a capacidade de ser e de actuar. Aquí as anáforas, aliteracións e polisíndetos culminan nos dous últimos versos, que van deixar constancia da forza asignada ó nome "Rosalía":

III

Teu nome é túa verdade, é túa evidencia.
Teu nome é garza e águia rubindo,
remontándose branco polo vento.
É tenrura nas letras resumida,
e corazón pesando na tristura
e no verso recóndito e saudoso.
É craridade sin fondo de universo.

Nas miñas sens se creva e nos meus ollos,
e moi levián me habita con luceiros
e caracolas con rumos de mares.
É lume e música e malencolías,
e néboa e manantío, e frol e arume.

Sabe a mel e a ledicia, e a río fondo,
e a froito, a corazón, a risa, a bágoa (*OD* 35).

As conexións do nome de Rosalía coa escritura e a poesía establécense no terceiro apartado coa referencia a "letras" e "verso". De maneira que só ó final é cando o poema explicitamente recoñece o proceso de textualización co que se reflexiona sobre o significado do nome de Rosalía. É dicir, "Rosalía" é un texto só accesible a través do discurso. Pura Vázquez válese do nome para articular un universo poético composto de imaxinación e memoria. Por iso non sorprende que a pedra angular sobre a que se constrúe o poema sexa, precisamente, unha serie de figuras retóricas que se serven da repetición. Emporiso, a continuidade nas imaxes utilizadas por Vázquez non significa pola súa parte unha mera reproducción do discurso rosaliano.

Fronte ás tan sinaladas alusións á saudade, a melancolía e a pena en Rosalía, Pura Vázquez utiliza como recurso expresivo un contrastado ton alegre que se destaca co rápido ritmo xerado polo polisíndeto. Con este xesto Vázquez semellaría situarse na segunda "ratio" da teoría bloomeana, a de *tessera*, onde o poeta busca completar a linguaxe do precursor empregándoa dunha maneira distinta. Sen embargo, xa vimos que a intertextualidade e as relacións intrapoéticas non son simplemen-

te relacións entre "pais" e "fillos". Está claro que o poema de Vázquez non presenta as relacións en termos filiais, nin sequera de nai a fillas. En realidade, preséntaas no nivel de modelo de escritura e de identidade galega. Con isto, faise evidente que Vázquez busca inscribir as súas reflexións sobre influencia poética nun campo literario máis amplo que non reduza o concepto só ó individual. É dicir, nunha esfera que sexa capaz de recoñecer a multiplicidade de influencias que afectan ós poetas.

O gran acerto do poema reside, por un lado, na dramatización desa multiplicidade. Os diversos niveis semánticos, retóricos e sintácticos nos que se tematiza e reflexiona sobre a repetición deixan claro que para Vázquez as reflexións sobre a herdanza rosaliana deben inscribirse na esfera da autoría feminina e na do nacional. O outro acerto repousa no uso da elexía: a voz poética de "Rosalía" fala desde un momento de aparente perda só para continuar escribindo e inscribindo a gran "ganancia" que Rosalía importa para a poesía contemporánea.

III. "A VOZ A TI DEBIDA": ROSALÍA E AS ELEXÍAS DE LUZ POZO GARZA

Coa publicación de *Ánfora* en 1949, Luz Pozo Garza preséntase na escena poética cun libro en castelán que recibe unha grande atención crítica[16]. En 1952 publica a súa primeira obra en galego, *O paxaro na boca*, inaugurando a precursora colección Xistral. Ese ano tamén publica en castelán *El vagabundo*. Posteriormente, en 1962, e con *Cita en el viento*, a autora evidencia a presencia do mundo marino na súa escritura. Sen embargo, é en 1971 cando Luz Pozo inicia a súa extensa reflexión arredor da herdanza e influencia rosaliana na súa escritura e na literatura galega coa publicación no número 34 da revista *Grial* do pentaedro que constitúe "Poema en cinco lembranzas pra Rosalía". Os *Diálogos con Rosalía*, o seu discurso de aceptación para recibir o asento "U" da Real Academia Galega, poden considerarse a culminación e apoteose desta reflexión. En edición bilingüe publicou *Últimas palabras / Verbas derradeiras* (1976). Deica o momento, os poemarios *Concerto de outono* (1981), *Códice calixtino* (1986), mentres que *Prometo a flor de loto* (1992) e *Vida secreta de Rosalía* (1996) constitúen as súas últimas entregas líricas[17].

