

**De impurezas, epitafios e balbordos.
Lectura non só sistémica de *Fascinio*, de Chus Pato,
nas coordenadas líricas dos 90**

Arturo Casas

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

CASAS, ARTURO (2012 [1997]). “De impurezas, epitafios e balbordos. Lectura non só sistémica de *Fascinio*, de Chus Pato, nas coordenadas líricas dos 90”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 1996, 129-148. Reedição en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*. <<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1635>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

CASAS, ARTURO (1997). “De impurezas, epitafios e balbordos. Lectura non só sistémica de *Fascinio*, de Chus Pato, nas coordenadas líricas dos 90”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 1996, 129-148.

* Edición dispoñíbel desde o 23 de xaneiro de 2012 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.

**De impurezas, epitafios e balbordos. Lectura non só sistémica
de *Fascinio*, de Chus Pato, nas coordenadas líricas dos 90**

Arturo Casas

Para Iris Cochón, de quen aprendo.

Cumprido o penúltimo decenio do século, lémbrese, un sector da crítica converxeu na queixa sobre a ausencia de dialéctica pública de grupos poéticos en Galicia. Había un cansazo perante o que algúns interpretaban como indicios claros dun *manierismo* autotélico na lírica, exercitado por varias das voces destacadas da xeración dos 80, as cales semellaban ancoradas no espello da súa propia poética, escribindo sempre o mesmo libro, non avantando ó ritmo que a sociedade literaria —a mesma que pouco antes, na medida das súas posibilidades, as coroara en bloque— lles demandaba. Argüíuse, en fin, que factores estéticos ou ideolóxicos non daban amosado suficiencia como focos xeradores de polémica.

Resultaría inxusto falar dunha uniformidade xeracional que nunca existiu no eido estético-literario e que foi relativa no marco das disponibilidades e militancias sociopolíticas e culturais; pero non o sería tanto referirse a un “compromiso pola estabilidade” pactado de xeito tácito, que, como acontece a miúdo en sistemas literarios do diámetro do noso, viña inducido no decenio anterior pola procura dun equilibrio garante da supervivencia persoal e colectiva. Tal compromiso, en calquera caso, silenciou máis do debido os desacordos existentes, e se foi cómodo para uns (non só autores, tamén críticos, editores, lectores...) resultou frustrante para outros.

Pasaron os anos, ben poucos, pero de entón a hoxe o panorama mudou bastante, gañando dinamismo e pluralidade. En tan escaso tempo dous fenómenos renovadores interimplicados —mesmo cómplices— son os máis chamativos entre os que se van consolidando. Trátase do acceso ó espacio público da denominada xeración dos 90 e do *boom*, intenso no seu periplo e extraordinario nos seus

achados múltiples, da lírica escrita por mulleres, priorizadora entre outros temas da problematización do xénero sexual en canto discurso e representación.

Dito así —e non se ve xeito alternativo de dicilo— pode haber quen pense que nos movemos con parámetros de estricto xorne biolóxico. Sen dúbida, erraría. Non se lea no que vou propoñer un quebro neohegeliano, pero creo que é o propio sistema literario quen demanda e conduce explosións coma estas ás que asistimos. El mesmo será quen determine de aquí a uns anos que na relativa compacidade actual do bloque dos 90 se abran fendas, e que algunhas das voces convocadas á necesaria festa da palabra silenciada demanden máis ou menos vatios, outra construción do suxeito feminista, outra crítica...

Os sistemas literarios complicanse tanto máis canta maior autoconfianza son capaces de xerar. Por tanto, o debate público entre os axentes dun sistema como o galego é positivo en canto síntoma, e acaso debería ser celebrado de modo unánime por extremadas ou mesmo falaces que resulten as súas manifestacións, descalificacións e caricaturas máis fementes. Preveño que non equiparo a polémica a unha situación de *río avolto*, fornecedora de tripaxe para certos cronistas e historiadores da literatura de pasadomañá e alimentadora tamén visceral dalgunhas lérias de hoxe. A polémica é positiva e necesaria ante todo polo seu potencial clarificador das identidades e alteridades en liza, que deben ser descodificadas nun sentido poético, estético, cultural e, non menos, ético e político. A polémica determina o lugar desde o cal se quere falar —o *bic* epistémico da escrita— e informa de xeito óptimo sobre o plano do discurso propio e alleo, amosando ós elementos partícipes cales son os lugares outros, tanto os testantes como os máis afastados. A polémica impórtanos ademais a nós, os investigadores da cultura, en canto instrumento semiósico e axiolóxico: é un facho que proxecta luz sobre isto ou aquilo, precisamente sobre esas zonas culturais e non sobre outras, con tal ou cal intensidade lumínica e non con outra, situando nas súas exactas dimensións as accións e as reaccións dos grupos que interveñen, os cales, resulta elemental, non sempre o fan movidos á maior gloria de Erato, Clío, as súas curmáns ou a razón dialóxica.

Por prorrogar a alegorese que estou a brindar, engádase que a impresión que pode dar a primeira vista é que o que se dirimiu ata agora sexa no fundamental unha cuestión de marcos, de lindes e, aló no fondo, de partillas. A teoría dos polisistemas traería aquí a colación o concepto de *transferencia*. E non pode negarse que algo diso hai: os moradores do Parnaso son tan proclives ó dominio ideolóxico e ás cotas de poder coma o resto dos mortais. Estudiar os movementos de pezas destinados a gañar a partida ou a forzar unha eliminatoria perenne é unha obriga dos estudiosos dos procesos culturais, sinxelamente porque son ilustrativos para o coñecemento do obxecto de análise fixado. Por exemplo, na conxuntura da nosa lírica actual feitos como o de ter menos de trinta anos e/ou ser muller *valen* máis en si mesmos (para a crítica, para os lectores, para algúns medios e coleccións...) que no decenio anterior; e, inversamente, valores de outrora balorecen hoxe. Con seguridade, é xusto que sexa así, pero esa sanción moral é insuficiente (estou seguro de que mesmo innecesaria se non fose por outro tipo de implicacións) como análise crítica, polo que algo máis haberá que dicir.

O proceso no que anda a nosa literatura desde hai unha ducia de anos xoga un estraño anque ineludible xogo, o de verse ou auto(rre)presentarse a si mesma como *normal*. A pesar do que iso poida supoñer de relativo autoengano, creo que non hai alternativas. Polo menos se se aspira a garantir unha supervivencia a

medio prazo. Nesa *miraxe de normalidade*, asumida colectiva e tacitamente por unha maioría, o primeiro fenómeno dinamizador que tiña que destilarse era de xeito necesario o conflito xeracional. Porque é o máis simple e dixerible no curso do tratamento homeopático *pactado*; porque ata parece a vitamina *natural* para combater presuntas parálises ou síndromes carenciais da clase do diagnosticado tras o estirón pubescente dos 80.

Case sempre existe a tentación de ler estes desenvolvementos en clave biolóxica, e a fin de contas con vontade taxonómico-positivista e distribucional (este escritor aquí, aqueloutro acolá). A tal predisposición teñen contribuído non pouco estilemas reductivistas que de Sófocles ou Shakespeare a Freud ou Bloom foron concentrando o imaxinario occidental no parricidio simbólico, dubidosamente rebaixado ás veces a sucedáneos tan pouco saturnais como a mordaza ou a navalla capadoira, e noutros casos, xa con cirurxía menos tosca, á sutileza do *misreading*. En distintos momentos teño reclamado, a verdade é que sen demasiado éxito persuasivo (entre outros motivos, probablemente, porque o contido semántico do vocable *xeración* é ó cabo inamovible), a necesidade de comprender ese conflito desprazando o factor *idade* —ó longo da historia tantas veces un simple placebo na irrupción de supostas novidades artísticas ou literarias— a un segundo ou enésimo termo; potenciando a cambio unha lectura sociolóxico-formal e sistémica que, para concretar, coido que sexa concordante co punto de vista que alentaba en Méndez Ferrín hai oito anos cando nunha entrevista concedida a Xosé M. Salgado, introduciu unha concentrada interpretación periodolóxica tal vez aplicable a todo sistema periférico e minorizado: “Non sei se te decatas de que, na Literatura Galega actual, somos todos da mesma xeración. ¡Celso [E. Ferreiro] é da miña xeración!” (Salgado 1989: 109).

