

CADERNOS RAMÓN PIÑEIRO
(XLIV)

Celebración de Xela Arias
“INTEMPÉRIATEME”



Sobre a dificultade de traducírmonos

CADERNOS RAMÓN PIÑEIRO
(XLIV)

Celebración de Xela Arias
“INTEMPÉRIATEME”

*Sobre a dificultade de traducírmonos,
entre a unidade e a desorde,
corcosida pola panoplia de Berta Cáccamo,
iluminadora única*

Edición de
Luís Cochón
Laura Caamaño Pérez

CADERNOS RAMÓN PIÑEIRO
(Cadernos galegos de pensamento e cultura)

Director:

Armando Requeixo

Consello asesor:

Luis Alonso Girgado
Xosé Luís Cochón Touriño
Xesús Ferro Ruibal
Anxo González Fernández
Ramón López Vázquez
Segundo Pérez López
Manuel Quintáns Suárez †
Anxo Tarrío Varela
Andrés Torres Queiruga

Edita:

Xunta de Galicia
Consellería de Cultura, Educación e Universidade
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

Secretario Xeral de Política Lingüística:

Valentín García Gómez

Coordinador científico:

Manuel González González

Directora Técnica de Literatura:

Pilar Lorenzo Gradín

© Da edición: Luís Cochón e Laura Caamaño Pérez

© Dos textos: As autoras e os autores

© Das ilustracións da cuberta e do interior: Berta Cáccamo (Fotografías © Tono Arias)

Maquetación e impresión:

Grafisant, S.L.

ISBN: 978-84-453-5382-0

Depósito legal: C 907-2021

Índice

Palabras limiares (Luís Cochón).....	7
ACHEGAS	
ACUÑA TRABAZO, Ana: “Forxar a terra”. O Ateneo Santa Cecilia de Marín nas orixes da escrita de Xela Arias	19
ÁLVAREZ CÁCCAMO, Xosé María: O lugar de Xela.....	31
CABANA, Darío Xohán: Xela ó lonxe	41
CASAS, Arturo: Dobre exposición: fotos como poemas en <i>Tigres coma cabalos</i>	47
CHACÓN CALVAR, Rafael: Unha lectura política da poesía de Xela Arias	61
DACOSTA ALONSO, Marta: Xela Arias. Denunciar equilibrios á procura de trazos que nos describan	71
DOMÍNGUEZ ALBERTE, Xoán Carlos: Unha exhibición poética.....	79
FORCADELA, Manuel: Do anxo terrible.....	91
GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena: <i>Intempériome</i> : devir-menor, arrolar a sida, devir-paria	115
ÍNSUA, Emilio Xosé: Algunhas <i>intemperies</i> sistémicas arredor de Xela Arias	125
LAMA LÓPEZ, María Xesús: Retrato da artista adolescente. A poeta como lectora e a poesía como sedimento	143
LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio: Diario lírico e figuración do suxeito (Apuntamentos sobre <i>Denuncia do equilibrio</i>)	153
LUCA, Gustavo: “De noite Fragatas; de día Gamelas”	165
MÉNDEZ, Oriana: Xela Arias: poeta galega negra, por elección ...	171
NICOLÁS, Ramón: Achegamento á recepción de <i>Tigres coma cabalos</i>	177

NOGUEIRA PEREIRA, María Xesús: A soidade xeracional de Xela Arias	189
NOIA CAMPOS, Camiño: “Nunca chegarei ó paraíso”. Análise da poesía inédita de Xela	201
PALLARÉS, Pilar: Xela Arias: Déixate rozar polo poema.....	217
PATO, Chus: <i>Só ningures país da decapitación non ten leis</i>	229
RAÑA GARCÍA, Helena: A natureza embriagadora: os animais na poesía de Xela Arias e Leanne O’Sullivan	237
REGUEIRA, Mario: O equilibrio e os corpos. Das liñas pioneiras na poesía de Xela Arias	249
RODRÍGUEZ VEGA, Rexina: Mírome e non son eu. A desaparición da autoría en <i>Tigres coma Cabalos</i> , de Xela Arias	261
ROMERO, Marga: Poetas nos dedos das mans de Xela Arias	271
VILLAR, Miro: «Cidades neón», un poema manuscrito de Xela Arias na revista <i>Carnota</i>	283

Palabras limiares

*Para Iris
sen máis palabra*

... A MEDIA HASTA

*Cando alguén moi achegado se nos foi,
hai no devir dos meses –[ou anos]– sucesivos
algo no que cremos intuír que,
por moito que nos gustaría compartilo con el,
tan só mercé á súa distancia puido despregarse.*

*Terminamos por saudalo
nunha linguaxe que
xa deixou de comprender*

[Walter Benjamin]
(Rúa de dirección única)

I

Ó noso ver a poesía de Xela Arias non está bastante estudada nin o estará. A crítica non se ten portado amodo con ela. Por iso á *distancia* necesaria onde hoxe nos movemos pode achegar eses criterios ponderados –*sine ira et studio*– para que o tempo, grande escolmista, poña as cousas no seu lugar, nese canon esvaradío e escorado tantas veces, acolla agora á poeta no sitio da chama –o talento é outra cousa– onde está, porque Xela trouxo consigo a súa luz para lonxe e a súa voz irrepertible, que non se quixo oír, ou malamente.

A verdade non ten contrario.

Non volvamos ó pleito das antoloxías, consultadas ou non: que santa Lucía avogosa lles conserve a vista ós antólogos que lle tocaron –ó chou– en sorte –ou á mantenta–. Que de todo hai.

Será posible mirar para outro lado ante esta voz de xabre que Xela empetoutou para nós?

II

Témoslle oído falar –ou lido máis dunha vez– a García-Sabell respecto da tradución de *A esencia da verdade*, traída por Fernández de la Vega e Ramón Piñeiro, da conferencia de Heidegger, publicada por Galaxia, 1956. Preguntoulle don Domingos a Xabier Zubiri que lle parecía a trasfega do texto, dende o alemán ó galego: –“Mejor que al castellano”, acaso porque a lingua galega posúe maior sutileza para engarzar conxuntos de palabras nunha soa –característica do alemán– de modo que o galego é máis sinuoso que outras linguas á hora de tratar a flexión pronominal –e o seu réxime– mesmo cando concorren máis dun pronome, na amálgama ou fusión de palabras, en lingua gótica. Non podería García-Sabell, senón ponderar a cerebración de Zubiri: “aquela cabeza”¹.

¹ “Pois ben, eu podo ofrecerlles a vostedes un dato sumamente curioso que a min me alegrou enormemente porque demostraba a inmensa capacidade da nosa lingua para algo máis que para laiarse. Cando apareceu a tradución galega de *A esencia da verdade* que apareceu cunha carta-prólogo do propio Heidegger –do propio filósofo, nada menos– para esa tradución, pois eu que levei moita amizade con Xabier Zubiri –co grande Xabier

Se traio a conto esta historia será porque, na lectura de Xela Arias moitos poemas trazan unha liña de conduta cando menos lingüística –cecais referida á cortidade do dicir– que nos levan a casos de aliaxe (que non fusión), ou construtos, que bordean a agramaticalidade ou a sobardan, deixándose a poeta ir denodada polos precipicios que a tentan a cada paso. Este xogar ó limite semella constante na escrita de Xela. Prevarica a gusto na “verba desolada”. *À tout hasard*.

Ese operar sobre a sintaxe, ese desanoar os verbos, ese converter a lingua en acción contra si mesma... Esa dislocación marca e consolida. En modo imperativo.

O que viña ser entre gregos a arte de dispoñer os soldados antes da batalla: esa orde, a de disposición, como na frase as palabras, parece que é a única que pode acadar a vitoria, a de conseguir significado. Mais esa orde, esa lei estraña, gaña sempre a batalla dos outros: nunca a nosa, a batalla máis propia. Nesa loita, nese lidar pola expresividade.

Zubiri– un día na súa casa díxome: “Vós fixéchedes unha tradución ó galego de *A esencia da verdade*”, díxenlle: “si”, e comentoume: “ben, interesábame coñecela”, ó que eu lle respondín: “non te preocupes que cha mandarei”. Mandeille un exemplar, deixei que pasase algún tempo, e volta a reunirme con Zubiri, pregunteille: “que?, que che pareceu a tradución ó galego?”, díxome: “-Moito mellor cá tradución ó castelán”. “E por que?” Non era mellor porque –os tradutores eran moi bos; [a tradución de *A esencia da verdade* ó castelán, se non recordo mal, está feita por José Gaos –o tradutor ó castelán fose malo, que ó revés, ademais de ser un gran filósofo] senón segundo dicía o propio Zubiri, a capacidade da lingua galega era de tal categoría que se prestaba ós xogos preposicionais, ós xogos sintácticos, a todas esas cousas tan difíciles que facía Heidegger e que o castelán –que evidentemente ten outras virtudes, non estou dicindo outra cousa– é un pouquiño máis ríxido para esta plasticidade que esixen os textos do creador da analítica existencial. Isto foi, digamos, como un referendo, como un doutoramento ó máximo nivel da grande cabeza, rigorosa e grande cabeza, que non se casaba con ninguén, de Xabier Zubiri fronte ó noso idioma” (in *Ramón Piñeiro y su circunstancia*. Colección “Aula Abierta”, 3. Editor literario: Manuel Mourelle de Lema. GRUGALMA. Madrid. 1993, que reúne oito conferencias pronunciadas, entre os días 29, 30 e 31 de xullo de 1991, na aula de cultura da Caixa de Aforros de Galicia, en A Coruña. A intervención de García-Sabell recóllese nas páxinas 79-84, co título “Ramón Piñeiro”. O parágrafo extenso que referín, nas páxinas 80-81). As aseveracións entre claudátors non se corresponden á verdade. García-Sabell, amais de repentizar, recorda mal: José Gaos traduciu de Heidegger *Ser y Tiempo*, nada máis. A edición saíu plagada de desleixos, grallas, erratas e outras inclemencias que nós en parte corriximos.

A articulación nós/nosoutros é difícil e pode resultar enganosa: ou problema de límites –valente e destemido– onde a poeta viguesa se quixo poñer para, de aí, cicelar os seus poemas, feitos a escoupro.

III

Non hai outro deslinde que a loita a morte –a ultranza– contra o equilibrio, contra esa seguridade que a linguaxe parece acometer, cando fala e nos fala. Atacar a orde –a sintaxe– porque esa disposición bélica é a que garante a significación, tal que determina a orde e a lei. E así desde o principio, desde o primeiro poemario, *Denuncia do equilibrio*, que máis que primeiro, podería ser último.

Que se podería escribir –aínda que a denuncia persista– despois de retorcerlle o pescozo ó cisne da lingua? Que habería por fóra da lingua, de chegar alí? Unha lingua outra detrás?

Acaso estes versos –todos eles– de Xela Arias, máis que para ler, esixen ser declamados, como ela facía, porque só así –defendidos– alcanzan un fraseo distinto e un sentido único, dramático, diante do tabique do aire:

*“a marxe
do escrito correcto previsible”*

A disposición de X. A. cara á súa lingua e fala é mellorativa, sempre. Aínda que teña que ir contra a orde e a lei (tantas veces estrañas), establecida ou por establecer:

“así che estrago os pronomes”

Unha poeta, que o é, ten dereito ó alfabeto, que menos. Ten dereito a un estilo. Dereito de conquista, neste caso: o estilo é a muller.

As normas, as leis están para cumprilas, tamén para transgredilas. A creación poética é sempre transgresora, infractora, como a invención. Se non valen, inventemos outras, leis e normas e códigos. Contra eles viviremos mellor.

Calquera linguaxe comporta para quen a usa, unha carencia, antes ou despois.

IV

Non temos polo de hoxe ningunha monografía competente, demorada e precisa sobre a obra da nosa poeta, que ben a merece. Tampouco achegas sagaces, limpas, que se adentren no miolo esclarecedor, de veras, e non conformes con esas aproximacións sumarias ou adventicias, que se tentan a roupa, temerosas, por non ter cousa que dicir nin prometer. Ben se me alcanza o por que. Xela Arias non é fácil. Os seus actos de lingua, a súa escrita que permanece, non son sempre actos de fala, circunstanciales. O primeiro vieiro para seguir: discernir lingua e fala que non se aveñen decote de bo xorne. Habería que indagar se X. A. non se leva –nin lle portén– coa súa escrita porque –ó mellor– non quere ser escritora. É poeta, que si, tal a cobiza doutra forma de coñecemento –o poético– distinto do que se chama, ben e mal, literatura. O asunto vén de lonxe. E nese sentido o que Xela fai non é propiamente literatura ó uso. Tampouco versos, porque non quere ou non sabe versificar. Ou non lle interesa. Aínda que faga gala de coñecer a *téchne rethoriqué* das estruturas hiperbáticas, coas que actúa contra a literatura empoleirada e en favor, sempre, da poesía espida de escansión. Ela non vai por aí: non é iso o que busca, inconforme e rebelde. Talvez –xa se dixo antes– as súas creacións precisan ser declamadas, con descaro, case que impostadas, actuadas, sobreactuadas, en voz e fala. Non hai máis que constatar as gravacións –oílas, claro– recitadas en vivo e en directo, na súa propia voz, cos poemas escritos desprovistos agora daquel fervor que tiña e que a autora proxectaba perante os auditorios. Os poemas, no libro, perden o fulgor que tiveron *in situ* que nos hipnotizaba –a maxia– do recitado que na escrita foxe ou esmorece. Moitos poetas –e dos mellores– adiabán adrede a publicación, entre eles algúns que Xela coñeceu e admirou, e que mesmo a influíron.

Que as achegas sagaces que hai un pouco eu botaba en falta, moitas delas –senón todas– viñéronse a pousar neste caderno, con apresto e galanura que o editor agradece e admira. Perspicaces autoras e autores que, como na cartela xa esvaecida do Pórtico da Gloria, atoparon o entendemento que Deus lles deu, a modo de “*incrementum in hac regione*”.

V

Nos anos oitenta, a cultura democrática fixo emerxer o activismo das mulleres cunha forza renovada pola liberdade. Vigo foi o maior expositor en Galicia desa emerxencia: unha auténtica enxurrada de artistas que desexaban gañar novos espazos de expresión e loitaron con todo o seu corpo e cobiza para conseguilo.

Alí estaba Xela Arias e tamén Berta [Álvarez] Caccamo, que partillou con ela o ronsel das experiencias rebeldes. Eran da mesma quenda ou xeración, observaban o mundo con ollos de asombro e ambas viviron intensamente o seu tempo. Agora as dúas conflúen nun libro que é homenaxe a Xela e lembranza emocionada a Berta ó se facer tres anos da súa morte.

Poeta e pintora, refráctanse no espello que as ilumina:

*Oh Fatalidade impetuosa fatalidade
esnos deudora impasible deudora
do infinito*

LUÍS COCHÓN



ACHEGAS

“Forxar a terra”. O Ateneo Santa Cecilia de Marín nas orixes da escrita de Xela Arias

ANA ACUÑA TRABAZO
(Universidade de Vigo)

Coas tres palabras iniciais do título, pertencentes a un poema de Xela Arias, e con esta contribución quero referirme ao labor do Ateneo Santa Cecilia de Marín na divulgación de poetas e, en definitiva, da cultura galega durante determinados períodos da nosa historia.

1. Anos 50: os inicios do Ateneo Santa Cecilia como Asociación Cultural e Artística

No ano 1998 achegueime á Asociación Cultural e Artística Santa Cecilia (Marín), constituída o 22/11/1952, para coñecer os xogos florais por ela organizados e incidir no “valor dun premio de ámbito español instaurado en plena posguerra, nunha pequena poboación galega por unha modesta e dinámica asociación que conseguiu reunir a tódolos intelectuais e mobilizar institucións” (Acuña 1998: 13) da época.

Asemade, mostrouse a súa ampla oferta de actividades (ciclo de conferencias; cursos de solfexo e debuxo; actuacións musicais; recitais de poesía; concursos de contos, redaccións, presebes, panxoliñas; a recuperación de festas tradicionais como o enterro da sardiña, os maios e a danza das espadas; campionato de xadrez; creación dunha coral; creación dunha colección histórica e dun grupo arqueolóxico e a celebración dos Xogos Florales) e destacouse o seu dinamismo, loado por Ramón Otero Pedrayo, tendo en conta o extenso cartel de conferenciantes que acudiron a Marín e o elevado número de socios (ata 600 en 1958, ano dos I Xogos Florales de ámbito estatal).

Se ese estudo permitiu profundar nun poemario de Celso Emilio Ferreiro premiado nos II Xogos Florales de 1962 organizados pola ACA Santa Cecilia, outra investigación previa (Acuña 1996 e 1997) difundiu os versos de Arcadio López Casanova que acadaron o segundo galardón nos mesmos II Xogos Florales.

Ademais de premiar a escrita de poetas recoñecidos (Celso Emilio Ferreiro e Arcadio López Casanova), o labor da ACA Santa Cecilia foi semellante ao exercido por numerosas asociacións culturais en toda Galicia “durante os últimos quince anos da ditadura franquista”. Tal e como apuntou Ricardo Gurriarán (2012: 11):

as accións daqueles mozos e mozas foron determinantes para estender a lingua e a cultura identitaria mediante a fórmula asociativa, nun marco pouco propicio para este labor. A súa metodoloxía integradora, tendendo pontes co galeguismo de antes da guerra, e a súa penetración no tecido social foron determinantes para consolidar os pasos precisos no camiño da construción dunha cultura nacional.

Pola súa parte, Manuel Caamaño Suárez (2012: 20) recalcou a importancia desa actividade tendo en conta os seus logros de concienciación e dinamización “en moitos sectores da vida galega como non acontecera endexamais.” No pensar deste autor:

Os traballos levados a cabo respondían á concepción que os grupos fundacionais tiñan da problemática de Galicia. Se ben os tempos desa etapa foron arriscados e cheos de obstáculos, o pulo xuvenil e a teimosía que alentaba nos seus responsábeis lograban superar a maioría das veces os atrancos e as arbitrariedades das autoridades franquistas (...).

Para a análise do papel do Ateneo Santa Cecilia nos anos 50 e 60 contara co seu arquivo e coa voz e a memoria do profesor Xesús Alonso Montero. Nesta ocasión, para reconstruír os anos 80, parto da memoria oral de Miguel Villanueva e Susana Trigo e da documentación¹ persoal desta última. Deixo constancia, xa que logo, do meu profundo agradecemento a Tino Iglesias –mediador e transmisor–, a Miguel Villanueva –editor, memoria das publicacións marinenses e vicepresidente do Ateneo Santa Cecilia antano–, a Susana Trigo –estilete de *Carel* e cronista afectiva–, e a Chus Nogueira. Eles e elas enriqueceron este texto coas súas palabras e coa súa xenerosidade.

¹ A situación de crise sanitaria, coas restricións pertinentes, impediunos consultar os fondos arquivísticos Ateneo Santa Cecilia, malia a boa vontade da súa directiva actual.

A memoria oral (ou a historia oral) é unha metodoloxía abondo usada por min dado que, como moi ben teorizou Cláudia Castelo (2012: 98),

[f]ornece una aproximación a aspetos da realidade que normalmente non se encontran documentados nas fontes escritas, impresas ou de arquivo: as trajectórias, experiencias, vivencias e percepcións individuais, as prácticas profesionais, as redes informais de sociabilidade, os procesos de decisión, as emocións, etc. Nessa medida, pode revelar-se un importante complemento à pesquisa documental tradicional. Da articulación entre fontes escritas e orais poderá resultar una historiografía mais rica e complexa.

Aínda máis, as sucesivas conversas telefónicas² cos protagonistas desta historia, vivida por Miguel Villanueva e Susana Trigo e compartida con Xela Arias durante un curto período de tempo no Ateneo de Marín, abriron novas vías de investigación. De aí que comezase a tirar dun fío diferente e, de momento, postergado: a actividade da antiga Escola de Maxisterio de Pontevedra grazas á memoria oral do antigo alumnado e do profesorado³.

2. Anos 80: o proxecto cultural da nación de *Kinkaya Fina* a *Carel*. *Revista de Creación*

Para explicar o nacemento das publicacións do Ateneo Santa Cecilia nas que escribiu Xelia Arias dende 1983 é esencial o testemuño do seu fundador, Miguel Villanueva. Tal e como relatou, cómpre relacionar *Carel* con outra revista nacida uns anos antes e da que tamén el foi creador e coordinador, *Quinkaya Fina*. Esta publicación grampada autodefínese no editorial do número 4 como “ese caderno de follas conquistado pola impaciencia do que non se ten (...) un avance de toda unha infinda realidade”. Parece acertada esta declaración consonte as palabras de Miguel Villanueva cando indicaba que *Carel* é unha continuidade de *Kinkaya Fina* e mesmo o título ten que ver cun proceso de avance e mellora estética.

² As conversas foron necesariamente telefónicas por mor das restricións derivadas da situación sanitaria.

³ A miña gratitude a Susana Trigo (unha vez máis), Maribel González, Antón Fernández, José María Gil, Santiago Guevara, Antón Palacio, Carme Sánchez e Xosé Luís Sánchez Ferraces.

Por tanto, a revista *Carel* supón un salto, con respecto a *Kinkaya Fina*, en canto á calidade e ao asentamento de ideoloxías creativas das que participan algúns dos seus colaboradores e colaboradoras. Neste sentido, nomes como o de Susana Trigo (daquela estudante na Escola de Maxisterio e participante nas publicacións marinenses) axudan a descubrir novos camiños creativos como o de Vigo e o de Santiago de Compostela. O editorial do primeiro número de *Carel* é clarificador dese progreso con respecto a *Kinkaya Fina*:

Reestructurar *Kinkaya Fina* non foi fácil, porque *KF* era o noso summun idealista. (...) *Carel* nace como unha etapa a cubrir despois da realizada en *KF*. *Carel*, inda que mantendo as premisas de *KF* tenta dunha forma un pouco distinta, chegar a todos vós. Por iso, *Carel* seguirá aberta á colaboura daquela xente que teña algo que dicir no campo creativo.

Sendo fieis á liña cronolóxica, tras o proxecto inicial de Miguel Villanueva chamado *Kinkaya Fina*, e mentres non naceu *Carel* ao abeiro do Ateneo Santa Cecilia, existiu unha Comisión Kinkaya Fina impulsora duns folletos (que acompañarían o respectivo recital) denominados *Estructura Poética*. Como se verá no apartado seguinte, o número 2 está centrado na lírica de Susana Trigo, Xela Arias e Xesús Pena. No folleto, cada poeta ocupa tres páxinas con diferentes poemas que, no sentir do presentador X. Agulla, eran “como un milagre, como unha esperanza desta xeira de tolemia que nos toca vivir (...) co eles a novidade, o ben facer e a ilusión, é dicir todo o importante pra ser bos poetas”.

Nunha década, a dos 80, chea de “iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas” (VVAA 2005), *Quinkaya Fina* e *Carel* sitúanse ao carón de publicacións como *Tintimán* ou *Luzes de Galiza* e así aparecen no volume de Anxo Rabuñal Rey *O lado da sombra*. Foron aqueles 80 uns anos considerados explosivos polo noso informante Miguel Villanueva e Marín converteuse nun centro neurálxico co Ateneo como buque insignia e do que a revista *Carel* foi só unha mostra.

Tal e como recolle o profesor e investigador Xavier Seoane (1994: 125-126), estamos nun momento de “ebriedade criativa” o dos primeiros anos da década “a través desa desinibición e liberdade, e a exaltación do instintivo e corporal”:

No plano das publicacións periódicas, houvo irrupción de revistas (...) algunha delas chegando a editar un só número, e na maioría dos casos, desaparecidas con mui pouca continuidade, debido ás dificultades de sobrevivencia a causa da falta de medios e do voluntarismo expresado a través dun esforzo titánico para continuar (Seoane 1994: 110).

Estas dificultades foron corroboradas polo testemuño do ideador de *Carel*, Miguel Villanueva. A pesar da publicidade da Caja de Ahorro de Pontevedra e do paraugas do Ateneo, “cada número era unha epopea de cartos” dada a reducida cantidade de socios e a reducida colecta de cotas. O editorial do primeiro número de *Carel* salienta esta circunstancia: “Hoxe, na década dos 80, a problemática de toda revista é a supervivencia”.

Por outra banda, o Ateneo Santa Cecilia de Marín atendía numerosas fronteiras, nas que Miguel Villanueva participaba como vicepresidente, necesitadas de axuda económica: montaxe dunha radio alternativa, xornadas de teatro de rúa, vídeo, recitais de poesía, conferencias, xornadas de educación, cursos de teatro, taller de curtas, taller de fotografía, clases de pintura, creación dunha coral, ademais das actividades clásicas (enterro da sardiña, maos e danza das espadas).

Os diferentes lugares de impresión de *Carel* tamén apuntan ás pexas financeiras: dos comezos nas imprentas de Pontevedra (Júpiter⁴ e Peón) ata unha de Pontedeume (López Torre) a onde se desprazaba o coordinador da revista no seu coche.

Carel recolle unha simbiose de artes e xéneros (escultura, fotografía, cómic, teatro, narrativa, poesía, ensaio...) propia dos anos 80 pois, en palabras do mencionado Seoane, esta “realidade vertixinosa dos oitenta ten-se amostrado, no caso do Estado español, cunha enorme simbiose de xéneros e xeracións (Seoane 1994: 118, 128). Nesta simbiose, as investigadoras da literatura advertiron unha “especial atención á plástica” (Vilavedra 1997: 96).

Todos os números da revista, na súa breve historia, son exemplo de atención ao deseño gráfico: as portadas foron elaboradas pensando na poesía visual; o segundo número incidía nos volumes, cores e manchas; o terceiro

⁴ Lugar onde tamén se editou o número 5 de *Kinkaya Fina*.

buscaba introducir marcas de cores e a A. Warhol. Tamén a fotografía ten un peso notable a través da profesionalidade de Marcelo Leonard: o número 1 ofrece fotografía e escultura de Marcelo Leonard e Eugenio Novás, o 2 inclúe debuxos de Saúl Otero e Susana Trigo e o 3 recolle imaxes de M^a Jesús Fariña e Marcelo Leonard.

Dende os seus inicios, *Carel* defende o galego e permite textos noutros idiomas (castelán e portugués) con colaboradores e colaboradoras de varias residencias tal e como se explica nunha nota: ademais de Galicia e da lusofonía (Brasil e Portugal), España (Granada, Xaén, Tarragona, Barcelona...), América Latina (Uruguai, Arxentina) e Nova York.

O volume de persoas implicadas vai aumentando en cada número da publicación periódica marinense. No número 1 escriben 18 autores e autoras: por orde de aparición S. García Bodaño, Susana Trigo⁵, Cándido Barros, Emilio R. Fernández, Eloy Fariña, Suso de Toro, Alfonso Pexegueiro, Nelson Marra, José M. de la Pezuela, Xela Arias, Xoaquín Agulla, Héctor Rosales⁶, Antonio P. Poza, Luis Rey Núñez, Paco Tizon, M. Pilar Alberdi, X. Anton Castro Fernández. No número 2 introdúcese a cor no papel e aumenta a nómina de nomes ata 22: Claudio Murilo Leal, Sito, Helena de Carlos, Alfredo Fressia, Antonio Zamora, Casimiro de Brito, Mar, Ferrero, Paco Tizon, Gabriel Calvar, Manolo Nimo, Manolo Soto, Xaquín Agulla Pizcueta, Susana Trigo, Orfila Bardesio, Juan Maria Fortunato, Alfonso Armada, Ernesto Guerra da Cal, Cándido Barros, Ana Romaní, Jose Tuvila, Uxío Diz⁷, Pedro P. Riobo. No número 3 o volume de colaboradores e colaboradoras ascende a 24: Alfredo Fressia, Anxeles G. Sumay, Jorge Castañeda, Xoaquín Agulla, Helga Moreira, Jose Kocer, M^a Jesús Fariña, Héctor Rosales, Enrique Villagrana, Manolo Soto, Rolando Repagliatti, Xela Arias, Helena de Carlos, Ana Romaní, Susana Trigo, Felipe Robledo, Victor Tizon, Paco Tizon, Antonio Zamora, Xesús Pena, Veiga Leitão, Rafael Fernández, Marisa Justo, Luis Carlos Romanello.

