

**Escrita como re-visión:
as *Verbas a Rosalía* de Luz Pozo Garza**

Diana Conchado

Formas de citación recomendadas

1 | Por referencia a esta publicación electrónica*

CONCHADO, DIANA (2011 [1993]). “Escrita como re-visión: as *Verbas a Rosalía* de Luz Pozo Garza”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 1992, 123-135. Reedición en *poesiagalega.org*. *Arquivo de poéticas contemporáneas na cultura*.
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1341>>.

2 | Por referencia á publicación orixinal

CONCHADO, DIANA (1993). “Escrita como re-visión: as *Verbas a Rosalía* de Luz Pozo Garza”. *Anuario de Estudios Literarios Galegos*: 1992, 123-135.

* Edición dispoñíbel desde o 25 de outubro 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.

Escrita como re-visión: as *Verbas a Rosalía* de Luz Pozo Garza

Diana Conchado

*You sing in my mind like wine. What you
did not dare in your life you dare in mine.*

Marge Piercy, *My Mother's Body*

Unha das cuestións fundamentais para a xinocrítica é a relación da escritora cos modelos literarios. Ben sabido é que, como norma xeral, as mulleres que se enfrontan coa escritura atópanse co fenómeno de carecer case en absoluto dunha tradición literaria propia. Os libros nos que aprenden a ler e, polo tanto, escribir, son, polo xeral, textos feitos por homes. E non soamente non encontran mulleres autoras nestes textos, senón que tampouco se encontran elas mesmas como individuos, xa que as figuras representadas nesta escrita pouco teñen que ver coa súa existencia e circunstancias¹. Sucede que esta carencia de antecesoras, xunto con outros poderosos factores psicosociais e materiais, ten o efecto de allear a escritora do seu labor, de paralizala, de dificultar o seu acceso a un público, e, eventualmente, ás súas propias sucesoras, creando así un insidioso círculo de silencios. Se todo creador sofre da “ansiedade da influencia” sinalada por Harold Bloom, para a muller, esta ansiedade é aínda máis grave, pois ela sente non só a presión de aniquilar ou superar un modelo previo, de “matar o pai” senón, tamén, a presión de insertarse nunha tradición na que non ocupa ningún lugar (non ten modelo) e na que existe só como ficción masculina (como musa, por exemplo), non como muller vivente, e moito menos como creadora. A ansiedade da influencia, así, convértese nunha aguda “ansiedade de autoría”². Para a muller poeta, a falta dunha tradición propia literaria é, quizais, máis trascendente que para unha novelista, segundo Margaret Homans. Mentres a experiencia social no mundo dunha novelista xoga un papel decisivo na súa formación como escritora, xoga un papel menos importante para a poeta, xa que a súa identidade poética se funda máis que nada na experiencia literaria, no lido, o cal se debe, claro está, ás diferencias intrínsecas entrambos xéneros³. Polo tanto, a presenza ou ausencia dunha tradición poética

previa resulta ser un factor non neglixible na consideración da produción poética da muller.

Agora ben, na literatura galega estamos fronte ó excepcional fenómeno de que o que se chama o “discurso da tradición” vén representado na figura dunha escritora⁴. Non hai que repetir aquí as infindas afirmacións sobre o lugar central que representa Rosalía de Castro no sistema literario galego, pero o que si convén recalcar, tal vez, é que Rosalía ocupa un lugar dobremente privilexiado para as autoras que lle seguen: ademais de ser a iniciadora do Rexurdimento (cun libro de versos que vai dedicado a outra escritora) e da recuperación do galego como linguaxe literaria, é unha figura na que as escritoras posteriores poden ler e lerse e dende que as futuras xeracións de mulleres poden trazar a evolución dunha literatura propia. Se, como escribe Carmen Blanco:

... a grande aportación de Rosalía de Castro á cultura universal radica na poetización desde unha situación moi concreta, nun tempo, nunha terra e *un* sexo determinados⁵.

Entón a súa aportación ás escritoras que lle seguen é proveles dun modelo máis achegado ás súas propias circunstancias no que se problematiza tanto a muller fronte ó feito literario, como a construción e representación do feminino en si⁶. Se para a literatura galega en xeral “la lírica de Rosalía se torna en lectura y referente común posterior”⁷, para as escritoras, entón, este referente ten, como ben sinala Kathleen March, unhas dimensións literarias e ideolóxicas máis vinculadas á propia identidade:

interesa ver cómo as mulleres teñen tratado á “precursora” nas suas creacións porque nelas unha certa conceptualización do feminino ten moita importancia⁸.

Así é que o problema que sinalou Virginia Woolf como unha das máis agudas entre as moitas dificultades da escritora:

But whatever effect discouragement and criticism has upon their writing—and I believe that they had a very great effect—that was unimportant compared with the other difficulty which forced them...when they came to set their thoughts on paper—that is that they had no tradition behind them, or one so short and partial that it was of little help. For we think back through our mothers if we are women. It is useless to go to the great men writers for help, however much one may go to them for pleasure⁹.

Alíviase en parte, e digo só en parte, coa presenza da Rosalía textual e histórica, a Rosalía que rompe co silencio e dálles voz ás verbas femias. E interesa ver non só a manipulación da tradición e a representación de Rosalía e a súa escrita, senón como as escritoras len e acomodan¹⁰ as voces desta nai da que fala Woolf¹¹. Entre os moitos textos nos que as poetisas se enfrontan coa súa antecesora, está unha serie de poemas de Luz Pozo Garza que permite unha infrecuente ollada a dous momentos distintos no proceso de creación, e que articulan tanto a relación da poeta coa súa obra como a súa relación coa obra de Rosalía.