Hai nese xuízo de Ferrín ironía e clarividencia a partes iguais. Sen embargo, algo importante cambiou no tempo transcorrido. A asunción estratéxica da normalidade pluralizou rumbos e programas de actuación, propiciou outras afinidades electivas e privilexiou novos vínculos intertextuais. Tamén provocou que se retomase a vella pero louzá iconoclasia de Manuel Antonio. Induciu incluso unha contraliturxía pola que os incensarios de antano levan agora cal vivo (aínda co seu chis de talco, ¿non é?). E demandou a creación de novas iniciativas editoriais, imprescindibles se se ten en conta o desleixo escéptico no que caeron nestes anos as casas de toda a vida. Pero sobre todo inventou un público entusiasta e novo (resulta pesado insistir: non só en/por idade) que ateiga os locais nos que se anuncian recitais poéticos. E unha crítica disposta a actuar como *compañeira de viaxe*¹, unha crítica que non tan lentamente medra en oficio e prestixio, e consecuentemente en influencia. Hoxe por hoxe, en fin, non todos os escritores galegos son nin cren ser da mesma xeración. Nin tampouco, fixéxense que cousa, do mesmo sexo.

Fragmentación e discontinuidade sincopal, anamorfose (que non é simple perspectivismo), exposición da autoconciencia e tematización do autor, problematización do acto de enunciación e da escolla xenérica (con tanxentes e interseccións inéditas: a da épica coa lírica é unha das máis evidentes), dialoxismo, narratividade, fe de vida, habitualidade, ironía, parodia e transducción de códigos, confusión ou converxencia de diversos niveis de referencialidade (historiográfica, verídica, onírica, fictiva...), pensamento da diferenca... son características da nova xeira poética, todas elas en maior ou menor grao presentes na obra de Chus Pato. Trátase dun mapa que remesa a esa *postmodern postpoetry* da que algúns falan á outra beira do Atlántico e sobre a que aquí rara vez nos pronunciamos por medo

a com(p)adrear de forma involuntaria coa lóxica cultural do capitalismo avanzado e coa Consellería correspondente.

Na perspectiva periodolóxica que expoño habería que asociar a Chus Pato ó marco xeracional dos 90², *a pesar de que* naceu en 1955 e *de que*, polo que informa Xosé L. García (1984: 162) na súa *Escolma de poesía galega 1976-1984*, no ano 1983 podería ter rematados dous libros, *Poemas de Maria dos Santos Oliveira* e *A cinza do escorpión*, que segundo o que se le na antoloxía citada resultaban algo balbos e inseguros aínda, pero tamén moi *chez* Pato. O seu caso compárteno outros autores que, nados coma ela naquel decenio, ou incluso no seguinte, non quixeron ou non puideron publicar na etapa de vixencia indiscutida da(s) poética(s) dos 80. Autores que na súa escrita dan por feita ou cumprida esa proposta-feixe, máis plural do que algúns estarían dispostos a recoñecer (e desde logo non só culturalista: velaquí un *misreading*, unha mala interpretación estratéxica bastante ben argallada), incorporada á paisaxe do seu visor a miúdo sen sentiren a necesidade de pronunciarse sobre ela, por tanto proxectando a impresión de que nin a asumían nin a deostaban, non dando mostras ostensivas de padecer *anxiety of influence* ningunha relativamente ós poetas canónicos dos 80³. Autores —súmense ó de Chus Pato, os nomes de Gonzalo Navaza, Ricardo Martínez-Conde, Manuel Outeiriño⁴, Luísa Villalta e poucos máis— que, non obstante, deron en proxectar outro tipo de discurso, outra relación coa linguaxe e ás veces outro xeito de actuación pública e de concepción da dinámica de grupos e corpos; importa engadir que sen gardar a mínima homoxeneidade interna e ata hoxe sen deberse nada (premios, endocrítica, antoloxías, homenaxes e outras liturxias...) os uns ós outros, polo que só impropriamente podería falarse a respecto deles dun *colectivo*. En consecuencia, valoro como potencialmente confusas etiquetas do tipo de *xeración ponte*, este en concreto suxerido por Miro Villar (1996) cunha intención última (contestar a un dobre *ninguneo*) que, en función do que se vén de explicar, é claro que comparto.

Pero todo isto merece que nos deteñamos a facer algunhas precisións. A historiografía literaria de raigame positivista —que, aínda sen sabelo, é case toda a que circula, acó e aló— raramente atende á dinámica dos grupos ó longo do tempo, non sendo habitual que se ocupe das entradas e saídas rexistradas na diacronía nin tampouco do papel dos núcleos colaterais ou marxinais. Adoita ignorar, polo mesmo, qué acontece cos grupos xeracionais a partir do momento en que se discute a súa centralidade ou entran nun declinio. Así, a historia dunha literatura nacional acaba sendo a miúdo unha sucesión de cadros sincrónicos que trasladan apoxeos, esplendores... sucesivos, estáticos e inconexos. Como o arquivo dun vello fotógrafo especializado en vodas e banquetes. Baixo unha óptica sistémica isto ten que rexeitarse; o cal me leva a concretar cando menos os seguintes puntos e preguntas —confeso carecer de resposta para algunha delas— en relación co marco que tratamos: 1) non ten xustificación propugnar que a xeración poética dos 80 sexa allea á pluralidade vixente (eles e elas seguen aí, ¿non?), e menos nun país coma este, onde todo presunto defunto (póñome nunha valoración que non comparto) cobra *ipso jure* (á morte cumprida) protagonismo e centralidade, e *ten discurso de seu* (cousa que non sempre se recoñece ós vivos); 2) o feito de que un poeta publique obra nun momento determinado non o liga *ad perpetuam* á poética dominante naquel tempo/espacio (¿en que sentido é defendible que Lois Pereiro, quen en 1984 xa falaba desde un xardín de follas de afeitar e sentía como propia a xeadada estética centroeuropea, *pertenza* ó grupo “De amor e desamor”?; ¿é Anxo Quintela un poeta dos

80?); 3) o feito contrario, isto é, a negativa voluntaria dun poeta a sumarse a procesos colectivos en marcha do tipo que sexa —noutros termos, o exercicio da automarxinación intencional— tampouco garante nada definitivo sobre desencontros ou discrepancias nos rumbos (¿en que sentido Cesáreo Sánchez Iglesias *non pertenceu* ó colectivo antes citado?; ¿*deixa de ser* Rodríguez Fer un poeta dos 80?); e, por tanto, 4) en toda dinámica de fluídos —a literatura éo en canto proceso cultural, é un fluído dinámico— existen fenómenos de osmose, de evaporación, de condensación, de vasos comunicantes e de fugas que desaconsellan tratar ós autores e ós grupos (tamén ás nacións) como *unidades de destino no universal*.