Da listaxe anterior conclúese que moitos dos e das participantes son referentes na literatura galega actual. A carón destes nomes coñecidos,

⁵ Colaboradora de *Kinkaya Fina*, como xa se apuntou máis arriba.

⁶ Poeta que xa participara en *Kinkaya Fina*.

⁷ Presente na publicación anterior, *Kinkaya Fina*.

participan na publicación persoas moi vinculadas ao Ateneo Santa Cecilia de Marín (Cándido Barros, Emilio R. Fernández...) ou próximas (M^a J. Fariña, X. Pena, U. Diz...).

Curiosamente, fronte ao ascenso no número de colaboradores e colaboradoras, o número de persoas implicadas no consello de redacción, baixo a coordinación de Miguel Villanueva, vai diminuindo aos poucos: catro persoas no primeiro número (Rosa Sobral, Marro Barreiro, Emilio R. Fdez e Malena Barreiro⁸), tres no segundo (Rosa Sobral, Marro Barreiro e Emilio R. Fdez) e dúas no terceiro número (Rosa Sobral e Marro Barreiro). Este feito indica o volume de traballo que deberon afrontar redactores e coordinador, sobre todo á hora de seleccionar os textos, segundo nos manifestou o coordinador de *Carel*.

3. Xela Arias nas publicacións do Ateneo Santa Cecilia de Marín

A colaboración de Xela Arias nas publicacións marinenses non é estraña dado que puido estar presente ata en dúas ocasións nas instalacións do Ateneo, segundo o recordo do e da informante. Por outra parte, tal e como escribiu María Xesús Nogueira (2018: 36), as “primeiras composicións poéticas de Xela Arias viron a luz (...) en revistas”. De feito, no citado folleto *Estructura Poética 2* (1983) figuran unhas notas biobibliográficas unha Xela Arias de 21 anos: “viguesa e poetisa urbana colaboradora en revistas Nosa Terra, Dorna”.

Alén deses datos, no folleto *Estructura Poética 2*, xenerosamente compartido por Susana Trigo, publícanse 5 poemas de Xela Arias sen título e cuxos primeiros versos din: “pecharaslle as portas á intensidade azul”, “e sucedeu a destrución na pensilvania” “polo burato do ollo” e “un eco”. Trátase de 5 textos non recuperados pola autora na súa poesía editada, pero que acollen elementos da natureza animada e inanimada recorrentes nela. Refírome á orquídea, ás mapoulas, ao mar, aos piñeiros e aos elementos celestes poetizados ao longo da obra literaria de Xela Arias.

Por outra parte, a presenza da poeta, viguesa de adopción, localízase en dous dos tres números de *Carel*: o primeiro (1984) e o terceiro (1985).

⁸ Malena Barreiro, Marro Barreiro, Rosa Sobral e Isabel Soto, xunto con Miguel Villanueva, formaban parte da redacción de *Kinkaya Fina*, polo menos dos números 4 e 5.

Precisamente o terceiro, e tamén derradeiro, número reúne catro poetas novas: Xela Arias, Helena de Carlos, Ana Romaní e Susana Trigo “coma un feito xeracional en feminino na poesía” un “xuramento de sororidade” (Trigo 2019). O creador e coordinador da publicación periódica, Miguel Villanueva, ventou daquela o nivel poético rompedor e potente das catro creadoras e foi consciente do seu papel na revista. Neste sentido cabe entender o especial, ideado por Susana Trigo, para as páxinas centrais do número 3 de *Carel*.

A continuación detereime nos contributos de Xela Arias en *Carel*. No número 1 publica o poema “Desposeso” ilustrado coa imaxe dunha escultura, poema incluído na edición preparada por María Xesús Nogueira en 2018 cunha única variante no verso oitavo⁹. Alén do vocabulario urbano, salientado pola crítica, parécenos relevante o léxico relativo aos insectos voadores (“bolboreta negra”), ademais das aves (“ourioles”), moitos deles animais psicopompos¹⁰ para a cultura tradicional galega e que casan ben co que parece expresar a poeta.

No número 3, Xela Arias publica 4 poemas (“Trouxen augamel para agasallarte e senteime na escada á agarda”, “Se excitable camiño recorrido buxos de auga”, “1984” e “Invitados á carencia”) ilustrados con 3 fotografías da autora (cara, parte superior do corpo, pendente) realizadas en Santiago de Compostela por Marcelo Leonard. Todos estes textos foron incluídos no poemario *Denuncia do equilibrio* con algúns cambios mínimos (signos de puntuación, maiúsculas, ademais dalgunha forma verbal¹¹). Nestes poemas, alén de alusións aos paxaros e outros animais, aparecen citadas árbores autóctonas (buxos, freixo, enciñeiras e carballos) a canda a linguaxe tan simbólica que invita á carencia como “voz poética particular, instalada na desconformidade e no cuestionamento” (Nogueira 2015: 30). Cómpre indicar que unha fotografía da cara da poeta ilustra a cuberta da revista.

⁹ O citado verso do poema publicado en 1984 acaba en “dorminos”, forma verbal na que debe haber algún lapso ortográfico e que en 2018 se resolveu como “dormimos”.

¹⁰ A nosa atención aos animais enmárcase dentro do proxecto “The Animal Trope” (PGC2018-093545-B-100 MCIU/AEI/FEDER, UE).

¹¹ En concreto “esgremida” en “Invitados á carencia”.

4. Consideracións finais

Con este texto pretendín achegarme aos inicios poéticos de Xela Arias nas publicacións marinenses cando a poeta tiña 21 anos. A súa participación redimensiona o labor individual de persoas (Miguel Villanueva, Susana Trigo...) que contribuíron ao labor colectivo (Ateneo Santa Cecilia de Marín con *Estructura Poética* e *Carel*) de espallar a cultura galega. Por esta razón, para o iniciador de tantas accións, Miguel Villanueva, o Ateneo é a experiencia máis bonita que se pode ter a nivel de grupo cunha actividade continua, moita creatividade e apoio colectivo para levar adiante eses proxectos. Pola súa parte, Susana Trigo confesaba que a súa “liberación de poeta postadolescente viguesa veu atopar fartura nun soto de Marín, o imprescindible Ateneo Santa Cecilia, espazo milagreiro que Miguel Villanueva Graña dinamizaba con paixón” (Trigo 2019).

A. A. T.

5. Referencias bibliográficas citadas

- Acuña, Ana (1996 e 1997): “Arcadio López-Casanova: Tres cantos co mar de fondo premiados nos II Juegos Florales da A.C.A. Santa Cecilia de Marín”, *Revista de Lenguas y Literatura Catalana, Gallega y Vasca* V, pp. 183-203.
- _____ (1998): “Os Juegos Florales da A.C.A. Santa Cecilia (Marín): Poemario premiado de Celso Emilio Ferreiro e variantes voluntarias posteriores”, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 1, pp. 13-25.
- Arias, Xela (2018): *Poesía reunida (1982-2004)*, edición, introdución e notas de María Xesús Nogueira Pereira. Vigo: Xerais.
- Aróstegui, Julio (2004): *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. Madrid: Alianza.
- Caamaño Suárez, Manuel (2012): “O movemento asociativo galeguista no franquismo”, en Ricardo Gurriarán (coord.), *Un canto e unha luz na noite. Asociacionismo cultural en Galicia (1961-1975)*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/Fundación 10 de Marzo, pp. 17-21.
- Castelo, Cláudia (2012): “Arquivando memórias da «ciencia colonial»: novas fontes, outra história” en Paula Godinho (coord.), *Usos da memória e prácticas do património*. Lisboa: Edições Colibri/IELT, pp. 89-103.

- Gurriarán, Ricardo (2012): “Introdución” en Ricardo Gurriarán (coord.), *Un canto e unha luz na noite. Asociacionismo cultural en Galicia (1961-1975)*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/ Fundación 10 de Marzo, pp. 11-13.
- Nogueira, María Xesús (2015): “O equilibrio trastornado. O eu e a súa relación co outro”, *Abriu* 4, pp. 29-43.
- Seoane, Xavier (1994): *Reto ou rendición (Unha aproximación aos presupostos teóricos e criativos da arte galega)*. Sada: Edicións do Castro.
- Trigo, Susana (2019): “Intempériome con Xela”. Dispoñible en <http://www.asega-critica.net/2019/08/intemperime-con-xela-por-susana-trigo.html>
[Consulta: 18/01/2021].
- VVAA (2005): *O lado da sombra. Sedición gráfica e iniciativas ignoradas raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989. Un proxecto de Anxo Rabuñal Rey*. Catálogo. A Coruña: Fundación Luís Seoane.
- Vilavedra, Dolores (coord.): *Diccionario de literatura galega II. Publicacións periódicas*. Vigo: Galaxia.



O lugar de Xela

XOSÉ MARÍA ÁLVAREZ CÁCCAMO

No ano en que celebramos a vida e a obra da poeta Xela Arias resultaría oportuno contribuír a desenlevar o novelo dalgúns dos reiterados tópicos que se foron tecendo arredor da presenza e da recepción pública do labor poético da autora viguesa, ao que se atribuíu ás veces un efecto de incidencia marxinal, perspectiva que vemos perdurar aínda hoxe, case vinte anos despois do seu falecemento. Relacionouse en ocasións a menor visibilización da escrita de Xela Arias coa luz supostamente invasiva da chamada poética dominante dos 80, período onde se inscribe a obra da autora de *Denuncia do equilibrio*¹, o seu primeiro título, editado en 1986, en estrea coincidente coa doutros e doutras poetas do seu tempo.

A maior parte da literatura crítica arredor da poesía dos 80, mesmo aquela que sinala a existencia dun sector agrupado no hábitat do dominio canónico, define o colectivo pola diversidade das súas voces. María Xesús Nogueira asegura que a poesía dos 80 se caracteriza “pola pluralidade das súas propostas estéticas” e que “debemos falar de tendencias antes que de escolas”². Arturo Casas³ aporta un extenso paradigma de liñas de sentido que evidencian tal multiplicidade. Méndez Ferrín, ao evocar precisamente a entrada de Xela no territorio poético do seu tempo, reconstrúe o momento da súa estrea: “Velaí Xela Arias a irromper con forza na área dunhas letras galegas xa multiformes, en fraccións contraditorias, no período das nosas cen flores maoistas”⁴. Cumpriría coñecer a dinámica de equilibrios e desencontros entre as diversas fraccións contraditorias e a dialéctica de contrastes entre as manifestacións da pluralidade daquelas poéticas, diversidade que semella restar forza ao motor dirixido pola hipotética enerxía centrípeta dominante, o canon que, segundo algúns diagnósticos rotundos de máis, fica establecido

¹ Arias, Xela (1986): *Denuncia do equilibrio*. Vigo: Xerais.

² Nogueira, María Xesús (1997): “Poesía galega dos oitenta”, *Boletín Galego de Literatura* 18, p. 81.

³ Casas, Arturo (ed.) (2003): “Proemio” en *Antoloxía consultada da poesía galega*. Lugo: Trís Tram, pp. 25-27.

⁴ Méndez Ferrín, Xosé Luís (2004): “No pasamento de Xela” en VVAA, *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Xerais, p. 78.

xa en 1986 na antoloxía *Desde a palabra, doce voces*, de Luciano Rodríguez⁵, poucos anos despois das primeiras publicacións dos poetas daquel tempo.

Da consulta das trinta e cinco páxinas que conforman o apéndice titulado “Un día tiven desexos e cumprinos. Aproximación biobibliográfica”, que pecha o libro de homenaxe colectiva *Xela Arias, quedas en nós*⁶ derivan a evidencia da constante e intensa actividade pública de Xela desde algúns anos antes da publicación do seu primeiro libro, a comprobación da regularidade e abundancia das diversas mostras de recepción crítica da súa obra e o testemuño documental da súa frecuente presenza no ámbito do diálogo poético do seu, do noso, contexto temporal, que eu e outros compañeiros e compañeiras poderíamos completar coa información procedente da memoria persoal. En definitiva: nin Xela foi unha poeta de obra desvalorizada nin viviu nas marxes do acontecer colectivo que marcou o cambio de rumbo da nosa historia literaria ao longo da década dos 80, que continuou a consolidarse durante a década seguinte e do que foron responsábeis non só os poetas das diversas “fraccións contraditorias” que contempla Ferrín senón tamén autores e autoras de xeracións anteriores á nosa, co feliz concurso daqueles que se estrearon a comezos dos 90.

Ao longo do infelizmente breve período da súa vida pública como poeta, as pouco máis de dúas décadas que van desde a súa primeira participación, en 1982, nun recital incluído nun acto contra a entrada de España na OTAN, catro anos antes da publicación do seu primeiro libro, até a súa actuación na presentación do volume colectivo *Alma de beiramar*, o 23 de setembro de 2003, Xela Arias estivo presente en múltiples actividades culturais de recepción colectiva, maiormente lecturas poéticas de grupo, como aquela nostálgica xuntanza recitativa que se celebrou no instituto vigués da Guía en 1984, onde a poeta de 22 anos, sen obra publicada aínda naquela altura, estivo acompañada por varios compañeiros do seu ámbito temporal, Román Raña, Ramiro Fonte e Xavier Rodríguez Baixeras, presentados por Manuel Forcadela. Outros recitais, festivais e congresos aos que eu mesmo concorrín na compañía de Xela (e falo de min só coa intención de revitalizar a memoria da miña amiga desde

⁵ Rodríguez Gómez, Luciano (1986): *Desde a palabra, doce voces. Nova poesía galega*. Barcelona: Sotelo Blanco.

⁶ VV. AA (2004): *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Xerais, pp. 185-220.

a proximidade emocional) e que constituíron marcas simbólicas importantes do proceso poético das décadas dos 80 e 90 e dos anos iniciais do século XXI foron a Homenaxe a Vigo dos poetas da cidade (1988); o Encontro de escritores galegos e portugueses organizado polo Concello da Cultura e celebrado en Santiago (1991); os II Xogos Florais de Galicia (Tui 1993); o I Congreso de Poesía Galega (Vilagarcía 1997); Os poetas de Vigo con Galicia, actividade do colectivo Nunca Máis (Vigo 2002); ou o recital que ambos coordinamos desde o grupo Contra a Burla Negra, do que formabamos parte, que tivo lugar no café vigués De catro a catro o 1 de febreiro de 2003. Con ela coincidín tamén en varias convocatorias do Festival de Poesía do Condado, encontro ao que Xela acudiu todos os anos entre 1984 e 1992. En 1989 participou nas Xornadas de Línguas e Literaturas Catalá e Galega na Universidade Complutense de Madrid, en 1992 no IV Congreso Internacional da Lingua Galego-Portuguesa, organizado pola Universidade de Vigo; en 1994 no Recital do Día das Letras na Casa de Galicia en Madrid e en 2001 no que o Pen Club celebrou en Santiago de Compostela, actividades que cito para evidenciar a natural instalación da poeta e a súa obra nos espazos formais do sistema literario galego. Natural foi tamén e moi entusiasta a súa colaboración con entidades asociativas de ámbito local e con distintas plataformas de intervención política.

Arredor de 120 poemas da súa autoría foron acollidos nas páxinas das revistas máis representativas do panorama poético dos 80 e 90: *Dorna*, *Tintimán*, *Festa da palabra silenciada*, *Festival de Poesía do Condado* ou *Boletín Galego de Literatura*. E colaborou tamén en publicacións periódicas non galegas como *Treboada* (Barcelona), *Diario de Noticias* (Porto), *Encontros de primavera* (Amarante), *El Ciervo* (Barcelona), *Babel* (Caracas) ou *Lichtungen* (Graz, Alemaña), ademais de nos xornais *A Nosa Terra*, *Faro de Vigo*, *La Voz de Galicia* e *O Correo Galego* e en diversas revistas alternativas de existencia efémera como *Espiral*, *Neboeira*, *Carel*, *Katarsis* ou *As follas de Sísifo*.

Dos catro libros de poemas de Xela fixéronse en conxunto un total de 31 comentarios e recensións e a súa autora foi entrevistada –ao longo de só vinte anos de actividade literaria– en 13 ocasións. En vida da poeta editáronse máis de sesenta textos dedicados a comentar os seus libros ou a presentar unha visión global da súa obra, escritos dos que se ocuparon varios compañeiros e compañeiras do noso tempo: Alfonso Álvarez Cáccamo, Manuel Rivas, Carmen Blanco ou Vicente Araguas, asinante este último

dun número importante de críticas. Logo do falecemento da poeta, perto de vinte escritores e escritoras dos 80 deixaron o seu testemuño de aprezo e admiración no libro *Xela Arias, quedas en nós*, entre eles Román Raña, Ana Romani, Alfonso Álvarez Cásamo, Xosé María Álvarez Cásamo, Vicente Araguas, Claudio Rodríguez Fer, Helena Villar, Vázquez Pintor, Rábade Paredes, Gonzalo Navaza e Miguel Anxo Fernán Vello.

A obra de Xela Arias, de cuxa brevidade foi responsábel a morte temperá –que non permitiu a consolidación da escrita de madurez– e o propio biorritmo criativo da poeta, de despaciosa andaina, figura en 14 antoloxías, algunhas delas –as que cito a continuación– moi representativas do panorama poético das dúas décadas finais do século XX: *Escolma da poesía galega. 1976-1984*⁷, *Festa da palabra: An Anthology of Contemporary Women Poetas*⁸, *Fin de milenio. Antología de la poesía gallega última*⁹, *Antología de poetas galegas*¹⁰, *Finisterrae*¹¹, *Río de son e vento. Unha antoloxia da poesía galega*¹² e *25 anos de poesía galega III*¹³. Debemos atribuír a ausencia do seu nome –como o de outros e outras poetas– nas compilacións colectivas que foron consideradas canónicas, ás libérrimas preferencias dos antólogos, axentes culturais cuxas opcións selectivas teñen que responder a criterios de independencia e valoración persoal, naturalmente subxectivos. Calquera condicionamento exterior á vontade do antólogo anula o sentido do seu traballo.

O anterior listado de cifras e datos, seleccionados do apéndice biobibliográfico que completa o libro *Xela Arias, quedas en nós*, proba a normalidade –no contexto da anormal situación sociocultural de Galiza– da imaxe proxectada, da inserción no sistema literario e dos efectos sobre

⁷ García, Xosé Lois (1984): *Escolma da poesía galega. 1976-1984*. Barcelona: Sotelo Blanco.

⁸ March, Kathleen (1989): *Festa da palabra: An Anthology of Contemporary Women Poetry*. New York: Peter Lang.

⁹ López Barxas, Francisco e César Antonio Molina (1991): *Fin de milenio. Antología de la poesía gallega última*. Madrid: Libertarias/Prodhufi.

¹⁰ S. e. (1995): *Antología de poetas galegas*. Brasil.

¹¹ Estévez, E. (1995): *Finisterrae*. Venezuela: La Liebre Libre.

¹² Morán, César (1999): *Río de son e vento. Unha antoloxia da poesía galega*. Vigo: Xerais.

¹³ *La Voz de Galicia* (2002): *25 anos de poesía galega III. 1975-2000*. A Coruña.

a recepción da obra de Xela Arias. As diversas aportacións analíticas que a celebración do Ano das Letras dedicado á súa figura e á súa escrita vai potenciar conseguirán situalas no lugar no que resulte máis doado comprender e valorar a súa aportación á historia da nosa literatura, o lugar de Xela.

A poesía de Xela Arias, á marxe xa das anteriores consideracións arredor da súa capacidade de interlocución e presenza pública, ocupa un dos varios espazos de singularidade “na área dunhas letras galegas xa multiformes” que enxergara Méndez Ferrín. Xavier Rodríguez Baixeras, quen retrata a Xela como “poeta orixinal, de dición estraña e turbadora”, considera que a súa poesía “de aspecto estraño, como entarambelado polo desconcerto, presenta claras conexións coa vangarda de signo poscubista e surrealista”. O mesmo autor sitúa tamén a obra da poeta viguesa “perto da lírica do silencio e do seu secretismo”¹⁴, orientación que se fai patente no derradeiro libro, *Intempériome*¹⁵. Vicente Araguas lembra que “Xela Arias aportara á poesía galega dos 80 a calidade da insurxencia”¹⁶. Carmen Blanco, nun interesante texto analítico dedicado a *Denuncia do equilibrio*, entende que este primeiro libro se adentra “polo camiño dunha linguaxe rupturista, máis máxica que lúdica, e, desta maneira, entronca co surrealismo e a vangarda en sentido amplo, por unha banda, e coa tradición do hermetismo e da escuridade de simbolistas e esotéricos, por outra”¹⁷. María Xesús Nogueira, a investigadora que con maior intensidade abordou o estudo da escrita de Xela, identifica na súa poesía os significados simbólicos da animalidade e a violencia en equilibrio cos do estatismo e a decadencia e considera que compre “situar a Xela Arias na órbita de autoras, a maioría máis novas, que levaron a cabo exercicios de revisión e reescrita alicerzados no xénero desde comezos dos 90”¹⁸.

¹⁴ Rodríguez Baixeras, Xavier (2009): *Bos tempos para a lírica. A xeración de 1980*. A Coruña: Espiral Maior, pp. 56-57.

¹⁵ Arias, Xela (2003): *Intempériome*. A Coruña: Espiral Maior.

¹⁶ Araguas, Vicente (2004): “Xela dos límites” en VVAA, *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Xerais, p. 54.

¹⁷ Blanco, Carmen (2004): “A denuncia do equilibrio” en VVAA, *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Xerais, p. 111.

¹⁸ Nogueira, María Xesús (2018): “Introdución” en X. Arias (ed.), *Poesía reunida (1982-2004)*. Vigo: Xerais, p. 53.

As anteriores notas críticas, a perspectiva das diversas olladas dirixidas á caracterización da súa voz e á inserción das súas escollas expresivas no curso das diversas liñas estéticas da contemporaneidade, serven para deseñar algúns trazos do perímetro do lugar de Xela, que é tamén o circundado do seu tempo. Dición estraña e turbadora, poética do silencio, capacidade de insurxencia, actitude rupturista, poscubismo, surrealismo, hermetismo, esoterismo, simbolismo, escrita de xénero proxectada cara á revisión que se desenvolve na poesía das mulleres na década dos 90. É un retrato complexo e dinámico, que se foi matizando de libro en libro e que non se afasta – malia a singularidade dos seus rexistros de aguda, e tamén opaca, tonalidade dramática– dalgúns dos parámetros que servirían para orientar a marcha “das poéticas dominantes do período 1976-2000”, en afortunada proposta de periodización e reaxuste de tópicos sobre o canon único que cómpre agradecer a Arturo Casas. Desde tal disposición de apertura temporal e de multiplicación de códigos dominantes querería eu comprender a poesía de Xela Arias en conversa coas distintas vías expresivas que conviven –dialogan e contrastan en amigábel ou máis tensa disensión– ao longo das dúas últimas décadas do século XX. Seguindo o rumbo aberto por Arturo Casas, vexo a obra completa de Xela instalada nesa “nova habitabilidade da linguaxe, que deveu nese periplo máis ancha e máis flexíbel nas súas extremas” e que os autores e autoras da época viviron como “demorada experiencia cognoscitiva”¹⁹, nota esta última que afecta de xeito moi especial á escrita indagatoria, entregada a un incesante proceso de reflexión arredor da identidade persoal, de Xela Arias. A actitude rupturista e insurxente, o substrato vangardista, o hermetismo e o simbolismo son liñas de sentido que ligan a súa escrita con diferentes tendencias dos 80, mentres a preferencia polo fraseo quebrado e elíptico e a súa aportación a unha nova ollada de xénero achégana a algunhas das poéticas dos 90. Sobre a devandita conexión, ou natural inserción, da súa poesía nos rumbos dos 80, afirma María Xesús Nogueira: “O experimentalismo herdado das vangardas e da actitude rupturista dos setenta, ten a súa continuidade en autores como Alfonso Pexegueiro ou Manuel Vilanova e Vítor Vaqueiro e chega ata a fronteira dos noventa cando se comezan a coñecer obras como

¹⁹ Casas, Arturo (2003): “Proemio” en *Antoloxía consultada da poesía galega*. Lugo: TrísTram, p. 25.

as de Xela Arias ou Chus Pato²⁰. Cómpre, non obstante, axustar datas: a obra de Xela Arias comeza a difundirse e coñecerse xa a mediados dos 80.

A mesma autora examinou con magníficos resultados a especial perspectiva do eu lírico na obra de Xela Arias, “un *eu* poético escindido, inestábel e en constante desexo de fuga, que explora as relacións co *outro*, a identidade e o corpo”. A anterior caracterización contempla a modalización do suxeito en *Denuncia do equilibrio*, pero a conflitiva inestabilidade que se manifesta a través da escisión da primeira persoa constitúe unha clave permanente que produce claros efectos de ruptura gramatical en toda a súa obra: “A fragmentación do eu ten o seu reflexo máis visíbel nas colocacións pronominais, que producen ao longo do texto unha sensación de estrañamento e desconcerto característica da poesía da autora: ‘non sei que fago cando me escribo’²¹.”

Trátase dese “aspecto estraño, como entarambelado polo desconcerto” que identifica Baixeras, desa “dición turbadora” que se articula a través dunha sintaxe rota e seca, organizada en frecuentes cambios de acción e perspectivas, por veces en estouro de enumeración caótica. A tonalidade inquisitiva, a permanente disposición reflexiva sobre a propia persoa, a formulación do poema ao xeito do monólogo interior, conducen a un resultado expresivo de hermética densidade que fan certamente difícil a participación lectora no texto, aínda que o proceso evolutivo da obra de Xela Arias camiña de libro en libro cara a solucións máis vibrantes. Eu creo ver nos tecidos da sintaxe elíptica e quebrada de Xela, na heterodoxia da dinámica pronominal e mesmo na tensión emotiva do eu ferido e interrogante certo parentesco coa pronuncia rota de María Mariño.