Antes de mencionar sequera o título do conxunto, convén detérmonos no aspecto ecdótico destes poemas, que considero sumamente interesante neste caso polo que creo pode suxerir sobre o proceso da escrita e a relación da poeta contemporánea co seu modelo. No 1971, no volumen 34 de *Grial*, aparece “Poema en cinco lembranzas para Rosalía”, de Luz Pozo Garza. O poema divídese, como indica o título en cinco seccións: I. “Hai unha voz”, II. “Benzoadá”, III. “Biografía”, IV. “Orelas da soeda-de”, V. “Cantiga funeral de Padrón”. Coa publicación de *Concerto de outono* (Sada: Edi-

cións do Castro, 1981) reaparecen, con cambios que máis adiante se especificarán, catro dos poemas previos, e engadíranse dous máis¹². A sección denominada “Verbas a Rosalía” encóntrase case no centro do poemario, e inclúe seis poemas, agora independentes e sen numeración: “Hai unha voz”, “Benzoadá”, “Biografía”, “Cantiga funeral de Padrón,” e os dous textos novos, “Bébeda,” e “Preguntas a Rosalía”. Esta sección vai seguida por outra, “Variacións sobor do mesmo tema” composta de tres caligramas: “a nosa rosa,” “laberinto” e un terceiro sen título. Os caligramas baséanse en tres verbas “sorte, norte, morte” antes articuladas na última estrofa de “Preguntas a Rosalía”, o poema que inmediatamente precede os caligramas.

Para documentar os cambios dos poemas de *Grial* ata os de *Concerto* convén voltar agora ó título antes aludido (e eludido). De “Poema en cinco lembranzas para Rosalía” pasamos a “Verbas a Rosalía”, o cal constitúe un cambio radical e significativo. A sintaxe algo retórica que suxire teatralidade ou orquestración musical do primeiro título pasa a ser un recoñecemento conciso en tres palabras de que estamos ante un feito lingüístico dirixido a alguén. E non soamente se simplifica a sintaxe e se minimizan as palabras, senón que se percibe un xeral relaxamento de estrutura. Se antes temos unha clarísima declaración de que se trata dun poema con cinco subdivisións, despois, non temos máis ca verbas, que nin levan o rótulo designándoas como poemas. Estas observacións sobre a evolución do título, aplícanse tamén á organización dos dous conxuntos e ós cambios internos dos textos.

Nos poemas “Verbas”, de *Concerto de outono*, desaparece a xerarquía numérica que asigna a cada subdivisión o seu lugar dentro do único poema. Xunto co movemento á multiplicidade (dun poema a seis, de “Poema” a “Verbas”) percíbese ademais unha dinámica desxerarquizadora.

Os cambios efectuados dende os poemas de *Grial* ata os de *Concerto de outono* poderían reducirse ós seguintes¹³: supresión da preposición e a súa substitución por coma, cambio de maiúsculas a minúsculas, substitución de puntos finais por comas, especialmente nun mesmo verso, substitución da conxunción copulativa pola disxuntiva nun polisíndeton, reorganización en versos máis curtos, e, polo tanto, multiplicación de número de versos. Transfórmase tamén significativamente, como veremos, o suxeito dun verbo (“sexas” por “sean”, indicando así a Rosalía, e non os elementos enumerados antes), subvértase a autoridade coa que se establece un símil (de “igual que unha constelación” a “semellante a unha estrela”), desfáise unha prosopopeia (“que di o mes e o ano” tórnase en “que marca o mes e o ano”) e unha condición cárgase de temporalidade (de “Estamos axionllados” a “Ficamos axionllados”)¹⁴.

Vemos, entón, en liñas xerais, que a revisión dos poemas parece documentar un impulso á desxerarquización, o cal móstrase máis obviamente na insistencia no uso das minúsculas fronte ás maiúsculas previas. Os grandes temas lapidarios presentados no poema “Hai unha voz” (Sorte. Lar. Saudade), tan vinculados ó discurso cultural, quedan así destronados na nova escrita. Perden o poder da maiúscula e a autonomía sintáctica (“sorte, lar, saudade”). De maneira análoga, o ano da morte de Rosalía (en “Biografía”) antes escrito nas maiúsculas da historia, “MIL OITOCENTOS OITENTA E CINCO” queda representado nunha grafía menos contundente.

O impulso á multiplicidade xa comentado con respecto ó título do conxunto, tamén fica inscrito nesta revisión. A tendencia ós versos máis curtos, a unha maior fragmentación, relaciónase coa desxerarquización, e ó producir máis versos, pon énfase na heteroxeneidade e a textualidade mesma dos versos, que agora fican aínda máis lonxe das esixencias da representación. De xeito que o intento adánico de no-

mear (en “Hai unha voz”), de fixar un sentido, frústrase pero tamén estoupa coa forza deste impulso, que fará que o nomeado se disperse en multiformes significantes, ofrecendo, na revisión, posibilidades, non acumulacións (“Ou vida ou liberdade ou compañía dos nosos”)¹⁵.

