

Tecedoras de camiños
(Un século de poesía escrita por mulleres)

Os críticos que se ocupan de estudar o día a día da nosa literatura afirman de maneira unánime que, nos últimos tempos -e con maior relevo desde a segunda metade da década dos oitenta-, se vén producindo un aumento significativo no número de mulleres que escriben, progresión que tamén leva aparelada unha gran calidade nas súas obras. De feito, tan importante é este fenómeno que xa se fala delas como as renovadoras da escrita finisecular, sobre todo no que atinxe á poesía, por moverse en coordenadas orixinais e distantes dos modelos antigos, por crear mundos particulares e encarar a tarefa de modificar os discursos e as formas.

Malia todo, este incremento diríxese maioritariamente cara ó xénero poético pois a narrativa segue sendo aínda hoxe un territorio bastante alleo ás escritoras por múltiples e variados factores, por máis que se vaian introducindo voces femininas na prosa como as de María Xosé Queizán, Margarita Ledo, Luísa Villalta, Marilar Aleixandre, Inma López Silva, Ana María Arellano, Beatriz Dacosta Molanes ou Medos Romero. Porén, este achegamento vai máis lento que na poesía pois é neste xénero onde se constata a máis alta presenza de escritoras ata o punto de, na década dos noventa, darse a coñecer máis voces femininas novas do que masculinas. Por suposto, neste acontecer inflúe en gran medida o feito de ser a nosa literatura un dos poucos sistemas literarios occidentais que ten como máximo expoñente a unha muller: Rosalía de Castro. Deste xeito, o seu maxisterio non sinala só o comezo do rexurdir cultural para as nosas letras tras do silencio obrigado dos Séculos Escuros senón que encarna un cambio extraordinario na concepción do poema dado o seu gusto polo intimismo radical, pola constante interrogación sobre os aspectos máis próximos e así o verso busca plasmar os matices escuros e dolorosos da personalidade. E, parellamente, iníciase unha vía metapoética que a leva a reflexionar sobre a capacidade da palabra para expresar todo isto, revisando os modelos habituais e buscando novas vías de expresión a través dun verso innovador e rupturista que procura o universal. Así, Rosalía renova, formal e tematicamente, a lírica de finais do século XIX mentres se reafirma na esencia libre da muller creadora, dos seres que, nesta altura, en palabras de Virginia Woolf, aínda carecían dun cuarto propio onde enfrontarse á tarefa solitaria de escribir. Pouco a pouco irán conquistando este dereito ó longo do século XX.

Sen embargo, a chegada das mulleres á escrita é lenta e non supón, ata épocas moi recentes, a súa incorporación masiva ó ámbito literario galego. Así, os nomes que marcan as páxinas iniciais do século XX -Luz Pozo Garza (1922), a malograda María Mariño (1907-1967), as irmás Dora e Pura Vázquez

(1913 e 1918, respectivamente), María do Carme Kruckenberg (1926) ou Xohana Torres (1931)- destacan polo seu escaso número fronte ó de autores masculinos, aínda sendo a súa unha proposta poética tan sólida e arriscada como a de aquiles. Non hai máis que observar a constante evolución na obra de Luz Pozo Garza que se adecúa ás tendencias vixentes en cada momento -o surrealismo, a pegada existencial, a veta de denuncia das desigualdades e o erotismo vivificante de matiz cósmica nos seus últimos libros-, ou pescudar nesa liña de ruptura que xorde na obra de Xohana Torres, reivindicada aínda hoxe como precursora dun discurso que rompe coa imaxe tradicional da muller, sobre todo a través da subversión do mito de Penélope no poema do mesmo título incluído en *Tempo de ría* (1992). O texto, tras recoller as palabras do oráculo anunciando a Ulises os avatares da súa singradura, remata cos seguintes versos:

Así falou Penélope:

“Existe a maxia e pode ser de todos.

¿A que tanto novelo e tanta historia?

EU TAMÉN NAVEGAR”.

Pola súa parte, María Mariño amplifica as vías abertas por Rosalía nunha poética de desgarró e tensión existencial que introduce no verso á natureza convertida agora en motivo amplificador deste sentimento desacougante, ámbito que tanta rendibilidade terá despois na obra de Uxío Novoneyra. Dun alento máis clásico son as obras de Pura e Dora Vázquez, autoras que marcan coa súa voz os dous lustros que transcorreron desde o ano 1950 en que se comeza a superar o silencio imposto pola posguerra e a instauración do réxime franquista tras do conflito bélico de 1936. E, finalmente, María do Carme Kruckenberg experimenta en cada poemario con temas e formas diversas que fan dela unha das poetas máis plurais e prolíficas deste período como se pode comprobar coa recente publicación da súa *Obra poética case completa* (2000).