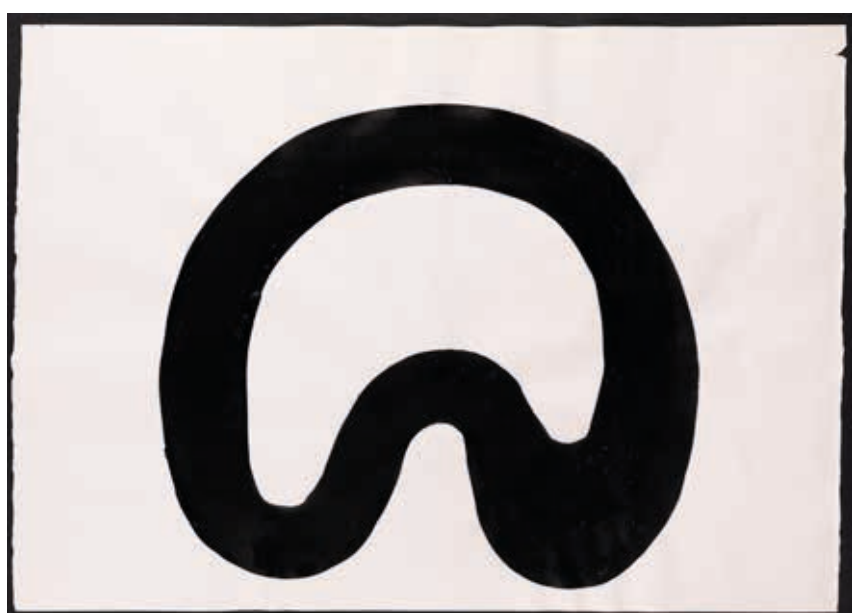
Co anterior percorrido polas vías da participación no ámbito colectivo e polos espazos da recepción crítica da súa obra, a través da análise das rutas de conexión coas diversas tendencias do seu tempo e por medio do achegamento a algunhas claves do seu idioma poético que, coa axuda inestimábel das mellores lectoras e lectores da súa poesía, tentei facer, puíden

²⁰ Nogueira, María Xesús (1997): “Poesía galega dos oitenta”, *Boletín Galego de Literatura* 18, p. 70.

²¹ Nogueira, María Xesús (2015): “O equilibrio transtornado. O *eu* e a súa relación co *outro* na poesía de Xela Arias”, *Abriu* 4, p. 31.

acaso aproximarme ao lugar de Xela, ao lugar que ocupa a súa poesía na nosa historia literaria e nos procesos culturais do presente, localización que irán precisando as lecturas críticas propiciadas pola celebración do Ano das Letras 2021 e polas que esta festa maior de nós impulse cara ao futuro.

X. M. Á. C.



Xela ó lonxe

DARÍO XOHÁN CABANA

Entre os meus tesouros máis antigos e queridos está un exemplar da primeira edición d'*Os soños na gaiola* cunha dedicatoria que copio literalmente polo seu valor sentimental, e mesmo tamén un pouco histórico –desa pequena historia nosa feita de amizades, combates e saudades:

*Pró poeta da Terra Cha, Darío Xohan Cabana, coa esperanza en Galicia e na súa poesía, os poemas sinxelos e labregos, deste libro humilde OS SOÑOS NA GAIOLA (Versos pra nenos), ilustrado por min sobor dibuxos dos nenos Xela e Xohan Carlos Arias Castaño, moi de corazón
Manuel María
Monforte de Lemos,
agardando a Primavera do 1969*

Naquela edición os corenta e nove poemas estaban impresos só nas páxinas impares, e o Manuel aproveitou as pares brancas enfrontadas pra poñer nelas os seus corenta e nove debuxos, feitos a rotulador en azul, vermello e negro. O que non sei é se corresponden exactamente cos orixinais de Xela e Xohán Carlos, que probablemente estean hoxe na Casa-Museo de Manuel María en Outeiro de Rei.

Tiña daquela a Xela sete anos, ou se cadra aínda seis, e o destinatario da dedicatoria –e da paciente e xenerosa realización das corenta e nove ilustracións– aínda non fixera os dezasete, e debía ser a segunda ou a terceira vez que fora invitado, coma tantos fins de semana daquel tempo venturoso, na casa do Manuel e da Saleta en Monforte de Lemos. Moi pouco tempo despois coñecín, creo que tamén en Monforte, a familia de Xela Arias, que eran moi amigos deles.

Pero a miña memoria daquela Xeliña nena é moi borrosa. Un *home* de dezasete anos daquel tempo, tan convencido da súa aduldez que foi capaz de titular dous poemarios sucesivos como *Home cara ó vento* (felizmente eliminado pola censura) e *Home e Terra*, pouco se podía fixar nas nenas e nos nenos que tiñan unha década menos ca el –unha década que no tempo relativo da adolescencia pretenciosa equivale máis ou menos a un século.

De quen me acordo moito ben é de sei pai, Valentín Arias López, mestre e propagandista agrícola, que naquel tempo publicaba en *El Progreso* de Lugo, ademais de cousas “culturais”, valiosos artigos de divulgación agraria que eran moi seguidos polos agricultores progresistas da época, entre eles meu pai. A maior parte deles en galego; o resto era unha especie de sacrificio político que se lle facía ó españolismo imperial imperante pra non levantar tantos receos. Agora sei o que me parecía daquela o Valentín, un home serio, pousón, reflexivo, de respostas lentas e moi meditadas: era unha cousa moi semellante ós *instituteurs* da República Francesa que tanto se ven na literatura de aló de hai cen ou cento e pico de anos. Con dúas diferenzas importantes: por un lado o seu galeguismo, radicalmente oposto ó compromiso uniformista da inmensa maioría do maxisterio nacional francés, e polo outro o seu fondo catolicismo, posconciliar iso si, en contraste co laicismo militante da maioría dos mestres transpirenaicos –polo menos nas novelas.

A Xela era unha nena e falaba galego, cousa moi natural, xaora, pero ben pouco frecuente entre as familias que naquela época ascendían de clase dende os profundos agrarios á pequena burguesía ilustrada, como era o caso da familia Arias-Castaño. Mesmo as familias labregas que “ascendían” ó proletariado urbano facían maioritariamente o mesmo e falaban cos fillos un dificultoso castelán pra borrar en neles o estigma das orixes. O proceso de destrución da lingua galega que se acelerou nos anos sesenta tería culminado hai xa ben tempo se o galeguismo político non conseguira, na década seguinte, non unha inversión pero si unha diminución da rapidez da tendencia, que naqueles anos era case tan vertixinosa coma a que estamos a morrer agora.

*** ** *

Cando, despois de moitos avatares, volví ver ó lonxe a Xela Arias, xa non era unha presenza infantil ó carón do Valentín e a Amparo. Eran os poemas dunha muller rebelde que ían aparecendo pouco a pouco até finalmente concentrárense nun libro de título ben claro: *Denuncia do equilibrio*. E souben que a Xela plantara os estudos ós dezaioito anos –coma mín–, e que traballaba en Edicións Xerais en labores relevantes pero non directivas. Pido perdón por dicilo: tamén coma mín, que ós dezanove entrei a traballar como auxiliar de Xosé María Álvarez Blázquez nas Edicións Castrelos, unha editorial que –coma Xerais– foi no seu tempo cousa nova e iniciou nos últimos anos do franquismo o proceso de popularización do libro

galego que Xerais continuou brillantemente despois da morte do Ditador. Destas coincidencias casuais son consciente agora; daquela, a principios dos oitenta, do único que me dei conta foi de que a Xela xa non era unha nena, senón unha poderosa muller, e unha poeta extraordinaria na que me resoaba un certo Manuel Antonio moi persoalmente procesado e unha sintaxe quizabes un pouco cunqueiriana que lle daban unha forte orixinalidade nun tempo no que aínda Chus Pato –un pouco máis vella ca ela– non abalara o satisfeito mundo noso da poesía de predominancia masculina.

Con poesía feminina? Do demo a tentación das terminoloxías que non domino. «Daquelas que cantan as pombas i as froes /todos din que teñen alma de muller; / pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma, / ai, de que a terei?» O caso é que no territorio da poesía galega, onde había pouco máis dun século se producira a grandiosa anomalía rosaliana, nos primeiros anos oitenta do século XX aínda había só un pequeno pelotón de mulleres, algunhas valiosísimas coma Xohana Torres ou Luz Pozo –da vella garda–, fronte ou ó carón dun populoso batallón de homes. Por falarmos só de grupos, en *Rompente* non había ningunha muller, en *Cravo Fondo* había unha contra seis, os dez *De amor e desamor* eran nove varóns e Pilar Pallarés. Miramos hoxe o panorama e o peito échese nos dun raro orgullo cando vemos as nosas barbas reais ou potenciais en posición minoritaria: hai que amolarse, queridíños! 1986, *Denuncia do equilibrio*, é unha gran data e un gran libro deste axuste das contas.

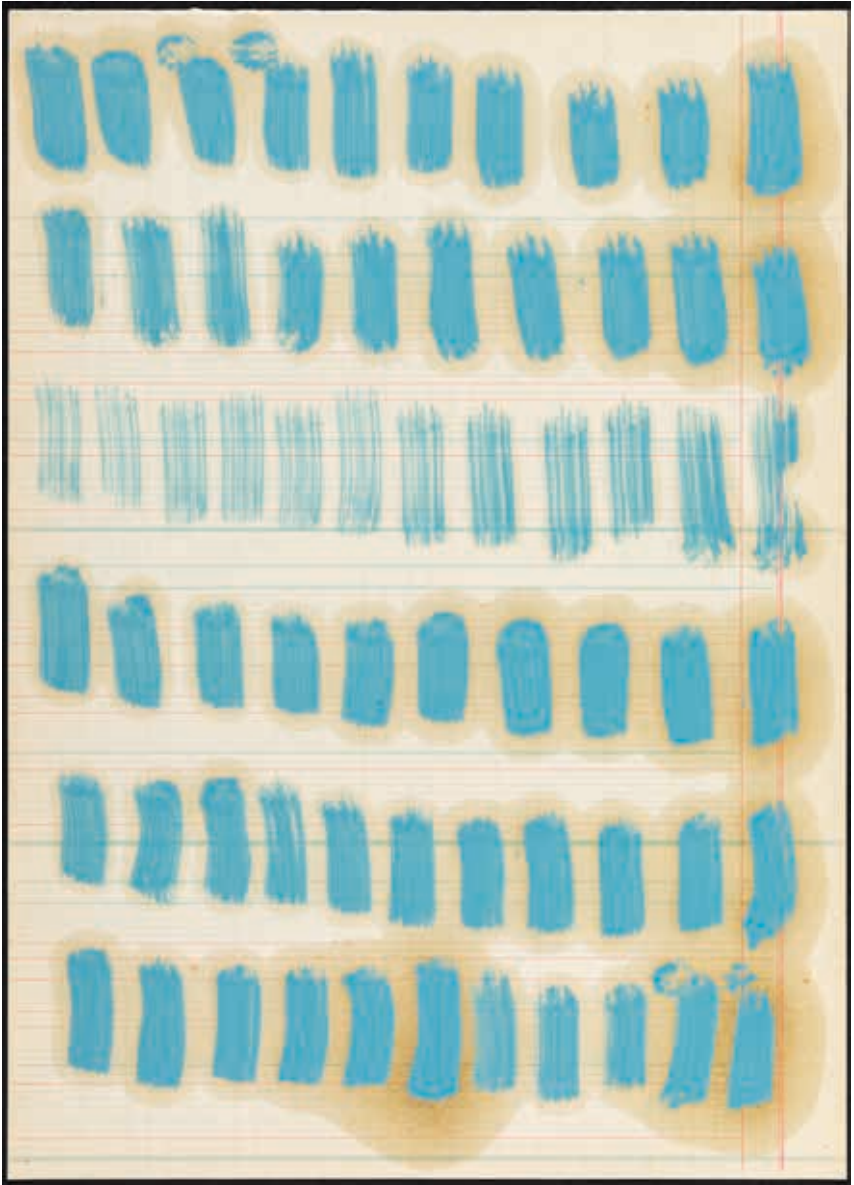
En 1986 Xela Arias tiña vinte e catro anos, era escandalosamente nova –eu tamén, tiña só trinta e catro!– pero fíxonos saber que non era unha nena, senón unha muller feita e dereita. Fíxonolo saber cos seus versos, pero tamén coas súas palabras máis privadas, poñéndonos no noso sitio, obrigándonos a vela a ela ben posta no seu, nas súas militancias cívicas, nos seus varios e intensos traballos cotiáns. Vexo –tamén con orgullo– que as súas biografías recollen case todas unha cousa que me une publicamente con ela. Xela foi unha tradutora laboriosa e fecunda, que trouxo á nosa lingua moitas obras senlleiras ou necesarias de varias literaturas. Entre elas *O derradeiro dos mohicanos* de Fenimore Cooper –que eu lera de neno en castelán, emprastado polo médico de Villagal. En 1994 esa tradución levou, ex aequo coa miña da *Vida Nova* de Dante, o premio Ramón Cabanillas na súa sexta e derradeira edición.

E pasaron os anos, e nacíanlle *Tigres coma cabalos*, e até lle naceu un fillo que traía outro libro debaixo do brazo, esa cousa preciosa que é *Darío a diario*... E a Xela pasaba *il mezzo del cammin*, facía xa os corenta e un, e a min, sempre de lonxe, parecíame que ía ser eterna, quedar naturalmente despois de min e os do meu tempo... Un mal día de outono do ano 2003 estabamos en Gernika, era unha xuntanza de Galeusca. Eu estaba ó carón de Xosé María Álvarez Cáccamo, que recibiu unha chamada no seu móbil. Mentres escoitaba colleume polo brazo e apertoumo moito. Era a chamada que lle anunciaba, que nos anunciaba a todos nós, escritores galegos, vascos e cataláns reunidos naquela Capital da Dor, a morte súpeta de Xela Arias Castaño, a filla do Valentín e a Amparo, a que debuxara os soños na gaiola do Manuel María, a que proferira a alta poesía deses catro libros poderosos que configuran un dos cumes das letras galegas do noso tempo.

*** **

Eu non tiña pensado escribir sobre Xela dunha maneira tan persoal. Pero cando por Luís Cochón souben que este caderno levaría ilustracións de Berta Cáccamo non me quedou máis remedio ca facer así. A finais do 1971 –xa o dixen– quedei a traballar en Vigo nas Edicións Castrelos con Xosé María Álvarez Blázquez. Moitas veces ía ás casas do meu patrón, amigo, irmán maior e camarada, na Gran Vía e en Coruxo, e alí había unha nena moi divertida que se chamaba Berta. A súa filla Berta Álvarez Cáccamo, que por algunha razón misteriosa me trataba case coma un dos seus irmáns, e que se ría de min igual ca deles, co seu delicioso humor estrafalario. Eu tiña dezanove anos e ela tería oito, pois era un ano máis nova cá Xela Arias. Tamén antes do seu tempo levouna a traizón a Cocha Negra, aínda que lle concedeu case quince anos máis. Foi unha grande artista, creadora de imaxes e texturas cromáticas cun poder de obsesión extraordinario. Poñelas agora xuntas é unha cousa marabillosa, e pra min unha emoción tan fonda que non me deixa falar serenamente da poesía, da grande poesía de Xela Arias.

D. X. C.



Dobre exposición: fotos como poemas en *Tigres coma cabalos*

ARTURO CASAS

(Universidade de Santiago de Compostela)

*O verdadeiro conteúdo de uma fotografía é invisível,
por derivar de un xogo, não com a forma, mas com o tempo.*

John Berger, *Para entender una fotografía*

1. Unha técnica fotográfica, unha conxunción¹

A dobre exposición é unha técnica fotográfica consistente en fusionar sobre un mesmo negativo dúas imaxes, que poden ser do mesmo obxecto ou de obxectos diferentes. Na fotografía química ou analóxica esas imaxes corresponden a dous momentos de apertura do obturador da cámara². Dalgún xeito, a dobre exposición, ou sobreimpresión, subliña a dimensión temporal ou procesual que, segundo o sinalado por John Berger (2017: 39), toda fotografía incorpora como o seu verdadeiro contido.

En canto posibilidade técnica, a exposición dobre ou múltiple chamou axiña a atención dos fotógrafos, non só dos que puñan en práctica os seus coñecementos con intencionalidade artística³. A imaxe duplicada suscita na mirada do espectador efectos plurais, a comezar polo reto da cabal percepción e polas limitacións asociadas aos automatismos visuais relativos á representación. Convida ademais á ampliación sensorial e intelectual do percibido como ordinario ou corrente. Con frecuencia, por incorporación de significantes conectados co mundo onírico, co subconsciente, coa pulsión lúdica ou co acceso a sedimentos e vestixios non evidentes da realidade.

¹ Artigo vinculado co proxecto de investigación *Poesía actual e política II: Conflictos sociais e dialoxismos poéticos* (PID2019-105709RB-I00), con financiamento público do Ministerio de Asuntos Económicos (2020-2023).

² Nos últimos vinte e cinco anos, as características da fotografía dixital e do propio *software* de edición fotográfica ampliaron de forma moi notábel os procedementos e as condicións para a superposición de imaxes e para plasmar unha exposición múltiple.

³ Ese interese converxeu cos intentos de descompor a locomoción animal mediante rexistro fotográfico. Étienne-Jules Marey inventou en 1882 a cronofotografía, que rexistraba o movemento sobre unha única placa fixa. Catro anos antes, mediante outra técnica, Eadweard Muybridge lograra documentar por vez primeira o galope do cabalo, que resultou ser diferente do que até entón se pensaba, segundo ratifica a historia da pintura.

A fotografía e o cinema surrealistas tiraron proveito disto, en particular para o tratamento de rostros en primeiro plano e de corpos nus, que a exposición multiplicada permitiu fragmentar e reterritorializar, aínda no límite do que foi lido –noutros rexistros de selo surrealista– como mutilación e como exploración de corpos carentes de forma definida. Lémbrense a ese respecto as series sobre bonecas de Hans Bellmer.

Tigres coma cabalos mostra unha atención –non exclusiva, nin moito menos– á práctica da dobre exposición⁴, representábel nas vangardas históricas en nomes como Man Ray e sobre todo Maurice Tabard e o futurista Anton Bragaglia. Unha atención que as fotografías de TCC amplían a algunhas outras marcas desa tradición, a das vangardas⁵. No libro de Xela Arias e Xulio Gil reinterprettanse por exemplo determinados escorzos asociábeis ao surrealismo, en particular os que denegan ou eluden o rostro. Compárense a gorxa coa cabeza levada ao límite cara atrás de Ray en *Anatomies* (1929), cuxa modelo foi a tamén fotógrafa Lee Miller, e as gorxas con ese mesmo ademán –de submisión, de arroubo, de sacrificio, de catarse...?– que Gil reitera en TCC, no seu caso a través de modelos femininos, a maioría, mais tamén masculinos⁶. Velaquí a fotografía mencionada de Ray e un recorte da fotografía da páxina 164 de TCC:

⁴ Cabe considerar que tamén nos poemas. O suxeito poético preséntase a si propio como “despedazada” (169), e afirma tributar “cada pedazo entre o noxo das brasas” nunha cotiandade equiparada a un “odioso caníbal dos meus ollos” (198). Noutro poema asume que “[a] man non vén dun brazo que dá nun cóbado” (242). As referencias a *Tigres coma cabalos*, en adiante TCC, fanse polo volume *Poesía reunida (1982-2004)* (Arias 2018: 143-244). Non se fan sobre a edición orixinal (Arias e Gil 1990) por non estar paxinada.

⁵ Sobre fotografía e surrealismo téñase presente o escrito por Susan Sontag no capítulo “Melancholy Objects” de *On Photography* (Sontag 2005: 39-64). A fotografía de Gil introduce ademais citas doutras tradicións e dos temas e motivos por estas privilexiados. Entre esas tradicións, cabe considerar as que representan os nomes de Caravaggio ou Géricault, e asemade os de Lucian Freud ou Helena Almeida. Pénlese nos esquemas compositivos, na dialéctica horizontalidade-verticalidade, na iluminación ou na angulación, coa alternancia de picados e contrapicados. En relación con isto, diría que TCC activa sobre todo relec-turas de certos elementos escenográficos e proxémicos referidos á ocupación do espazo e á gramática de quietudes e movementos que os corpos trazan uns cos outros, ou uns sobre outros.

⁶ Por exemplo, nas páxinas 151, 164, 176, 187, 195, 207 e 223, entre outras.



Man Ray, *Anatomies* (1929)



Xulio Gil, *Tigres coma cabalos* (1990)

TCC expande ese diálogo a coordenadas de condición xa plenamente semántica ou temática para explorar unha serie aberta de conceptos, situacións e emocións: a alteridade e o grupo, o rito e a inocencia, a orde e o caos, a perdición e o rescate, a compañía e o cativerio, o dobre e o múltiple, a máscara e o retorno, a liberdade e o perdón, a adicción e o castigo, o acougo e a vagabundaxe, a dominación e o desexo, a violencia e o amor, a linguaxe e a performatividade... As fotografías de Gil conectan os elementos desa serie cunha singular pragmática da mirada, activada polos personaxes das imaxes entre si e –por ollaren en ocasións á cámara– tamén con nós, espectadores. Sempre desde un matizado tratamento dos ollos, que o surrealismo tantas veces pechou ou cubriu, algo no que reincide unha proporción apreciábel das fotografías reunidas en TCC⁷. E, con certeza noutra escala, tamén unha parte dos poemas. Neles localízanse momentos de significación inversa: nalgúns poemas fálase de abrir os ollos ou desvelalos; noutros, contrariamente, de pechalos ou cegalos⁸. Todo timbrado, neses e noutros lugares, por esa “pegada lenemente surrealista”, moi sutilmente surrealista, que Vicente Araguas (1990: 409) anotou xa nunha das primeiras recensións recibidas polo libro, neste caso en relación estrita cos textos de Xela Arias. En ocasións, polo tratamento da sintaxe, as marcadas arestas fónicas e trópicas ou o gusto pola xustaposición discursiva, as correlacións alcanzarían mesmo o cubismo:

Non podo amor que me recollas
de terminantes batallas válida sorpresa.
Non podo amor adoro
Facer de nós un soto onde durmades.

(214)

2. Duplicacións

As consideracións que seguen pivotan sobre unha hipótese: a posibilidade de ler TCC desde o ángulo interpretativo da dobre exposición.

⁷ Véxanse as situadas nas páxinas 167, 203, 215, 223, 239 ou 240. Na capa do recente *De certo, a vida ía en serio* (Arias 2021), unha fotografía do propio Xulio Gil presenta un plano medio curto de Xela Arias de novo cos ollos tapados, neste caso polas mans.

⁸ “E de sócato ábresme os ollos: crer é cousa dos nenos” (206); “Hai noites,/ na batida dos escualos,/onde morren bechos apaixonados pois,/ cegos, confonden ceos con escamas” (209).

Non se afirma que o libro fose concibido dese xeito no seu día polos autores, aínda que tampouco haxa que desbotalo como conxectura crítica. En especial, lida a nota que no pórtico do volume asinaron ambos⁹ e tendo presente o que de seguido se aclarará. Suxiro, sen máis, que unha lectura do libro a esa luz, a da dobre exposición, pode contribuír a facelo máis suxestivo, tamén máis complexo e paradoxalmente máis diáfano, como proposta artística. E isto non deixa de ter unha modesta relevancia, en particular constando como consta a insatisfacción de Arias (2004: 136), e non só dela, coa recepción máis trivial do libro, que na percepción da súa coautora foi a norma¹⁰. Unha recepción que adoito concentrou a mirada lectora nun suposto erotismo –talvez por iren espidos persoas e pavos– que Gil e Arias non vían por ningures.

Por outra parte, a comprensión que se quere achegar vai un pouco máis lonxe da noción técnica introducida. Desa precisa dimensión técnica da dobre exposición, en todo caso, hai rexistro recorrente nas fotografías de Gil. Por exemplo nas situadas nas páxinas 151, 168, 179, 180, 224, 231 ou 243 de TCC. E hai tamén algúns xogos visuais que inciden en chaves próximas a estas que se veñen de mencionar. Con espellos, cristais ou marcos (159, 171, 180, 191, 200, 216, 224: a imaxe devolta, a imaxe de volta). Ou do suxeito coa súa máscara, que o desdobra (156). Inclusive da danza capturada nun instante que parece duplicar un corpo (227, 239). A ideación do retorno –a do *ritornelo* deleuziano, de se preferir– volve ter pertinencia aquí. E con ela, o relato. Porque en TCC hai un relato.

Sen saír deste plano, debe considerarse a propia duplicación das imaxes en numerosos casos, introducida en páxinas sucesivas (par-impar ou impar-par, mais nunca correspondendo recto e verso á mesma folla) como unha especie de variación da fotografía noutra escala (150, 190, 206), ou baixo reencadramentos da imaxe que acentúan un detalle que se recorta

⁹ “Fotógrafo e poeta propuxéronse facer cada quen 24 orixinais en cadanseu medio e en cadansúa respectiva soidade. Logo veu o intercambio e cada un deles traballou 24 novas creacións sobre os orixinais do outro. Iso foi o *modo*” (146).

¹⁰ Mesmo dentro da propia editorial que o publicou: “Parecíalles interesante, vía libre, e mesmo coidaron poder vendelo para o Nadal como libro de agasallo. Non sei se rir agora ou rematar a historia” (Arias 2004: 136). O texto onde se recolle esta nota, “Muller e literatura”, corresponde a unha intervención de Arias, en setembro de 1991 nun encontro de escritores celebrado en Compostela. Exhumouno Camiño Noia con ocasión da publicación do volume *Xela Arias, quedas en nós*.

(153, 157, 166, 214, 221). Estes acompañanse ás veces dunha figura-marco alternativa á rectangular, como o triángulo de 165, a estrela de 173 e outras fórmulas (181, 217, 233, 244).

Todas as duplicacións que se mencionan participan, nalgunha medida, nesa idea das variacións sobre a solución técnica da dobre exposición. E algo disto proxéctase (retroproxéctase) sobre os poemas do libro. Non só no eixe semántico-temático e na xustaposición de planos/mundos senón tamén, se callar principalmente, no rítmico:

Recortei, como quen non o quere, os ámbitos.
Case me perdo, meu, entre os paseantes.
Así que, recortei os ámbitos.
Agora teño o idioma inclinado nas entrañas.
E perdín para botalo fóra todo interese.
¿Que máis me ten que a min me entendas?
(TCC, 173)

Reviráche-te,
E botáche-los paxaros contra os mobles.
Morreron todos
 Pero un
encanouseche na gorxa e dixo
—Es humana. Quedarei eu para que saibas
que os desexos son os xestos dos teus restos:
o erro,
esa falla.
(TCC, 205)

Comigo
e os desposos de vós nace a historia

en min.
(TCC, 242)

3. Actuación, iconotexto, direccionalidade

Con todo, a dimensión que me gustaría destacar e desenvolver é outra. Ten a ver co nivel pragmático da dobre exposición xa amentado e conecta con conceptos fundamentais para o entendemento do acto

artístico e do acto literario. Entre eles, os de enunciación, mímese, código, representación e intertextualidade, coas conexións que todo isto establece cos réximes icónico, simbólico e sobre todo indicial aplicados á fotografía por Philippe Dubois (1983) a partir da semiótica de Charles S. Peirce.

A dimensión pola que me intereso maniféstase en varias vertentes. Deterime só en tres, correlacionadas, que aquí serán simplemente esbozadas. A primeira incide no que de rexistro ou rastro dunha posta en escena hai nas fotografías de TCC. Con toda evidencia, ese labor foi dirixido ou conducido en aspectos como o escenográfico e o actoral. É necesario agora regresar ao que se anotou sobre a mirada nas fotografías de TCC. Non só sobre as miradas dirixidas á cámara, non só sobre as neutralizadas no sentido antes comentado (ollos cubertos ou pechados). En especial, sobre as miradas que fican no espazo da propia escena e converten actores e actrices, sen deixar de seren suxeitos protagonistas dunha actuación e dunha historia, en observadores/espectadores ligados –de feito, encadeados– a determinadas actitudes. Nalgunhas fotografías (164, 191, 216, 232, 236) de forma moi explícita. Esas miradas que, en definitiva, introducen a cuestión da representación doutra representación, da mímese duplicada, xogo que con toda obviedade se traslada á propia mirada de quen tiver o libro entre as mans, ou de quen na primavera de 1990 acudiron á exposición destas fotografías na sede do Colexio de Arquitectos de Vigo. Ollar a quen olla. Quizais por iso mesmo un dos poemas que acompaña as fotografías desta serie leva o título de “Testemuña” (233) e outro contén o verso “Co aceno desencaixado asisto nas sombras” (165).