O que resulta literalmente emblemático dos cambios que se introducen nas “Verbas a Rosalía”, son os caligramas engadidos (“Variacións sobor do mesmo tema”) que seguen os poemas. Xa polo feito de integrar outro sistema de significación, os caligramas necesariamente subverten o poder representativo da palabra, presentándoa como só un elemento da composición (cabe notar que os títulos dos dous primeiros van en minúsculas, e que a terceira, prescindindo do nome, vai sen título). Os debuxos trazan figuras que se desvían da forma lineal sintáctica. O primeiro, “a nosa rosa”, presenta a liña vertical dun compás, quizais (“norte”) cruzada por dúas máis que pola súa banda suxiren outras infindas. E a idea de infinidade tamén queda inscrita na espiral de “laberinto” e no último caligrama, un círculo de palabras.

Á vez que a repetición das tres palabras “sorte, morte, norte” dos tres caligramas chama a atención o carácter lúdico do proceso da escrita, o fonema que distinga estas tres palabras fai pensar na idea derrideana da *différance* que postula que a significación é produto no só da diferenza saussuriana, senón tamén do acto de deferir a ós elementos diferenciais na lingua, dun xogo de presencias e ausencias de significantes¹⁶. Pero o acto de deferir é infindo, remitindo sempre a outros significantes ausentes, e polo tanto, imposibilitando un último significado trascendental, o cal implica unha crítica fundamental do logocentrismo occidental, que é, para Derrida e segundo o seu neoloxismo, máis ben “falocentrismo”¹⁷. Os caligramas de Pozo Garza, en certo xeito suxiren este constante e ineludible deferir tamén na súa estrutura gráfica e nos vínculos semánticos que comparten as tres palabras que remiten, sen cesar, unha á outra, e que, como asíntotas, parecen querer converxer só para ficar espaciadas.

Aínda que poida resultar momentaneamente seductor reducir estas observacións sobre a evolución das *Verbas a Rosalía* a unha serie de xeneralizacións sobre a “escrita ou linguaxe feminina”, o perigo de caer nun esencialismo que no fondo poda parecer unha reiteración do dictamen freudiano “A anatomía é o destino” ou estereotipos prexudiciais análogos, faime deter aquí ante o devandito e considerar estes apuntes (algo abstractos ata agora), no contexto dos poemas mesmos.

Os cambios parecen apuntar a unha linguaxe máis abstracta —máis silencios, máis espazos en branco, máis ambigüidade, menos estrutura xeral— e tamén máis rica pola aportación do elemento pictórico. En xeral, percíbese unha tendencia a eludir e mesmo cuestionar os límites e a autoridade da representación verbal. Interesantemente, a recreación de Rosalía que nos chega dende os poemas de Pozo Garza parece mostrar as mesmas tendencias.

No primeiro poema do conxunto, “Hai unha voz”, Rosalía (que só despois é nomeada) preséntase como “unha voz sen verbas”, nun estado pre-verbal ou non verbal. E esta voz que non articula está chea de contradicións: oíse no silencio, (“A que todos ouvimos nos silencio,”)¹⁸ e escíndese entre un pretérito e un futuro (“Lembrando nomes pra que naza o millo”). O suxeito poético intenta fixar esta voz, cunha serie de insistentes anáforas, outorgándolle un nome, que serán logo moitos nomes, algúns sinonímicos, (“mágoa”, “xuramento de anguria”, “desarrimo”), outros contradictorios (“Chámase olvido./E chámase arelanza”), e finalmente, na pasaxe que antes comentamos, nun último intento de captar o indicible, un *acumulatio* enérxico:

*Ou vida ou liberdade ou compañía dos nosos.
Chámase soño, morte, lar, saudade.
Chámase choiva que lourea os froitos.*

Logo, vóltase ó punto de partida, todo se reduce a unha voz, que agora se pode nomear: “Chámase Rosalía”. A voz anónima queda nomeada, identificada co significante, integrada, quizais, pero só por un breve instante. No seguinte verso rómpese a identificación e a unidade do nome tamén se desfai en fragmentos; agora xa non é un único nome senón “Sete letras de laio”. E este xemido, tampouco verbal, non queda fixado coas sete letras do nome de Rosalía; remite agora a outro nome, que, pola súa banda, remite a outra voz pasada: “Saudade/dunha fala ferida”. A última estrofa, xa sen mirar atrás, fala do porvir social: “Esperanza dun mundo/que inda fica nun berro/de liberdade” e do porvir do texto: a última palabra, “Benzoada”, será o título do seguinte poema, que complementa a primeira en varios aspectos. En “Hai unha voz”, entre a voz que non fala, e o suxeito que ó mesmo tempo intenta nomear e rexeita nomear establécese unha especie de identificación que se podería sinalar como frustración ante a insuficiencia da linguaxe, pero tamén como exploración dos seus espazos máis recónditos. Aínda que o segundo verso sitúa o poema “no tempo de Galicia”, e a mención “dunha fala ferida” remite o lector á realidade dunha lingua e un pobo mutilados pola historia, o aspecto sociolóxico non é tan evidente aquí coma no segundo poema.