Aínda que o poema "Falando á Rosalía", lido por vez primeira en 1985 nun acto de homenaxe a Rosalía organizado por Xesús Alonso Montero e recollido finalmente en *Códice calixtino* (1986), pasou a ser o texto rosaliano por excelencia de Luz Pozo, o papel inaugural que cumpre "Poema en cinco lembranzas" require que o leamos á luz de nocións de autoridade e prioridade. Os cinco apartados estructúranse do seguinte modo: I. "Hai unha voz", II. "Benzoada", III. "Biografía", IV. "Orelas da soedade" e V. "Cantiga funeral de Padrón". En 1981 só catro das cinco "lembranzas" se recollen co título "Verbas a Rosalía" en *Concerto de outono*. O cambio de título na versión de *Concerto de outono* débese a que xa non se trata de cinco "lembranzas", senón dun total de seis poemas. Dos orixinais recóllense "Hai unha voz", "Benzoada", "Biografía" e "Cantiga funeral de Padrón". Os dous que se engaden son "Bébeda" e "Preguntas a Rosalía"[18]. Este proceso de revisión da poeta do presente co seu modelo literario require que prestemos atención ó texto primixenio desde o que se inicia o incesante diálogo de Pozo Garza con Rosalía. É dicir, se de xenealoxías se trata no caso da teoría bloomeana, paga a pena establecer a xenealoxía poética que establece Pozo Garza no seu diálogo coa nai poética.

Céntrome nos dous primeiros textos, titulados respectivamente "Hai unha voz" e "Benzoada", pois ambos se presentan como un único texto por mor do en-

cabalgamento. O termo "benzoada" é precisamente o que establece o enlace entre o primeiro e o segundo apartado[19]. De seguido vai o texto do poema:

I

HAI UNHA VOZ

Hai unha voz
no tempo de Galicia.
Hai unha voz sen verbas.
A que todos ouvimos no silencio.
Lembrando nomes pra que naza o millo.

Chámase morte ou mágoa.
Xuramento de anguria.
Soedade.
Pensamento de pedra.
Chámase berro de auga.
Desamparo.

Chámase olvido.
E chámase arelanza.
E vida e libertade e compaña dos nosos.
Chámase sono. Sorte. Lar. Saudade.
Chámase choiva que lourea os froitos.

Hai unha voz.
Chámase Rosalía.
Sete letras de laio.
Saudade
dunha fala ferida.
Esperanza
dun mundo que inda fica nun berro
de libertade.
Hai unha voz. A súa. Benzoada.

II

Benzoada

Benzoados os tempos
do infortunio
que fixeron posible esa voz silandeira,
Rosalía.

Benzoadas
todas as nordesías
que asulagan
teus salaios de acibro.

Benzoada sexa
a túa orfandade
que a todos nos fire entrañablemente.

Benzoada a fontela de anceios de morte
que asulagou
o teu vivir,
a carón da máis grande das mágoas.

Benzoados os espacios e os tempos,
esas dúas coordeadas
que te crucificaron
con cravos de ferro ou de amor.
Rosalía.
Benzoados sean pola túa voz.

Propostos en termos de perda e dó, ambos apartados inscriben a voz e a presencia de Rosalía desde as premisas da modalidade elexíaca. A partir da expresión dos poderes e limitacións da voz poética fronte á mortalidade humana, a elexía non pode lerse fóra das narrativas que desde os tempos clásicos se constrúen arredor da historia de Orfeo e Eurídice. A narrativa da morte de Eurídice, o descenso de Orfeo ó mundo dos mortos para buscala e os tráxicos acontecementos que determinan que Eurídice regrese á morte e Orfeo se transforme para sempre no poeta elexíaco por excelencia, codificaron os motivos e problemas da modalidade á que se acollen os poetas e as poetas que traballan coa elexía. Sen embargo, a pesar das distintas versións da historia, as premisas máis constantes amosan claramente unha ansiedade fronte ó feminino. Unha ansiedade que apunta ó temor do poeta masculino de ser atacado, o mesmo que Orfeo, por furiosas mulleres vingativas. A ansiedade máis obvia manifestase no desexo de non ocupar o lugar de morte e de silencio asignado a Eurídice e que se codificou no simbólico cultural como a esfera do feminino. Por iso non sorprende descubrir que en muitas das discusións sobre a elexía se recorra ó modelo bloomeano da "ansiedade da influencia".