As implicacións entre eses niveis diexético-enunciativos e a propia situación das lectoras fóra da ficción/representación teñen sempre grande interese pragmático, entre a duplicación especular e a *mise en abyme*. Pero interesa destacar que aparece tamén noutros poemas: “Véxoche a cara na ventá [...] / Dos teus ollos quixéra-la miña ollada” (201); “E ves amor que camiñas no delirio / cando somos xuntos en dous pedazos partidos...” (177); “no malestar do cotián ese / odioso caníbal dos meus ollos” (198). Aquí é onde fundamentalmente reside ou se localiza o relato de ángulos e perspectivas que este libro institúe e conta. Foto a foto e poema a poema. Mais tamén foto a poema e poema a foto.

Un segundo plano, non desligado do anterior, é o que conecta TCC coa éfrase, co tópico *ut pictura poesis* e con algunhas outras nocións correlativas. A transtextualidade, e en concreto a hipertextualidade (no sentido de Gérard Genette), sería a máis inmediata delas. Todas conducen de novo á mímesis e á representación en segundo grao. E, en certo modo, tamén á esfera do que estamos a ver sobre a dobre exposición. Incluso no sentido de ‘colaboración’ entre as artes, algo tamén procurado polas vangardas históricas, que o surrealismo estimulou arreo. Móstrano sen ir máis lonxe *Nadja* (1928) e *L’Amour fou* (1937) de André Breton. Nestes libros as fotografías suplen determinadas funcións rutineiras da *exposición* narrativa, en particular as descritivas e as máis sometidas a esquemas retóricos fixados pola tradición novelística, e concertan ou prolongan outras.

Pola propia declaración dos coautores de TCC, na nota preliminar referida ao proceso creativo, é difícil negar que nesta obra haxa marcas efrásticas. Cando menos en relación cunha das fases da produción de poeta e fotógrafo: a posterior ao intercambio das primeiras 24 obras fotográficas e poéticas, centrada xa “sobre os orixinais do outro” (146). Porén, hai algo máis, ou moito máis, que éfrase en TCC. Porque a éfrase marca unha suxeición e unha xerarquía entre referente de base e comentario – marca unha ‘ ancoraxe’, por usar a expresión de Roland Barthes–, algo que neste libro non se substancia. Os poemas non comentan nin reelaboran as fotos. As fotos non explican os poemas. Exactamente isto é o que parece querer reivindicarse co poderoso lema de René Char que abre o libro e fundamenta, para alén dunha estética, un programa de vida: “O acto é virxe, aínda que se repita./ Pertencer ó salto. Non ó festín, o seu epílogo”.

TCC enmárcase máis ben nunha posibilidade diferente á da éfrase, non sintética, non xerarquizante. De certo, *dialóxica*, no sentido dado por Mikhaíl Bakhtín ao termo. É unha alternativa para a que Michael Nerlich propuxo o concepto de *iconotexto*, co valor dunha unidade indisolúbel, plasmada nun libro ou noutra clase de soporte, entre texto(s) e imaxe(s), de forma tal que ningún deses dous sectores se limita a desempeñar unha función ilustrativa, de comentario ou de reelaboración e reinterpretación sobre a outra (Nerlich 1990: 268).

Algo así, voltamos a Man Ray, acontecía xa no libro que o fotógrafo estadounidense asinou conxuntamente con Paul Éluard en 1935, *Facile*, un diálogo de cinco poemas e doce fotografías –algunhas solarizadas, outras con dobre exposición, algunha de novo co tipo de escorzo mencionado a propósito de *Anatomies*– dun corpo nu de muller, nunca íntegro, nunca amosando os ollos abertos. A modelo foi María Benz, coñecida como Nusch, quen o ano anterior casara con Éluard. Nusch, que morreu de forma súbita aos 41 anos¹¹, foi tamén modelo de Picasso e de Dora Maar. Os poemas de Éluard converxen limitadamente cos de Arias, en calquera caso. Reprodúcese de seguido unha páxina de *Facile*. Véndoa é doado reingresar por un instante no propio universo semiótico, morfolóxico e gráfico de TCC, por exemplo a través de páxinas como as 210 e 211, tamén reproducidas:



Man Ray e Paul Éluard, *Facile* (1935)

¹¹ Tras a morte de Nusch, Éluard escribiu estes versos, que talvez recolleu Cunqueiro nun poema do ciclo britónico: “Nous ne vieillirons pas ensemble/ Voici le jour/ En trop: le temps déborde”.



Xulio Gil e Xela Arias, *Tigres coma cabalos* (1990)

Para concluír, centrareime brevemente no terceiro dos planos anunciados como propicios para elucidar unha consideración da dobre exposición fotográfica en TCC baixo perspectiva pragmática. Trátase agora do que podería describirse como marcada direccionalidade interna de poemas e fotografías, derivada da apelación reiterada ao(s) outro(s). Trátase, se se quixer, da súa performatividade, manifesta no corpo textual dos poemas mediante numerosas marcas apostróficas que xa foron comentadas noutras aproximacións críticas –por exemplo, por María Xesús Nogueira (2018: 47)– con referencia non só a TCC senón tamén a outros libros de Arias, como *Denuncia do equilibrio*. No lugar indicado, a editora da *Poesía reunida* de Arias fala expresamente de tensións e desafíos acentuados pola recorrencia dos imperativos e a referencia a formas diversas de violencia, algo que converxería con usos fónicos e morfosintácticos dalgún xeito tamén disruptivos. Algo do anterior pode lerse nun poema como o seguinte (153):

Irás dirás virás
 co acento nas nádegas punzado.
 Irás dirás que virás:
 á sorte de soste-lo mundo nunha ollada
 sumámo-lo marchado,
 pero xira, ven, xira:
 Escólleme o atraco a man armada.

Canto ás fotografías, esa direccionalidade de que se fala percíbese de forma destacada nas imaxes-actos en que son varios os corpos que interveñen (as presentes nas páxinas 164, 167, 175, 188, 191, 192, 216, 232 e 236, entre outras) ou é un só o corpo, sometido nese caso precisamente á dobre exposición fotográfica (151, 179, 231). Trátase, como nos poemas, de fotografías orixinadas pola indagación da alteridade na pulsión performativa da voz e do corpo, dos seus silencios tamén, desa dobre enunciación. E direi aínda que se trata, así mesmo, da procura das causas da (in)traducibilidade mutua das linguaxes artísticas, de toda a violencia que o acto de traducir mobiliza¹². Entre linguas ou entre artes.

A. C.

BIBLIOGRAFÍA

- Araguas, Vicente (1990): “O desgarrado do tigre, o éxtase do cabalo”, *Grial* 107, pp. 408-410.
- Arias, Xela (2004): “Muller e literatura” en Valentín Arias (ed.), *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 132-138.
- _____ (2018): *Poesía reunida (1982-2004)*, edición de María Xesús Nogueira Pereira. Fotografías de Xulio Gil. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- _____ (2021): *De certo, a vida ía en serio*, selección de textos de María Xesús Nogueira Pereira. Santiago de Compostela: Chan da Pólvora.
- Arias, Xela e Xulio Gil (1990): *Tigres coma cabalos*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Berger, John ([2013] 2017): *Para entender una fotografía*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Branco, Lucia Castello (2008): *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin. Quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Dubois, Philippe (1983): *L'Acte photographique*. París: Nathan.
- Éluard, Paul & Man Ray (1935): *Facile*. París: Éditions G. L. M.

¹² Refírome ao expresado nunha nota de Rudolf Pannwitz que Walter Benjamin cita e fai súa no ensaio “Die Aufgabe des Übersetzers”: “O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira” (Branco 2008: 80).

- Nerlich, Michael (1990): “Qu’est-ce un iconotexte? Réflexions sur le rapport text-image photographique dans *La femme se découvre* d’Evelyne Sinnassamy” en Alain Montandon (ed.), *Iconotextes*. París: Ophrys, pp. 255-302.
- Nogueira Pereira, María Xesús (2018): “Introdución” a Xela Arias, *Poesía reunida (1982-2004)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 7-64.
- Sontag, Susan ([1973] 2005): *On Photography*. Nova York: Rosetta Books.



Unha lectura política da poesía de Xela Arias

RAFAEL CHACÓN CALVAR

I

Para todos

*Non hai, si que non hai
idioma abondo
Non hai idioma abondo para recoñecérmonos
Pero ti e mais eu e nós
se nos sabemos sabémonos
desde os espazos en branco*

Os idiomas, todos, en especial os que adoitamos chamar linguas naturais, pretenden ser quen de dar conta de todas as nosas experiencias, de poder expresar todo, de tal forma que fóra deles parece que nada hai. É o que se chama a pretensión de efabilidade. Aquilo que non se pode dicir ou que ten difícil expresión é o inefable, do que a lingua pode dicir pouca cousa. A pesar diso, de todos os sistemas de comunicación, a lingua é o máis dotado para esa xeira de expresar o mundo, aínda que por veces se quede curta ou non chegue. Nos poetas místicos podemos atopar exemplos do que estamos a dicir. No clímax da unión mística, da fusión do amado na amada, a lingua móstrase claramente insuficiente para dar conta do momento. Queda reducida a continuas e repetidas exclamacións ou á pura entoación expresiva. É o caso dalgúns versos do *Cántico espiritual* de Juan de Yepes, aqueles que din: *y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo*, no que esa forte aliteración dunha sílaba reduce a lingua a simple tateo, a onomatopea que redonda no significado do verbo *balbucir*.

Se a pretensión das linguas é expresar todo, o que non se pode dicir, o inefable, non forma parte do todo, porque ou non existe, (non está no mundo) ou é unha marxe excedentaria, que pode ser presentida ou difusamente intuída, máis non expresable. Queda así instituído que falar é falar do todo e de todo, de aquilo que ten significado e tamén sentido, que é o que a lingua crea e sostén. Sen lingua, non hai sentido, porque non se pode falar por fóra dela. Persiste a crenza de que a lingua confirma e ordena o mundo, fronte a desorde, fronte ó caos. Tan dotadas están as nosas palabras

para crear sentido que, se producimos sílabas aparentemente incomprensibles, en canto forman sucesión e se instalan no aquí e agora, no tempo, se se repiten unha e outra vez ata crear algún tipo de ritmo, empezamos tamén a crear sentido. Non hai idioma abondo, segundo o poema de Xela Arias. Móstrase escaso e precario para expresar aquilo que queda nos límites do sentido, mais que puxa por traspasalos...

II

*Agotados de soporta-lo peso do mundo
simularon servicios acosados os dereitos
tomaron forma accións e as preguntas foron desterradas*

a seguridade - seguridade

*manchas carmín esténdese a quimera
negado o desenfreno nós pechados aceleramos
¿Un buick?*

Ao enfrontarse con este fragmento dun poema do primeiro libro de Xela Arias, *Denuncia do equilibrio* (1986), un lector non avisado malamente pode dar conta del. Só pode mostrar perplexidade. A quebra da lingua, do idioma como medio de comunicación é evidente. O lector atópase con desprazamentos do réxime das palabras, distorsións sintácticas, falta de nexos... Tampouco conseguirá que os versos teñan sentido partindo da suma dos elementos, as palabras, que constitúen o poema. Non hai suma acumulativa de significados. Construír sentido desde esta perspectiva non é doado, e non só pola distorsión sintáctica senón que o mesmo poema é o que nega esa construción. Todas as estratexias de lectura, incluídas as escolares, fracasan. E ese fracaso é algo moi buscado. O poema forza ao lector a abandonar o seu lugar convencional. Ten que intervir activamente no poema e facerse cómplice da poeta. Non é o sentido o que se busca senón descubrir o *nonsense* que circula por debaixo de todas as composicións, e que remite a outro *nonsense* que, a pesar da súa querenza por presentarse como racional, e coa polo baixo das institucións sociais, esas coas que vivimos e nas que vivimos. A quebra da sintaxe do poema anuncia outras quebras máis profundas que se ocultan tras a seguridade aparente que nos dá a cotiandade, o fogar, a casa, o amor. Non se trata aquí de retorcerlle o pescozo a ningún cisne, senón de facerlle algo á

lingua. Lograr facer algunha ferida para ver que hai por dentro. A batalla é dura porque a lingua é a que asegura e afirma o mundo a que asegura todo tipo de produción, desde a comunicación diaria ata a poética ou a industrial. A poeta dubida da afirmación de que sen lingua nada hai.

O poema vólvese así xa non un simple feito de fala ou artístico co seu valor formal en si mesmo, que tamén, senón, ademais, un feito político. A desorde da frase referencia outra desorde, que está oculta e que emerxe na lingua. Ao tempo que nos configura, desfigura os nosos corpos, as nosas casas, as nosas cidades... Ese descontento da vida que arrastramos, ese estar dividido e a sospeita que algo máis debe de haber, móstrase aquí a través da quebra do poema, da quebra da sintaxe e da quebra do sentido.

III

*A unidade componse
Da desorde.*

*Desordénome amor,
e dou co punto
único
do centro dos abrazos.*

*Abrazo a desorde das ideas
e sei
que unidade se compón. A unidade componse.
Da desorde.*

É común que, ao falar dunha obra narrativa, distingamos sen problema algún entre narrador/a e autor/a e damos por suposto que esta distinción é produtiva. No poema non é tan doado distinguir entre autor/a e poeta. Na creación dun eu poético parece ocultarse, solapado, a identidade do autor/a. O texto lírico tende a acurtar a distancia entre autor/a e o/a poeta, entre o suxeito da enunciación e o suxeito do enunciado. Neste sentido, a nosa autora constrúe un eu poético que se presenta como non finxido, xa que a palabra da autora quere ser a mesma ca da poeta. Nesa diferenza, que tende a reducirse, entre poeta e autora é onde se produce o feito poético, que non se concibe só como actividade estética, senón tamén política, que afecta á *polis*, aos asuntos comúns, a aquilo que é público, que se fala ou se di na

praza, na ágora. Nalgún caso, o poema non aparece como un feito transgresor pero limitado á fala, senón como un feito político, e mesmo delitivo que se levanta contra unha orde social que nos constrúe e nos destrúe. Contra a orde social que a orde lingüística sostén.

O poema tampouco se deixa ler segundo os códigos sociais vixentes, que se presentan como racionais, obrigatoriamente, pero que resultan tan arbitrarios como a desorde sintáctica que impide a creación de sentido no poema. Sentido, que de poder obterse, non se podería diferenciar dos sentidos xa dados anteriormente. A creación do sentido é unha repetición. Trazo obrigado en toda produción, a que for, como en toda reprodución (a que for). O sentido do fragmento arriba citado non se pode conseguir a partir da súa literalidade, como queda dito. Tampouco da mera contigüidade das palabras que o conforman, pois moitas veces non reproducen unha orde sintáctica axeitada e noutras fáisenos difícil distinguir cal é o obxecto e cal o suxeito. Polo tanto a lectura queda abolida. Non queda outra saída que o recitado, ou mellor a *declamación* do poema. Non é posible unha escritura que reproduce unha orde sucesiva, discursiva, coma a dos feitos do mundo. O poema só se mostra a través da voz que fala ao común da xente e que non se deixa circunscribir a un eu solitario e individualizado. Diríxese ao grupo na busca e construción non dun eu senón dun nós que nos fale. O poema non busca a letra nin o discurso, busca a *voz*. A voz común, que é de todos e non pertence a ningún. O misterico e os seus ritos xorden de novo. Trátase de estar á escoita por se algo se despende da recitación dos versos, algo que está por debaixo de nós e que o poema nos desvela.

IV

*Pois aquí están os imaxinarios sen forma
nin palabra,
aquí os erros conversos,
os favores inconvenientes aquí.
E a voluptuosidade, e o ilimitado,
e a serra profunda enteira e o mar
completo.*

*Nin o social nin o establecido.
E non hai xuíz aquí.*

Rimbaud escribira nunha das *Lettres au voyant* de 1871: *Je est un autre*. Na frase a agramaticalidade é evidente. A persoa do suxeito, a primeira, non concorda coa do predicado nominal, a terceira. Esta discordancia lévanos directamente á estrañeza, a un horizonte de significados non esperados. A disonancia conséguese a partir da construción agramatical que se fai patente pola comparación coa frase gramatical que o código dá por válida: *Je suis un autre*. Nese percorrido entre o código e o feito agramatical aparece o efecto poético ou profético, o de dicir aquilo que está prohibido polo código.

Hai polo tanto frases (versos) que están e non están no código, aquelas que expresan o que o código no pode ou non permite, por estar oculto ou ocultado. Neste sentido estas operacións agramaticais son ataques ou feridas ao código. Trátase de buscar sentido fóra do código. É dicir, fóra da lingua (mais coa lingua), fóra do equilibrio da casa do ser, que é (era) a lingua. Se a lingua, o código, é o que garante a comunicación, o ataque vai tamén contra os códigos sociais, contra das palabras da tribo ou das seguridades da casa. Algo disto aparece no seguinte fragmento de Xela Arias, do seu último libro *Intempériome* de 2003:

*Compárteme amor cada pedazo de min comigo
como contigo veño a te compartir.*

Temos aí un xogo de pronomes que, adrede contra a gramática, están descolocados. O lugar do pronome suxeito móvese cara ao obxecto, que, á súa vez, quere ser suxeito. Fórzanse así as valencias do verbo e créanse frases, versos, discordantes que pretenden falar por fóra do código. Non son gramaticalmente normais, por estar fóra da norma, mais son poéticas. A arte resolve a contradición. Fóra da norma tamén está ese eu poético, que, en canto fai referencia ao mundo no que está, quere ser tamén o eu da autora, que salta dun mundo ao outro sen transición.

V

*Improviso logo un aceno no aire
descólgome da miña patria a outra doutros
e inoculo na súa lingua o veneno. Ofrezco
unha sintaxe velada e un léxico de catro termos
repetindo abondo
para que entres pola miña fiestra ó centro
de tódalas palabras.*

Non aparece aquí a lingua como comunicación precaria, insuficiente como se dicía nos primeiros versos citados, aqueles que afirmaban que non había linguaxe abonda. A lingua, a comunicación toda, non só é insuficiente, senón que nos oculta cousas. Non se trata daquilo que non se pode ou non se sabe dicir, do inefable. Coa aprendizaxe da lingua aprendemos tamén que cousas están ocultas e que cousas ocultadas, nesa sintaxe velada no seu léxico de catro termos (precarios). Na lingua parece estar o pecado orixinal, que non sabemos cal é, que está aí, como esa lei arbitraria quen castiga e castiga irremediabilmente. As palabras poden ser tamén obxectos e ter un valor, non só de uso senón tamén de cambio.

Sabemos que a lingua é o medio de comunicación que garante todas as outras comunicacións, e que polo tanto é condición para a fabricación de realidades, tanto imaxinadas coma reais. A lingua pode ser tamén parte do mercado, xa non só condición de todos os mercados ou intercambios de comunicación. Pode converterse ela mesma en mercadoría, ser parte do mercado como produto ou como exceso do produto, exceso de significado, un bosque de polisemias e sinonimias, cando non de figuras (retóricas) e contrafiguras (tamén retóricas). Adquire así a lingua inseguridades nas que se vive con pouca tranquilidade cando non con angustia.

VI

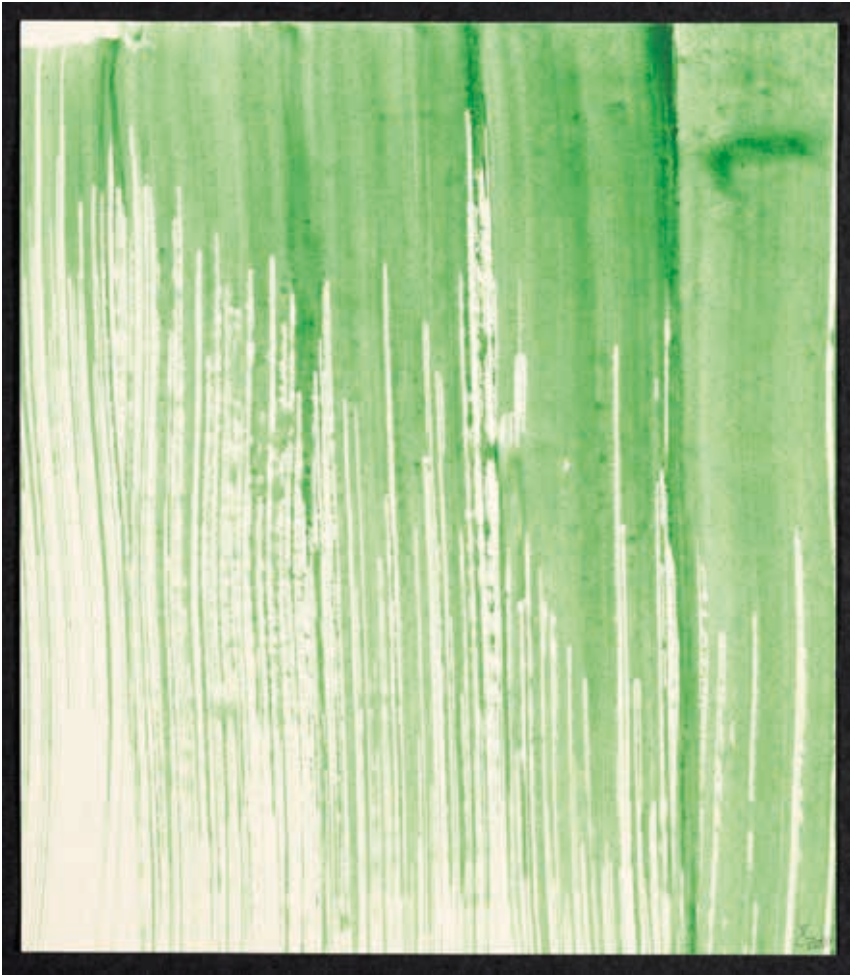
Hai nos catro libros de poesía que Xela Arias publicou unha reiteracións de símbolos que veñen a dar conta da busca dese estar fóra, xa non da lingua senón de todo código. En primeiro lugar a idea de fuga, de constante fuga. Fuga do equilibrio, fuga da casa. Os tigres que son a forza e a fereza no ataque e os cabalos que son o medio imprescindible para a fuga. E o amor, o estar dentro e fóra do amor, esa fusión do ti e máis eu que se fai e se desfai, ese querer e non saber saberse o un do outro. O corpo como signo, a enfermidade como marca no corpo. E todo remata na intemperie, na ausencia do abrigo. A pregunta é toda unha evidencia: Hai algo fóra da lingua, hai algo fóra do código? As respostas son sempre ausencias. Mais tamén está claro que a renuncia á lingua é imposible. Sempre está aí a comunicación, que sexa e como sexa, é obrigada sempre e, en consecuencia a incomunicación resulta imposible. Rimbaud, nas cartas antes citadas, afirmaba que se podía chegar á esa linguaxe outra, á esa zona do descoñecido, do innomebrable mais só

por medio dunha ascese inversa: *Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant* e iso só se consegue a través dun *dérèglement de tous les sens*.

Dado o carácter pechado, difícil e único da poesía de Xela Arias, podíase pensar que está dirixida ás minorías, aos iniciados. Pola contra, Xela Arias buscou sempre a difusión da súa obra por todos os medios. Non tiña grandes preocupacións por chegar ao gran público, senón difundir a súa obra, e, se se terzaba, impoñerse a ese posible público. Publicou en periódicos, revistas, participou en numerosos actos culturais, en recitais xa fose en grupo ou en solitario. Acompañou durante unha tempada a Carlos Oroza en moitos recitais feitos en Institutos de Ensino Medio. Oroza (“alb[oroza]damente”) era un dos seus poucos referentes na obra dunha poeta que dicía non pertencer a xeración algunha. Xela Arias era dos poetas que non se fiaba da escritura, senón da voz e da memoria. A poesía como acto público, como palabra na praza.

Nunha entrevista que lle fixo Manuel Rivas, en *La Voz de Galicia* no 5/III/1990, ela di que, de ser outra, gustaríalle ser Lou Reed en feminino. Estamos a falar do autor de *Walk on the Wild Side*, de *Heroin* ou de *Perfect day*. Sempre no outro lado, salvaxe ou non, mais non este.

R. C. C.



Xela Arias. Denunciar equilibrios á procura de trazos que nos describan

MARTA DACOSTA ALONSO

(Consello directivo da Asociación de escritoras en lingua galega, AELG)

Non sorrí nas fotos. Os seus ollos escúlcannos e percibimos neles a intensidade vital de quen se cuestionou a realidade que a rodeaba e interpelou o mundo desde unha radical independencia.

*“denúnciome asasina de equilibrios
equilibrios desmenuzados
-liñas directas da paisaxe ó corazón-
buscan brazos cabezas liberdade”* (Arias 2018: 123)

Non sorrí nas fotos, ela que era de trato próximo e afectuoso. A súa ollada aínda nos toca no máis íntimo mentres retorce a lingua até romper as estruturas da sintaxe e facela moldeábel para entrar en diálogo directo coa nosa mente, prender en nós a chispa de nos querer libres.

Desde o seu pasamento en 2003, cada vez que nos achegamos á súa persoa e á súa obra insistimos nas palabras independencia e liberdade. E realmente son dous termos que a definen até o punto de concluírmos que nin sequera a sabemos situar no grupo poético ao que por publicación, entre outros trazos, lle corresponde pertencer. Ela mesma cuestionaba esa pertenza: “a miña xeración en galego, ¿onde está?” (Rivas 1990). E escribe:

*“A cidade artística é unha caixa de cenáculos
diversos
á procura estratéxica das famas
(efímeras)”* (Arias 2018: 431)

Naquel ano de denuncia e dignidade que se abriu co afundimento do Prestige, fun coincidindo e tendo trato con quen me pareceu unha persoa tímida e afábel, unha muller chea de vida que atendía á súa realidade e se comprometía co momento. Compartimos o espazo dos recitais en que berrabamos Nunca Máis, ou das presentacións dos nosos libros editados a un tempo. Falabamos da presentación de *Intempériome* que se tiña que producir nese outono. Unha presentación para compartir coa música e a imaxe, na complementación necesaria dos sentidos, pero tamén para vencer o pudor e a timidez do texto espido.

Antes, lémbroa tomando o café previo á xornada laboral, aínda naqueles 80 que se debatían entre a posmodernidade e os suburbios dunha cidade que ía cara á reconversión naval, mentres ecoaban aínda as mobilizacións estudantís polo bono bus, que acabaron incendiando as rúas.

Compartimos un tempo que deu adolescentes rebeldes e adultos frustrados por unha transición que cicatrizou en falso e que tivo na arte unha linguaxe que se fixo imprescindíbel. As mozas e os mozos que habitabamos o Vigo dos 80 fixemos da poesía, do debuxo, da música o noso medio de comunicación e expresión. Concertos, exposición ou recitais, fanzines, a todo luxo ou en fotocopias, xuntaban os nosos esforzos e, máis alá da división xeracional, leváronnos co péndulo da historia á reivindicación expresa, ou á insolencia e o descarro máis provocador.

Visto desde hoxe, aquel tempo ten moitas similitudes cos movementos vangardistas que, sesenta anos antes, centraron os seus esforzos na renovación da arte e da lingua literaria, unha renovación que marcou o nacemento da poesía contemporánea rompendo con calquera límite da liberdade creativa, verdadeiro estandarte dos poetas naquela altura. Así o proclamaron Manuel Antonio e Álvaro Cebreiro en 1922, dando continuidade á demanda da soberanía estética galega recollida no Manifesto da I Asemblea nacionalista de Lugo.