Nunha inversión do *topos* antiquísimo do *beatus ille*, o texto fai explícita a frustración implícita no vivir e no crear da muller e, neste caso, dunha muller galega en concreto. O case insólito emprego da *beata illa* pon en primeiro plano o elemento xenérico. Pero o poema non bendí, ó principio, a Rosalía; son “Benzoados os tempos/do infortunio/que fixeron posíbel esa voz silandeira”. A bendición, repetida nas tres estrofas análogas que seguen, é ambigua no seu potencial irónico, e pon en evidencia tanto a difícil existencia da muller que escribe¹⁹, coma a inquietante continxencia establecida (en gran parte polo romanticismo) entre sufrimento e escrita. Pero, por outra banda, o poema diríxese ás circunstancias vitais que fixeron de Rosalía o que era e que, polo tanto, informan a súa escrita, a cal, cabe notar, aquí tamén vai representada con termos que denotan sonidos inarticulados (“teus salaios de acibro”) ou paradóxicos (“voz silandeira”). Na última estrofa estas circunstancias fican dramaticamente reducidas a dúas (aínda que plurais): “os tempos i os espazos/esas dúas cordenadas/que te crucificaron/con cravos de ferro ou de amor”. Rosalía queda así sacrificada, nun simbolismo que recolle os matices relixiosos do título pero que máis significativamente representa as forzas da historia e da cultura, o vertical e o horizontal da linguaxe lineal, os sistemas binarios (cravos de ferro ou amor), que reducen a voz da muller a unha “fala ferida”. Os últimos versos diríxense ó punto de converxencia das dúas liñas (“Rosalía”) e agora, na segunda versión do poema, é ela, de quen a escrita naceu nesta encrucillada, e de quen tamén a puido trascender, a benzoada: “Benzoada sexas pola tua voz”.

O aspecto temporal recibe máis atención no terceiro poema, “Biografía”. Biografía é a escrita da vida, pero neste poema non hai ningún elemento vivo, agás o suxeito que fala. Tres momentos da vida de Rosalía represéntanse en tres significantes bastante inertes: un seixo branco, unha pedriña, e unha cruz, e a cada un deles o último verso, unha estrofa aparte, reproduce a inmovilidade dos anteriores, “Ficamos axionllados”, e, como xa se mencionou, na súa transformación de “Estamos axionllados” incorpora a idea de tempo que pasa (e así fai referencia á súa propia evolución

como texto) pero que ademais é estático, morto, coma os obxectos que o denotan. Rosalía tamén está morta neste poema; nin sequera asoma unha das voces problemáticas que oímos nos textos anteriores. O tempo implacable, a historia, silencia a súa voz por completo. É interesante notar aquí que a única instancia de prosopopeia no texto, “Hai unha pedriña/no noso calendario/que di o mes e o ano”, atópase na versión anterior, pero non na de *Concerto*, onde o verbo “di”, fica significativamente enmudecido coa substitución de “marca”. O silencio, polo tanto, é total.

A voz de Rosalía resucítase, en parte, no seguinte poema, “Cantiga funeral de Padrón”, no que fragmentos dalgúns dos textos máis coñecidos da poeta, nunha especie de desfile intertextual, asoman as súas voces. O texto fai unha apóstrofe e un exordio ás “Campanas de Bastabales/tocade por Rosalía./Tocade”. Recollendo trozos textuais e dotándoos dun tempo teñido de nostalgia, “Xa non chove miudiño./ Xa non choven orballadas”, “Xa non madurece o millo/pola beira de Lestrove”, o poema eventualmente identifica a Rosalía aludida na terceira estrofa (“Que vai de delor ferida/por un agoiro de mágoas”) coa súa metáfora máis emblemática: “Que vai unha sombra negra/pola banda de Laiño/chamando por Rosalía”. A escisión e identificación articuladas no poema de Rosalía “En todo estás e ti es todo,/pra min i en min mesma moras”²⁰, recreáanse así no poema de Pozo Garza e a sombra chega mesmo a habitar o espacio da morte “Velavai a negra sombra/no cimiterio de Adina/asombrando a Rosalía” de xeito semellante á súa infiltración na intimidade da poeta: “negra sombra que me asombras,/ ó pe dos meus cabezales”. Neste poema Rosalía si fala, por medio da acomodación dos seus versos ós versos da poeta posterior nunha polifonía textual, que reconece a forza inexorable do tempo e da morte, pero tamén da escrita.

A afirmación da escrita rosaliana que se percibe na “Cantiga funeral de Padrón” convértese nunha veritable celebración das posibilidades libertadoras da linguaxe en “Bébeda”. O suxeito poético diríxese a Rosalía na articulación dunha serie de desexos loxicamente imposibles de cumprir, xa que se trata do tempo pasado (“quen me dera/ter nacido”), pero que se van satisfacendo, en parte, na súa recreación verbal. A paisaxe do Caurel e o entorno natural proporcionan a base dun espacio máis ben abstracto (“a medir aqueles cumes pura liña/puro amor”) no que o tempo non segue o seu camiño rigoroso senón que parece trazar a danza caótica da bébeda (“no tempo desaxeitado/nun infindo desleigado”) en círculos e espirais (“e virar voltar volver”). A escrita así tamén se desata, soltando o laio, liberando o verso (“cun fio desvence-lado/tirado da ialma inxel/medida do meu salaio”) que se vai fragmentando e depurando no pleno gozo do sonido (“puro laio”). A sintaxe desfai-se en aliteracións, rimas e paralelismos que suxiren o carácter rítmico, reiterativo e lúdico dunha escrita sumamente sensual que desafia os límites da representación: “bico a bico/beixo a beixo/buxo a buxo/labio a labio/a beber a beberaxe/beizo a beizo”. Coma o trompo infantil liberado da súa quietude por un fío, a escrita, incitada quizais pola figura e exemplo de Rosalía (que é o primeiro que se menciona aquí) visita territorios xa coñecidos, volvéndose sobre os seus pasos e trazando, ó mesmo tempo, outros novos.