Dado que este xénero lírico ofrece un espacio complexo e vizoso desde onde reflexionar sobre identificación autorial e a presencia do feminino que implica a figura de Rosalía, non sorprende que Luz Pozo inscriba as súas primeiras reflexións sobre herdanza dentro dos parámetros desta modalidade. Sen embargo, se o xénero lírico co que se traballa é a elexía, as estratexias retóricas do poema descansan na reiteración. Así, Pozo Garza, o mesmo que as súas contemporáneas Xohana Torres e Pura Vázquez, elabora as súas reflexións desde unha imaxinación poética que recoñece de modo consciente o traballar desde a repetición e coa repetición.

A través do encabalgamento —"Hai unha voz / no tempo de Galicia"—, os dous primeiros versos buscan crear o efecto de unidade temporal e orixe única que fronte á suposta dispersión da escritura ofrece a voz rosaliana. A ilusión de unificación e totalidade destaca desde dúas instancias fundamentais para a reflexión da angueira poética. Por unha parte, coa problematización da cuestión enunciativa —"hai unha voz"— en canto eixe básico da lírica moderna contemporánea. Por outra, coa convocatoria á historia de Galicia. A referencia ó "tempo de Galicia" sitúa o poema dentro do imaxinario colectivo da identidade nacional galega e dentro dos distintos discursos que converxen na articulación socio-cultural desa identi-

dade. Por medio do recoñecemento consciente da instancia de grandeza coa que Rosalía inaugura a historia literaria, cultural e nacional da Galicia moderna, Luz Pozo foxe das funcións represivas asignadas por Bloom á súa teoría poética e que Grahan Allen resume como "[...] as agonistic battle for priority and authority in which a defence against belatedness takes on the function of represion" (p. 150).

Desde este prisma importa subliñar a peculiaridade á que fan referencia eses versos: trátase dunha poesía autoconsciente, volcada simultaneamente cara á historia e cara ó destinatario interno do seu discurso. Esta autoconsciencia leva rapidamente á voz poética a establecer nas tres estrofas seguintes que a voz autorial convocada é tamén unha voz fantasmal e espectral que enuncia morte, angustia, soidade e desamparo. É dicir, a atribución dunha conxuntura á voz do poema faise desde o recoñecemento desta como o sinal dunha ausencia: "chámase berro de auga". Mais é tamén, e pola lingua na que se enuncia o poema, desde o recoñecemento do uso social da palabra compartida e herdada. O abalo entre asociación e distanciamento implícito neste dobre recoñecemento expón as complexas augas que ten que navegar a poeta contemporánea ó lidar coa elexía e as cuestións de identidade poética e sucesión.

Se por un lado as referencias do poema a "morte", "angustia" e "soidade" establecen unha perigosa asociación coas alusións orfeicas das mulleres coa morte, a escuridade e a perda do corpo; a insistencia na presencia da voz de Rosalía polas reiteracións da anáfora distributiva —"hai unha voz"— sitúan esta elexía dentro dunha nova esfera que ocupan as poetas contemporáneas en relación á destrucción ou mutilación corporal e ó silenciamento poético[20]. O apartado I deixa en claro que a presencia corporal de Rosalía é irreproducible e irrecuperable. Sen embargo, unha das manifestacións físicas de Rosalía permanece: a súa voz. A pesar da súa cualidade inexcrutable —"hai unha voz sen verbas"—, non permanece inaccesible xa que pode ser escoitada: "a que todos ouvimos no silencio". A centralidade da voz de Rosalía, a súa permanencia a través das súas distintas mutacións, confire á elexía de Luz Pozo Garza un atributo fundamental: transferir a voz, ese atributo central do mito órfico, do home á muller.