Da poesía denominada dos 80, a crítica salientou especialmente as achegas que bebían do legado de Cunqueiro e que centraron os seus esforzos na construción dun rexistro literario culto. Desde esa lectura poetas como Arias ou os Rompente foron situados nas marxes, fóra do canon. Mais que canon, que marxes? Se uns herdaron o irracionalismo e o culturalismo de Cunqueiro, os outros levaban no sangue a rebeldía e a tensión lingüística de Manuel Antonio (“Nós sós. Sempre en Galiza. Nós sós” escribe Arias no poema “Never more”, 2003). A puntuación, o antisentimentalismo, a creación do momento único que o poema é conectan a súas poéticas. E se o rianxeiro fixo cuestión da lingua e colocou a súa defensa nun lugar preeminente do seu manifesto, Xela Arias fíxoa tamén sinal de identidade e materia de creación e mesmo de experimentación. De novo unha revolución estética para expresar a ruptura social cun tempo anterior. Nuns e noutras.

A lingua é o fulcro da vida de Xela desde o inicio. Lembremos a procura da visibilización legal do seu auténtico nome propio. Foi Xela desde nena, mais a lexislación non lle permitiu ostentar ese seu nome até a mudanza lexislativa de 1995 (ano en que se publica a orde que regula a substitución do nome propio no DNI).

A diferenza de moitos escritores coetáneos, Xela Arias foi unha pequena galego falante, como testemuña o orgulloso artigo de seu pai Valentín Arias: “Xeliña fala galego”. Xela aprendeu o galego dos seus pais, ou da súa contorna, o galego oral da comarca de Sarria que se se reflicte na escrita cando aparecen variantes dialectais: “Tódolos bebés son *tu* e ningún coma *ti*” (Pociña 2014), ou determinadas escollas léxicas (bívalo) e mesmo sintácticas, como o uso interrogativo do pronome de terceira persoa:

*¿el quen somos nós escribindo
bebendo
por non suicidármonos?”* (Arias 2018: 72)

Pola cronoloxía dos seus estudos obrigatorios, sabemos que non puido estudar a lingua na escola, polo que a súa sería unha formación autodidacta guiada polo fondo coñecemento de seu pai. Así o sinala tamén Méndez Ferrín no artigo que lle dedica na data do seu pasamento, en que explica que o seu coñecemento da lingua nacía do contacto directo cos falantes e da súa formación lectora.

Mais para Xela a lingua era tamén unha forma de indagación: “así che estrago os pronomes./ Obrígate a traballo novo/ que tamén ti pinta-lo cadro que asexas” di en *Intempériome*.

Publicado *Denuncia do equilibrio*, Carme Blanco (1991) sinalaba no libro o uso dunha linguaxe máxica que entroncaba co surrealismo vangardista e o hermetismo do simbolismo. Blanco relaciona tamén a mención ao “nós” nos poemas desta entrega cos ecos da poesía de Manuel Antonio e di que “comparte ... unha certa estética estridente que a aliña con Antón Reixa ou Margarita Ledo, por exemplo” (Blanco 1991: 152).

Marga Romero (1998) contextualiza a singularidade da lingua de Arias na procura xeneralizada entre as escritoras dunha nova linguaxe poética que dea conta da súa creatividade, rompendo co herdo recibido.

Romero pon en relación a ruptura da sintaxe realizada por Arias, coa practicada por coetáneos seus como Rompente e cuestiona que a crítica da época, maioritariamente masculina, si reparou e analizou este fenómeno en Rompente, mais non en Arias. Algo que non nos sorprende se consideramos que as lecturas e as análises da literatura tamén están pexadas da visión patriarcal predominante e que, durante a década de 90, cando as escritoras ocupaban decidida e conscientemente o espazo poético, deu lugar ao pasmo da crítica que, en ocasións, non soubo contextualizar este pulo poético.

Os poetas de Rompente e Xela Arias participan e crean nun mesmo contexto histórico, a transición, convulsión social que se traduce na linguaxe poética. Así en Rompente, que xa desde o seu nome anuncia cal será a súa vocación: “Rompente definiu un novo marco de traballo na Transición ao apostar por un tipo de poesía con base na vangarda e que presenta un repertorio novo no campo literario galego ao reformular o canon” (Valverde Otero 2018: 328, en español no orixinal).

Podemos considerar que Xela Arias tivo un contacto estreito con Rompente e non só porque puidese asistir aos recitais do grupo. Cabe considerar que tivo nas súas mans o orixinal que logo se publicaría na colección Vento Branco en 1983 co título de *A dama que fala*. O libro conta cun texto introdutorio (“Panem et circenses”) de Xosé Enrique Monteagudo que analiza tamén a lingua dos Rompente: “O carácter alóxico, de quebra, do seu discurso, non se manifesta só graficamente... senón tamén sintacticamente” (Monteagudo 1983: 8). E sinala que este uso da lingua está destinado a denunciar o caos da sociedade en que vivimos.

A linguaxe de Xela é sempre o primeiro impacto da súa poesía. A crítica coincide en sinalar o uso que fai dos pronomes e como quebra as estruturas sintácticas. Son verdadeiramente os dous elementos que nos sorprenden de inicio. Rupturas ao servizo da mensaxe poética. O seu uso antigramatical dos pronomes converte o suxeito en obxecto da acción, para reforzar que a acción nos atinxe e non podemos eludila.

*“Independénciome para que eu saiba
onde quero estar atada, onde
as fronteiras ou a morte das fronteiras...”* (Arias 1992: 72)

Canto á sintaxe, a liberdade de puntuación que xa se instaurara cos vangardistas acada aquí un dos seus cumes, especialmente cando se alía co asíndeto, o encabalgamento e o hipérbato para dar lugar a unha linguaxe poética particularísima:

*“Se excitable camiño recorrido buxos de auga
pingotas de freixo sal as nubes da razón colocando
eixos furados nos veludos dos corpos
estética da frustración veu vira-la noite
vira-los ventos do solpor alba tráxica”* (Arias 2018: 87)

Esta é a denuncia do equilibrio, o asasinato da sintaxe (hoxe diríamos deconstrución), a punta do iceberg dunha voz que de si dixo “perdinme-recoñecinme-volín perderme...”, ela que tiña “tratos coa fregona” converteu as escaleiras en símbolo poético e soltou unha grea de “cabalos/ desbocados/ polas praias/ da cidade”, para golpear cos seus cascos o asfalto, o cemento, “o formigón ametrallado e incommovible/ que medito destruír e me destrúe”.

As ferramentas para interrogármonos e acadar a realidade do que verdadeiramente somos, seres intemperados neste “fogar dos rumorosos”. Por iso, espuiños o idioma para que notásemos “tralas palabras tanteando/ paradisos habitables as verdades”, para que a oísemos, porque “o poema somos nós” (ese verso reiterado ao longo da súa obra literaria) e a través da palabra chegamos ao coñecemento:

*“Hasme oír: déixate
que te percibas a ti,
tamén ti atropelada das palabras,
á procura de trazos que nos
describan”* (Arias 2018: 314)

M. D. A.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Xela (1992): “Independencia 2”, en S.C.D. O Condado, *XII Festival da poesía do Condado*, Pontevedra, pp. 69-72.
- ____ (2018): *Poesía reunida (1982-2004)*, edición de M^a Xesús Nogueira. Vigo: Xerais.

- Bermúdez, Silvia (2004): “Intempériome”, *Anuario de Estudos literarios galegos, Grial*, pp. 160-161.
- Blanco, Carme (1991): *Literatura galega da muller*. Vigo: Xerais.
- Monteagudo, Xosé Enrique (1983): “Panem et circenses” en *Rompente, A dama que fala*. Vigo: Xerais.
- Pociña, Andrés (2014): “O galego dos escritores e das escritoras da comarca de Sarria”, *Revista Galega de Filoloxía* 15, Área de Filoloxías Galega e Portuguesa-Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística (UDC), pp. 87-108.
- Rivas, Manuel (1990). “Xela Arias, a escritora que convertiu os cabalos en tigres”, *La Voz de Galicia*, 25 de marzo, p. 105.
- Romero, Marga (1998): “Poetizar o mundo como muller. Movemento poético da Festa da palabra silenciada; trece anos de poesía galega de mulleres”, *Grial* 140, pp. 691-716.
- Valverde Otero, Alberto (2018): “El Grupo Rompente (1975-1983). Un viaje inesperado por la transición en el campo literario gallego”, *Kamchatka* 12, pp. 313-332.



Unha exhibición poética

XOÁN CARLOS DOMÍNGUEZ ALBERTE
(IES Aquis Querquernis, Baixa Limia)

Introdución

A celebración das Letras neste ano 2021 a partir da obra literaria de Xela Arias supuxo para min unha auténtica descuberta. Por canto fun quen de constatar unha evidencia de descoñecemento fondo así como da pouca atención prestada. E isto considerado tanto dende unha dimensión persoal coma social.

No presente traballo propónse unha aproximación a algunhas chaves do que é o miolo substantivo do seu quefacer no eido da creación literaria. A súa obra poética. Tentando mergullarse, tan só un chisco, nas claves desta. E, dende logo, reivindicando a proposta creativa por ela realizada.

Un universo que foi merecente, sen lugar a dúbida, no seu día, dunha mellorábel atención e dunha recepción amplificadora. Con non ser xa isto posíbel, si o é, en troques, proxectar luz sobre a súa figura e, xa que logo, contribuír a espallar o seu coñecemento.

Os que aquí seguen son, daquela, uns cantos apuntamentos para pular a reescribir, con trazo subliñado, o nome dunha autora que ata o de agora pouco máis que se consignou en letra pequena nos traballos, quer divulgadores quer especializados, relativos ás últimas décadas das nosas letras.

Enxergado o conxunto da súa obra publicada advírtese nela, xa dende o inicio, unha temperá vocación pioneira e independente. O cal se non determina que, nun primeiro momento, circulase a contracorrente, si lle confire un grao de orixinalidade específico.

Consideración que, unida a outros factores, entre eles de índole persoal, si poden axudar a explicar o máis arriba aludido. Isto é, que sexa a súa unha voz, ata o de agora, pouco coñecida e menos recoñecida.

Dona do seu tempo

A súa obra adóitase inserir dentro da chamada promoción dos 80, por canto que foi naquela época na que se deu a coñecer a súa voz, na cal

aparecen publicados os seus textos máis temperáns e na que edita o seu primeiro poemario.

Cando se fala do grupo de autoras e autores que –con todas as cautelas posíbeis– integran esta xeración, definida co nome da década antedita, adóitanse enumerar unha serie de trazos específicos.

Entre os máis significados estarían: culturalismo e decadentismo estético; devezos pola interdisciplinabilidade e pola experimentación; incorporación de elementos da (contra)cultura urbana e marxinal; recreación mítica; tratamento do intimismo e do erotismo; preocupación especial pola linguaxe.

Como se verá, algúns destes trazos estarán presentes en maior ou menor medida na obra da poeta analizada, mais sempre dende un enfoque propio, que cabe definir con dous cualificativos: orixinal e individual.

Á hora, logo, de nos achegar á súa produción cómpre termos presente, ao fío do exposto, o seu afastamento explícito de calquera tentativa periodizadora. Tal é así que

confesou, a principios da década dos noventa, a falla de identificación con persoas da súa idade que estaban a escribir poesía e a pertenza a unha xeración que iniciou o tránsito da infancia á adolescencia en 1975. Especialmente interesantes resultan os trazos cos que a autora se refire a este colectivo:

Esta é unha xeración pequerrechiña, por iso non topo coincidencias cos que teñen catro anos máis ou catro anos menos. Por engadido tampouco teño o referente en Santiago, que era onde moitos empezaron a publicar, e máis ben quedei incluída entre os que quedaron en paro. E son o paro e a droga dúas realidades que teñen marcado moito a este grupo no que me inclúo (Arias 2018: 31).

É por iso, e a teor do exposto, que o máis operativo é mergullármonos na súa obra tanto sen ningún *a priori* como tampouco sen prexuízos de antemán.

Escritora ben temperá –publica xa un poema na revista *Dorna* cando só ten vinte anos–, a crítica que dela se ocupou ten sinalado, en máis dunha ocasión, o seu carácter vangardista. Ou, mellor sería dicir, de adiantada ao seu tempo nalgunhas modulacións.

A este respecto, e a propósito de agrupamentos xeracionais simplificadores, máis abundantes do que deberían ser, é operativo o exposto a continuación. Formulado, no seu día, precisamente, sobre as tensións xurdidas entre autores e autoras dunha ou doutra xeración –a dos oitenta fronte á dos noventa–, sobre características e condicionantes da escrita.

Máis que dun debate xeracional quizais fose máis interesante dialogar acerca das tradicións poéticas que condicionan a nosa escritura. Falar das diversas concepcións do acto poético, de cómo nos aproximamos á forma do poema, de qué autores tomamos como modelo, a quen acollemos como mestres e a quen desbotamos; por tanto, un debate literario en troques dun debate sobre o mercado literario. Diálogo para descubrir de qué xeito varias xeracións biolóxicas expresamos poeticamente a experiencia compartida do presente (Negro 2002).

Chaves interpretativas

Á hora de se aproximar á obra de Xela Arias cómpre aclarar o sentido do título deste traballo, polo tanto, a referida ‘exhibición poética’. Xa que o substantivo deste sintagma alude ao ‘amosar(se) ao público ou en público’ mais non ás interpretacións de ‘se amosar con ostentación’ nin de ‘ficar no aparente’.

E isto podería ter conducido a un achegamento superficial á súa poesía. En especial no relativo ao seu libro de 1990, deixando que a ollada se recree nos nus en detrimento do desleixo dos poemas ou obviando a complementariedade de imaxe e texto.

Porque é a súa unha verba poética, en gran medida, concibida para se declamar, expor e interpretar en público. Do mesmo xeito ca o levado a cabo por algúns nidos referentes por ela tidos en consideración. Coma as cancións do seu admirado Lou Reed. Coma a maxia envolvente do espectáculo arredor da palabra de Carlos Oroza.

Do gusto por esta fasquía aproximante de achegar a poesía ás persoas, presente na súa obra, pódense entrecoller diversas mostras. Coma a súa presenza recorrente no Festival de Poesía do Condado, a participación no programa radiofónico *A Trincheira* –dirixido, dende 1991, por Emilio Alonso–, mais tamén o pioneiro exercicio da exposición *Tigres coma cabalos*

ou as letras para o disco *El Desertor*, tirado polo grupo Desertores este referido ano. E, dende logo, o proxectado espectáculo “Vencerse é cousa de se tratar” do seu derradeiro poemario.

Non segue a súa escrita a prédica de Borges –a medio camiño entre o culturalismo e decadentismo– relativa á función do poeta, consistente en ser este un ser illado da sociedade e converténdose o libro de poesía en algo só advertido por un selecto grupo de persoas.

Ben pola contra, na escrita de Xela advírtese un sutil fio literario que parte da obra de Edgar Allan Poe. De xeito que os seus versos semellan pórllle rostro concreto ao anónimo “Home da multitude” do relato do autor de Boston.

Sen, doutra banda, obviar o sentido destes versos d’*As flores do mal*: “e o meu seo, onde tantos coñeceron a dor,/é feito pra inspirarlle ao poeta un amor” (Baudelaire, 2008: 57). Creador este que ela traduciu á nosa lingua.

O mesmo labor que o levado a cabo co oroziano *Cabalum*, obra –na que, por certo, se sente a ondulante presenza de “Poe haciendo ruidos con el auga”– á que corresponde a seguinte cita: “no tenían la costumbre de mirar en la oscuridad/Ni sus ojos estaban habituados a la noche” (Oroza 1990: 40).

Nesta sentenza –e dende unha interpretación non exenta da vertente connotativa– condénsase boa parte da dimensión ética da obra desta autora. O cal condicionará tanto a súa estética coma a perspectiva de achegamento aos contidos enxergados nos seus poemas.

Do mesmo xeito ca o fundador do grupo *The Velvet Underground* deu unha volta pola faciana salvaxe da realidade –“Walk on the Wild Side”– ela, de xeito significativo, acometerá este propósito coa súa escrita.

Deste modo podemos apreciar un *continuum* referencial que transpasa o máis da súa produción. Agrupábel nun vasto campo semántico, encadrábel no ámbito da marxinalidade urbana. E con Vigo decote como telón de fondo. Posto en evidencia con múltiples facianas.

A evasión alcólica: “el quen somos nós escribindo/bebendo/por non suicidármonos?” (Arias 2018: 72). A prostitución: “¿Cantos príncipes azuis non es ti quen de enlazar a cuarto/de hora en percorrido?”; “O meu

sangue revoltado encerro/dun desexo/que agora levo numerado,/marcado na camiseta/entre as pernas esbandalladas pola estrada” (Arias 2018: 178; 209). A droga: “ó fume da herba se fumo fomos presentados/seres delictivos”; “unha opiácea caricia baixou polo teu corpo/espido”; “A heroína era unha romántica a debater criterios/establecidos” (Arias 2018: 101; 120; 263). A doenza: “Íspeme o idioma e sábemos suando en sida” (Arias 2018: 277).

E, canda estes, outros temas directamente relacionados. A morte: “historias de cadáveres cocidos na miseria dunha biografía”; “Se hoxe che espetasen a navalla entre os labios e ata os brazos” (Arias 2018: 83; 234). A homosexualidade ou a transexualidade reprimidas: “Ás veces no paso dos caimáns resolvo/enigmas” (Arias 2018: 185). Os maltratos da existencia: “Te-la cara inchada de preguntas/e un peso de desperfectos columna arriba”; “Teño unha man que esgarra e súa as paredes dos retretes” (Arias 2018: 205; 242). A devoración, a liberación: “¡Os tigres nos meus brazos e os renxidos/da pólvora nos dentes/hálito de inestables presencias que derrochei/veces/en noites opacas onde perder/sentido”; “os suicidios, os martirios,/son a fame dos delirios” (Arias 2018: 230; 231). E afirmándose sempre o latexo da pulsión quente do amor: “Así que o desexo que de ti teña en min está porque si/acendido” (Arias 2018: 241).

O elemento simbólico máis evidente que aparece nos seus versos alicérase nuns referentes animais que se poden asociar, dunha banda, coa furia, coa rebeldía e, doutra, co poder, coa enerxía irrefreábel, que se expande, que se desborda, que se desgasta, que se consome.

Mais hai tamén outro elemento que esvara, flúe e salfere os poemas: a auga. Referente de longa tradición, que nas nosas cantigas de amigo medievais se adoitaba asociar coa pureza ou coa virxindade da moza. Por canto ser ela quen se ocupaba dos trafegos domésticos cotiáns, como lavar ou ir á fonte. Onde, entón, se produciría o arelado encontro co namorado.

É sabido que estudos actuais reivindicán un papel activo da muller medieval na creación textual. E así tras do nome de autores como Meendinho, Johán Zorro ou Pero Meogo podería agacharse outra realidade ben diferente:

A literatura de investigación ten ratificada como única autoría para as cantigas de amigo a masculina, polo que estaríamos asistindo nas composicións a unha representación psicolóxica feminina baixo unha

perspectiva masculina. Porén, na actualidade, novas aproximacións críticas teñen desmentido esta convencional interpretación patriarcal, que, pola súa transgresión da norma tradicional, require repararmos nela con atención.

Semella difícil ignorar a autoría das cantigas de amigo por parte das mulleres, cando eran elas as principais cantoras das súas comunidades, ao adaptaren os seus cantos aos ritmos do traballo cotián das panadeiras, lavandeiras, costureiras, tecedeiras, seitureiras etc., sobrevivente con posterioridade no cancionero popular oral galego (Queixas Zas 2016: 34).

Dende esta dimensión é posíbel realizar unha relectura en clave de xénero desta arquitectura poética, na que o acuático conlevaría outras connotacións. O espazo da liberdade onde se afirmar a identidade: “Onde o vento sementou eguas/o mar mulleres (Arias 2018: 130). A liberdade –en especial a afectiva–: “o mar derrochando faíscas/plácida fogueira o meu corpo deitado”; “en inmenso ficción sensualidade/mar de amor mar auga de amor mar e mar” (Arias 2018: 110; 134). A mesma, imparábel, existencia: “o pasado non se embaza: todo é auga. Corre,/corre, nunca remata porque é auga” (Arias 2018: 280).

Foi a comezos da década dos noventa cando, mormente, ao abeiro da colección de poesía Espiral Maior agromarían e abondarían numerosas poéticas en feminino. Inaugurada co libro *Metáfora da metáfora* (1991), de María Xosé Queizán, xa no primeiro texto se albiscaba unha nova concepción, lonxe de estereotipos: “Os teus peitos/e os meus ollos/¡metáfora pura!” (Queizán 1991: 7).

Púñase, logo, en evidencia outra ollada e outro xeito de se instalar na realidade, de reler e de reinterpretar a tradición, de se apropiar dela, dende unha cosmovisión propia.

Exercicio de empoderamento do que Xela Arias xa viña tomando parte, consciente e activa, dende a aparición das súas primeiras obras. Títulos aos que fan referencia as seguintes verbas:

a muller asume un papel activo e pasa de obxecto a suxeito para expor as súas sensacións eróticas, a vivencia íntima da súa sexualidade liberada xa de calquera tipo de tabús. Esta segunda vía, explícita e directa, maniféstase a través dunha linguaxe que, depurada de

eufemismos, se torna provocativa e violenta na súa forza e da que temos abondosos exemplos (Seara 1999: 403).

Mais, neste dominio da transparencia, cómpre termos presente outra realidade complementaria. Asociábel, en certo xeito, co invocado nos seguintes versos: “Blanquísima su presencia/Sus temblorosos dedos/Buscaban en las hojas de un libro el femenino del ojo” (Oroza 2013: 130).

Que é o que no seu día expuxo a tamén poeta Yolanda Castaño, en relación coa produción finisecular, a propósito de que aquelas interesantes propostas poéticas debían ser consideradas e valoradas en si mesmas, e non en relación ao feito da autoría feminina.

Aspecto este que concorda co expresado no seu día pola propia autora, quen “reaccionou con contundencia contra o carácter invisibilizador das etiquetas: ‘Négome a que se diga que fago escritura feminina porque son muller’” (Arias 2018: 32).

De moita rendibilidade resulta esta obra de reparar tamén no que a voz poética. Así, a desgarradora invocación, tras da que se espella o ocaso, na que devala a intensidade climática, plasmábel no poema “Fin” do seu primeiro libro. Ou ben unha prevalente externalización do eu: “Non podo amor adoro/facer de nós un soto onde durmades” (Arias 2018: 214).

Coma Rimbaud, concibía a poesía como iluminación. Mais sempre sendo consciente de que “De certo, a vida ía en serio”. De aí a operatividade da voz coral, incluínte: “botarnos a correr ás mortes,/diarias”; “Xa temos cadáveres amigos/e coñecidos,/sabemos da morte o legado inútil” (Arias 2018: 233; 311).

Nesta circunstancia, a función de poeta non é xulgar nin condenar: “Nin o social nin o establecido./E non hai xuíz aquí” (Arias 2018: 292). Senón extraer o celme verdadeiro da materia poética: “Comigo/e os desposos de vós/nace a historia/en min” (Arias 2018: 242). Reflectir a proxección no espello: “Vide que vos convidado/a vos ver./Ven que te reto/a te ver a ti desde ti en ti” (Arias 2018: 313).

Se ben, e isto podería servir como unha acaída poética, a escritura non debe ocultar a existencia. Xa que “O ritmo do silencio historiou sempre/a aparencia de acougo./Estupefaciente” (Arias 2018: 310).

Non era sen tempo

O presente ano debe servir para paliar unha débeda contraída coa obra dunha autora, ensombrecida pola escasa promoción, con luz propia polo fulgor do auténtico. É dona dun acento propio: “Hai algo das persoas no que sempre me fixo: a voz. A de Xela Arias era fermosa, rotunda e transparente. Era a voz de unha muller que nunca claudicou” (Romero 2004: 101).

No necesario labor de divulgación xogan a favor algúns valores intrínsecos que esta de seu posúe. En especial de termos en conta un sector da poboación ao que resulta imprescindible achegarlle a súa proposta poética: a rapazada e a mocidade galega actual.

A modernidade da súa proposta susténtase en diversos piares: a temática abordada, o estilo empregado, a lingua da que bota man, a perspectiva dende a que se instala. Todo isto outórgalle un saibo de actualidade que, a ben seguro, ha incrementar o seu atractivo entre a nosa poboación máis nova. Sen obviar a impecábel fidelidade lingüística ao noso idioma no pleno mergullo da paisaxe urbana.

Ao mesmo tempo a descuberta profunda e total da súa voz debe contribuír asemade a outra vertente. A de ensanchar o canon de propostas e liñas poéticas agromadas no pasado período finisecular. No que a súa achega, lonxe de ser irrelevante, resulta pioneira ou premonitoria dun constructo poético que habían ir debullando, en especial, autoras e autores máis novos.

O carácter transgresor da súa obra, do que é mostra evidente a ruptura con certas convencións gramaticais, conleva un exercicio consciente de codificación por parte do receptor. Así o fai explícito a propia escrita: “Tal confundes verso e palabra,/así che estrago os pronomes./Obrígate a traballo novo” (Arias 2018: 304).

Dentro do seu exercicio como tradutora foi responsábel de verquer á nosa lingua numerosos títulos da biblioteca universal. Nesta conxuntura global se debe interpretar a súa faceta creativa. Na arela de dialogar a escritora e o escritor galegos coa produción literaria de calquera latitude e en pé de igualdade.

Así a súa obra reclama, polo tanto, de xeito constante e consciente, unha actitude construtiva e dinámica, da que quen se achegar ha saír,

sen dúbida, vivificado. Velaí as súas propias palabras: “Entrar nun libro é máis custoso. Un libro pide demasiado. Pero hai que rebotarse contra isto. Rebotarse contra a concepción do libro coma un cadáver morto nun anaquel” (Rivas 1990: 2).

Foi, non hai moito, precisamente, o autor de *Costa da morte blues* quen proferiu unha sintética e atinada valoración sobre esta obra: “A poesía debe causar un desequilibrio fronte ás verdades establecidas, fronte ao mundo rematado. Xela traballa dende aí. Hai que situarse no excéntrico, pero non como pose, senón como un proceso natural” (Rivas 2021).

Porque, como ben deixou escrito a creadora de *Códice Calixtino*, “Todos sabían que levabas a rosa de cen follas impresa no costado/do lado esquerdo preto do corazón para incendiar as noites/para ferir as verbas que nunca foron ditas” (Pozo Garza 2005: 45).