O último poema das “Verbas a Rosalía” relaciona o suxeito poético con Rosalía e tamén coa realidade de Galicia, e, polo tanto, a anécdota circunstancial fica máis presente en “Preguntas a Rosalía”, aínda que, como sinala Kathleen March, e como ocorre con todos os poemas deste conxunto, “sen ter en conta os factores histórico-económicos, causantes moi concretos dunha suposta tristeza xeral e que Rosalía non descoñecía”²². March agudamente analiza o poema a través da función de Rosalía como “símbolo materno do galego” co cal “os (e as) poetas tamén expresan a súa

propia dor e agarimo por Galiza”²³. Este poema é un exemplo no que o signo rosaliaño vai ligado a unha perspectiva existencial “inserto nunha tradición filosófica precisa e baseado na visión fatalista e conservadora —sexa ou non consciente— dunha condición galega”²⁴. A base existencial do poema ofrece unha representación pesimista de Galicia e unha imaxe materna arquetípica, o cal, segundo March non constitúe unha renovación ideolóxica na lectura e representación da precursora.

A visión que presenta o texto é, sen dúbida, anguriente, e nela pode verse unha afirmación de solidariedade coa situación de Galicia e tamén coa muller, que se enuncia nos pronomes (“Negra sombra do noso desarrimo”, “Regresaras connmigo”, “á percura da táboa/nosa”, “Qué sorte/norte/morte/ nos agarda?”) e no constante dirixirse a un ti, á “Compañeira da anguria”²⁵. Neste poema onde o espacio está tan presente (“territorio da orfandade”, “gándara escura”, “alpendre baixo a noite”, “As rúas de Santiago”, “onde viven os mortos”, “onde baten as verbas”, “Por negros laberintos”, “onde o tempo non conta”, “desta terra”, “As aldeas pechadas”, “terra moura” “terra núa”, “Galicia”) o suxeito invita á compañeira a volver a ese espacio que vemos articulado noutros textos deste grupo de poemas —o espacio fóra da linguaxe, fóra do tempo, non lineal, senón laberíntico:

*Regresarás connmigo
onde viven os mortos
onde baten as verbas
no silencio da sombra.*

*Por negros laberintos
onde o tempo non conta
ti me levas da man
á percura da táboa
nosa.*

Esta viaxe a un espacio, xa algo familiar despois de ler os seis poemas, leva a Luz Pozo Garza e a Rosalía de Castro ó que poderíamos relacionar co que Julia Kristeva chama o “semiótico” e a súa condición pre-simbólica e primordial²⁶. Para Kristeva, as pulsacións e ritmos dunha etapa de procesos primarios (principalmente oral e anal), anterior á separación e diferenciación que posibilitan a linguaxe, interrompen e transgreden o simbólico:

Il s'agit donc de fonctions sémiotiques pré-oedippiennes, de décharges d'énergie qui lient et orientent le corps par rapport à la mère. Insistons sur le fait que la ‘pulsion’ est toujours déjà ambiguë, assimilante et destructrice à la fois... Les pulsions orales et anales, dirigés et structurées toutes deux par rapport au corps de la mère, dominant cette organisation sensori-motrice²⁷.

O proceso de significación existe sempre entre a modalidade semiótica e a simbólica, pero a dialéctica que se desenvolve entre elas determina o discurso: os sistemas de significación non-verbais, constrúense máis sobre o semiótico, por exemplo. As prácticas estéticas (como a poesía) rompen coa lóxica e forza totalizadora do simbólico para interrompilas co irracional, a singularidade e a heteroxeneidade, gracias ás pulsacións do semiótico, que, cos seus disturbios fonéticos, léxicos e sintácticos deixa a súa pegada no texto.

Pozo Garza semella deixar tamén o rastro destas pulsacións non-verbais nas súas recreacións de Rosalía. Aínda que a súa obra non revela a función do semiótico como algúns dos autores estudados por Kristeva (Mallarmé, por exemplo), cando repre-

senta a escrita e tamén a figura de Rosalía, percíbese unha insistencia neste estado preverbal, e aínda que o semiótico non é propio das mulleres, nel si hai unha maior identificación coa nai e co espazo feminino (*chora*). Falando do ritmo semiótico interno á linguaxe, escribe Kristeva:

indifférent au langage, énigmatique et féminin, cet espace sous-jacent à l'écrit est rythmique, déchaîné, irréductible à sa traduction verbale intelligible: il est musical, antérieur au juger...²⁸

Cando Pozo Garza re-edita os seus poemas para *Concerto de outono*, ocorre que lles dá máis espazo ós silencios, máis lugar ás posibilidades múltiples, menos ás xerarquías, confluindo o verbal con outro sistema de significación —a pictórica— rescatando así as pulsións, os ritmos, a música (o título do libro xa o di) destoutra linguaxe, subversiva e primixenia, que así se asoma nos intersticios do discurso.

Quizais o que fai aquí Luz Pozo Garza, primeiro cos textos rosalianos, e logo cos seus propios textos, é una profunda labor do que a poeta norteamericana Adrienne Rich chama “re-visión”:

Re-vision —the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction— is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival²⁹.

Como afirma Rich, o proceso da relectura é un acto de sobrevivencia para a muller escritora; hai que *reler* para *rescatar*, quizais, unhas voces, como a de Rosalía, e tamén a voz propia, enxendradas pero tamén sacrificadas polos eixos do tempo e o espazo, e tamén pola linguaxe³⁰. Luz Pozo Garza re-le e re-escribe á súa antecesora, inscribindo no propio discurso as palabras de Rosalía, pero tamén acomodando os seus silencios e os seus xemidos. E cando Pozo Garza volta sobre os seus poemas, cando se re-le, como bébeda vai trazando marcas novas xunto ás marcas antigas, converténdose na súa propia precursora.