A revisión da elexía implica tamén unha revisión das nocións de influencia bloomeana e levan á voz poética a establecer un camiño de esperanza que abre paso ás beizóns do apartado II de "Poema en cinco lembranzas pra Rosalía". Ó partir do último termo da afirmación do último verso do apartado I, "benzoada", Luz Pozo recupera a elexía como un xénero para os vínculos femininos e a autoidentificación autorial. A través do encabalgamento, a voz de Rosalía permanece non só no tempo de Galicia senón tamén no tempo do poema e convértese nun espacio vital que permite á voz poética recuperar os espacios que constitúen a historia biográfica e literaria de Rosalía para asignarlles un novo significado. Este proceso tamén abrangue a lectoras e lectores, os que se obriga a pescudar nos datos que constitúen a biografía rosaliana. Así, a referencia a "túa orfandade", que procede das circunstancias ilexítimas do seu nacemento —filla de nai solteira e pai sacerdote— e coas que teñen que familiarizarse lectoras e lectores, debe entenderse, sobre todo, como unha metáfora que expresa o pesimismo obsesivo de gran parte da súa poesía. Por tanto, o que o proceso de resemantización deixa en claro é que o legado que Rosalía ofrece ás poetas galegas do século XX é a posibilidade de *expresarse*. De aí que o recoñecemento da predecesora se exprese en termos transcendentais por medio dun vocábulo sintetizador "benzoada" que exalta e lembra.

Coa estratexia enumerativa, que arela condensar o todo, Pozo Garza establece que os fíos da lembranza e da anticipación que se enlazan nas relacións intrapoéticas merecen verse máis alá da lente do parricidio ó que alude Bloom. De feito, e no caso de Rosalía, as circunstancias específicas, que son o tempo, a narración e a memoria da lírica galega contemporánea traballan en contra das concepcións bloomeanas do texto lírico producido máis alá do tempo e do espacio e da fábula xenética que asigna só pais e fillos para as relacións de herdanza e influencia.

IV. TAN AMIGAS: PALABRA E DESEXO EN ROSALÍA E ANA ROMANÍ

A máis nova das poetas estudiadas, Ana Romaní (1962), participou en múltiples recitais poéticos e tamén no disco *Rosalía na voz dos poetas*. Xornalista e actriz de dobraxe de películas ó galego, Romaní publica habitualmente poemas en revistas literarias e na prensa diaria. Tamén colabora na Radio Galega como directora do programa *Diario cultural*. A forte presencia da paisaxe mariña na súa escritura faise evidente nos títulos das súas dúas primeiras colecciónS poéticas, *Palabra de mar* (1987) e *Das últimas mareas* (1994); a súa última colección titúlase *Arden* (1998). Con *Palabra de mar*, Romaní establece un circuíto de herdanzas femininas pola dedicatoria do texto a súa nai e o seu dialogar con Rosalía no poema que segue:

Rosalía, tan amiga

"Mollo na propia sangre a dura pruma
rompendo a vena hinchada,
y escribo..."
(Rosalía de Castro)

"Así me nace o amor,
como as chagas que ela leva,
tan ferido e traicionado o corazón
e tan anónima a tristura".

O branco silencio das naos
enche o mar espido da hora,
calo o tremor do meu dedo
e abrigo no mesmo centro do teu ollar cego
as esperanzas.
Para que nada entolde o teu estar tan quedo,
ese voar tan lonxe da presencia,
a esculpir imaxe, auga, a florecer violeta.
Para que non se demore na longura desta tarde
a palabra que agardo á esperanza
e nada desequilibre a bágoa
que esbara limpamente, sen sulco errado,
polo soño.
Ti, tan amiga,
erguido o manto das paixóns eternas,
seméntate a terra nos ocasos,

a mesma patria que erguida en estandarte
se troca verso, mesmo sangue.
Ti, tan amiga,
no ventre fondo a poboar terrores,
fai palabra ó vento, ou anaina mainamente
o regato que esbara na meixela,
que eu agardarei serenamente á porta,
ninguén derrube o teu estático sentir eterno,
esa fuxida,
ninguén disloque o sorriso que se che vén
timidamente ós ollos, tan branco
o violín no adaxio peiteándoche o cabelo.
Muller, amiga,
quero ve-lo mar contigo polas fiestras abertas,
sulcar imaxes de gaivotas namoradas
e berrar pola vida,
nos límites mesmos da loucura,
nosa é a ternura,
este recupera-lo verso e a historia,
a entraña do ser,
o misterio da silenciada rebeldía.
Ti, sempre amiga,
aniñas no vento dos amantes
e faste trebón en estalido suave,
xeada de luz polos claustros feridos.
Derroto o tempo no seu berce,
a posterga-la memoria do teu xogo,
para ficar en ti. Todo o que amamos
vive nas salobres ondas do silencio.
O mar, noso coma a alba,
entra nas estancias polas fiestras abertas
ó soño.
E fágome cinsa a sementar promesa,
renacida na ausencia do teu corpo,
bicareiche as cicatrices desterradas
no mar, co desexo da palabra
Tan amiga.