O Souto Verde, 5 de marzo de 2021

X. C. D. A.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Emilio (2011): *Vigo a 80 revolucións por minuto. Unha crónica da movida*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Arias, Xela (2018): *Poesía reunida (1982-2004)*, edición, introdución e notas de María Xesús Nogueira Pereira. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Baudelaire, Charles (2008): *As flores do mal*, edición, tradución e notas de Gonzalo Navaza. Vigo: Editorial Galaxia.
- Bernárdez, Carlos L., Emilio Xosé Ínsua, Xosé M. Millán Otero, Manuel Rei Romeu, Laura Tato Fontaíña (2001): *Literatura galega. Século XX*. Vigo: Promocións Culturais Galegas.
- Castaño, Yolanda (2000): “Paisaxe de la última poesía gallega”, en Actas del I Encuentro de Autores “Palabras, palabras, palabras” (Zaragoza, 3 a 6 de abril de 2000) en Antonio Francisco Pedrós e María Asunción Gasca (eds.), *La literatura gallega ante el siglo XXI*, pp. 28-35 [documento en pdf].
- Expósito Rabadán, Jesús (2005): “Xela Arias: Verso Desnudo”, *Madrygal* 8, pp. 33-41, http://culturagalega.gal/album/docs/201212121408_am_Verso-desnudo.pdf

- Mato Fondo, Miguel (1997): *A poesía contemporánea a partir de 1975*. Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega, pp. 1505-1536.
- Negro, Carlos (2002): “Flash zapping vers”, *II Encontro de Novos Escritores*. AELG. Mondoñedo, novembro de 2002, <https://www.aelg.gal/centro-documentacion/autores-as/carlos-negro/obra/657/flash-zapping-vers/texto/1>
- Oroza, Carlos (1990) (2ª ed.): *Cabalum*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.
- _____ (2013): *Évame*. Vigo: Editorial Elvira.
- Pozo Garza, Luz (2005): “Xela en Galicia dende o 1 de novembro” en Xoán Carlos Domínguez Alberte (selecc. autores e ed.), *Son de poesía*. Lisboa/Santiago de Compostela: Edições Fluviais/Libraria Couceiro S.L., pp. 45-47.
- Queixas Zas, Mercedes (2016): *De pergamiños, follas voandeiras e libros ao.gal. Breve historia da literatura galega*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Queizán, María Xosé (1991): *Metáfora da metáfora*. A Coruña: Espiral Maior, Edicións de Poesía.
- Rivas, Manuel (1990): “Pero, ¿onde está a miña xeración?”. Disponible en https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2020/12/24/xela-arias-entrevistada-manuel-rivas-onde-mina-xeracion/0003_202012G24P39991.htm
- _____ (2021): “A verdade hai que imaxinala”. Disponible en https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/fugas/2021/01/15/span-langgl-verdade-hai-imaxinala-iso-literatura-span/0003_202101SF15P3991.htm
- Romero Lorenzo do Val, Marga (2004): “Voz en alma” en Valentín Arias (ed.), *Xela Arias: quedas en nós*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 96-101.
- Seara, Teresa (1999): “Crear o mundo en feminino. A poesía galega escrita por mulleres nos anos oitenta e noventa” en Luís Alonso Girgado (coord.), *Actas das I Xornadas das Letras Galegas en Lisboa*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 401-408.
- Vilavedra, Dolores (coord.) (2000): “Tigres coma cabalos”, en *Diccionario da Literatura Galega III Obras*. Vigo: Editorial Galaxia, pp. 462-463.



Do anxo terrible

MANUEL FORCADELA

(Universidade de Vigo)

Introdución

Constato que a presente celebración do Día das Letras galegas na persoa e na obra de Xela Arias vai incidir, máis unha vez, nunha mixtificación da homenaxeada antes que nunha procura cabal dunha verdade acaso (im) posible baseada en certezas.

Esto non está ben nin mal, na medida en que pode non ser doutra maneira, unha vez que, rematada a existencia da autora, o único que nos cabe é reelaborar o seu fantasma. Fantasma da linguaxe, constructo elaborado de sentidos, xerados ao longo de distintas épocas e lecturas. Sentidos que non só teñen que ver co horizonte de expectativas de partida en que o seu texto foi producido e recibido inicialmente senón con aqueles outros horizontes de expectativas que se foron erguendo pouco e pouco. Conflito sempre de distancia estética entre aquela disposición autorial do momento inicial en que se botaron a andar ao mundo e os sentidos posteriores ou actuais que eses mesmos textos poden acoller e/ou fomentar.

Aos que coñecemos a Xela e tivemos unha certa relación persoal e literaria con ela todo isto afástanos das lembranzas que acaso conservamos mais, ao mesmo tempo, increméntanos a dúbida. Quen nos garante que a percepción do sentido da súa obra e persoa feita por nós no seu momento fose a correcta e non estivésemos incorrendo, en positivo ou negativo, noutro tipo de mixtificación.

Claro está que, dun xeito ou doutro, a morte inaugura sempre unha determinación ontolóxica, porque unha persoa que até ese momento estaba sendo, aínda transida polo devir, aínda unha potencia, a partir de aí convértese en algo que xa foi, puro acto, ente de determinación concluída, que xa non admite voltas, engádegas, correccións. Mais, ao mesmo tempo, tratándose dunha escritora, emerxe unha continuidade baseada no seu texto e nas emisións continuas que esa “máquina de significar” proxecta sobre o seu lectorado. E Xela segue viva na súa obra, disposta a seguir crecendo e alimentando a significación do seu legado.

Interésanos Xela porque foi autora de catro poemarios que ao longo de dezasete anos (1986-2003) dan conta dunha posición estética e dunha certa proxección de perspectiva. Posición que se produce contra algunhas das posicións contemporáneas mais tamén en contra e a favor doutros horizontes pretéritos. *Denuncia do equilibrio* (1986), *Tigres coma cabalos* (1990), *Diario a diario* (1996) e *Intempériome* (2003) e o inedito *Lily sen pistolas* que fora presentado ao Premio Esquíu de poesía e do que a autora non se sentía satisfeita. Hai en toda ela unha aposta que, tamén, é unha protesta.

É importante sinalar que non hai en Xela unha única posición, un só momento e lugar de enunciación, entendendo tanto o momento como o lugar como perspectivas, senón que, se hai algo que caracterice a súa obra, é o seu carácter dinámico, fuxidío, mesmo como correlato e como síntoma dos seus principais temas: a procura da liberdade e a angustia da finitude. Así que, ao longo deste período creador de dezasete anos, temos unha voz en ebulición e en convulsión, que nunca está satisfeita co xa producido, que investiga e practica outras solucións para os asuntos formulados, interrógase e interroga outras voces na procura de matices, de posibles camiños, de novas direccións.

De Xela sobre o mundo

Falamos de que a posición inicial de Xela é unha posición contraria a algunhas das poéticas do seu tempo. E velaí radica un dos mencionados polos de significación: a liberdade. Un eixo a partir do que gravitan moitos outros significados. A procura radical dunha atitude que ten que ver non só coa sublevación contra o franquismo aínda recentemente concluído, senón tamén cunha poesía antifranquista que daquela se sentía como unha mingua contra a liberdade da enunciación e do percorrido do suxeito pola linguaxe. Había que romper co franquismo e tamén co antifranquismo (un *zeitgeist* que nos afectou a todos os que naquel tempo estábamos vivos, un espírito de época que deseguida se revelou como esgotado) mesmo co que se revelaba na linguaxe poética.

Hai sempre en Xela unha dúbida e unha busca.

‘Teño o corazón de auga derretida desbordando vasos e piscinas’
[2018, 70].

Nunca a exposición dun modelo ideolóxico determinado. Nin político nin feminista. O que non quere dicir que non fose unha muller de esquerdas. Nin moito menos que non fose consciente do seu rol en tanto que pertencente a un xénero determinado. E isto é, claramente, un trazo de época. Porque existía un mandato non explícito de transformar os modos e maneiras da poesía até obter como resultado outro modelo de discurso.

Todo o seu texto está constituído por **ráfagas declarativas**, concebidas case a modo de consignas, que orientan o seu lectorado nunha primeira determinación. Mais esas formulacións poético-teóricas, formas de enunciación sincopada e fragmentaria, aínda que hoxe poidan ser obxecto de lecturas cabais en diversos sentidos, teñen sempre a prevención de non se constituíren como obxectos fechados, clausurados, suturados, senón a de mantérense en apertura, mesmo como forma de asegurarse a súa entidade libertaria.

‘E fúgome na fuga’ [2018, 74]

Escasean os poemas sostidos sobre un ton que se mantén desde o principio ao fin e sobrancean aqueloutros feitos de arrebatos dispersos, como sumas de enunciacións diferentes. Aínda que, tamén, nisto hai unha aprendizaxe que se evidencia a partir de *Tigres coma cabalos* (1990), primeiro, e de *Darío a diario* (1996), despois, e que corrixe un certo exceso perceptible en *Denuncia do equilibrio* (1986).

Este **impulso libertario**, fortemente constituído, que provén do afán utópico da súa xeración, que non é exactamente a Xeración dos Oitenta, senón que, tomando moitos aspectos desta, se prolonga como unha especie de ponte pola xeración posterior, encontra como contrapunto un valo tanático, a preocupación constante pola finitude da existencia, ela, que, infelizmente, ía falecer tan nova.

Esta dobre tensión entre a liberdade e o seu negado, a prisión, e entre a finitude e a infinitude, dá cabida á práctica totalidade do xogo de sentidos de Xela Arias. Téñase en conta, ademais, que esta contrariedade entre liberdade e prisión e entre finitude e infinitude son, en realidade, o mesmo. Unha proxección do concepto de liberdade sobre o espazo (liberdade versus prisión) e, ao mesmo tempo, sobre o tempo (infinitude versus finitude). De maneira que o que salienta é o xogo de reflexións en que a liberdade (a infinitude) se

proxecta sobre o espazo e o tempo, conxunta ou alternadamente, como se a autora tomase estes cordeis, estes fíos de significación, para ir trezando un sen fin de textos, variando os fíos e as cores mais sempre conversando as madeixas, os novelos de partida.

E cara aí vai a aprendizaxe do poema. O poema como ascese de coñecemento. O poema como práctica textual. Como un arrebatado de liberdade que encontra a finitude do verso e do ritmo, da lingua, da concreción necesaria en toda determinación. O poema e o poemario construído como o Nome do Pai, como a aprendizaxe do Edipo e da castración. O poema como a mancha da letra e da voz, contraria ao carácter inmaculado e absoluto do silencio. O poema como a mancha precisa, a mancha de estar vivo e de ser determinado.

A música e o ritmo, por previsibles, son contrarios a este fluír da continxencia que amañece na linguaxe onde non só todo significa senón onde todo significa todo.

Así este contraste entre liberdade e finitude establece un dos temas álxidos, un dos cimos do seu repertorio, xunto cos respectivos contrastes de prisión e infinitude. Ser libre e morrer. Estar presa e pervivir. Xunto cos seus antagónicos: prisión na finitude da mortalidade e liberdade na infinitude da eternidade.

Porque 'só Ningures país da decapitación non ten leis' [2018, 99]

Estes dous grandes fíos temáticos están ao mesmo tempo condicionados por outros dous asuntos de indubidable importancia na construción do seu discurso: o primeiro é o da identidade, como humana, como suxeita do seu tempo, como suxeita determinada pola existencia, pola sexuación, polo lingua, pola morte. O segundo, a imprecación da linguaxe, e da súa achega através da percepción dos sentidos, como constitutiva desa identidade.

De maneira que nos encontramos perante unha voz poética que amañece como o significante dunha suxeita (existente, sexuada, falante e mortal) suxeitada pola propia enunciación. E este emerxer da entidade por medio do propio discurso poético resulta ao meu ver subxugante, tanto para

nós como parte do seu lectorado, como para a mesma Xela no tempo de construción do discurso poético chegado até nós.

Todo isto e a lembranza de Xela e a disposición actual da súa memoria en nós mesmos e na sociedade galega por medio desta celebración, lévanos a pensar no concepto de autoría, para subliñar as diferenzas non só entre a autora e os seus contemporáneos senón tamén entre a autora e moitas das súas lecturas actuais, entre a autora e moitos dos sentidos que a día de hoxe se lle poidan apór, algúns deles, na miña humilde opinión, de xeito equivocado.

‘Que será anxo inxel a túa tinta? [2018, 85]’

Quen somos nós?

Cando un se detén a ler polo miúdo as obras clásicas, pertencentes aos primeiros períodos, descobre unha estrañeza inquietante que non ten tanto que ver co que se nos conta nin coa forma en que se nos conta senón que pertence ao que poderíamos denominar estatuto da mirada. Quen se ocupa de contar, quen leva a cabo a enunciación do texto literario, non é alguén, no sentido que ese “alguén” poida ter no mundo contemporáneo, senón que é unha voz que actúa como delegada da propia lingua. Quen fala é a fala e do que se fala é do imaxinario da comunidade. Non hai, por tanto, un Eu implicado na invención da fábula e na promoción do discurso, nin un individuo que se xogue a credibilidade, o prestixio, defendendo a causa do que se relata nin dos heroes que se cantan. Hai, simplemente, unha literatura de base, un relato e un canto radical, de raíz, que amañecen como unha arte necesaria. Existisen ou non os Homeros e as Safos, o certo é que o tempo clásico aínda non construíra nin a noción cartesiana de individuo nin a noción kantiana de persoa nin o descendente decimonónico do Eu, finalmente asasinado como un Laio calquera polo Suxeito freudiano, escindido desde o inicio, como Edipo, entre o consciente e o inconsciente.

Ben certo é que, tamén, no tempo clásico posterior amence o concepto de ‘auctoritas’ e que será, sobre todo en Roma, onde fermente esa masa por vez primeira. Aínda que logo, a Idade Media manterá a mesma vacilación entre o suxeito e o individuo que quebrantará Descartes.

Vén isto a explicar que a nosa relación co literario, en tanto que lectautores, en tanto que suxeitos agachados por debaixo da lectautoría, parte sempre dunha escolla. Debemos optar. E esta escolla inicial vai ser decisiva, non só no produto literario resultante e no seu excedente de “realidade”, senón no relato que caiba, no sucesivo, elaborar como autoría. A pregunta sería, por tanto: no caso da autora Xela Arias que é o que prevalece, a autora individual, a persoa, o Eu, a suxeita?

‘quen somos nós escribindo, bebendo, para non suicidármonos

...

non sei que fago cando me escribo

que convirto a noite en escadas de abrazos

e de lonxe os meus regresos desexístense’ [2018, 72-73]

Haberá quen diga que Xela era todas e cada unha das posibilidades que mencionamos. Haberá tamén quen diga que nada isto andaba pola cabeza de Xela nos tempos en que escribiu os seus libros e que, por iso, non cabe contemplalo como decisivo. Mais, ao meu ver, resulta prioritario. E o que defenden estas páxinas é que Xela Arias resulta, claramente, unha autora, un constructo autorial, que se desvinculaba conscientemente do individuo cartesiano e das súas implicacións ético-morais, legais, administrativas, como responsable do texto, como tamén se desvinculaba da persoa kantiana e da súa reverberación no modelo da pseudonimia e heteronimia persoana, por pormos un único exemplo, así como do Eu romántico, abertamente posto en entredito nas poéticas deses anos e nas xeracións nelas envolvidas.

Pola contra, quen si semella manifestarse nesta lea de linguaxe é a suxeita freudiana, a suxeita escindida e rota, a suxeita quebrada e fendida. Xela, como un espello roto.

E veremos que cada unha destas posibles escollas, finalmente rexeitadas na construción da propia autoría, tería unhas consecuencias estéticas moi concretas, consecuencias ás que a autora renunciou de xeito explícito e que, por iso mesmo, non permiten a reelaboración teórica do seu discurso sobre eses alicerces. Do mesmo que o individuo cartesiano sobxace nunha proxección social-realista da literatura, ou que o Eu romántico, descendente directo da persoa kantiana, vertebra un modelado diferente da realidade, o suxeito roto da psicanálise preséntanos ese mundo esnaquizado de múltiples e brillantes reflexos que vai caracterizar a palabra de Xela.

Acaso unha das marabillas perennes e constantemente renovadas da literatura clásica resida nesa súa disposición para ofrecernos un sen fin de temas e asuntos, de personaxes e feitos e acontecementos, que non proceden tanto dunha vontade individual nin fian o seu sentido e a súa perduración ao talento dunha única persoa como ao público que acolle esa literatura.

Sendo poeta, Xela Arias non é versificadora. O seu verso está sempre dinamitado desde o interior por ese modo de unidade declarativa, constituída como unha consigna que o excede e debilita. Así, o verso tende a adquirir unha condición mais pictórica que acústica toda vez que prescinde por completo da música e da proxección tonal da súa enunciación. Hai unha visión do poema como un obxecto que tende a desertar da súa función melódica. O poema contemplado como un conxunto de grafiti, unha amálgama de signos que salienta pola súa intención explícita de asaltar ao viandante na irrupción directa da súa mensaxe. Non hai tempo para a música. Estamos na rúa. Non se escribe para alguén acomodado na súa butaca doméstica. Non se ten en conta a preguiza. Quen lea ha de saber o que se xoga nuns segundos. Como quen procede a realizar unha pintada cun spray, alerta ante o inmediato de calquera continxencia.

Mais nada disto ten unha constancia. Pódese percibir nun momento e deixar de percibir noutro. A mesma nugalla enunciativa convértese, por veces, en preguiza compositiva. Un fragmentarismo de desleixo, amortecido, nos territorios intermedios entre a vixilia e o sono.

‘Pois hai cousas das que só a noite entende’ [2018, 77]

Esta tendencia ao alegato clandestino contén, en si mesma, un afán de transcendencia. O que se escribe é sempre moito máis do que se pensa. É pensamento concentrado nunhas poucas palabras, claras, concisas e rotundas.

Unha desas unidades declarativas, incluída no poema ‘1984’, é unha referencia a Rilke, Elexia Primeira:

‘Todo anxo é terrible?’ [2018, 84],

que entendemos que toca o mesmo cerne de significación do seu discurso.

Trátase dunha referencia textual, poética e filosófica, que tivo unha grande importancia na xeración dos oitenta, que a incluíu en poemas e poemarios e ensaios en numerosas ocasións. A sentenza continúa cunha declaración que a poeta non engade: “Porque a beleza que non é máis que un fragmento do terrible e, se a amamos tanto, é porque, serena, rexeita esnaquizarnos”. Velaí os dous temas de Xela. O anxo da liberdade e a infinitude. O terrible da prisión e a finitude. E o poema, como cápsula de beleza, como prisión de liberdade. A poeta como carcereira do imposible. A beleza como fragmento do terrible.

Isto que imos denominar **Función Grafitti** confonde a numerosas críticas que interpretan esa actitude e a procura dese primeiro impacto visual do poema cunha vontade próxima ao neo-realismo social en que se prodigou inicialmente a escrita feminista. E cremos que se trata dunha mixtificación. Porque o certo é que nada hai en Xela que a aproxime a ese proxecto. Nin desde o punto de vista temático nin desde o punto de vista formal.

O rexeitamento explícito do texto como imperio do deber

Ben sabemos que os xéneros literarios son epocais e locais, que cada cultura elabora e difunde xéneros propios ou variacións doutros xéneros e que da mesma maneira que non é posible falar da novela negra na Grecia clásica tamén non é posible falar da novela de cabalerías na Amazonia actual. Etc. etc.

Na novela moralista e ruín, cifrada desde o inicio como variación dun catecismo, non caben os Ulises e os Hamlets, nin os Edipos e os Quixotes. Porque o modelo de suxeito é sempre o individuo cartesiano, un suxeito aínda non escindido entre consciente e inconsciente, e que responde a un Ego burgués, o mesmo Ego do cogito ergo sum. A autoría réndese, pois, a un modelo territorial, de posesión da linguaxe como un imperio, do autor como o señor dun dominio que é quen dita o discurso, o relato. Discurso e relato dun único sentido, que non admite vacilacións nin controversias. Discurso e relatos autoritarios (de autor). Un Ego que precisa da “realidade” e que produce sen cesar “realidade”. A literatura como medio de produción da “realidade”. Entendendo a “realidade” como unha construción ideoloxizada do Real inefable.

Relacionado con isto poderíamos adiantar que, en Xela, hai un **rexuntamento explícito do texto como imperio do deber**. Hai (é evidente) un compromiso coa lingua galega e coa liberdade. Mais, alén diso, Xela non concibe o texto como depositario de ningún outro deber nin de ningún outro tesouro que non sexa o da súa imaxinación libre e sometida unicamente á ameaza da morte.

eu
pártome pártome
e mirando
denúnciome asasina de equilíbrios.
Equilíbrios desmenuzados
-liñas directas da paisaxe ó corazón-
buscan brazos cabezas liberdade [2018, 123]

O percorrido desde o individuo ao suxeito

Tense sinalado desde múltiples instancias do pensamento, a crítica e a filosofía contemporáneas que hai unha evolución perceptible que vai, primeiro, desde o individuo cartesiano (fisiolóxico mais tamén moral, mesmo antes que epistémico) á persoa kantiana (a personam latina que era máscara e que obedece a concepción dun imposible noumenon), e, segundo, desde a proxección desa persoa kantiana no eu romántico á emerxencia contemporánea do novo suxeito freudiano, constituído pola fenda, pola rotura.

Na novela moralista e ruín, escrita desde fóra da contemporaneidade, mesmo facendo alarde de compromisos varios, emerxe un suxeito prístino, atávico, que, paradoxalmente, esixe situarse fóra da historia.

A novela, amañecida como xénero da modernidade, foino en grande medida instigada polo individuo cartesiano, do que se deriva a noción de autoría, o responsable ético e xurídico e administrativo dun fragmento de linguaxe.

Mais desde Bahtin sabemos que a novela moderna é heteroglosia, como eco da dialoxía, e dos falares que son ecos doutros falares.

A novela moralista e ruín é un produto intempestivo, fóra do seu tempo, por máis que procure ornarse nos atavíos das últimas vindicacións populares.

Porque a novela moderna ultrapasou a teima do tema para indagar na voz, que é xa unha voz colectiva, comunitaria.

O mesmo acontece na tradición poética, que xa non se pode soste sobre o individuo cartesiano nin sobre a persoa kantiana ou o eu romántico. De maneira que só nos cabe contemplar como propio da nosa contemporaneidade a emerxencia dese eu roto, ese suxeito barrado lacaniano, ese eu poético que aparece como o significante dun suxeito suxeitado pola enunciación. Non hai un eu que execute o ditado do poema senón que é o poema quen realiza o ditado do eu.

En Xela hai claramente un traballo de construción da voz poética para acomodala a estas esixencias. Unha das probas textuais que poderíamos aducir reside na primeira parte do poema “Epístola. Biografía [2018, 396]”, dedicado ao pintor Xosé Guillermo, onde lemos:

Deixara os meus estudos e traballaba, pero entre Novalis
almorzaba Rimbaud, xantaba Verlaine e ceaba Baudelaire
(Novoneyra ou Ferrín de aperitivo).

Resulta moi significativa a enumeración de nomes tomados do romantismo alemán e do simbolismo francés, engadidos ao xa mentado Rilke, como mestres e guíadores da súa acción poética. Cabe salientar que todos están no camiño que guiará a Sigmund Freud a restablecer o suxeito como fundamento do humano. Aquel que, xustamente, non é o que ‘pensa logo existe’ senón que, pola contra, ‘existe cando non pensa’, como concluirá Lacan, tempo despois. Desde Novalis, cantor da escuridade e das tebras, a Rimbaud, o neno divino que rematará de contrabandista de armas en Abisinia, ou o *flanneur* Baudelaire, atormentado polo fastío e o spleen da gran cidade. Todos a dar conta dunha virazón na voz poética que deixa de seguir os camiños do eu para escoitar as outras voces como formantes do tumulto de voces que ecoan na conciencia. Todos a navegar no barco ebrio do discurso enlouquecido, no navío embriagado das voces que rexeita a sociedade, os falares do Outro, a fala que fala, o enunciado do inconsciente.

E velái o anxo terrible que se desvela no poema. “Porque a beleza non é máis que un fragmento do terrible que nos é dado contemplar e, se a amamos tanto, é porque, serea, rexeita esnaquizarnos”, engadirá Rilke. A

beleza, por tanto, como a visión fugaz do baleiro terrible que disimula a linguaxe, vertebradora da ilusión.

Estamos a pensar a noción de autoría desde catro posicións contrastadas. Catro momentos significativos na historia cultural recente de occidente. Para tentar demostrar a nosa hipótese: Xela Arias, como poeta da subxectividade que emerxe como superadora da individualidade cartesiana, da personalidade kantiana e do egotismo romántico.

O individuo cartesiano foi consecuencia directa do seu “cogito ergo sum”. Para Descartes a determinación da individualidade é empírica e corporal. O individuo, o que non é dividual, é unha unidade corporal e empírica. O seu comportamento é atribuíble a un corpo, indivisible, que aínda que se fragmente non dá lugar a outros suxeitos. Hai sempre unha relación entre suxeito, corpo e comportamento.

O escritor como individuo activa unha relación coa linguaxe do seu texto que remite ao comportamento corporal dun suxeito, dunha *res cogitans*, dunha cousa pensante, fronte á *res extensa* do mundo material ou a *res divina*.

O autor en termos cartesianos é aquel individuo responsable do seu comportamento como suxeito pensante, imaxinador, redactor e promotor da edición daquilo que foi escrito pola súa man. O autor individuo cartesiano non ten ningún subterfuxio que o poida eximir da súa responsabilidade na produción do texto nin nos sentidos e consecuencias a que ese texto poida dar lugar. O autor individuo cartesiano sabe o que di, con todas as súas consecuencias, e é responsable polo que di.

Unha literatura concebida en termos de produción autorial, sen outras instancias ou entidades como poidan ser a forma, o lectorado, a recepción... é unha literatura moralmente asfixiante na medida en que non permite desatar outra pulsión que o deber. Conducindo os outros modalizadores greimasianos (poder, querer, saber) a ser parte do seu dominio. O texto como imperio do deber. Cerne do pensamento que conduce ás estéticas máis agobiantes do realismo e do compromiso.

Creemos que a obra de Xela debe ser conducida baixo o imperio do querer e, tamén, do saber. E que hai de partida unha renuncia a toda posición que teña que ver co compromiso elemental e co realismo plano. A escrita é,

claramente, outra cousa. Hai, por tanto, **un rexexitamento explícito ao texto como imperio do deber**. E esa debería ser a nosa primeira conclusión. O que significa tanto como dicir que hai unha negativa á autoría de individuo.

A pasaxe do individuo á persoa

Gilles Deleuze na súa *Lóxica do Sentido* (1989,116) declara:

Mais, trala crítica kantiana, aparece unha terceira figura da ironía: a ironía romántica determina o que fala como a persoa, e non xa como o individuo. Fúndase sobre a unidade sintética finita da persoa, e non xa sobre a identidade analítica do individuo. Defínese pola coextensividade do Eu e da representación mesma. Aí hai moito máis que un cambio de palabra (para determinar toda a súa importancia, habería que avaliar, por exemplo, a diferenza entre os *Essais* de Montaigne, que se inscriben xa no mundo clásico en tanto que exploran as figuras máis diversas da individuación, e as *Confessions* de Rousseau, que anuncian o romanticismo en tanto que son a primeira manifestación dunha persoa ou un Eu). Non só a Idea universal e a particularidade sensible, senón os dous extremos da individualidade, e os mundos correspondentes aos individuos, vólvense agora as posibilidades propias da persoa. Estas posibilidades continúan repartíndose en orixinarias e derivadas, pero a orixinaria xa non designa senón os predicados « constantes da persoa para todos os mundos posibles (categorías), e a derivada, as variables individuais nas que a persoa encárnase nestes diferentes mundos. Xorde de aí unha profunda transformación, o universal da Idea, a forma da subxetividade e o modelo da linguaxe en tanto que función do posible. A posición da persoa como clase ilimitada, e con todo dun só membro (Eu), esta é a ironía romántica.

Para enterdermos mellor a mudanza que se produce desde o individuo á persoa, do que podemos denominar individuo cartesiano á persoa kantiana, fai falta entender a declaración de Deleuze (1989, 102):

Os individuos son proposicións analíticas infinitas: infinitas no que expresan, mais finitas na súa expresión clara, na súa zona de expresión corporal. As persoas son proposicións sintéticas finitas: finitas na súa definición, mais indefinidas na súa aplicación.

Resumindo. Un individuo é un corpo. Unha persoa é unha máscara sobre ese corpo.