Insisto, pois, retomando o fio non tan perdido e precisando un pouco máis a terminoloxía, en que desde a perspectiva sociolóxico-sistémica pola que aquí se avoga deberíamos ubicar a obra de Chus Pato na *situación xeracional*⁵ dos 90. E en relación con ese marco, de maneira simultánea, en dous espacios epistémicos que non son disxuntos porque ela os enlaza (e só por iso): 1) o da literatura escrita por mulleres militantes no feminismo⁶, e 2) o núcleo de poetas máis próximo ós presupostos culturais, estéticos, literarios, ideolóxicos e raciovitais de Méndez Ferrín⁷. Trátase de dous espazos actúantes, *polo momento*, como efectivas e cohesionadas *unidades xeracionais*, no sentido dado por Karl Mannheim a ese concepto⁸. Contan, xa que logo, cada unha pola súa banda, cunha afinidade na intencionalidade sociopolítica e cultural de base e comparten a lectura ou interpretación da situación real da que participan. Ambas coordenadas, doutra parte, trasláncense na nada inocente pero algo amical nómina de converxencias incorporada á autopoética que a escritora entregou a *Dorna* hai uns meses (1996d: 81-82). Tamén, xa no estrato *situacional*, na súa nada morna resposta ó inquérito que lle trasladan os redactores de “Chineses” (VV.AA. 1997), que transcribo íntegra polo seu notable interese, corrixindo tan só as erratas máis evidentes:

O concepto de xeración é algo moi vago. Eu, en concreto, podería clasificar produtos plásticos pero non me sinto capaz de facelo cos poéticos. O que pasa é que na poesía galega hai dúas liñas e hai autores que se entremesturan entre si. Por unha banda, hai unha liña que parte cronoloxicamente de Rompente e nela non se considera a poesía como o fenómeno que a un poeta lle ocorre e que, por unha especie de revelación divina, llo transmite ós demais. É unha liña que colle a linguaxe, usada como mercadoría, anula o factor fetiche e a converte de novo en lingua de comunicación. A transmisión divina está obsoleta, que é a que triunfa oficialmente. Hai poetas en Galicia que seguen unha tendencia ou outra e [para] isto é indistinto se son dos oitenta ou dos noventa. Existe, con todo, un problema xeracional: a xente que publica nos anos oitenta tivo todo nas mans, ofrecéuselle o país enteiro. Sen embargo, inmediatamente despois deles veu outra xente, a xeración que se cría na democracia, que é distinta porque vén dunhas circunstancias diferenciadas e fai unha poesía diferente. A outra xeración, a que está no sistema, non a deixa pasar porque non soporta que tan inmediatamente lle saia unha competencia co don da mocidade, que sexan máis guapos. Por outra banda, é un problema da Literatura galega que non sucedeu antes porque nunca tivera tantas oportunidades de mercado. Cortáronlle⁹ o orgasmo. En realidade, é un problema de poder, de enfrontamento, un problema tamén político, porque os novos son máis radicais, e isto, os outros, non o soportan¹⁰.

Fóra xa do amparo de escolas, tendencias ou outros cadros de referencia do tipo dos que aquí nos están a enlevar —en calquera caso, algo máis que pequenas tretas útiles da historiografía (sistémica) literaria—, a obra de Pato representa no meu criterio unha das aventuras de maior riqueza e intensidade da etapa aberta en

1976, e un dos acontecementos máis singulares entre todos os vividos pola lírica galega ó longo deste século torto que xa remata. Con todo, é previsible que censores non lle han faltar á poeta; aínda que polo de agora semelle máis preocupante a aperta camarada e a dispoñibilidade entusiasta dos varios círculos concéntricos que dun tempo a esta parte a escolleron como signo ou como referencia, e ós que a autora se obriga desde unha dispoñibilidade militante. Léase o que vén de declarar nunha entrevista (aténdase en particular á última parte):

Ter unha imaxe pública é algo abismático e iso sentímolo as mulleres. Eu aínda sinto terror cando penso que vou a unha librería e atopo un libro asinado por min. Fun aprendendo pero é pánico. Cando recito, se estou sentada sinto que me vai dar unha vertixe e vou cair. Non estou preparada para cumprir funcións públicas e se o fago é con esforzo, con lastre, con dificultades e porque entendo que é a miña obriga. É unha militancia.

O poeta ten que ser responsábel socialmente da súa obra. Para min, por outra banda, foi tremendamente rico o contacto coa xente. Poder recitar cambiou a miña maneira de escribir, constatei que a xente está aí, sen facer concesións no estilo, *agora doulle máis voltas para que a miña poesía sexa máis clara* (Vidal 1997).

Nunha época na que algúns reclaman unha poesía asequible, propicia para unha lectura no metro (¡pero se aquí non o temos!), Chus Pato ollou cara a unha tradición que se reconece nun apotegma de Wallace Stevens, segundo o cal un bo poema debe opoñer, “case con éxito”, resistencia á intelixencia lectora. A obra desta culta poeta ourensá quere xulgar a realidade histórica das cousas, do eu e do mundo, pois que

*A escrita pertence ao mundo
a escrita é a totalidade dos feitos
a escrita descomponse en feitos* (Fascinio, 28).

E faino con avidez nunca oculta, aséptica nin imparcial; definitivamente afastada das palabras puras, lonxe da oquedade e a inocencia; coa intensidade violenta, quieta, enérxica que só se aprende en Celan; cun ímpeto radical e incisivo preludiado xa desde os títulos contusos, mórbidos, fermosos que escolle para os seus libros. Denunciando ante todo a desposesión e a inanidade.

Pero, fixémonos ben, o extraordinario do caso é que ese programa se resolve desde o protagonismo absoluto da linguaxe. Dunha linguaxe inexplorada, froito dunha traballada conquista que dobre a inercia dunha orixe repudiada por falsificadora, hai que supoñer que non só no eido léxico:

*A miña lingua nativa é o fascismo
a imposibilidade do fascismo para dicir os nomes do real* (Fascinio, 59).

Dunha linguaxe descoñecida nestes pagos malia ás débedas que se poidan sinalar relativas a Rosalía, Manuel Antonio e Méndez Ferrín, claro; ou tamén, noutras direccións menos abertas. a certas actitudes de Antón Tovar, Uxío Novoneyra, Xohana Torres, M^a Xosé Queizán, Álvarez Cáccamo, Rodríguez Fer, Antón Reixa, Manuel Outeiriño, Lois Pereiro, Xabier Cordal...; renovación que afectará á sintaxe, á semántica, á pragmática, á retórica, á argumentación, ó ritmo e mesmo á disposición gráfica dos textos e ó formato dos libros: “CONTAMINAR O TEXTO, MACRO-

TEXTO POÉTICO, DESDE OS BORDOS, DESDE A ENTRAÑA MESMA DA LINGUAXE" (1996d: 80; maiúsculas da autora). Unha nova linguaxe que dista abondo da servida sobre o hule social-realista, por moito que con ela comparta Pato austeridade e unha certa zuna ás comas, alén da miraxe da intervención cívica, daquilo que en "Territorio ardente" a autora convocaba como "potencialidade emancipatoria" da escrita e da lectura poéticas (1995b: 5), emancipación derivada dun cuestionamento simultáneo do individuo en canto suxeito, da tradición cultural herdada e do seu canon, da muller, da orde social e da nación.

A palabra lírica fundamenta así unha praxe ética e política decididamente subversiva, en especial cando a carga desconstructiva non se concentra no bico do obús. Obviamente, nada diso se consegue por unha militancia confesa no feminismo, no comunismo, no nacionalismo ou... no que for, plataformas ideolóxicas, sentimentais e epistémicas esas e outras que a estas alturas ninguén saberá defender que garantan ou lexitimen ren no terreo da produción artística, por moito que un sector de lectores teime en experimentar deslumbramentos puramente nominais. Conséguese a subversión, en cambio, como hai pouco precisaba Susan Sontag (1996), cando se acerta no ataque á cerna da capacidade corruptora da cultura dominante, que no tempo que a nós nos cumpre é a do trivial e o inane. Por iso mesmo é polo que a transgresión aportada pode ser chamada, simplemente, *sabedoría*, ingrediente pródigo nos textos de Chus Pato, que os seus esforzados lectores e lectoras agradecen. Acádase a subversión, anunciaba Paul Celan no "Meridiano", cando o poema logra transformarse no poema de quen aínda percibe, de quen apostrofa e dialoga, de quen se volve, *a miúdo desesperado*, cara a aquilo que *se lle manifesta* no presente do acto do poema, na súa dobre circunstancialidade histórica e metahistórica, preguntándose pola súa orixe e destino ó tempo que pola súa ferinte actualidade (Celan 1994 [1960]: 128-129). ¿Non é ese o exercicio de *A ponte das poldras*, *Fascinio* ou *Nínive*?