Esta situación de inferioridade numérica irá cambiando a partir dos anos oitenta cando se consolida -no verso de autoras como Xela Arias (1962), Luísa Castro (1960), Pilar Pallarés (1957), Ana Romaní (1962), Eva Veiga (1961), Luísa Villalta (1957) ou Helena Villar Janeiro (1940)- unha escrita temática e formalmente renovadora que se imbrica co cambio poético acontecido durante a época de transición á democracia e que se continúa ata o de hoxe. Son estas

unhas poetas de diversa e plural tendencia pois, mentres Pilar Pallarés afonda na problemática existencial do ser humano nas súas obras *Sétima soidade* (1984) e *Livro das devoracións* (1996), camiño que tamén segue Eva Veiga en *Paísaxes do baleiro* (1999), Luísa Castro rompe cos modelos tradicionais da muller en *Baleas e baleas* (1988), un poemario “*de cabeceira*” para moitas das autoras que se dan a coñecer na década seguinte. Pola súa parte, Xela Arias dedícase a renovar o discurso erótico en *Tigres coma cabalos* (1990), obra que marca época tanto pola súa tendencia a integrar dúas artes tan afastadas como a fotografía e a poesía, como por introducir un modo directo á hora de falar do Eros. Nesta renovación inclúese tamén a obra de Ana Romaní, tanto *Das últimas mareas* (1994) como a máis recente *Arden* (1999), pois, se na primeira reescribe totalmente o mito de Penélope facendo deste personaxe non un modelo de virtudes senón un ser derrotado na espera interminable que decide romper, na segunda asume unha simboloxía marítima innovadora (as baleas, a singradura) para marcar a diferenza xenérica co masculino na vivencia do amor e o sexo. E, Luísa Villalta, autora de firme formación musical, experimenta na imbricación da música co verso na dobre vertente de dotar de musicalidade á linguaxe e de reflexionar sobre as relacións entre ambas as artes en *Música reservada* (1991) e *Ruído* (1995).

Desta maneira, vanse converter en referentes directos para as poetas que se dan a coñecer xa iniciada a década dos 90: Helena de Carlos (1964), Yolanda Castaño (1977), Emma Couceiro (1977), Marta Dacosta (1966), Lupe Gómez (1972), María Lado (1979), Olga Novo (1975), Chus Pato (1955), María Xosé Queizán (1939), Anxos Romeo (1965), Isolda Santiago (1960), María do Cebreiro (1976), Estíbaliz Espinosa (1974), Medos Romero (1959) ou Emma Pedreira Lombardía (1978). Todas elas implícanse na tarefa de renovar o canon literario, elaborando un contra-discurso que as afaste de modelos xa superados ó tempo que as reafirma xenericamente na súa condición feminina. Desde ela (re)escriben os mitos, adéntranse sen tabús no erotismo e rompen coas imaxes predominantes na poética masculina, tanto no que se refire á sublimada visión da muller-obxecto de beleza como ós arquetipos creados para diferenciar os comportamentos exemplares (*o anxo do lar*) dos rexeitables (*muller perversa*). E, todo isto a través dunha voz poética que segue vías xa exploradas ou experimenta con materiais inéditos; entre outros, os rexistros lingüísticos de variado signo.

A liña de relectura dos mitos clásicos redonda nunha tendencia a subvertelos escribíndoos agora desde o punto de vista dos personaxes femininos. Así, tras da Penélope de Xohana Torres e Ana Romaní, chegan

Urania (1991) e *Heloísa* (1994) vistas ambas as dúas por Chus Pato de forma novidosa que se centra nos seus sentimentos e nas súas vivencias como seres derrotados. Ó mesmo tempo rexéitase a imaxe idealizada da muller propia doutras épocas e así, por exemplo, sentará precedente o poemario con que María Xosé Queizán chega ós terreos do verso: *Metáfora da metáfora* (1993). É ben coñecido, neste sentido, o seguinte texto:

A amante nunca ten dentes postizos
graus no nariz
pelos nas coxas
gorduras nos cadrís.
Á amante nunca lle inchan os ollos ao dormir.
O poeta ama a perfección
non te ama a ti.
Es idealización
mito
metáfora da metáfora.

De non seres perfecta como te amarían?

En consonancia con estes procesos hai que entender a presenza definitiva como protagonistas do poema, por vez primeira, de certos colectivos femininos estigmatizados pola sociedade por transgrediren o modelo do *anxo do lar*. Son as bruxas, prostitutas, perversas, desertoras, que aparecen nos versos de, entre outras, Lupe Gómez (*Pornografía*, 1995), Isolda Santiago (*Flor de tan mal xardín*, 1994) ou Emma Pedreira Lombardía (*Grimorio*, 2000) e que culminan na figura máis rupturista posible: esa "*deus negra*" de Olga Novo en *Nós nus* (1997):

e algún deus negra abre as coxas contra o inmenso
e pare a verba.