O corpo como obxecto non divisible que xa non pode permitir a inclusión no seu interior de entidades menores suxeitas a unha vontade. Se un corpo que se encontre na rúa permite que un dos seus brazos se alongue para que a súa man arrebate un bolso a outro corpo que pasa, a responsabilidade dese acto non será nin do brazo nin da man senón do individuo completo, da integridade que reúne brazos e mans distintos e determinados xunto con outros órganos e partes.

Mais o humano é algo máis que un corpo.

A palabra persoa vén do latín *personam* que era o significante comunmente empregado para designar as máscaras que os actores empregaban en escena. *Personam*, á súa vez, vén da palabra sonare (per-sonare), soar, zoar, porque as máscaras escénicas dispuñan dun dispositivo especial que permitía que a palabra do actor ou actriz non ficase sen ser oída, facilitando, por tanto, a emisión da locución do executante. De tal maneira que persoa non é só unha máscara senón tamén unha locución asociada a esa máscara.

A ironía romántica da que fala Deleuze é a de que a persoa inclúe o individuo mais o individuo xa non pode incluír a persoa. Hai, por tanto, unha profunda transformación da subxectividade. Un mesmo corpo pode acometer as enunciacións de diferentes máscaras sen deixar de ser un único individuo.

Sen esta mudanza, tan sutil, en principio, non sería posible comprender os heterónimos pessoanos nin a alofonía fantástica de Cunqueiro. E hai aínda unha diferenza clara entre o lisboeta e o mindoniense afincado en Vigo: Cunqueiro asume o postulado laciano do Eu como significante dun suxeito suxeitado pola enunciación e, en consecuencia, idea un poeta diferente para cada enunciación. Quen podería dicir algo como isto? Esa é a pregunta crucial de Cunqueiro, a pregunta crucial de todo poeta. Cabería isto que escribo dentro da enunciación da miña persoa enmascarada? Dentro das resonancias da miña máscara?

O regreso do suxeito

Lacan parte dunha idea básica que aparece nos primeiros escritos e seminarios: que hai unha condición de desarraigo instintivo da especie, e que, por tanto, a única posibilidade de realización da especie é por vía do recurso a un Outro, que tería que ver neste primeiro momento con alguna definición da linguaxe ou da relación do humano co significativo ou coa cultura, nun sentido máis amplo.

A primeira pregunta que xorde en relación ao suxeito cartesiano é a de que vencello pode haber entre o suxeito cartesiano, ese suxeito que se pensa a si mesmo pensando, que aparece como a sede dunha autotransparencia na que pensamento e conciencia de si son a mesma cousa e o suxeito da psicoanálise, que, en tanto que suxeitado ao inconsciente, é un suxeito opaco para si mesmo e que non podemos senón situar nas antípodas do suxeito cartesiano. A resposta é moi simple: a dúbida.

Dolores Castrillo (1999, 60) argumenta así:

Esta sería a forma de entender que relación hai entre o suxeito cartesiano, ese suxeito que se pensa a si mesmo pensando, que aparece como a sede dunha autotransparencia na que pensamento e conciencia de si son a mesma cousa e o suxeito da psicoanálise, que, en tanto que suxeitado ao inconsciente, é un suxeito opaco para si mesmo e que non podemos senón situar nas antípodas do suxeito cartesiano. O inconsciente perturba a ilusión dunha transparencia do pensamento a si mesmo, pensamento e conciencia de si non se identifican, como o mostra o soño. O soño é pensamento mais un pensamento que non é o corolario da conciencia de si. O soño, dinos Freud, é unha escrita de pensamentos aos que ningún eu penso (cogito) pode acompañar. Iso pensa sen que eu estea aí presente, tal é a formula en que pode sintetizarse a descuberta freudiana do inconsciente.

Se o individuo cartesiano era un ego que se pensa pensando, o suxeito freudiano é unha conciencia locuaz partida entre o pensamento e o soño, entre o desexo e o lapsus.

A poética de Xela Arias dá conta dunha subxectividade que se sabe rota, esnaquizada como un espello que emite múltiples reflexos, como os “escualos cegos” que “confonden ceos con escamas” [2018, 209].

Un exemplo comentado

En 1994, dous anos despois da publicación de *Tigres coma cabalos*, e dous anos antes da publicación de *Darío a diario*, Xela publica a seguinte

AUTOPOÉTICA

Sábeme ti dicir desta sorte de soltos.
Eu non sei máis.
Nin moito máis me importa, non penses.
Compaxínome coa vida diaria e sei
o preciso para estarabouzar por veces esta sida grotesca
a nos manter tan homes e mulleres:
Afectados.
Síndrome
de sabérmonos sen tódalas defensas. Síndrome
que traíamos adquirida e agora sumamos.
Síndrome, conta con iso, que en min alimento
para buscarme negra, si, negra, negra e afectada.
o resto,
o resto, como un aire de taller.

O poema preséntase, de partida, como un texto incómodo. Hai algo de desagradable e fastidioso na mesma maneira de comezar, con esa flexión posible, mais tan pouco utilizada, do verbo saber. Sábeme. Segunda persoa do imperativo, seguida dun pronome átono de primeira persoa. Que sexas ti quen saiba para min.

Non hai *cantabile*, nin métrica nos versos, nin afán de construír unha certa melodía que poida facilitar o esforzo lector. Máis ben todo o contrario. Como se houbera unha vontade explícita de feísmo, de condicionar o desenvolvemento do poema a unha cadea de impedimentos para quen le, unha sorte de percorrido cheo de obstáculos, preparados polo miúdo, que van desde o plano fónico ao plano simbólico, pasando polo enunciativo, métrico, mais tamén semántico. Cántase desde unha marxinalidade da voz, desde unha enunciación que resoa polas marxes, empeñada en declarar a súa posición lateral, non central, a súa perversión con respecto ao discurso do Nome do Pai.

O título do poema resoa como unha ameaza. Autopoética. Enténdese que, despois de semellante título, caiba agardar unha longa exposición máis

ou menos brillante arredor da natureza da poesía, sobre o seu estatuto ontolóxico, sobre a disposición da conciencia da poeta para a empresa que se lle require. E todo para rematar por construír un texto máis ou menos menor, sen ningún brillo especial, máis alá de manexar tres ou catro tópicos manidos e repetidos. Unha operación, en conxunto, destinada a cumprir cunha encomenda máis ou menos delicada, acaso inoportuna, que requeriría unha disposición académica, ocorrente ou mesmo erudita, que lle outorgase algo de brillantez e graza ao discurso construído.

A poeta, pola contra, opta pola solución contraria. Non sei de que se trata, 'nin me importa'. E xa me dirás ti que é o que podo dicir, porque a min, a verdade, non se me ocorre nada.

A esta posición embarazosa e pesada que se decanta polo emprego dun significante e un sentido pouco amables para o inicio dun poema hai que engadirlle o emprego dunha enunciación binaria (eu mais ti) na que o eu semella adoptar unha posición subalterna e secundaria á espera do que lle sexa dito polo ti interrogado. Estamos diante dun eu enunciativo que pregunta, en apóstrofe, a un ti sobre o sentido do que poida ter unha declaración propia nun poema titulado Autopoética.

Advirtamos a posición en que asoma o eu do poema, claramente humilde, sen brillo, exilado do centro do discurso, non tanto polo seu modelo de enunciación, como polo lugar xerárquico en que se sitúa dentro dunha certa verticalidade do saber. Sobre este tema do que se me pregunta, parece dicir, non sei case nada aínda que acaso debera saber. A poesía e a poética non son temas do saber da poeta, ocupada noutros asuntos máis cruciais e máis reais como a sida ou o feito de ser negra.

O poema cede o seu lugar de primacía dentro do coñecemento da poética a outros asuntos cruciais: a enfermidade, o racismo, a marxinalidade.

Poderíamos tentar entender quen poida ser ese eu e ese ti e aventurar se se trata ou non da mesma persoa. Un eu poético interrogando a ese ti interior. Un diálogo na mesma raíz da conciencia. Ou ben postular que tanto o eu como o ti son significantes de dúas persoas diferentes. No caso do eu, o significante da autora, responsable última da enunciación do poema, e no caso do ti, tanto o significante dun referente real como dun obxecto imaxinario.

Mais esta forma peculiar de enunciación conseguiu de partida librar o poema da carga plúmbea do seu título: Autopoética. E agora ese labor, o labor de escribir unha autopoética, preséntase como unha actividade coloquial, saída dunha interrogación á propia conciencia e da súa ulterior resposta.

Nada que non poidamos facer mentres tomamos o ascensor ou agardamos polo bus. Mais nunca nada que debamos producir como resultado dun esforzo especial de concentración ou dunha complicada análise. A autopoética será, por tanto, un obxecto saído da liberdade da linguaxe e dunha enunciación resultante de tamaña liberdade.

O poema preséntase, así, como unha ascese, como unha práctica, na que unha conciencia humana se interroga sabe a súa habilidade para saír ao encontro da beleza no interior continxente da linguaxe.

Pode ser tomado como unha banalización mais tamén como un recoñecemento de que a pulsión poética é sempre resultante dun efecto de sentido que se produce no paso do plano do simbólico ao plano do imaxinario e que é nese goce, que Lacan denominou goce de sentido, onde reside a nosa capacidade para comprendermos o baleiro que se oculta detrás de cada significante, calquera que sexa o seu código e o seu sistema de signos, o terrible de Rilke do que temos falado ao longo destas páxinas pola súa pregnancia no dicir de Xela.

Mais non perdamos de vista que este diálogo se está a producir no ámbito dunha declaración de Autopoética.

“Sábeme ti dicir desta sorte de soltos”.

Se o verso comezaba cunha palabra difícil, estraña, hai que convir que remata con outra non menos estraña: soltos. Os soltos son textos, que se difunden como complementos a unha revista ou xormal, que non forman parte propiamente da publicación. Textos, por tanto, soltos, que non están suxeitos nin unidos a nada, nin forman grupo ou conxunto con nada.

A autopoética iníciase, pois, como unha interrogación sobre o sentido que poida ter tal cousa. “Dicir desta sorte”. Dicir como declarar, relatar, construír un discurso. Sorte como especie, tipo, xénero literario.

O campo do saber, que inaugura esa primeira palabra do poema, continúa co seu eco ao longo de toda a composición. “Eu non sei mais”. “Sei o preciso”. “Síndrome de sabérmonos”.

Nesas tres modulacións manéxanse varios camiños de significación posibles: a ignorancia, a información precisa, o saber común perante a falta de coñecemento.

Hai dous signos que convén salientar e que non deben pasar inadvertidos. O primeiro, a sida grotesca. E, o segundo, o “tan” aumentativo de “tan homes e mulleres”.

A palabra sida no poema é, por unha banda, unha provocación, un latigazo, unha fuga na burbulla de significación que puidese aspirar a constituír o poema como un todo harmónico. E, por outra banda, é un trazo da súa xeración, unha especie de totem en forma de significante.

A sida como doenza e como virus que atenta contra a saúde pública pola velocidade e facilidade da súa propagación. A sida aparece como causante do noso mantemento como homes e mulleres, como entes determinados pola súa sexuación. O feito de que a nosa estabilidade como seres sexuados sexa causada por un virus é considerada como grotesca.

Vexamos aquí en acción o suxeito que subxace, o que produce o Eu na enunciación suxeitándoo. Non hai para Xela un Eu que se pensa pensando senón unha conciencia que afronta a ocasión de escribir unha Autopoética interrogándose a si mesma e recoñecendo que non sabe nin lle importa. O seu é a supervivencia día a día sabendo o preciso para espaventar a sida. O emprego da palabra “estarabouzar”, producir un ruído forte ou molesto, mais tamén co sentido de enredar, troular, rebrincar, en fin de entreter disimuladamente para que non a acabe afectando, abre un camiño de interpretación. Estarabouzar como poetizar. Barullar no son e nos significantes para esquecer o baleiro da existencia, o frío da morte. Os humanos afectados, sen defensas. O anxo terrible da beleza.

Entandamos o ‘grotesco’ como o contrario do sublime. Algo que foxe profositamente dos valores morais, intelectuais ou estéticos e que se presenta a si mesmo como causante de riso ou escarmio.

A vinculación entre afecto e afectar e a súa flexión de participio afectados abre a vía de conexión entre o afectar activo e pasivo. Un afecto que se emite como enerxía libidinal positiva e unha afectación que o recibe como enfermidade, como conxunto de síntomas, como síndrome.

Esta conxuntos de signos propios dun estado patolóxico, susceptible de causar temor son alimentados por quen fala que se reivindica como negra e afectada.

Sida, grotesca, negra e afectada son as catro palabras clave desta autopoética.

Son unha negra afectada de sida. Ninguén que poida entender que se me pide nunha autopoética. Ese é o discurso dos brancos, non contaxiados e varóns, que poden permitirse perder o tempo nesas cousas. Eu son carne de dor e escravitude.

Conclusionés

Podemos considerar como características fundamentais da escrita de Xela:

- a) As ráfagas declarativas.
- b) O impulso libertario e a imposibilidade da finitude.
- c) A rotura da locución.
- d) O poema e a beleza como presenza do terrible.
- e) O rexeitamento explícito do texto como imperio do deber.
- f) O desprezo da individuación e o amor pola suxeita (suxeitada pola enunciación).

O emprego do que vimos denominado ráfagas declarativas e que consideramos un dos estilemas básicos da escrita de Xela ten importantes consecuencias en termos da súa significación global. En primeiro lugar porque implica a ausencia de conectores de causa efecto entre os diferentes asertos e declaracións. En segundo lugar porque introduce o fragmentario como logro e como achado, aillándoo do conxunto, inclinando a locución cara a ese ritmo sincopado, en forma de serra, que procura o alivio dos cumios afectivos e intelectivos, contra os vales umbríos e de ambiente.

O contraste constante entre o impulso libertario e a imposibilidade de infinitude, visible ao longo de todo o seu espectro de significación, ten especial incidencia sobre a noción de poema, sempre significante do litixio entre o impulso e a imposibilidade.

A idea dunha locución rota, resultante desa imposibilidade de plenitude baseada na palabra, co poema sempre como alterego da beleza, fai tamén do poema un reflexo do terrible. O poema preséntase, así, como o escenario dese encontro entre a liberdade da enunciación, posuída polo azar e a continxencia, e a finitude da linguaxe. A beleza do poema é o resultado da traba, do linde, da fronteira, da presenza dunha estrema que separa e determina. A luz da beleza e do poema xorde desa combustión infinita resultante de atender contra a liberdade. Toda tentativa de traslación da conciencia ao texto encontra eses impedimentos. Velaí o anxo terrible do poema e da beleza.

Unha das principais consecuencias dese impulso libertario é o rexeitamento explícito do texto como imperio do deber. Non hai nada que a poeta deba escribir, porque o deber só pode ser remitido como limitación do impulso utópico de liberdade. O deber (non así o do poder, o querer, o saber) que en termos psicoanalíticos teríamos que situar en paralelo á aprendizaxe da castración e do Edipo e á construción do Nome do Pai, revélase como o máis agudo inimigo da pulsión orixinaria, ese Eros a verterse na linguaxe como forma de felicidade creativa.

Neste contexto hai un emerxer necesario do suxeito, alén dos significantes que nos poida ir deparando a suxeición da enunciación, e, nese sentido, a presenza do individuo cartesiano e dos seus imperativos estéticos, en tanto que responsable ético da enunciación, brilla pola súa ausencia. Calquera tentativa de achegar a obra de Xela a esta maneira de comprender a creación literaria está fóra de foco.

M. F.

BIBLIOGRAFÍA

Arias, Xela (1994): “Autopoética”, *Boletín Galego de Literatura* 11, pp. 199-202.

_____ (2018): *Poesía reunida (1982-2004)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Castrillo, Dolores (1999): “Del sujeto cartesiano al sujeto del psicoanálisis en Jacques Lacan”, *Cuadernos de filología francesa* 11, pp. 51-64.

Deleuze, Gilles (1989): *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.



Intempériome: devir-menor, arrolar a sida, devir-paria¹

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ
(ADHUC, Universitat de Barcelona)

Fascínanme os poemas dispersos cos que María Xesús Nogueira pecha a *Poesía reunida 1982-2004* publicada por Xerais. Fascínanme porque alí, como nas poéticas que retalla e ordena de novo Nogueira na súa antoloxía para Chan da Pólvora, reúnen as crebas abrideiras de Xela Arias. Nelas aparecen moitas chaves que abren a poética irreductible de *Intempériome* (2003), un poemario que tensa os límites da linguaxe e provoca un desclasamento do suxeito poético para facelo devir-paria: “Atende, mírame,/ mírame agora a sida,/ que te quero negra” (Arias 2003: 11).

“Esta sorte de soltos”

Nos poemas dispersos compróbase que Xela Arias é unha autora extremadamente rigorosa deses poemas políticos que adoito se denominan *de circunstancias*. Mesmo cando o poema cumpre a función de enunciar no nome da comunidade, non sucumbe a autora á poesía con data de caducidade e persevera nunha práctica poética que excede os límites. Alí está a denuncia do movemento Nunca Máis en dous poemas: “Burla negra. Nunca máis.// Intempériate, fogar dos rumorosos” (Arias 2018: 424). A reivindicación política faise evidente nos poemas sobre a Revolución dos Cravos e a intifada. As viaxes a América e África permiten saber da alteridade como acontecemento, como interrupción. Aparecen tamén elementos para unha onírica colección botánica e mais un inventario zooloxía surrealista, algunhas fábulas, autopoéticas, unha auto/biografía e uns cantos poemas de homenaxe. Entre estes últimos, os que escribe para Rosalía de Castro e a María Xosé Queizán responden desde a praxe á pregunta polo seu compromiso feminista, aquel que formula de maneira rotunda na entrevista que lle fixo Manuel Rivas (ib. 406-407 e 410-411; 2021a: 26).

O proxecto que calla en 2003 en *Intempériome* empeza a escribirse unha década antes. En 1994 publica unha escolma de sete poemas no *Boletín*

¹ Este texto é un resultado do proxecto de investigación *Tránsfugas y parias modernas* (FEM2017-83974-P MINECO/AEI/FEDER, UE) e do Grup de recerca consolidat Creació i pensament de les dones (2017 SGR 588).

Galego de Literatura (BGL) e nesta soleira, que non se recolle no libro, aparecen as pezas dunha poética que teima no devir-menor, en furtarlle á linguaxe as rutinas do previsible, en producir en cada verso unha sorte de estrañamento.

Devir-menor

Despois de ler cada verso de Xela Arias ningún repertorio herdado permite adiviñar por onde avanza o seguinte. Aínda que se esforza por ser comprensible pois na lingua refuga o preciosismo diferencial, a linguaxe resulta inapreixable. Non hai rotas marcadas nos versos, abundan os silencios, a elisión de palabras, a desorde sintáctica. Só a forza de ler Xela Arias se insinúan os carreiros e aínda así os poemas resistense á eséxese.

Deleuze e Guattari defenden que no devir-menor a linguaxe xa non é representativa, por iso tende cara aos extremos (1990: 28-39). Sinalan as tres características do devir-menor: a desterritorialización da lingua, a articulación do individual no inmediato político, e o dispositivo colectivo de enunciación. Isto, engaden, é un xeito de atopar o punto propio de subdesenvolvemento, de terceiro mundo, de deserto. Arias fai devir-menor o galego coa palabra coidadosamente espida, enganosamente coloquial, rigorosamente tensada e ensamblada: “Ofrezol/ unha sintaxe vedada. E un léxico de catro termos/ repetidos abonda/ para que entres pola miña fiestra ó centro/ De tódalas palabras” (Arias 2003: 13). Recoñécense ben dúas tácticas sintácticas para extremar a palabra, levala fóra do límite e singularizar unha poética que se escribe desde a tensión lingüística. Este acto de moverlle os marcos á lingua, de ir máis alá, é o que Deleuze e Guattari denominan tensores; actúan amosando as tensións internas da lingua (1990: 38). Sinalo catro a seguir.

En primeiro lugar, o tensor pronominal. A abundancia de dativos de interese e outros pronomes átonos, a miúdo nun uso agramatical, serven para indicar quen afecta e quen resulta afectado. Desta “saturación de formas pronominais”, por dicilo con Silvia Bermúdez, dedúcese unha intención de indicar de maneira directa, renunciando a solucións que implicarían rodeos como o emprego de preposicións (2003: 161). Tamén mostra unha vontade de encarnar a acción do verbo ao lle soldar o pronome. Poño exemplos da escolma do BGL: “Sábeme ti dicir” e “Independénciome” (Arias 1994: 199-200). Moito antes, nun poema publicado no *Faro de Vigo* en 1984

fai as primeiras tentativas: “sube me/ subes e súbome/ as escaleiras xa non son mármore” (Arias 2001: 347-348). Este afectar e se afectado, este facer e padecer, remite á potencialidade do corpo que sinala Deleuze e tamén a ética do diálogo á que se referirá Françoise Collin. Non podo abundar agora. Tamén á idea de vulnerabilidade e de comunidade: “eu son os meus semellantes” (Arias 2021a: 35).

En segundo lugar, o tensor verbal. O imperativo interpela á segunda persoa e deposita nela toda a acción que explicita o verbo. Comprométea a actuar aínda que se ignore todo sobre quen é ese ti. No libro a enunciación artéllase a partir dunha primeira persoa, que en *Intempériome*, como indica o título, case sempre conxuga os verbos en presente para indicar que se responsabiliza do seu tempo, e diríxese a unha segunda persoa que carece de marcas. De feito, os poemas inicial e final do libro abren cun imperativo pronominal: “ispeme” e “incéndiate” (Arias 2003: 11 e 79). Ignórase todo sobre esa segunda persoa. Porén intúo que hai polo menos dúas. A do poema inicial ten carácter autorreferencial: “encántaos, pequena sida” (ib. 14). A que aparece no resto do libro diríxese a unha sorte de figura coa que a lectora pode identificarse, como demostra o poema final do libro: “Incéndiate/ á calor da observación.// Repasa logo a ollada/ no pouso/ dos afectos” (ib. 79). Un ti en feminino: “tamén ti atropelada das palabras” (ib. 73).

O emprego do imperativo constitúe un dos trazos de estilo de dous poemas publicados no *Faro de Vigo* que rematan con cadansúa cita de Rosalía de Castro e Friedrich Hölderlin. Mais onde se avanza a feitura do libro nos dous textos de BGL: “Independencia 1” e “Autopoética”. Este último comeza por: “Sábeme ti dicir desta sorte de soltos./ Eu non sei máis” (Arias 1994: 199). O inventario de imperativos é un dos trazos máis rechamantes do poema inicial de *Intempériome*: ispeme, sábemo, atende, mírame, compárteme, procura, encántaos, lémbraños, séntateme e cuspe. Nestes imperativos recóllese como actúa no mundo esta poética da intemperie.

O terceiro é o tensor rítmico. Nos verbos imperativos o pronome é necesariamente clítico, por tanto isto provoca unha maior concorrencia de palabras esdrúxulas.

Xa que logo, nunha posición sintáctica central como a que ocupa o verbo poden actuar ata tres tensores que poñen en evidencia a vontade de

mover os marcos, de exceder, os límites gramaticais, e ao tempo confirma a urxencia da acción política. Para despexar dúbidas, reléase a escolma do BGL, onde algúns poemas tratan da revolución pendente. Alí está tamén o xermolo do devir-paria do poema inicial de *Intempériome*: “Síndrome, conta con iso, que en min alimento/ para buscarme negra, si, negra e afectada” (Arias 1994: 199).

Aparece aínda un cuarto tensor, a ensamblaxe das palabras que incita á explorar a simultaneidade de significados. Faise evidente na (falta de) puntuación e na división agramatical das palabras. Así “estou pa/rindo” é a un tempo ‘estou parindo’ e ‘estoupa rindo’ (Arias 2003: 61).

A sida: afectar e ser afectada

No BGL aparecen dous poemas co mesmo título, “Independencia”. No primeiro explícase que a posibilidade de decidir só recae en quen ten o dereito ao alimento, a riqueza e a voz, para descrer da “democracia telediaría desta escena”; no segundo declárase ceiba das fronteiras cun neoloxismo de feitura pronominal: “independénciome” (Arias 1994: 200). A seguir veñen os poemas sobre África. No titulado “Norte do meu Sur” debulla as condicións da revolta na metáfora da rosa do deserto: “Disforme e ingobernable abrolla o pétalo e medra/ disformes e ingobernables amoréanse eles/ [...] África Rebenta” (ib., 201). Outro poema, que se sitúa no Sáhara identifícase coa dureza desértica dos campos de refuxiados: “Miña terra, o aire da chilaba” (ib.). A continuación aparece o poema “Soldados”, onde se declara contraria a ocupar o lugar da obediencia pois prefire abrazar a revolución pendente, aínda que careza de modelo e vaia cara a unha dirección descoñecida. Pechan a escolma un poema de amor e mais outro sobre o idioma. Insistentemente aparecen os verbos *saber* e *saberse*, nun tomar conciencia da comunidade: “Pero ti e mais eu e nós,/ se nos sabemos sabémonos/ desde os espazos en branco” (ib., 202).

A referencia á sida nos poemas iniciais do BLG e do libro segue a lóxica política da vulnerabilidade. É certo, nunha entrevista con Xan Carballa Xela Arias referiuse á experiencia das drogas: “son o paro e a droga dúas realidades que teñen marcado moito a este grupo no que me inclúo” (Arias 2021a: 24). Se cito esta reflexión xeracional non é para suxerir unha lectura autobiográfica dos poemas senón para subliñar que Xela Arias se responsabiliza

do seu presente por iso a súa metáfora da sida remite claramente aos corpos, ás vidas, mais nos poemas a sida é unha metáfora da comunidade e da alienación. Susan Sontag (2011) coida que en Occidente ter a sida, que é unha síndrome non unha enfermidade, conleva poñerse en evidencia como integrante dun grupo de risco, participar do estigma dunha comunidade de parias. A vergoña actúa neste caso como un afecto identitario pois confire identidade desde a mirada allea. Para Sontag a enfermidade fai abrollar unha identidade que podería ter permanecido oculta e que ao facela pública degrada e aliena a quen a padece. Ben é que mudou moito no tempo actual, mais daquela a sida mostra a vulnerabilidade individual e social. Ademais pon en evidencia un réxime afectivo no que a enfermidade non provoca a compaixón —no sentido etimolóxico de sofrer canda a outra— senón que ubica na alienación e na estigmatización da vergoña. Eve K. Sedgwick (2018: 40-42) coida que a vergoña é un afecto performativo nas persoas queer. A vergoña-humillación interrompe a posibilidade de identificación, sinala a diferenza. Implica, logo, relacionarse co fóra do eu, participar das tensións do mundo, e fai abrollar unha identidade que dá forma sen un contido identitario previo. É performativa, pois ao enunciarse realiza a acción: dicir é facer.

Aínda que a sida é unha síndrome, non unha enfermidade, Sontag reconece nela o medo que producen os corpos degradados. Desde o punto de vista de quen ten privilexios, a enfermidade produce unha fenda e asóciase cunha forma de suicidio ao poñerse un a si mesmo en perigo. Non desaproveita Arias esta oportunidade para subliñar, de novo, o poder de decidir: “Porque sei suicidarme sonme/ perigosa” (Arias 2003: 15). A sida, engade Sontag, pon en evidencia a vulnerabilidade individual e social.