O lugar preliminar e primixenio que ocupa Rosalía na literatura galega moderna non só se elabora temática e retoricamente ó longo do poema. Tamén se inscribe graficamente no espacio da páxina co epígrafe que antecede ó corpo textual do poema de Romaní. Os versos serven, por parte, para convocar a presencia conflictiva e magoante de Rosalía, como testemuñan os seus textos galegos. Desde este lugar de precedencia, a voz poética rosaliana enuncia o sanguento exercicio que é a escritura por medio de imaxes violentas —"Mollo na propia sangre... / rompendo a vena hinchada"— que sinalan o arduo labor que espera ás poetas galegas. Aspecto que a propia Rosalía destaca con ironía no seu artigo "Las literatas (carta a Eduarda)" ó afirmar: "[...] sobre todo, amiga mía, tú no sabes lo que es ser *escritora* [...] ¡qué continuo tormento! [...] y los hombres [...] sobre todo los que escriben y se tienen por graciosos no dejan pasar nunca la ocasión de decirte que las muje-

res deben dejar la pluma y repasar los calcetines de sus maridos, si los tienen, y si no, aunque sean los del criado" (*Obra en prosa*, pp. 451-2).

O texto de Romaní preséntase ante todo como un palimpsesto no que atopamos sinais de todos os poemas anteriores. Desde o ambiente mariño que enmarca o poema —"O branco silencio das naos / enche o mar espido da hora"— ata as alusións ás pegadas da esperanza —"Para que non se demore na longura desta tarde / a palabra que agardo á esperanza"—, o poema semella percorrer *topos* e tópicos dos poemas de Xohana Torres e Luz Pozo Garza. Así, mentres o eixe creado pola paisaxe mariña cheo de "naos", "mar", "vento", "gaivotas", "tempestade" e "salobres ondas" recolle parcialmente a imaxinería que poboa o poema de Xohana Torres, a íntima camaradería coa que se invita á precursora —"Muller, amiga, / quero ve-lo mar contigo polas fiestras abertas"— debuxa un cadro de amor e vida —"sulcar imaxes de gaivotas namoradas / e berrar pola vida"— fronte a morte que convocan os versos "Sedenta coma un mar / e no teu mar, afogada".

As pegadas do poema de Pura Vázquez atópanse nos trazos deixados pola presencia da dozura —"Teu nome, Rosalía, anúnciame a dozura / descansando nas estrelas e nas rosas" (*OD* 33)— nos versos que establecen a ternura como o enlace afectivo que une a Ana Romaní con Rosalía de Castro: "nosa é a ternura". De modo que a "dozura" funciona como ingrediente constitutivo da "ternura", unha capa anterior no texto pálimpséstico de Romaní. Se a "dozura" é o nome da marca deixada polo texto de Pura Vázquez, a "esperanza" será o sinal que deixe "Poema en cinco lembranzas pra Rosalía", de Luz Pozo. Se Rosalía é no poema predecesor "Esperanza / dun mundo que inda fica nun berro" (*Grial* 70), a virtude que se sustenta na confianza dun "porvir" alcanza en "Rosalía, tan amiga" a asimilación da totalidade. Esta culmina nun proceso de transubstanciación por medio do que o eu subxectivo faise "[...] cinsa a sementar promesa, / renacida na ausencia do teu corpo" (p. 19).

O xesto diferenciador do poema é sen dúbida o uso do adbervio "tan" para enfatizar o adxectivo "amiga". Deste modo, Rosalía defínese para esta última herdeira desde unha relación de íntima igualdade que suprime a ansiedade de enfrontarse coa voz rosaliana e coa tradición do pasado. Ó conmemorar a Rosalía morta, "teu ollar cego", "[...] que nada entolde o teu estar tan quedo" e a "[...] ausencia do teu corpo", o poema focalízase na ausencia corporal que provoca a morte. Sen embargo, a disolución do corpo da muller-amiga que é Rosalía non se perde senón que pola transubstanciación se converte noutros elementos que ocupan o corpo do poema: "E fágome cinsa a sementar promesa, / renacida na ausencia do teu corpo".