Sen embargo, é no terreo do erotismo onde mellor se percibe a renovación profunda que aportan as poetas. Neste sentido irase amplificando unha sensualidade propia que provén da nosa lírica medieval para, tras abandonar un papel pasivo ou secundario -é dicir, pasando a muller de obxecto a suxeito-, expor dunha forma directa e sen ningún tipo de tabús a vivencia íntima dunha sexualidade libre expresada, sobre todo nas autoras máis novas,

mediante unha linguaxe violenta que trae ó poema léxicos inusuais e busca provocar ó lector dirixíndose a el directamente. Neste punto coinciden, por exemplo, os textos de Estíbaliz Espinosa en *Pan* coas obras de Olga Novo -*A teta sobre o sol* (1996) e *Nós nus* (1997)- onde se basea o concepto do erotismo libérrimo coa comunión co entorno natural. Igualmente, a reivindicación das diferencias entre os sexos vai converter en motivo poético os procesos fisiolóxicos femininos que ata o momento ficaran velados baixo o tabú do “mal gusto” e así Lupe Gómez utiliza a menstruación como característica privativa da muller e mesmo titula un poemario como *Os teus dedos na miña braga con regra* (1999). Malia ser habitual o tema erótico en case todas as poetas desta época, destaca especialmente na obra de Yolanda Castaño, sobre todo en *Delicia* (1998), poemario sensual e vitalista, e *Vivimos no ciclo das erofanías* (1998) onde aflora unha clara vontade de transgresión que se aprecia, por exemplo, neste texto:

SEXAMOS sempre xuntos liñas paralelas.

Cómo se che dá tan ben almorzar miñas astucias,
esmelgar do meu X.

Porque son a millor, como dixeches,
aprovéitome con descaro da túa anatomía
esquelética
e que tragues trabas e que mordas cordas
e que lambas lamas,
Se fai falla.

Porén, non todo é ruptura aberta cos presupostos do pasado e tamén a liña intimista, rendible desde Rosalía, se manifesta no verso das autoras máis novas. Así, Marta Dacosta mira ó pasado buscando nel a esperanza necesaria para agardar un futuro de liberdade en *Pel de ameixa* (1996) e utiliza o recurso á memoria como medio de auto-coñecemento en *Setembro* (1998) trazando a xenealoxía das súas predecesoras e falando da maternidade como experiencia común con todas esas devanceiras. Pola súa parte, Emma Couceiro afonda nos procesos internos e nos conflitos dun ser atormentado en *Humidosas* (1997) cando a perda da infancia supón unha batalla contra a casa materna, convertida en centro dun universo coercitivo e alienante, o mesmo ámbito que lle permite construír o seu último poemario, *As entrañas horas* (1998).

Por outra parte, tamén é fundamental en todas estas voces a renovación lingüística pois emprenden un camiño de recuperar vocablos non utilizados nos poemas, palabras consideradas impropias en boca de muller, verbas de crueza case pornográfica que se afastan directamente do eufemismo. A radicalización da linguaxe chega a modificar, nalgúns casos, a estrutura do poema que opta por dúas vías: ou ben reduce a súa extensión utilizando versos breves, directos e nús de aparello metafórico como os de Lupe Gómez ou Mónica Góñez; ou se decanta pola ruptura sintáctica e por arquitecturas moi elaboradas e complexas como as da propia Yolanda Castaño, María do Cebreiro ou Emma Pedreira Lombardía. Malia todo, a experimentación lingüística tamén significa a apertura do verso a léxicos como o cinematográfico ou o da música -no caso de *Edénica* (2000) de Yolanda Castaño mesmo convertindo os poemas en cancións- xunto cunha linguaxe máis moderna e actual que se achega á xiría propia da mocidade.

Non faltan tampouco autoras que asuman formas máis clásicas como as imaxes paisaxísticas de Cristina Cabada en *Sombra acesa* (1996) próximas ó edénico, o verso elegante de Helena de Carlos en *Alta casa* (1996) ou a vivencia do amor en Medos Romero (*Rendéome no tempo*, 1998 e *Ámome en por min*, 1999) por máis que o habitual sexa o comentario rupturista da cotidianidade (que practica María Lado en *A primeira visión*, 1997) ou a débeda con movementos como o surrealismo en Anxos Romeo (*A estatua*, 1996), pois todas estas non son máis que formas múltiples de expresar as diferentes liñas vivas na actualidade, de xeito que cada voz acaba por conquistar uns rasgos propios facilmente recoñecibles polos lectores.

Así, as poetas asumen o relevo de Rosalía aplicándose na tarefa de marcar o verso en feminino, de tantas maneiras como autoras existen. Esta multiplicidade de formas e manifestacións crea un panorama diverso e plural, unha tea multicolor onde os fíos se entrelazan nun empeño que non representa, como o tecer de Penélope, un paso adiante e outro atrás, senón a apertura de camiños novos en cada obra, en cada verso.

TERESA SEARA

Casa da Gramática, 11, marzo 2001