NOTAS

- 1 No seu extenso estudio sobre a tradición literaria feminina nas literaturas inglesas e norteamericanas, escriben Sandra Gilbert e Susan Gubar: "Before the woman writer can journey through the looking glass toward literary autonomy, however, she must come to terms with the images on the surface of the glass, with, that is, those mythic masks male artist have fastened over her human face both to lesson their dread of her 'inconstancy' and by identifying her with the 'eternal types' they have themselves invented to possess her more thoroughly. Specifically,... a woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of 'angel' and 'monster' which male authors have generated for her. Before women can write, declared Virginia Woolf, we must 'kill' the 'angel in the house'... And similarly, all women writers must kill the angel's necessary opposite and double, the 'monster' in the house, whose Medusa-face also kills female creativity". Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1981) 16-17.
- 2 Para Bloom, a historia da poesía é unha historia de influencias e lecturas ou "falsas lecturas" (*misreadings*, ou *misprisions*) articuladas entre pais e fillos: "Battles between strong equals, father and son as mighty opposites, Laius and Oedipus at the crossroads". (Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1973: 11). Poderíase criticar (e criticase) o modelo de Bloom, entre outras razóns porque se basea no modelo edípico freudiano, e así privilexia o masculino e exclúe por completo o feminino. "Poetic influence, or as I shall more frequently term it, poetic misprision, is necessarily the study of the life-cycle of the poet-as-poet. When such study considers the context in which that life cycle is enacted, it will be compelled to examine simultaneously the relations between poets as cases akin to what Freud called the family romance" (páx. 7-8). Pero isto, na realidade, non resulta problemático cando consideramos que, en efecto, a tradición literaria occidental é abrumadoramente masculina e patriarcal e polo tanto a teoría de Bloom non se invalida cando consideramos a posición da escritora, senón que fai aínda máis evidente a precariedade e marxinalidade dela con relación ó que Bloom traza como a evolución de poetas conspicuamente "fortes", ata forzudos ("My concern is only with strong poets, major figures with the persistence to wrestle with their strong precursors, even to the death". páx. 5). Cónsultese a suxestiva análise e revisión da teoría bloomiana no segundo capítulo de Gilbert e Gubar, "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship".
- 3 Margaret Homans, *Women Writers and Poetic Identity* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1980). Homans escribe: "Literary experience is the poet's equivalent of societal experience, in that it is the primary formative experience in the development of her identity as a poet" (páx. 8). O intelixente estudio de Homans céntrase, en parte, en estudar como tres poetas do século pasado, Dorothy Wordsworth, Emily Brontë e Emily Dickinson, len a tradición masculina que herdán e como se enfrontan a ela na súa escrita.
- 4 Escribe Antonio Carreño: "Pero hay otros elementos que el sistema poético de Rosalía establece como tradición, aparte del bilingüismo. Definen su idiosincrasia literaria y establecen unos parámetros para la lírica posterior. Ritmo y lenguaje, función semántica y retórica, connotación filosófica y existencial, símbolos espaciales y temporales, y toda una antropología cultural (creencias, supersticiones, narraciones folklóricas, ritos) se asientan como referentes arquetípicos". E máis abaixo: "El proceso es dialógico y diacrónico. Nuevos poetas vuelven a Rosalía, asimilan ciertos elementos constitutivos de un sistema lírico para marcar de nuevo la diferencia de un discurso que se establece como tradición". ("El discurso de la tradición como diferencia: de Rosalía de Castro a José Ángel Valente". *Anales de la literatura española contemporánea* 16 (1991):16 e 19, respectivamente.
- 5 Carmen Blanco, *Literatura galega da muller* (Vigo: Ed. Xerais, 1991: 40). *A enfase é miña.*