A recuperación deste potencial permite á subxectividade lírica do presente revisar o pasado para ofrece unha *ars poetica* que rexeita a clausura funeraria e o consolo que supostamente brinda a elexía para concibir relacións de continuidade desde o "desexo da palabra". É este desexo de nomear o que, en última instancia, se converte no eixe axiolóxico do valor poético e da vitalidade. Desde o espacio de afectividade subxectiva na que Rosalía e Ana Romaní se atopan como mulleres e como amigas, o desexo é unha invitación a gozar xuntas do pracer das palabras. De aí que o pracer da escritura poética requira dunha volta á nai, aínda que ela sexa só cinsas, para renacer, máis alá da lei do pai. Ese alí, daquela, máis alá desa lei onde a voz poética pode vivir sen a ansiedade da influencia.

Os catro poemas esclarecen que no caso das poetas galegas contemporáneas e da súa relación coa herdanza da poeta do século XIX, deben considerarse teorías poéticas que non reduzan a un só pulo nin o significado poético nin as motiva-

cións para producir poesía[22]. Desde "Rosalía", "Teu nome, Rosalía", "Poema en cinco lembranzas pra Rosalía" e "Rosalía, tan amiga", as poetas parecen invitar a Bloom a recoñecer o eixe constitutivo de termos colectivos como os que elas establecen desde a súa condición de mulleres escritoras galegas. A través dunha autoconciencia que non reprime a presencia da precursora, Xohana Torres, Pura Vázquez, Luz Pozo Garza e Ana Romaní, deixan claro que a teoría de influencia poética de Harold Bloom se sustenta nunha ideoloxía patriarcal que, ó recorrer só á figura do pai, esquece que existe unha rica tradición lírica como a galega. Esta recoñece que sen a figura da nai predecesora non existirían ningunha das voces da poesía galega contemporánea: non se chegou tarde á cita co gran Poema xa que Rosalía sempre lles permite chegar a tempo.

NOTAS

1 As referencias a *The Anxiety of Influence* pertencen á edición de 1997 e inclúense de agora en diante baixo as siglas *AI* seguidas do número de páxina. O campo de estudios sobre a noción bloomeana de influencia é extenso e controvertido. Véxanse, entre outros, *Harold Bloom: A Poetics of Conflict*, de Graham Allen; *Harold Bloom: Towards Historical Rhetorics*, de Peter Bolla; *Harold Bloom: The Rhetoric of Romantic Vision*, de David Fite, e *Beautiful Theories*, de Elizabeth Bruss.

2 Bloom define o termo "agon" como a contenda pola supremacía estética (xxiv).

3 A conciencia de identidade social nas relacións de influencia na literatura española analízaas con detalle Jesús Torrecilla en *La imitación colectiva*, onde presta atención a algunhas producciónns de Cadalso, Larra, Pérez Galdós, Ganivet, Baroja, Unamuno e Machado.

4 As referencias ó discurso tiráronse da edición preparada pola Deputación Provincial da Coruña publicada en 1997 co título *Diálogos con Rosalía (Discurso da académica electa Ilma. Sra. Dona Luz Pozo Garza lido no acto da súa recepción pública o día 29 de novembro de 1996 e resposta do Ilmo. Sr. D. Xesús Alonso Montero)*: 35.

5 A noción de "ansiedade de autoría" derívase do xa clásico estudio de Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.*

6 O poemario *Rosalía no espello* (1985), de Helena Villar Janeiro e as *Cartas a Rosalía* (1981), da ensaísta Teresa Barro, son dous dos textos enteiramente dedicados á poeta do século XIX.

7 Deixar constancia do papel de Rosalía como precursora tanto na poesía galega contemporánea como na poesía escrita no Estado español é a intención que guía a Xesús Alonso Montero na súa recompilación *En torno a Rosalía* (1985).