Acontece case sempre en opcións como a de Pato que a modulación primeira da palabra poética é de raíz vivencial e hermenéutica. A escrita faise *autografía* catártica, fundación do eu que, enunciándose por anamnese combinatoria da memoria propia e da montaxe de palimpsestos, se (re)crea e (re)-coñece. Como en De Man (1979) ou xa en Castelao (*Un ollo de vidro*), a morte —unha forma da morte, un saírse da vida— convértese en condición previa da bionarrativa que se emprende. Como en Mills-Courts (1990), a lírica equipárase á inscrición, ó epitafio: é a enunciación dun eu ausente, e en consecuencia a exploración do encontro entre o poder *presentativo* da linguaxe e a ausencia que anuncia toda *representación*. Non por casualidade este é un motivo recorrente nos textos da autora: véxase a definición de *Urania* en canto requiem (1996d: 78), considérense as liñas "Semente son / Defunta" (*Fascinio*, 79), valórese a reaparición do episodio verídico do accidente automobilístico en Grecia, recuperado compulsivamente en varias pasaxes ensaísticas ou poéticas (así en *Fascinio*, 87-88) por activa e por pasiva... Un motivo, o da lírica como epitafio, en ocasións subliñado polo trazo dunha estranxeiría cívica, cultural e existencial que ha lembrar a Georg Trakl.

Un e outro comparecen, ademais de nos poemas, nas entrevistas, poéticas de autora e autocódigos que Pato vai facendo públicos con algunha profusión, seguramente porque os seus interlocutores llelos demandan, pero tamén porque na escritora dáse unha curiosa e tal vez incómoda contradicción que ideolóxica e politicamente —serventías da autoconciencia centrípeta e da centrífuga militancia— *precisase xustificación*. Os polos son aquí 1) unha incitación comunicativo-declarativa actuante

no territorio social empírico (marcado pola reflexividade dun *nós* catártico, romántico, efusivo mesmo), extroversión fonologocéntrica da cidadá Chus Pato cando exerce unha actividade pública na ágora civil, e 2) a tendencia a un discurso lírico cognoscitivo e desconstructivo de fundamento alegórico, mitopoético, politrópico, hipertextual, plurívoco, polifónico... (transitividade dun *eu-nós* anticatártico, obxectivo, posmoderno, impersoal), activo no eido da creación artística, ubicado nun *aquí* que aínda que *a posteriori* se saiba *condenado* á exposición pública é de raíz íntima, arquiesscritural e gramatolóxica (isto é, pertencente á órbita da escrita, para Derrida, creo que tamén para Pato, orixe de toda linguaxe)¹¹.

Así, paralelamente ó que atopamos no poema "Digging" de Seamus Heaney, de *Death of a Naturalist*, nun dos textos de *A ponte das poldras* (25) o suxeito lírico autopresentase en relación coa súa estirpe: a pluma e o papel ocupan o sitio do legón e a fouce: "... eu, a primeira entre todas elas [as mulleres que me precederon] que non sei cavar, nin segar, nin / vendimar, quixera comunicar lingua, creación, praxe lingüística: ESCRITA". Claro que, en relación co eixe patriarcal que pode representar aquel texto de Heaney, marcará Pato contradiscursivamente unha referencia histórica e mítica en feminino. O contraste escrita/fala, presente como vimos desde a orde instrumental ("The squat pen rests; snug as a gun"), non se establece co pai que cachea patacas ou co avó cortador de turba..., senón coas trinta xeracións de avoas *constrar-quitectas* que cantaron en galego, e coas outras trinta que o fixeron nunha outra lingua que a penas ecoa xa na nosa, e aínda con aquelas que... Todas sen nome ou todas llduara Eriz/Adosinda (oposición que, en distintos planos, se pode ler así *pragmatismo/utopía*, ou *descrición/narración*, ou *coro/heroína*, ou *vós/eu*), xa que a anonimía imposta pola historiografía androcéntrica imposibilita escadas de Xacobe con retorno ós nomes perdidos das nais (*Nínive*, 26).

Alén disto, as renuncias non son poucas. En certo xeito están rexistradas na evolución seguida por un poeta admirado pola nosa autora, Robert Lowell, entre *Lord Weary's Castle* e *Day by day*. Incumben ó áspero das formas e as unidades poemáticas, empezando pola máis elemental, a liña poética —nunca intencionalmente eufónica, nunca *memorable speech*; con algunha frecuencia, monoverbal, e por iso mesmo moi dinámica—, seguindo polo poema —xeométrico antes que orgánico, guiado por un pulo constructivista— e rematando na unidade libro, así mesmo espida, inmediata, dada, de estrutura vista. Incumben a unha progresiva tanxencialidade e enfraquecemento dos referentes e as anécdotas filtrados —que, como é típico na estética posmoderna, provén non da negación da realidade senón da certeza de que entre esta e nós media sempre algunha clase de discurso (Hutcheon 1995 [1988]: 141-157)—, opción contrapesada por unha identificación entre vida e poesía —aquela escrita, esta vivida ó xeito duns *life studies* autoscópicos— irreductible ó que hoxe se entende, estreitando demasiado as case vellas propostas de Robert Langbaum, por *poesía da experiencia*. Incumben á concentración dos temas e do imaxinario; ó protagonismo da historia; á restricción do círculo potencial de lectores —ós que se lles pide cada vez máis— e á hipóstase dun suxeito da enunciación configurado como *eu lector* e hermenauta (*sic*) disperso; á ex-centricidade dunha voz lírica produto dunha avulsión levada a cabo con extraordinaria violencia, unha voz esnaquizada perante o espello dunha conciencia *collage* (esquizoide), unha voz que vagase póstuma e —repítase— estranxeira. E incumben, en fin, á dureza expresiva (é dicir, á preferencia da poesía *crúa* sobre o aticismo da *cocida*, coas súas boas porcións sanguinolentas de experiencia sen condimentar, que diría o malia todo bostoniano Lowell), ó *lirismo impuro*, a todo iso

que en *Nínive* vén declarado como *atrocidade* e que os lectores do propio Trakl, de Paul Celan, de Sylvia Plath ou doutros escritores tamén omnipresentes na orografía sentimental de Chus Pato —destacarei xa só, na súa dobre condición de teóricos e creadores, ós integrantes do movemento norteamericano *Language Poetry*, activo nos anos setenta e oitenta—, intuirán ben en que consiste.

Fascinio, libro publicado en 1995 pero que reúne textos escritos ó longo do período 1989-1994, constitúe na traxectoria da autora un momento de afirmación segura dunha poética¹². Profunda a decrúa ofrecida en *Urania* e *Heloísa*, e configura unha tensión dialéctica co que os lectores atoparán en dous libros aparecidos xa a finais de 1996, igual que *Fascinio* tamén de forte carga confesional, *A ponte das poldras* e *Nínive*, ata o punto de que as extremas entre os tres non é doado que fiquen demasiado despxadas na memoria lectora, en especial unha vez descontados o plus de dispersión trópica aportado polo último título citado e, con pulo contrario, as concesións á gramática e o consecuente suplemento comunicativo (case unha autoanagoxe didáctica) que latexan en *A ponte das poldras*.

Os trinta e cinco poemas de *Fascinio*, agás nun caso (“Desdeñosos / cisnes, como icebergs”, 23-24) carentes de título, non gardan regularidade na súa extensión. Hainos de só unha liña poética, que fica aboiando iconicamente aló no alto dun formato en cuarto:

Ou ardidás as marés que sulagan os meus adros (39).
As augas fráxiles, pálidas, da piscina (17).

Algúns demóranse ó longo de varias páxinas, e un, anteriormente presente na carpeta colectiva *Oito e medio* (1992), organízase en varias series estróficas de relativa autonomía, abertas todas elas por unha enigmática ideografía (25-28).