- 6 Un dos exemplos máis obvios disto atópase no poema “Vaguedás” de *Follas novas*: “Daquelas que cantan as pombas i as frores,/todos din que teñen alma de muller./Pois eu que n’as canto, Virxe da Paloma,/¡ai, de qué a teréi?”. Rosalía de Castro, *Poesías: Cantares gallegos. Follas novas. En las orillas del Sar* (Vigo: Patronato Rosalía de Castro: 165).
- 7 Carreño, 19. Carreño relaciona certos elementos da poesía rosaliana con tradicións anteriores (masculinas) e logo coas *Cantigas de alén* de Valente. Comenta, tamén, brevemente, a poesía de varias poetas mulleres neste sentido (Pilar Pallarés, Luz Pozo Garza, María Mariño e Pura Vázquez).
- 8 Kathleen March, “Rosalía de Castro como punto de referencia ideolóxico-literario nas escritoras galegas”, *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1986) 1:283. O lúcido traballo de March, fundamental para as cuestións que se presentan aquí, enfócase na poesía de María do Carme Kruckenberg, Anxeles Penas, Xohana Torres, Pura Vázquez, Xaquina Trillo e Luz Pozo Garza.
- 9 Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1981: 76).
- 10 Uso este termo, aquí e máis adiante, no sentido que lle dá Piaget. Opoñéndose á “asimilación” ou “apropiación,” onde o suxeito simplemente asimila ou absorbe novas experiencias ós esquemas cognoscitivos xa operantes, a “acomodación” sinala unha transformación, ou relaxamento dos esquemas ante a nova información ou experiencia. A acomodación, entón, permite múltiples posibilidades, mesmo as que son antagónicas ou “ilóxicas”. No caso da “asimilación”, o esquema dominante é rixido e non cede ante a novidade: ou a rexeita por completo ou a refai ó seu modo. Para un suxectivo tratamento destes conceptos e a súa operación no ámbito académico consúltese James M. Sosnoski, “A Mindless Man-Driven Theory Machine: Intellectuality, Sexuality, and the Institution of Criticism”, *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, eds. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl (New Brunswick, New Jersey: Rutgers Univ. Press, 1991: 49-50).
- 11 E da que fala tamén Carmen Blanco: “Rosalía é, en termos feministas, *nai simbólica* das escritoras galegas, é dicir, unha autora que nos antecede sen a cal non seríamos o que somos”. (“*Códice Calixtino* de Luz Pozo Garza”, *Literatura galega do século XX. Comentario de textos para C.O.U.* (Vigo: Galaxia, 1992: 108).
- 12 Ignoro se o poema “Orelas da soedade” coñece outra versión ou impresión.
- 13 Son consciente aquí de reducir estes textos a un esquema que volve a suprimir precisamente o que acabo de sinalar como o impulso cara á multiplicidade que esta re-escrita revela, pero as coordenadas de tempo e espacio a que se refire Pozo Garza tamén inscriben a súa tiranía no discurso crítico.
- 14 Inclúo aquí os cambios que considero relevantes para esta discusión, e polo tanto, non enumero as variantes ortográficas e lexicais que poden ter máis peso noutro contexto. O primeiro texto de ambas series, “Hai unha voz”, mostra poucos, aínda que significativos cambios. No quinto verso da segunda estrofa lemos “Chámase berro, auga”, (e non “Chámase berro de auga”). O verso que lle segue, o sexto, agora reza “desarrimo” en minúsculas (en vez de “Desamparo” con maiúscula). Na terceira estrofa, o terceiro verso, agora di “Ou vida ou liberdade ou compañía dos nosos”, donde antes se lía “E vida e liberdade e compañía dos nosos”. No seguinte verso, “Chámase soño, morte, lar, saudade”, remplace “Chámase sono. Sorte. Lar. Saudade”. Na última estrofa, o que eran catro versos na versión anterior, agora son seis. Pasamos de:

*Esperanza
dun mundo que inda fica nun berro
de liberdade.
Hai unha voz. A súa. Benzoada.*

*Esperanza dun mundo
que inda fica nun berro
de liberdade.
Hai unha voz.
A súa.
Benzoadá.*

No segundo poema, "Benzoadá", na terceira estrofa, "que a todos nos fire entrañablemente" agora é "que nos fire a todos/entrañábelmente". Na cuarta estrofa, "a carón da máis grande das mágoas" era "a carón da meirande das mágoas". O último verso, "Benzoadá sean pola tua voz" convértese en "Benzoadá sexas pola tua voz".

En "Biografía" o verso terceiro, "igoal que unha constelación/que alumease de lonxe" agora é "semellante a unha estrela/que alumease ao lonxe". Na segunda estrofa, "que di o mes e o ano" pasa a ser "que marca o mes i o ano". A terceira estrofa tiña "do MIL OITOCENTOS OITENTA E CINCO" e ten, na versión posterior, "do mil oitocentos oitenta e cinco". O último verso forma parte da terceira estrofa na primeira versión; logo fica soa: de "estamos axionllados" a "Ficamos axionllados".

En "Cantiga funeral de Padrón", na terceira estrofa: "Que vai de door ferida./Por un agoiro de mágoas". pasa a "Que vai de delor ferida/ por un agoiro de mágoas". Na última estrofa, "Velahí vai a negra sombra/no cementerio de Adina. Asombrando a Rosalía. Rezade" é substituída por "Velaivai a negra sombra/no cementerio de Adina/asombrando a Rosalía./ Pregade".

- 15 O acto de nomear resulta problemático aquí para o suxeito feminino, xa que o acto de nomear forma parte do poder masculino na ideoloxía vixente. Escribese Homans: "Language's operation is to identify otherness as self, to appropriate objects and transform them into subject. Adamic language, theoretically ideal because its words are synonymous with their meanings, is also a type of appropriative language, since Adam understood language to mean control over the beasts he names, and he named woman as well". (Homans, 37). É neste contexto que hai que considerar as palabras de Adrienne Rich: "A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped us as well as liberated us, how the very act of naming has been till now a male prerogative, and how we can begin to see and name—and therefore live—afresh." E, máis abaixo, "For writing is re-naming". (Adrienne Rich, "When We Dead Awaken", *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: W.W. Norton, 1972: 35 e 43, respectivamente. O suxeito no poema que nos interesa encontra unha nova maneira de ver (ler) e nomear, non apropiando, senón acomodando.
- 16 "What is written as *différance* will indicate, then, the movement of play that 'produces' in a way that is not simply an activity, these differences, these effects of difference. This does not mean that the *différance* which produces differences is before them, in a simple present that is itself unmodified, indifferent. *Différance* is the nonfull, nonsimple 'origin,' the structured and differing origin of differences. The name 'origin,' therefore, is no longer suitable... Retaining at least the schema, if not the content of the demand formulated by Saussure, we will designate as *différance* the movement according to which language, or any other code, any system of reference in general, is constituted 'historically' as a tissue of differences". (Jacques Derrida, *Positions*, trans. and annotated by Alan Bass. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981: 104).
- 17 Este termo, importante para a teoría feminista e a teoría posestructuralista en xeral, na súa conxunción de logocentrismo e falocentrismo, une os aspec-