8 Cito o verso do poema en galego da edición de Carlos Casares, *Poesía galega completa* (1992): 65. Con respecto ás relacións intrapoéticas entre Curros Enríquez e Rosalía véxanse, entre outros, os estudios "Reflexións sobre a poética de Rosalía e Curros", de Concepción Delgado Corral, e "Rosalía em Curros", de Aurora Marco.

9 Ó respecto, e con aclaracións que establecen distincións entre o concepto dunha literatura nacional e un nacionalismo literario, véxase o lúcido artigo de Xoán González-Millán, "Do nacionalismo literario a unha literatura nacional".

10 A continuación dese diálogo atoparémola en "Falando a Rosalía", de *Códice calixtino* (1986). Véxase o meu "De 'la ansiedade de la influencia' a los 'diálogos con Rosalía': hablemos de relaciones intrapoéticas en la literatura gallega" para unha pormenorizada análise do poema. A relevancia deste texto repousa en que pasou a formar parte do canon literario galego contemporáneo ó ser considerado material de lectura obrigatorio para os estudiante preuniversitarios. Véxase *Literatura galega do século XX: comentarios de textos para COU* (1992).

11 As citas de Xohana Torres pertencen a *Do sulco* (1957).

12 As referencias ó poema de Rosalía proveñen da edición de *Follas novas* preparada por Henrique Monteagudo e Dolores Vilavedra para a Editorial Galaxia (1993): 170. Inclúense a partir de agora baixo as siglas *FN* seguidas do número de páxina.

13 Agradezo a Ana Sofía Ganho os seus agudos comentarios en relación ás "cantigas de barcarola" da tradición galaico-portuguesa. As citas da cantiga de Meendinho pertencen á antoloxía de Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos de *A lírica galego-portuguesa: textos escolhidos* (1991): 254.

14 As citas de Pura Vázquez pertencen a *O desacougo* (1971) e inclúense no texto coas siglas *OD* seguidas do número de páxina.

15 No seu *Beyond Consolation: Death, Sexuality, and ybe Changing Shapes of Elegy*, Melissa F. Zeiger propón reexaminar tanto a historia literaria da elexía en lingua inglesa como as súas implicacións políticas para establecer o paradigmático papel que teñen as poetas contemporáneas na escritura deste xénero lírico.

16 Mentres Gerardo Diego recibe *Ánfora* con entusiasmo nas páxinas de *ABC*, a obra válelle en Galicia ser nomeada correspondente da Real Academia Galega e recibir unha serie de homenaxes promovidas por Dionisio Gamallo Fierros.

17 A autora tamén se dedica á crítica literaria con traballos como *Dieste: una narrativa actual* (1982), *Martín Codax: as sete cantigas* (1987), *Negra sombra: análise dunha obsesión* (1987). Na década dos noventa centrouse en dous autores en certo sentido afíns ás súas preocupacións con *A bordo de 'Barco sin luces' ou o mundo poético de Luís Pimentel* (1990) e *Álvaro Cunqueiro e 'Herba aquí ou acolá'* (1991). O labor de Luz Pozo abrangue tamén a dirección de revistas literarias. Con Tomás Barro codirixe a prestixiosa *Nordés* na súa primeira etapa, que a partir de 1980 dirixe en exclusiva. Co apoio da Deputación da Coruña dirixe na década dos noventa a revista *Clave Orión*, onde tamén se encarga das ilustracións.

18 Sobre o cambio do título e o contexto das relacións de influencia véxase o excelente estudio de Diana Conchado: "Escrita como re-visión: as *Verbas a Rosalía* de Luz Pozo Garza".

19 Os outros tres apartados, tal e como aparecen en *Grial* son: "III. Biografía", "IV. Orelas da soedade" e "V. Cantiga funeral de Padrón". As referencias ó poema cítanse tal como aparecen en *Grial. Revista Galega de Cultura* 34 (1971): 470-3.

20 Sobre este aspecto véxase: "Feminism and Deconstruction: Reconstructing the Elegy", de Celeste Schenck e o capítulo "The Fading of Orpheus; Women's Elegies", do xa citado *Beyond Consolation: Death, Sexuality, and the Changing Shapes of Elegy*.