Menor variabilidade descóbrese no atinente ó ton lírico adoptado polo suxeito da enunciación, terreo no que predomina unha actitude elexíaca, patética e confesional, se ben marcada na *argumentatio*, e xa que logo na persuasión procurada, por unha tendencia ó testemuño evidencial, tan afastado dos entimemas da poesía experiencial como do racionio pautado propio da *retórica do silencio*. Así, o eu lírico manifesta desde o fervor aquilo que observa ou en xeral experimenta da realidade histórica e intrahistórica que se lle ofrece, conformada polos feitos pero tamén, como xa se viu, e isto ten alta relevancia na poética de Pato, polos textos compostos e/ou lidos, pois a escrita/lectura de calquera constructo sígnico, sexa este icónico, indicial ou simbólico, *pertence ó mundo*. Só asumido isto pode calibrarse a fondura estética e a trémula ironía de poemas como aquel que comeza

Unha banda de pardais
menor que a que viu William Carlos Williams en “El Paso”
ergue o voo diante de min (29).

Con todo, é unha tendencia esta do elexíaco-patético-confesional que se subordina ó intento de connotar e desconstruír os esquemas axiolóxicos aprobados por aquela colectividade na que o eu lírico se sente estranxeiro, e así mesmo, complementariamente, ó proxecto de facer o propio co que, desde a pragmática conversacional de H. P. Grice, chamaremos *implicaturas*, aqueles contidos informativos que se comunican de xeito non explícito (e non me refiro só ós lastres dunha fala sempre patriarcal, burguesa, usurpadora e —¿pódo engadir?— insuficientemente laica).

Tamén aquí resulta crucial a dialéctica *dentro/fóra*, que é unha das guías organizadoras da unidade do libro, aínda contando coa súa propia variabilidade amplificativa: soberanía/desposesión, cárcere/liberdade, mulleres/homes, casa/emigración, estirpe/orfandade, nación/estado, infancia/madureza, presenza/ausencia, entrar/atravesar, pensamento/representación, escrita/fala... (véxanse poemas como os das pp. 11, 13, 23-24, 37, 63-64, 81 ou 97-98). Serían dignos de estudio naquel nivel os argumentos baseados na estrutura da realidade, investigados con detalle por Perelman e Olbrechts-Tyteca na súa neorretórica e que inciden xustamente no ángulo entre os xuízos previamente aceptados e aqueles outros que se aspira a promover. Dependen estes argumentos ben de relacións de sucesión causal ou ben de relacións de coexistencia metonímica persoa-actos, un capítulo este último onde ingresarían os *loci a persona* clasificados xa por Quintiliano (*genus, sexus, natio, animi natura, fortuna...*) e que na obra de Pato propician un abano que vai da sátira á homenaxe, por certo que sen facer distinción notoria entre individuos históricos (Catulo, Zapata, Amador Rei, Irmgard Möller, Ted Hughes), míticos (Marisol, Satán), familiares (a nai, o avó, Asun, os tíos de Manuel), ficcionais (Querelle, Nostromo) ou doutra especie (Heribertus Bens, Adosinda, Ilduara Eriz). Aí é xustamente onde a poeta bota man dalgún monólogo escénico e sobre todo de citas e paráfrases, algunhas das primeiras advertidas graficamente, pero a maior parte delas a penas engastadas na progresión da enunciación enunciada, sen marco de ningunha clase, como unha transducción lúdica ou imparable *collage* caleidoscópico, operación xa propia da vella *inventio* retórica pero agora funcionalmente definida polo perspectivismo anamórfico que conduce os lectores a interpretar a historia desde o exacto lugar desde o cal o acto enunciativo cobra plenitude de sentido hermenéutico. Velaquí a materialización do acto subversivo: coñecermos a realidade desde a sensibilidade de Heribertus Bens, sentirmos o posible desde a imaxinación de Adosinda, imaxinarmos outro mundo desde a loucura de Talía (a mindoniense, a que ensina francés ás galiñas, mais tamén a outra), enlouquecermos desde a desesperanza de Irmgard Möller, a militante da Fracción do Exército Vermello (*vulg.*, Baader-Meinhof).

Un exemplo que suma unha implícita complicación contrapuntística é o que se localiza na páxina 47. Alí figuran as seguintes dúas liñas poéticas, separadas tan só por outra intermedia: “detesto a linguaxe da pureza” e “Zenón, cruel Zenón, Zenón de Elea”. Esta traduce o verso inicial da estrofa XXI de *Le cimetière marin* de Paul Valéry, que introduce unha reflexión relativa á tese que nega a posibilidade do movemento e por tanto do cambio, mentres que a primeira liña viría a ser unha contrarita do núcleo da poética do autor francés, coa cal Pato comparte só unha obsesión polo diálogo morte/vida. A liña que media non é fútil, nada menos que “Arbeit macht frei” (*o traballo faivos libres*), que como se lembrará foi o lema que figuraba no portalón dos campos de exterminio nazis e que no texto podería actuar como fulcro que testificase unha alternativa estética e un desequilibrio etopolítico.

Non creo que fose acertado rebaixar o conxunto destes procedementos a simple variante dun *culturalismo crítico*, por *abrasadora*¹³ que fose a súa palabra. En calquera caso, o seu modelo principal dubido moito que sexa posmoderno ou mesmo contemporáneo, por moito peso que teñan —e téñeno, como en Outeiriño ou Cordal— as lecturas de *Estirpe*, *O fin dun canto* ou *Con pólvora e magnolias*. A memoria dos lectores levaraos repetidas veces a Dante, e preguntaranse se *Fascinio* non xogará con eles a pasar por unha *Commedia* compendiada, na que Ilduara Eriz —a matriarca, a fonte da estirpe nacional, o discurso pragmático— fose a compañá

invisible, constante e non sempre desexada dunha das voces líricas que multiplican a enunciación, xusto da correspondente a Adosinda, a vidente de “chapín labrado, dun velmezo vermello”, que é filla da propia Ilduara mais tamén de Ferrín.

Só en momentos concretos (27, 64 ou 81, por exemplo) aquela actitude eleixiaca predominante cede continuidade á parodia ou á autoironía, presentes xa na arriscada e impactante cuberta de María Ruído, non sendo infrecuente de calquera xeito que tolere breves engarces humorísticos de matiz sarcástico ou grotesco.

Volvendo á multiplicación de voces hai que resaltar o feito de que esta actúe nos dous niveis da enunciación lírica. Comparece, segundo vimos de ver, na enunciación enunciada [A] a través do expediente da pluralización de suxeitos líricos ós que se cede a palabra. E non tanto mediante o recurso a un monólogo escénico *demorado* como mercé a puntuais e repentinas aparicións, que se comportan no espazo textual do poema como estrelas fugaces que, esfiañándose, fosen sinal gratuito (por implicar doazón) de si mesmas, intervención imprevisible e desordenada na roda de todos: *balbordo*. Isto mesmo foi o que conmoveu o tempero épico de Heriberto Bens (1991: 4) no limiar de *Urania*, onde dixo que as palabras do libro eran “todas as palabras do coro” e mais “cada un dos silencios do mundo”, e

as chamadas da tuba admirábel que nos chama. A verba numerosa do falar dos enxamios, do estrondar dos caadoiros, das estúpidas falas dos mortos.

Pero tamén na enunciación empírica [B] acharemos a pegada da polifonía. ¿En que medida? Xustamente, no feito de que moitos dos poemas teñen a fasquía dunha resposta, dun apóstrofe, dun envío que se fai a alguén en concreto —a un ser empírico, quero dicir— e que só esa persoa está en disposición de descifrar na súa complexidade, nas súas evasións, nas súas implicaturas. Así, por exemplo, este parece ser o caso do texto que ocupa as páxinas 71 a 75, onde se fixa o intento de interpretación dunha lámina *recibida* que se *descifra* para comunicar o seu sentido ó remitente. Importa subliñar que tal acto é metonímico en relación coa propia mensaxe/poema que se está a escribir para lla *enviar* a quen a partir de aquí se converte en destinatario (antes, o destinador). Mesmo en relación co libro *Fascinio* é metonímico aquel acto; éo fronte a calquera libro, e en xeral fronte á lírica:

*trato de ler palabras que en principio non comprendo. Acercó a lámina
aproxímoo a lámina ata os ollos. Na lámina:
catro figuras masculinas
tres son homes
un é un anxo
(sei que os ollos son desmesurados)
influencia bizantina, irlandesa, árabe;
efectivamente son nomes
nomes de cidades
Filadelfia?
Apocalipse?
pero teño que visionar de abaixo arriba
nun sentido xerárquico, supoño
e non á inversa
como estou acostumada*

Oriéntannos sobre ambos procesos polifónicos ([A] e [B]) unhas declaracións feitas a Carme Vidal (1995) por Manuel Outeiriño, autor que como apuntei participa dunha poética próxima á de Chus Pato:

[B] Para min publicar un libro de poemas supón estar nunha regueifa onde todos botan as súas coplas, até que un día lle chega o turno a un a participar.