- tos sociais e sexuais do poder, e fai explícita a su interdependencia. Sobre o traballo fundamental de Derrida, entre outros, neste campo, escribe Josette Feral: "This work implies a questioning of knowledge and of the 'theologocentric' principles that underlie it. It also demands that established structures founded on the principles of identity and resemblance be shaken in the name of a revaluation of heterogeneity, alterity, multiplicity, and difference. Difference, in this context, is not simply defined by reference to a norm—the masculine norm—whose negative side it would be while remaining inscribed withing the realm of identity. Rather, difference is to be thought of as other, not bonded by any system or any structure. Difference becomes the negation of phallogocentrism, but in the name of its own inner diversity". Josette Feral, "The Powers of Difference", *The Future of Difference*, eds. Hester Eisenstein and Alice Jardine New Brunswick: Rutgers Univ. Press, 1980: 90-91.
- 18 Kathleen March le este silencio dende outra perspectiva, "Rosalía como punto de referencia...", 289.
 - 19 Como fai a mesma Rosalía en "Las literatas", por exemplo. Consúltese o estudio de Carmen Blanco, "A problemática social da escritora na obra rosaliana", *Literatura galega da muller*, 41-68.
 - 20 Deste último verso escribe Luz Pozo Garza: "a Sombra-obsesión revélase como omnipresente ('En todo estás') e como omniessencial ('e ti es todo'). Aínda máis: instálase no interior do poeta, único obxectivo e destino ('pra min i en min mesma moras'). E nesta dinámica, tan sobria e concisamente expresada neste verso—cun só verbo e cun personal-posesivo que apunta inexorable ó suxeito lírico—, o drama queda definitivamente centrado nas súas auténticas dimensións a través da autoanálise á que se somete o poeta". Luz Pozo Garza, "Negra sombra: análise dunha obsesión," *Grial* 25 (1987): 472.
 - 21 A sensualidade é precisamente unha das características máis sinaladas da poesía de Luz Pozo. Escribe Méndez Ferrín con respecto ó libro que nos interesa: "*Concerto de outono* ábrese de irisacións musicais e plásticas, nunha festa de sensualidade, de expresión requintada e riquísima de matices". (X.L. Méndez Ferrín, *De Pondal a Novoneyra: poesía galega posterior á guerra civil*, Vigo: Ed. Xerais, 1984: 240.
 - 22 March, "Rosalía de Castro como punto de referencia...", 286.
 - 23 March, "Rosalía de Castro como punto de referencia...", 285.
 - 24 March, "Rosalía de Castro como punto de referencia...", 285.
 - 25 Kathleen March comenta a tendencia ó diálogo nas poetas galegas contemporáneas no estudio limiar da súa antoloxía, *Festa da Palabra: An Anthology of Contemporary Galician Poets*, New York: Peter Lang, 1989: 28.
 - 26 Kristeva opón o "semiótico" ó "simbólico", desplazando así a distinción lacaniana entre o "imaxinario" e o "simbólico". O semiótico refírese, como o imaxinario, ó estado pre-verbal, pre-edípico, antes da entrada á orde simbólica catalizada pola crise edípica, e, polo tanto, antes da constitución como suxeito. As ideas de Kristeva, fundamentalmente anti-esencialistas, forman máis ben unha teoría da marxinalización ca unha teoría feminista (Kristeva, de feito, nega mesmo o concepto da identidade). Para ela, a marxinalización da muller na orde falocéntrica a constitúe como o irrepresentable, o innomeable, o que fica fóra de toda ideoloxía: "une femme, cela ne peut pas être: c'est même ce qui ne va pas dans l'être. A partir de là, une pratique de femme ne peut être que négative, à l'encontre de ce qui existe, pour dire que 'ce n'est pas ça' et que 'ce n'est pas ça encore'. J'entends donc par 'femme' ce qu'il ne se représente pas, ce qui ne se dit pas, ce qui reste en dehors des nominations et des idéologies". (Julia Kristeva, "La femme, ce n'est jamais ça", *Polylogue*, Paris: Seuil, 1977: 519). Aínda que os plantexamentos kristevianos resultan moi suxestivos e proporcionan ampla base para o feminis-

mo e o que se veñen chamando “gender studies” (estudios de xénero), non están faltos de certas implicacións políticas que teñen o potencial de negar os fundamentos de estos intentos; Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London and New York: Methuen, 1985) e Terry Eagleton, *Literary Theory* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1983) ofrecen concisos análises destes problemas no seu tratamento de Kristeva.

- 27 Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris: Seuil, 1974: 26-27.
- 28 Kristeva, *Révolution*, 29.
- 29 Rich, 35.
- 30 Nun poemario posterior, *Códice calixtino* (1986) Pozo Garza indica o seu repetido retorno a Rosalía nun poema dedicado a súa filla, “Falando a Rosalía” (Luz Pozo Garza, *Códice Calixtino*, ed. Carmen Blanco [Vigo: Xerais, 1991] 119-21) e que considero moi afín ós textos presentados aquí. Trázase así un movemento de precursora a sucesora, unha cadea de nais e fillas, entendendo a comunicación feminina. Como di Woolf, volvendo á nai.