21 O poema de Ana Romaní pertence a *Palabra de mar* (1987).

22 Esta crítica á teoría bloomeana non é nova e xa Geoffrey Hartman a propuxo na súa reseña sobre *The Anxiety of Influence*. A reseña publicouse primeiro en *Diacritics* 3, 1 (1973): 26-32; posteriormente apareceu en *The Date and Reading ang Other Essays* (1975).

Referencias bibliográficas

Allen, Graham

1994 *Harold Bloom: A poetics of Conflict* (Londres: Harvester/Wheatsheaf).

Alonso Montero, Xesús

1985 *Entorno a Rosalía* (Madrid: Ediciones Júcar).

Blanco, Carme

1991 *Literatura galega da muller* (Vigo: Edicións Xerais).

1992 "*Códice calixtino* de Luz Pozo Garza", en *Literatura galega do século XX (Comentarios de textos para COU).* Luís Alonso Girgado, ed. (Vigo: Galaxia), pp. 93-109.

Bloom, Harold

1997 *The Anxiety of Influence* (Nova York: Oxford University Press).

Bolla, Peter de

1988 *Towards Historical Rhetorics* (Londres e Nova York: Routledge).

Bruss, Elizabeth

1980 *Beautiful Theories: The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism* (Baltimore e Londres: John Hopkins University Press).

Castro, Rosalía de

1993 *Follas novas.* Henrique Monteagudo e Dolores Vilavedra, eds. (Vigo: Galaxia).

1980 *Obras completas III. Obra en prosa.* Mauro Armiño, ed. (Madrid: Akal).

1966 *Obras completas.* Victoriano García Martí, ed. (Madrid: Aguilar).

Conchado, Diana

1992 "Escrita como re-visión: as *Verbas a Rosalía* de Luz Pozo", *Anuario de Estudios Literarios Galegos* 1992, pp. 123-35.

Curros Enríquez, Manuel

1992 *Poesía galega completa.* Carlos Casares, ed. (Vigo: Galaxia).

Delgado Corral, Concepción

1986 "Reflexións sobre a poética de Rosalía e Curros", *Actas do Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro y su Tiempo.* Tomo III. (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega e Universidade de Santiago de Compostela) pp. 205-12.

Fite, David

1985 *Harold Bloom: The Rhetoric of Romantic Vision* (Amherst: University of Massachusetts Press).

Gilbert, Sandra M. e Susan Grubar

1979 *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University Press).

González-Millán, Xoán

1994 "Do nacionalismo literario a unha literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega", *Anuario de Estudios Literarios Galegos* 1994, pp. 67-81.

Gonçalves, Elsa e Maria Ana Ramos

1983 *A lírica galego-portuguesa: textos escolhidos* (Lisboa: Comunicação).

Hartman, Geoffrey

1975 *The Fate of Reading and Other Essays* (Chicago: University of Chicago Press).

Marco, Aurora

1986 "Rosalía en Curros", *Actas do Congreso Internacional de Estudios sobre Rosalía de Castro y su Tiempo.* Tomo II. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega e Universidade de Santiago de Compostela, pp. 347-56.

Pozo Garza, Luz

1971 "Poema en cinco lembranzas pra Rosalía", *Grial* 34, pp. 470-3.

1996 *Diálogos con Rosalía (Discurso da académica electa Ilma. Sra. Dona Luz Pozo Garza lido no acto da súa recepción pública o día 29 de novembro de 1996 e resposta do Ilmo. Sr. D. Xesús Alonso Montero)* (A Coruña. Deputación Provincial da Coruña).

1991 *Códice calixtino.* Carme Blanco, ed. (Vigo: Edicións Xerais).

Romaní, Ana

1987 *Palabra de mar* (Santiago de Compostela: edición da autora).

Schenck, Celeste

1996 "Feminism and Deconstruction: Re-Constructing the Elegy", *Tulsa Studies in Women's Literature* (Spring 1996), pp. 13-27.

Torrecilla, Jesús

1996 *La imitación colectiva: modernidad vs. autenticidad en la literatura española* (Madrid: Gredos).

Torres, Xohana

1957 *Do sulco* (Vigo: Galaxia).

Vázquez, Pura

1971 *O desacougo* (Vigo: Galaxia).

Zeiger, Melissa F.

1997 *Beyond Consolation: Death, Sexuality, and the Changing Shapes of Elegy* (Ithaca & Londres: Cornell University Press).