[...]

[A] ... gosto de citar e escribir sobre o escrito e mesmo me sentin tentado moitas veces a escribir un texto no que eu non dixese nada e unicamente a conxunción de enunciados anteriores e a súa revisión criasen sentido. Creo que o significado dun enunciado non está acabado cando remata, conxuntado de formas distintas pode ter diferentes significados, son afeitoado a pegar e ler frases que me estrañan e intrigan.

Unha lectura fugaz podería conducir á sospeita de que *Fascinio* é un libro receptivo na súa escrita ó automatismo onírico surreal. Sen embargo, esa apreciación iría descamiñada. Hai na concepción do texto un sometemento intelectual rigoroso á vixilia retórica, ou, noutro sentido, unha indagación na *inventio*, un cálculo dispositivo e un estudio pormenorizado das posibilidades da *elocutio*, desde as anáforas ós símbolos ou ás escasas metáforas. De termos que establecer algún vínculo coas vangardas históricas o máis pertinente sería facelo co cubismo, pola autolimitación de recursos discursivos, subsidiaria da mirada que combina síntese e análise e da ambigüidade fragmentarista, na que o ritmo é a clave principal; e tamén co expresionismo, ante todo pola temática, a tonalidade, a relación eu/mundo (lémbrese o dito encol da dialéctica *dentro/fóra*) e, de novo, a tensión rítmica.

Coa estética cubista conflúen varias das opcións que substantivan a palabra poética de Chus Pato. Para empezar, a distorsión gramatical da frase, só sometida a un pulo rítmico funcionalmente desautomatizador. Unha distorsión que conxuga as dúas valencias que de sempre se recoñecen ó anacoluto. En primeiro lugar, a radiación expresiva e o desborde íntimo provocados por unha *espontánea incorrección*, dubidoso anticipo estilístico das técnicas do fluxo de conciencia. En segundo termo, a espiritualidade convulsa daquilo que a nosa poeta prefere entender como *anti-* ou *contradiscurso* e que aquí, segundo se leva visto, espímodos de prefixos, precisamente por ter asumido o seu carácter tautolóxico cando se fala de poesía lírica (Stierle 1977). Cabe asegurar, pois, que *Fascinio* acepta a máxima formalista de Tinianov e Tomachevski segundo a cal a única sintaxe do verso é o ritmo. Así o explicou Maiakovski, desde a outra aba, no seu manifesto *Kak delat' stixi* ("Cómo facer versos"):

I walk along gesticulating and muttering —there are almost no words yet— I slow my pace in order not to impede this muttering, or else I mutter more quickly, in the rhythm of my steps. In this way the rhythm is planed down and takes shape. It is the basis of any poetry and passes through it like a din. Gradually one is able to make out single words in this din. Where this fundamental rhythm-din comes from remains unknown. For me it is every repetition within myself of a sound, a noise, a rocking... or any repetition of any phenomenon, which I mark with sounds. (*apud* Jakobson 1985 [1980]: 22)

Chus Pato defende que "a poesía é arte do imperfecto" e que a súa escrita ha de ser *antigramatical* (1996d: 80 e 83). Deféndeo e pono en práctica, ampliando mesmo aquel campo a outras formas da escrita, coma a ensaística. O seu rexeitamento da *ars recte dicendi* (gramática) condúcea sen embargo a unha confianza

declarada nas posibilidades epistemolóxicas e modelizadoras da *ars bene dicendi* (retórica), dominio no que cómpre estar advertidos de que desde sempre o adverbio definidor se brandiu a discreción de sínodos diversos. Por exemplo, para anatemizar uns usos elocutivos en beneficio doutros que se privilexiaban, abundando así no convencemento dalgunhas tradicións filosóficas que creron firmemente que do control da linguaxe devén indefectiblemente o dominio ulterior da realidade, ou simplemente o dunha certa praxe política.

Parece que sexa este o caso da polarización entre a metáfora e a metonimia, correlativa doutras dualidades que derivan case sempre dunha lectura psicanalítica da verticalidade paradigmática e a horizontalidade sintagmática, coordenadas nas que tamén se ten reflectido o tempo/espacio. Un sector da teoría literaria feminista ó que se adhire a nosa autora sinala na metáfora un bastión do discurso patriarcal, autoritario e centralizador, razón que xustificaría a súa progresiva e consciente erradicación na práctica lingüística e literaria. Estratexia esta expeditiva de máis se o que se procura é unha simple desconstrución de polaridades a prol da metonimia (a fin de contas, outro tropo). En calquera caso, sabendo que a polémica sobre a centralidade da metáfora non é completamente nova na historia cultural de Occidente, entendo que a discusión debería reorientarse da súa definición semántica e esencialista ó ámbito da pragmática funcional, sen perdermos de vista que son moi numerosas e contradictorias as teorías postas en circulación. Sería bo saber se tamén merece ser descartada a metáfora cando é lida desde unha teoría interactivo-dialoxística, perspectiva na que non se acepta a clave *substitución* e onde tanta relevancia se outorga á área do liminar (Philip Wheelwright, Eva F. Kittay...). Sería conveniente aclarar así mesmo se as discrepancias se manteñen coa teoría que explica a necesidade e virtualidade da metáfora pola súa promoción dun desdobraemento hermenéutico da referencia (Paul Ricoeur), ou con aqueloutra que sobre a base da *inversión xeral* das metáforas procura un novo xeito de pensar (Jacques Derrida). E cito estes esquemas de análise xustamente pola súa proximidade epistemolóxica cos presupostos dos que parte Chus Pato, pero tamén porque neles non se desbota unha interesante liña do pensamento contemporáneo no que fai á ontoloxía da obra de arte, segundo a cal todo obxecto estético podería entenderse como unha *metáfora expandida* e toda escrita como *metaforicidade*.

Concorda coa mesma actitude modelizadora autorial a reiterada compareaencia de anáforas, enumeracións, ladaíñas, *expolitios*, epífrases e outros procesos figurativos de repetición, amplificación ou acumulación que adxuntan series de termos e liñas poéticas unificados por algunha conexión semántica ou pragmática a penas suxerida (un bo exemplo é o poema das pp. 41-43), ilustrando a evocación de procesos simbólicos que T. S. Eliot ou Ezra Pound entenderían como *correlativos obxectivos*, os cales liberan no caso da lírica de Pato un *parler femme* procesual e aberto, onde a constelación magmática de referencias serve ben á multiplicación radial de sentidos. Na ladaíña as partes fan o todo, a cadea é a suma non progresiva dos elos, pero tamén cada un deles individualizado; segundo explica Colette Astier (1996: 240), concatenando as evidencias da entrega dun suxeito lírico enunciador que se autoanula perante o seu obxecto. Tales procesos posúen unha notable proxección rítmico-emotiva e constitúen de feito a base dun versolibrismo de imaxes, opción na que o ritmo non está determinado fonicamente, senón que provén do ámbito interpretativo e afectivo de tropos ou de figuras de dicción e pensamento como as arriba destacadas. Véxase (31):

O sol é un cadáver
o sol vai tirando polos bois
o sol vén de Roma

miramos e non miramos as reliquias

sabre
tafetán
espada

*distingo: froito do país
productos macrobióticos
mil e unha noites
alfombras de Jarapa*

En boa parte, a autora cede igualmente neste nivel protagonismo ós seus lectores, que nunca imaxina *pasivos*, senón colaboradores seus na produción duns poemas que se autodelaten constructivamente (outro dos numerosos puntos de contacto de Chus Pato coa *Language Poetry* e en xeral coa posmodernidade), sempre desde a intención de ser e constituír “indeterminación, debilitamento da referencia, suspensión das garantías da univocidade do sentido que representa a sintaxe “normalizada” e a conexión lóxica das oracións” (1996d: 80).

NOTAS

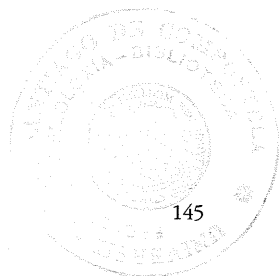
1. Remata así, por exemplo, Helena González Fernández (1997: 7) o seu clarificador esquema da poesía dos 90: "Esta é a quinta dos alumnos daqueles poetas-profesores [dos 80]. O seu éxito está aí, ó virar a esquina, pero en todo caso *eu súbome con eles no carro* para ver qué é o que dá de si a viaxe". Non é atípica esta actitude (tampouco reproable en canto experiencia individual, penso), sexan cales sexan as coordenadas xeográficas e cronolóxicas que se queiran manexar, cando menos desque os humanistas italianos do *Cinquecento* a perfilaron e lexitimaron. Outra mostra: no mesmo medio no que se recollen esas palabras de González Fernández, localízase outro final de panorama, neste caso asinado por Vicente Araguas e relativo á xeración dos 80, que, salvado o sentido da mirada (prospectiva antes, retrospectiva agora), vén sendo homólogo do anterior, case coma nunha contradanza: "Eu ata aquí houben de escribir de quen *vin acompañando*, con discrepancias ás veces, *con cariño sempre*, ó longo destes anos, un pouco coa aceda sensación (o que crea non poucos malentendidos) de *ter que ser xuíz e parte*" (Araguas 1997: 22; todas as cursivas son miñas; a última frase do crítico coído que ten que ver, ademais de coa coincidencia na idade, co feito de ser el mesmo poeta). Máis alá das peripecias persoais dos críticos e do tipo de convivencia que estes desexen manter cos poetas que estudian —individualmente, sempre proveitosa para os uns e para os outros—, quixera engadir unha reflexión que, contra o que poida parecer, transcende o espacio epistemolóxico da microsocioloxía, disciplina que nunca me tentou. Digámolo suavemente: o sistema literario galego careceu ata hai moi pouco de críticos independentes (non por insuficiencia étnica senón a penas respiratoria: a independencia estivo —¿está?— contraindicada polo seu potencial desestabilizador do proceso de normalización cultural). No eido da poesía dáse unha complicación a maiores: é raro atopar críticos que non exerzan simultaneamente como poetas e que saiban contemplar desde unha certa *distancia crítica* —o cal non ten por que equivaler a investirse en *profeta* de ultratumba nin tampouco en *topólogo* textual— a realidade sistémica da que eles mesmos forman parte, pero sobre todo os autores e os seus textos, que son a materia de estudio privilegiada pola crítica literaria desque esta existe. Como o lector está a intuír xa, este investigador asume o principio de indeterminación de Heisenberg ($\Delta p \cdot \Delta q \geq h / 4\pi$), que vén dicir que no mundo subatómico non se poden medir posición e velocidade á vez, ou sexa, que non se pode estar a todo e que a intervención científica acaba por interactuar co obxecto e proceso observados. Vindomos ó noso: que quen trata *vis-à-vis* con poetas —co ánimo de estudialos, claro; outra cousa é ser Ovidio o da Ministra (*O valo de Manselle*), pero un xa perdeu toda esperanza de chegar a selo— está destinado a escribir en liñas curtas, ou, no mellor dos casos, fabulará sobre a realidade investigada, coma unha voz máis entre as voces fabuladas. Fronte a iso, o trato exclusivo coa escala de investigadores ofrece a vantaxe de que reforza engorde o sistema inmunolóxico.
2. Algunhas descrições, rumbos e nóminas da lírica dos 90 poden localizarse en traballos como os de Rafa Villar (1995), Miro Villar (1996) e Helena González (1997).
3. Actitude esta infrecuente entre os compoñentes máis novos da xeración dos 90, xa, cando menos, desde un texto publicado por Ronseltz en 1991 encol do "deprimente panorama dos anos 80 en Galiza", en particular da poesía escrita por unha *elite oracular* na que eles nunca quixeron integrar —o dato é moi explícito— a Lois Pereiro, a Antón Reixa nin a Chus Pato (Colectivo Ronseltz 1991: 181). O carácter contradiscursivo, paródico ou incluso satírico —carnavalesco (Bakhtin) en suma— deste tipo de propostas, pronunciadas desde as marxes do sistema contra o seu centro, son típicas dos mo(ve)mentos de ruptura, anque dificilmente existan lectores ós que o sorriso da complicidade

lles poida durar máis dun lustro sen grave quebranto maxilofacial. Alén disto, teimar no contradiscurso supón reconecer a condición *ancilar* do discurso propio, e iso chega a ser tan *manierista* e frustrante como aquilo que burlesca e subversivamente se arremeda.

4. En *Depósito de espantos* (1994) hai parodias, travestimentos e outras formas da literatura en segundo grao que fixan como hipotextos os libros e poéticas dos 80. Certo. Pero este libro de Outeiriño non se circunscribe estrictamente a eles, senón en todo caso —e tal vez sexa quedarse curto— ó canon da cultura galega contemporánea no seu conxunto. Soubo velo moi ben un Xabier Cordal que, pasaran só tres anos desde o exabrupto de Ronseltz, aínda sentía a necesidade de contrapuntar o seu xuízo de brillante escritor cun “tanta análise e tanta hostia” (Cordal, 1994: 112). Sobre os varios procesos que estou a tratar conxuntamente véxase o transparente preámbulo que o propio Cordal sentiu a necesidade de dispoñer para un texto escrito a comezos de 1993 pero que se publica (¿por que?) agora (¿por que?) (Cordal, 1997: 16).
5. Para Karl Mannheim a situación xeracional é un marco de potencialidades de experiencia e pensamento asociado a comunidades de vida histórica que comparten un modo específico de intervención no proceso da historia (1990 [1928]: 45). Un concepto previo e de maior amplitude, introduce Mannheim que obedecendo ó mesmo intento de superación do lastre bioloxicista cargado pola palabra *xeración*, é o de *conexión xeracional*, categoría histórico-social que non ten que ver coa formación concreta de grupos, e que está integrada, dinámica e durativamente, por todos aqueles que proxectan un destino colectivo común. Noutro lugar (Casas 1994: 67-72) puiden discutir con máis espacio este problema teórico e historiográfico; agora interésame concluír simplemente cunha pregunta: ¿revelará o paso do tempo que a fronteira entre as chamadas xeracións do 80 e do 90 foi a penas un derreño *situacional*, e non deu lugar, por tanto, a un auténtico cambio de *conexión xeracional*?
6. Na práctica —sempre con graos, por suposto, e visto desde onde un pode e sabe ver—, boa parte das poetas en activo, como as partícipes na carpeta *8 e medio* (1992) e outras escritoras que nos últimos anos se dan a coñecer en revistas como *Festa da palabra silenciada*, *Dorna* e *Olisbos* sobre todo; tamén, desde logo, na colección “Espirál Maior Poesía”.
7. Nese grupo estarían —non pecho a lista— Outeiriño, Cordal e Angueira (o último Angueira, o que tamén sente o pulo épico, o que soubo cantar “Eles somos nós”, o que atopou versos tan espléndidos coma estes: “... pedra / para escribir un valo, / o valo de Manselle”) xunto con Chus Pato. De todos, a autora de *Fascinio* paréceme a vinculeira.
8. Son cada un dos grupos concretos que manifestan reaccións unitarias perante os acontecementos históricos (con valor amplo). Dentro dunha mesma *conexión xeracional* as *unidades xeracionais* actúan con independencia, e mesmo poden chegar a combater entre si por discrepancias estratéxicas ou de fondo. Chamo a atención por último sobre o feito de que para Mannheim (1990 [1928]: 67 e *passim*) os ritmos de renovación conectivo-xeracional son impredecibles: “au centre de la plupart des théories des générations, il y a la volonté de mettre en parallèle, sans aucune médiation, un rythme quantifiable de façon naturaliste des naissances décisives (qu’elles définissent la plupart du temps par des intervalles de 30 ans [*onde vai aquela paciencia?*]) et un rythme correspondant dans la sphère spirituelle. On n’y tient pas compte du fait que l’entrée en activité de la potentialité qui sommeille dans la situation de génération, dépend de facteurs extra-biologiques et, en fait, en premier lieu, de la nature particulière de la dynamique sociale spécifique. Qu’un nouveau style de génération apparaisse tous les ans, tous les 30 ans, tous les 100 ans, ou, de

façon générale, périodiquement, cela dépend de l'énergie créatrice du processus socio-spirituel".

9. Cabe supoñer que o antecedente do pronome sexa a xeración dos 80, non a literatura galega.
10. Malia que no resumo xornalístico dunhas declaracións probablemente telefónicas é posible que compareza unha deformación involuntaria das opinións manifestadas, desde unha perspectiva sistémica son así mesmo moi útiles as respostas proporcionadas no mesmo lugar por Rafa Villar, Álvarez Cáccamo, Ana Román, Ramiro Fonte, Lupe Gómez e Pilar Pallarés. Todas e cada unha delas, incluso as máis tocadas por un voluntarismo reconciliador interxeracional de defensa de *nós* fronte ós perigos exteriores (Cáccamo) e as que se refiren a un suposto paraíso de solidariedade ácrata non competitiva protagonizado polas mulleres (Román), inciden en trazos semióticos do estilo dos que antes consideramos *ilustrativos* ou *reveladores* baixo un prisma hermenéutico.
11. O problema está, por suposto, en que desde unha perspectiva metalinguística 1) nunca pode explicar ou *suplementar a* 2), pode, se acaso, acompañalo.
12. En "Éxtase de candeas" a autora revelou que o título foi anterior á escrita do libro. Concibiuno en Lisboa, perante as ruínas do Chiado (Pato 1996c).
13. Este adxectivo —xustificable, por esaxerado que pareza— empregouno Anxo Angueira (1994: 121) nunha reseña de *Heloísa* para definir a poesía da autora. Retomaba así unha frase de Xabier Cordal (1994b: 12) no limiar ó libro: "a nosa autora deixou retallos de sintaxe a abrasar no deserto e chamou-lles *Uránia*". O deserto era arraiano, o das poulas ("uz, toxo, codeso contra as corgas"....), que por outeiro de Égoas atravesou non Chus Pato senón Adosinda Gutiérrez, á fin dúas das sete caras que agrelou o cervo, a Besta. Polo menos iso cantou Heriberto Bens (1991: 3) antes de ceder a voz, noutro limiar, o de *Urania*... ¿Quen fala?



Referencias bibliográficas

Angueira, Anxo

- 1994 "María Xesús Pato: *Heloísa*", *A Trabe de Ouro* 20: 121-122.

Araguas, Vicente

- 1997 "¿Poetas dos 80?", *O Correo Galego*, "Chineses", 3 de xaneiro: 19-22.

Astier, Colette

- 1996 "Le lyrisme impossible. Poésie et litanies", *Modernités* 8 (*Le Sujet lyrique en question*): 233-251.

Bens, Heriberto

- 1991 "A besta, Chus", limiar a Chus Pato, 1991: 3-4.

Casas, Arturo

- 1994 *Rafael Dieste e a súa obra literaria en galego* (Vigo: Galaxia).

Celan, Paul

- 1994 [1960] "El Meridiano", *Hora de Poesía* 94-95-96: 119-132. Discurso pronunciado en Darmstadt ó recibir o "Premio Büchner". Versión orixinal:

"Der Meridian", en *Gesammelte Werke*, vol. III, ed. de Beda Allemann e Stefan Reichert (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag), 1983: 187-202.

Colectivo Ronseltz

1991 "Análise afortunadamente pouco documentada da poesía galega dos 80", *A Trabe de Ouro* 8: 179-182.

Cordal, Xabier

1994 a "Manuel Outeiriño: *Depósito de espantos*", *A Trabe de Ouro* 20: 111-113.

1994 b "Limiar" a Chus Pato, 1994: 11-12.

1997 "Ermo está Mogor: manda-lle un cambio de aceite", *Anima+15*: 16-18.

De Man, Paul

1979 "Autobiography as De-Facement", *Modern Language Notes* 94: 919-930.

García, Xosé Lois

1984 *Escolma da poesía galega 1976-1984* (Barcelona: Sotelo Blanco).

González Fernández, Helena

1997 "A poesía dos noventa e a reacción contra a poesía dominante", *O Correo Galego*, "Chineses", 3 de xaneiro: 3-7.

Hutcheon, Linda

1995 [1988] *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (Nova York e Londres: Routledge).

Jakobson, Roman

1985 [1980] "Dialogue on Time in Language and Literature", con Krystyna Pomorska, en *Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time*, ed. de Krystyna Pomorska e Stephen Rudy (Oxford: Basil Blackwell): 11-27. Edición orixinal: *Poetics Today*, 2 (1a): 15-27.

Mannheim, Karl

1990 [1928] *Le problème des générations*, introducción e epílogo de Gérard Mauger (París: Nathan). Edición orixinal: "Das Problem der Generationen", en *Kölner Vierteljahrshefte für Soziologie*, 7 (2-3).

Mills-Courts, Karen

1990 *Poetry as Epitaph: Representation and Poetic Language* (Baton Rouge e Londres: Louisiana State University Press).

Pato, Chus [ou María Xesús]

- 1991 *Urania* (Vigo: Calpurnia).
- 1994 *Heloísa* (A Coruña: Espiral Maior).
- 1995 a *Fascinio* (Muros: Toxosoutos).
- 1995 b "Territorio ardente", *O Correo Galego*, "Revista das Letras" 77, 12 de outubro: 4-5.
- 1996 a *A ponte das poldras* (Santiago de Compostela: Noitarenga).
- 1996 b *Nínive* (Vigo: Xerais).
- 1996 c "Éxtase de candeas", *O Correo Galego*, "Revista das Letras" 100, 21 de marzo: 10.
- 1996 d "Arte poética", *Dorna* 22: 73-84.

Salgado, Xosé M.

- 1989 "Celso Emilio Ferreiro na lembranza (Conversa con X. L. Méndez Ferrín)", *Boletín Galego de Literatura* 1: 104-111.

Sontag, Susan

- 1996 "La sabiduría como subversión", *El País*, "Babelia" 269, 21 de decembro: 2.

Stierle, Karlheinz

- 1977 "Identité du discours et transgression lyrique", *Poétique* 32: 422-441.

Vidal, Carme

- 1995 "Manuel Outeiriño: 'A literatura galega mete medo porque é moi boa'", *A Nosa Terra* 656, 12 de xaneiro: 25.
- 1997 "Chus Pato: 'Trato de marcar o texto en feminino'", *A Nosa Terra* 764, 6 de febreiro: 27.

Villar, Miro

- 1996 "Poetas dos noventa, unha aproximación", *O Correo Galego*, "Revista das Letras" 100, 21 de marzo: 11.

Villar, Rafa

- 1995 "Mesa redonda: A lírica actual", *O Correo Galego*, "Revista das Letras" 78, 19 de outubro: 6.

VV.AA.

- 1997 "Falan os poetas", *O Correo Galego*, "Chineses", 3 de xaneiro: 23.