Devir-paria: unha praxe da diferenza

Volvo á autopoética do BGL. Alí escribe Xela Arias (1994: 199): “Compaxínome coa vida diaria e sei o preciso para estarabouzar por veces esta sida grotesca/ a nos manter tan homes e mulleres./ Afectados./ Síndrome/ de sabérmonos sen tódalas defensas. Síndrome/ que traíamos adquirida e agora sumamos./ Síndrome, conta con iso, que en min alimento/ para buscarme negra, sí, negra e afectada”.

Ana Romaní salienta o poder elección cun verso de *Intempériome* que marca unha posición extrema de estranxeiría e alienación: “A miña lei, de me

nacer así tan negra por elección” (Romaní 2019 e 2021; Arias 2003: 11). Hai nese xesto unha vontade de disentir e elixir, un estourido de desobediencia e liberdade que se achega ao berro, ao *estarabouzar*. Pero cómpre tamén reparar nas implicacións dese nacer, que retoma un debate aberto na política feminista. Afirmo Collin que para Hannah Arendt abonda o nacemento para poder actuar no mundo común (2006: 145-149). De feito, o mundo común está sometido de xeito permanente a esa interrupción de novos corpos, que Arendt, referíndose ás crianzas, considera estranxeiras e imprevistas. Arias proclama así unha radical diferenza que marca a pluralidade co devir-paria, cando escribe, e faino dúas veces no mesmo poema: “arrolo a miña sida” (Arias 2003: 11-12). Este coidado constante e tenro da diferenza conduce á tenrura e ao amor.

A metáfora da sida e a figura do nacer negra levan a pensar a comunidade desde a vulnerabilidade, a pluralidade e a acción. Ou, para dicilo con palabras de Xela Arias (2001a: 20-21): “A min sérveme a poesía, son adicta e dependente porque necesito reencontrar o humano todo a toda hora, por ver de me entender e entendervos, entenderme convosco. [...] Necesidade que xorde da urxencia por entender o humano contraposto, pero tamén, e quizais antes, do descontento coa orde establecida, calquera que sexa”.

“Elixo o i”

Entre o intempériome e o incéndiate que abren e pechan o libro, Xela Arias sabe que o poema é un dispositivo. Sábese vulnerable e, por iso, parte dunha comunidade de diferentes. Tensar a linguaxe, inocularse e suar sida, nacerse negra son os recursos que emprega para que a poesía permita unha exposición afectiva do devir-menor e do devir-paria.

Intemperiarase podería definirse co glosario que Arias recolle na cuña radiofónica que gravou na COPE o 17 de maio de 2001. Titulouno “Elixo o i” e escolleu as seguintes palabras: liberdade, independencia, tolerancia, convivencia, paixón, querencia, equilibrio. Todas elas “definen a conquista insubordinada da ledicia” (Arias 2021b).

H. G. F.

Bibliografía citada

- Arias, Xela (1994): “Autopoética”, *Boletín Galego de Literatura* 11, pp. 199-202.
- _____ (2003): *Intempériome*. A Coruña: Espiral Maior.
- _____ (2018): *Poesía reunida (1982-2004)*, ed. de María Xesús Nogueira Pereira. Vigo: Xerais.
- _____ (2021a): *De certo a vida ía en serio*, ed. de María Xesús Nogueira Pereira. Compostela: Chan da Pólvora.
- _____ (2021b): “Elixo o i”, *A literatura e a vida, por elección*, ed. de María Xesús Nogueira. Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Bermúdez, Silvia (2003): “Intempériome, de Xela Arias”, *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*, pp. 160-161.
- Collin, Françoise (2006): *Praxis de la diferencia. Liberación y libertad*, ed. de Marta Segarra. Barcelona: Icaria.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari (1990): *Kafka. Por una literatura menor*, trad. de Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era.
- Romaní, Ana (2019): “Xela Arias, tan negra por elección. 5 postais”, *A Seg. Plataforma de crítica literaria*. Disponible en <http://www.asega-critica.net/2019/08/xela-arias-tan-negra-por-eleccion-5.html> [Consulta: 15 febreiro 2021].
- _____ (2021): “Xela Arias. Declárome inconforme”, Real Academia Galega. Disponible en <https://academia.gal/letras-galegas/2021/xela-arias/biografia> [Consulta: 15 febreiro 2021].
- Sedgwick, Eve Kosofski (2018): *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad*, trad. de María José Belbel Bullejos. Madrid: Alpuerto.
- Sontag, Susan (2008): *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, trad. de Mario Muchnick. Barcelona: Penguin Random House.



Algúnhas *intemperies* sistémicas arredor de Xela Arias

EMILIO XOSÉ ÍNSUA

Enunciemos sen máis preámbulos a idea central deste relatorio: Xela Arias foi en vida unha autora moitísimo máis periférica, maltratada e marxinalizada do que os fastos do vindeiro Día das Letras Galegas 2021 nos farán probabelmente crer. Ou dito doutro xeito, foi unha autora que tivo que pagar, con moedas de uso excesivamente corrente no noso ás veces cativo “mundiño” literario, varios *atrevementos e rupturas* que non por acaso definiron o conxunto da súa obra e a súa traxectoria pública como muller escritora, sentíndose por esa razón parte dunha “xeración pequerrechiña e diferente”¹ ou, o que vén ser o mesmo, unha voz singular, unha escritora *outsider*, unha francotiradora.

Catapultada por primeira vez á sona pública como incipiente escritora coas súas colaboracións en diversos xornais, revistas e *fanzines*², coa súa participación en recitais a prol do “Non” no referendo sobre a entrada na OTAN, coas aparicións nalgúns dos números iniciais da compostelá *Dorna* entre 1983-1984, coa presenza de textos da súa autoría na *Escolma de poesía galega (1976-1984)* preparada por Xosé Lois García para as Edicións Sotelo Blanco e mais coa publicación do poema “Unha opiácea caricia baixou polo teu corpo” nas páxinas do suplemento do semanario *A Nosa Terra* co gallo do Día das Letras Galegas de 1985 (canda outros mozos como Henrique Rabuñal, Lino Braxe, Rivadulla Corcón, Júlio Béjar, Xerardo Méndez, Artur Trillo, Júlio Diéguez ou Rafa Villar³), Xela parecía destinada a ocupar por

¹ Cf. Entrevista con Xan Carballa, *A Nosa Terra*, Vigo, nº 426, 29.3.1990, p. 21.

² O *fanzine* vigués *Katarsis* (1982), promovido entre outros por Víctor Tizón, Norberto Fernández e Tokío; o xornal independentista *Espiral* (nº 5, 1983); o *Faro de Vigo*; a revista tamén olívica *Tintimán* (1985); a revista *Carel* (1984-1985) do Ateneo Santa Cecilia de Marín, na que apareceu o seu poema “Desposeso”; a revista *Treboada* (1984) do Centro Calego de Barcelona etc.

³ Cf. *A Nosa Terra*, Vigo, nº 270, 22.5.1985, Extra Letras Galegas, p. VIII. En realidade, xa aparecera neste mesmo semanario en marzo de 1982 (nº 178, p. 20) unha páxina con varios textos poéticos manuscritos de Xela Arias e varios debuxos do artista Xosé Guillermo, presididos polo título ou lema común de “Un século, un día, un minuto, un nada...”. Eses textos manuscritos non foron recollidos, porén, por M^a Xesús Nogueira no seu imprescindíbel volume *Xela Arias. Poesía reunida (1982-2004)*.

méritos propios un posto realmente relevante entre os novos valores da poesía galega.

Esa sensación non fixo máis que confirmarse coa súa inmediata estrea editorial mercé ao libro *Denuncia do equilibrio* (1986) –alentada polo entón director de Edicións Xerais de Galicia, Luís Mariño– e coa inclusión de poemas seus na antoloxía *Queimar as meigas. Galicia: 50 años de poesía de mujer* (1988), preparada por Elisa Vázquez de Gey e publicada por Ediciones Torremozas. Susana Trigo ten escrito unha preciosa e precisa evocación sobre a imaxe, case podería dicirse “aura”, que proxectaba nese preciso instante a Xela:

Xela foi a aparición do que me gustaría chegar a ser, antes case de formulalo. Ela xa vivía soa, traballaba nunha editorial e levaba un estilo de vida intrepidamente urbano canda eu comezaba a saír paseniño da casa da miña familia. Tiña tanta experiencia vital acumulada con case a mesma idade ca min que me fascinaba sen remedio. E inquadábame. Viña ás veces dunha negrura tan rebelde, dun nihilismo tan intenso que eu sentía que no seu corpo miúdo había inmensas lagoas misteriosas. Xela fincou unha pedrafita no meu proceso de crecemento e sen sabelo nin ela nin eu, convidoume a ser valente e auténtica.

Só 2 anos maior ca min, Xela avanzara creativamente tanto que xa andaba na análise cubista de descompoñelo todo e ofrecer tantas facetas do poema coma fose posible. Era moi seria no tocante á escrita. Era intensa, a min impresionábame o respecto fondo que sentía polas palabras. Vivía a poesía dun xeito transcendente, prestáballe á forma unha atención de laboratorio científico e cada vez que lía en público, espía a alma. Porque Xela era alma. E o Alma, un pub de Vigo onde despois nos temos encontrado para falar das flores do mal e facer algún cadavre exquisito. Así, en plan Rimbaud e Baudelaire. Xela coqueteaba co malditismo, unha autoesixencia de coherencia literaria e vital que a min me inquadaba.

Con ela aprendín precisamente iso, a seriedade do asunto de escribir [...] ⁴.

⁴ Vide <http://www.asega-critica.net/2019/08/intemperio-me-con-xela-por-susana-trigo.html>.

Con todo, o “fracaso” do seu orixinal inédito *Lili sen pistolas* na convocatoria do premio de poesía Esquíu en 1986, o *feed-back* insatisfactorio colleitado coa edición en colaboración co fotógrafo Xulio Gil de *Tigres coma cabalos* (1990)⁵, algunhas acervas críticas ao seu labor tradutor –sobre as que volveremos–, a incompreensión coa que se recibiu nalgún sector *soi-dissant* “ortodoxo” do feminismo galego o seu conto erótico “Que si, que si”, publicado no volume *Contos eróticos. Elas* (Xerais 1990) e unha crecente constatación das miserias intestinas campantes no panorama editorial galego, no que entrara a traballar en 1980 como correctora de estilo e tradutora de Edicións Xerais de Galicia⁶, fixeron que Xela cobrase dolorosa consciencia das peaxes de incompreensión e invisibilidade a que estaba a ser sometida, por máis que houberse sempre algunhas animosas excepcións⁷.

Das causas e efectos dese proceso deu conta ela mesma, con sinceridade demoledora, nun relatorio para o *Encontro de escritores galegos*

⁵ Comentaría ela mesma sobre este particular, con palabras en que se combinan o enfado e a ironía: “Eu cando escribo libero pantasma, pudores, grazas, neurais e beneficios. Cando escribo son libre, profundamente libre e voluptuosa en min coas palabras. Pero este libro, que se vende bastante ben para se tratar de poesía e fotos –aínda que sabemos que non tanto como se soba nos estantes das librerías–, espantou. Somos moi hipócritas, porque vivimos nunha sociedade da que a súa parte que se di culta comenta as tetas antes có significado, e mesmo só. Pregúntome: sendo a fotografía unha arte universal en si, tendo estes «cultos» en gran parte e sen complexos visto libros de nus a oito, e non facendo problemas se o texto viñese *made in Usa*, por que no ámbito galego aínda hai estúpidos/as –demasiados– que atoparon nel sorpresa libidinosa? Dáme pena. Se quixésemos facer un libro libidinoso, e quedarnos co público desde aí, sabemos ser máis arriscados pornográfica, eroticamente falando! Houbo quen mesmo desde os papeis non se cortou en apoñerlle o título de poemas eróticos e fotos eróticas. OK. “O espido só é para poñer cachondo», aseguran eses xestos. En serio, que pouco nos valoran! Postos nós a poñer cachondos ós lectores-visores do libro, que non daríamos feito!” (Vide <http://doi.org/10.32766/rag.373>).

⁶ En entrevista de Juan Carlos Álvarez para o *Faro de Vigo* (4.12.1994, suplemento Domingo, páx. 3), á pregunta “¿Le ha decepcionado el mundo editorial?”, Xela Arias contestaba [a tradución para castelán foi responsabilidade do entrevistador]: “Cuando estás metido en él le ves las tripas y es entonces cuando descubres cosas que te producen dolor de barriga. Ves zancadillas, oportunismos, vanidades, aspectos que te desengañan de alguna forma”.

⁷ De xustiza será lembrar que un dos poetas máis representativo e recoñecidos naquel momento, Ramiro Fonte, lle dedicou o poema “Recorda a Eurídice” no libro *Pasa un segredo* (1989).

e portuguesas: muller e literatura celebrado en Compostela en 1991, un texto recollido logo por Camiño Noia en *Xela Arias, quedas en nós* (2004) e reeditado nestes días previos ao 17 de Maio pola Academia Galega⁸.

Asumiuse entón Xela a si propia como *periférica* en todos os sentidos (no idiomático, no estético, no xenérico, no xeracional...), *así tan negra por elección*, corpo estraño nunha época *afectada, narcisa e posmodernísima*, segundo a súa lúcida definición, e inaugurou por iso mesmo, na faceta creativa cando menos, unha etapa de concentración e propositado silencio cara ao público, porque, como ela mesma deixou dito, *quero que a poesía sexa un territorio especial e no que só traballarei mentres considere que teño algo que dicir. Para min a poesía non é literatura, é outra cousa*⁹. A partir de entón, en gráfica descrición de Marga Romero, “negra e afectada, desde os lentos cadáveres do teu silencio”, Xela dedicouse a lanzar “balazos de confidencias, aplacada na ira”¹⁰. Por decisión propia, os proxectos literarios *Maldito lindo* (1988) e *Non te amola!* (1991) ficaron na gaveta, como aconteceu co xa amentado *Lilí sen pistolas*.

No fondo, ese non era senón o seu xeito íntimo e rabiosamente honesto de protestar contra todo intento de encaixala na política da “cota feminina”, no reducido grupo de escritoras “para o escaparate”, esas que o sistema patriarcal necesita e procura, segundo palabras da propia Xela, para que *practicasen o quedoneo*, a condición de que non resultasen, iso si, *complicadas de máis á hora de falar ou moverse*. E ela, con orgullo, deixou constancia escrita de que *non practiquei o papel; que parvas tampouco somos e sei que de practicalo o rendemento e as vantaxes son altas en vaidade. Só que non me abonda, non nos abonda nin debe abondarnos*¹¹.

Subliñemos que ese retraemento de Xela Arias coincidiu, un tanto paradoxalmente, co recoñecemento de valía que implicaban feitos como a inclusión de varios poemas seus (“Trouxen augamel para agasallarte”, “Hoxe estoume abandonando”, “Comencemos pola morte”, “Na enfermidade tan gastada das urxencias...”, “Para *artistas*” e “Desmán”) no volume bilingüe *Fin*

⁸ Vide <http://doi.org/10.32766/rag.373>.

⁹ Cf. Entrevista con Xan Carballa, *A Nosa Terra*, Vigo, nº 426, 29.3.1990, p. 21.

¹⁰ Cf. *A Nosa Terra*, Vigo, nº 1103, 6/12.11.2003.

¹¹ Vide <http://doi.org/10.32766/rag.373>.

de milenio. Antología de la poesía gallega última (Libertarias, Madrid, 1991, Colección Libros del Egoísta nº 14), debido a Francisco López-Barxas e César Antonio Molina e, de igual xeito, no volume *Palabra de muller. Antoloxía da poesía galega contemporánea de mulleres* (Eds. Xerais, 1992), preparado por Camino Noia.

Tamén paradoxalmente, no intre en que Xela decidiu ese particular *mutis*, que se prolongou ata a publicación de *Darío a diario* en 1996, producíase o abrochar e/ou consolidación en termos editoriais –moitas delas xa tiñan dado previamente mostras do seu bo facer en revistas e recitais– doutras poetas como Ana Romaní (*Das últimas mareas*, 1994; *Arden*, 1996), Luísa Villalta (*Música reservada*, 1991), Chus Pato (*Urania*, 1991; *Heloísa*, 1994; *Fascinio*, 1995; *A ponte das poldras*, 1996; *Nínive*, 1996), M^a Xosé Queizán (*Metáfora da metáfora*, 1991; *Despertar das amantes*, 1993; *Fóra de min*, 1994), Marica Campo (*Tras as portas do rostro*, 1993), Eva Veiga (*Fuxidíos*, 1993), Marta Dacosta (*Crear o mar en Compostela*, 1993), Isolda Santiago (*Flor de tan mal xardín*, 1994), Pilar Cibreiro (*Feitura do lume*, 1994), Yolanda Castaño (*Elevar as pálpebras*, 1994), Lupe Gómez (*Pornografía*, 1995), Cristina Cabada (*Sombra acesa*, 1995), Helena de Carlos (*Alta casa*, 1996), Anxos Romeo (*A estatua*, 1996), Emma Couceiro (*Humidosas*, 1996), Olga Novo (*A teta sobre o sol*, 1996) e un longo etcétera.

Por ese desengano, decepción ou constatación marxinalizadora a que nos referimos, Xela deixou de concorrer a partir dun determinado momento (1991) ao Festival de Poesía do Condado, ela que fora das pioneiras en acudir á cita nas súas primeiras edicións.

Por iso mesmo abandonou tamén a colaboración coa revista *Dorna* (a última aparición de textos seus verificase no número 11, en 1987), estivo ausente de varias novas publicacións literarias promovidas pola AELG como *Escrita e Nó*, non figurou na nómina de autoras publicadas na *Clave Orión* dirixida por Luz Pozo nin tampouco nos catro números da revista *O Mono da Tinta* nin na emblemática *Ólisbos* e interrompeu así mesmo a súa concorrencia a recitais, noutrora bastante habitual¹².

¹² Durante 1988 aínda participou no recital “14 poetas en Vigo” e na correspondente edición do xa citado Festival de Poesía do Condado. No comezo da nova década esa presenza pública da Xela recitadora desaparecería case por completo e só sería retomada,

Por iso, asemade, ausentouse de encontros, xornadas, convivios e outros eventos¹³, mesmo daqueles en que se quería facer fincapé na presenza da muller na literatura galega ou se abordada a problemática dunha “literatura feminina”¹⁴.

Por iso tardou tanto en dar ao prelo un novo libro de poemas, *Darío a diario* (1996), que non deixou de ser recibido tamén con algunhas reticencias e incomprensións entre algúns sectores por abordar desde parámetros atípicos, desidealizadores e rompedores o tema da maternidade¹⁵, se ben cabe dicir que o libro tamén colleitou críticas moi positivas¹⁶.

raiano o novo milenio, en actos como a homenaxe da AELG a M^a Xosé Queizán en Vigo, en 1998; a conmemoración en Monforte do cuarto cabodano de Lois Pereiro, no 2000); a celebración do Día Mundial da Poesía polo Pen Club en Compostela (2001); o recital “Noites solidarias” organizado por Implicad@s no Desenvolvemento (2002) ou en recitais e performances cívicas organizadas á calor das mobilizacións do Nunca Máis” e contra a Guerra do Golfo.

¹³ Por exemplo, o Congreso da Poesía Galega celebrado os días 25, 26 e 27 de setembro de 1997 en Vilagarcía de Arousa, co gallo do 50 aniversario da edición do *Cómaros verdes* de Aquilino Iglesia Alvariño. Non estivo Xela, a pesar de que interviñeron e recitaron entón máis de trinta poetas...

¹⁴ Sirvan de exemplo o ciclo de recitais poéticos da A. C. Alexandre Bóveda da Coruña en 1997 (6, 13 e 18 de marzo), co gallo do Día da Muller Traballadora, no que interviñeron Pilar Pallarés, Marta Dacosta, Iolanda Castaño, Ana Romaní, Chus Pato e M^a Xosé Queizán ou o recital poético que fechou en Compostela unhas xornadas arredor do feminismo organizadas polo CAF de Xeografía e Historia o 3 de marzo de 1998, no que participaron Marica Campo, Iolanda Castaño, Enma Couceiro, Marta Dacosta, Luz Fandiño, Mónica Góñez, María Lado, Olga Novo, Pilar Pallarés, Chus Pato, Ana Romaní, Isolda Santiago e Luísa Villalta.

¹⁵ Sobre esta obra súa a propia Xela declaraba nunha breve entrevista para a sección “Que le?” do semanario *A Nosa Terra* (nº 767, 27.2.1997): “Desde o punto de vista artístico, [o da maternidade] é un tema pouco tratado, o que resposta á sociedade na que vivimos, non igualitaria, na que as mulleres entran nos espazos do home e, nestes, non existe a maternidade, que queda entón como o *noso problema*”.

¹⁶ Na recensión de *Darío a diario* feita por Xosé M. Eyré (*A Nosa Terra*, nº 778, 15 de maio de 1997, p. 23) defínese o libro como “sensibilidade pura, sábia sensibilidade perfectamente medida e expresada cunha valentía e eficacia fora do común” e como “extraordinario exercicio poético”. E na de Marga Romero (*idem*, nº 793, 28 de agosto de 1997, p. 17) sinalase que a obra responde a un intre histórico en que o propio movemento feminista fala da maternidade “da necesidade de facela simbólica, de darlle un sentido, unha dimensión alén do útero, máis alá do parto”, de maneira que Xela facíase así co seu libro “intérprete de moitas outras nais”.

Por iso, igualmente, apenas tivo relación ou conexións con toda a efervescencia dos 90, co seu ronsel de iniciativas (Letras de Cal, Batallón Literario Costa da Morte, nacemento das coleccións poéticas de Espiral Maior, “Di-versos” de Eds. Positivas, “Baía Branca” de Eds. Baía, “Ablativo Absoluto” de Eds. Xerais...) e tamén de polémicas (“matar o pai”).

Por iso, en fin, o seu regreso ao primeiro plano nos prolegómenos do novo milenio, que principou a manifestarse coa súa participación como xurado do premio de poesía *Johán Carballeira* do concello de Bueu en 1998 (gañado por Emma Pedreira con *Diario bautismal dunha anarquista morta*) e coa súa presenza en volumes colectivos e un tanto “periféricos” como *Daquelas que cantan. Rosalía na palabra de once escritoras galegas* (Fundación Rosalía de Castro, 1999, con música de Rodrigo Romaní) e o *Libro dos abanos* (Follas Novas, 2002), acabou levando por divisa o tan emblemático como significativo título de *Intempériome*¹⁷.

Non será ocioso constatar aquí que ese, *á prostre* e por desgraza, derradeiro poemario édito de Xela Arias non colleitou, nin moito menos, aplausos unánimes, por máis que poida ser visto en moitos sentidos como a coherente culminación de toda a súa traxectoria estética. O crítico Xesús González Gómez titulou o seu comentario sobre *Intempériome* “Xela Arias, as promesas incumplidas”. Despois da autora estar sete anos sen publicar libro, o citado comentarista amosouse decepcionado co contido dese novo poemario, poñéndolle diversas chatas como a brevidade excesiva dos poemas, e o “querer ‘priorizar’ o branco da páxina fronte as palabras ou os versos”. E concluíu: “A poesía continúa a facerse con palabras, e para mostrar a palabra á ‘intemperie’, quizais fose preciso máis indagación verbal e poética, e máis ironía, ou unha ironía máis profunda, da que se nos entrega neste volume”¹⁸.

¹⁷ A aparición de *Intempériome* (2003) coincidiu coa edición pola propia Espiral Maior de poemarios como *Lembranzas da beleza triste*, da veterana M^a do Carmen Kuckemberg; *As amantes de Hamlet*, de Marta Dacosta; *A cousa vermella*, de Olga Novo e *O son da xordeira*, primeiro libro édito de Antía Otero, así como coa publicación por Positivas de *Moda galega*, de María Reimóndez e, na colección Tambo da Deputación pontevedresa, do volume *—orama*, de Estíbaliz Espinosa. De edición xa póstuma foi o poema que achegou para o volume conmemorativo *X. Espazo para un signo* (Xerais, 2005).

¹⁸ Cf. *A Nosa Terra*, Vigo, nº 1102, 30.10/5.11.202, p. 27.

Pola súa banda, Penélope Pedreira reflexionou así sobre esa mesma obra:

Un ton intimista e reflexivo e outro máis directo e propio da poesía da experiencia conviven –non sempre amabelmente– neste poemario da escritora e tradutora lucense [sic], o primeiro despois de sete anos de silencio editorial. Unha poesía por momentos suxestiva e de lograda sonoridade pero cuxos excesivos xogos gramaticais e o hermetismo de moitas das súas imaxes enchen de dificultades o camiño que debería levar ao lector cara á interpretación ou ao goce estético.

Retórica indolente, creación de novos termos –insinuados xa desde o título da obra– e ruptura da sintaxe poderían resumir os principais recursos formais destes trinta e un poemas de indagación persoal. Poemas que nos falan das miserias do cotián e das pantasma íntimas do eu con certas pinceladas de rebeldía social. Versos con frecuencia crípticos que poden deixar aos lectores certamente na intemperie¹⁹.

O compromiso de Xela co idioma galego, en tanto cidadá, activista, traballadora dunha editorial, profesora, creadora literaria, tradutora e mesmo nai foi tan firme como a conciencia de estar a asistir, pese a todos os esforzos individuais e colectivos, a unha prolongación irremisíbel do seu devalo multiseccular. Lembraremos liñas máis abaixo como a desatada “guerra normativa” que se viviu durante o período de implantación da Autonomía tamén lle pasou factura, nomeadamente na súa vertente como tradutora.

Xela escribiu poesía comprometida e feita desde o feminismo nunha terra e nun tempo en que o contradiscurso das mulleres loitaba aínda por se abrir paso e, desde logo, non atinxira a dimensión e a pegada que ten, felizmente, na actualidade en todos os campos da vida social, o artístico e o literario incluídos. A súa presenza na revista *Festa da palabra silenciada* constitúe un síntoma revelador nun duplo sentido: respaldo amical e ideolóxico á iniciativa liderada por M^a Xosé Queizán desde o “feminismo independente” e procura dunha plataforma acaída desde a que vencer o cerco patriarcal como escritora.

¹⁹ Cf. *Guía dos Libros Novos. Revista de Cultura e Pensamento*, A Coruña, 2ª etapa, nº 3, novembro-décembro de 2003, p. 14.

Resulta innegábel, para nós, o “manuelantonianismo” de Xela Arias. O seu afán irreverente, rompedor, provocador, inconformista, anticonvencional e furiosamente independente, que topou con toda clase de incomprensións e lle fixo escribir versos como os do poema “Para *artistas*”, que encerran toda unha contundente declaración contra o *aggiornamento*, a institucionalidade submisa (*tristes fábricas de exércitos / inoculados de acomodado*) e o afán de éxito (aplausos, premios...) concibido como ideal último, se non único, procurado por certo tipo de creador/a, que se aferra por esa razón espúrea ao conformismo e á covardía:

*E escólle-la cadeira do instalado
e sentes noxo quizais das camisas ensuciadas,
dunha miña fuga acelerada
sen ver que en ti
nace a volta ó máis pasado.*

*Conxúrate ó premio:
así te afoguen xa os brazos dos apoucados.
Na asepsia do teu verbo o branco lenzo é prohibida a valentía.*

Tamén innegábel é o “baudelairianismo” de Xela, a súa consciente instalación nun *malditismo* contracorrente, de escenario urbanita, suburbial e nocturno, de fasquía por veces un tanto *punkie, bukowskiana e underground*, que a emparenta espiritualmente con outros poetas do seu tempo que padeceron a mesma secundarización e extroversión sistémica por razóns non (só) “literarias”, como é o caso, sen irmos máis lonxe, do Lois Pereiro.

Xela escribiu tamén “rosalianamente”, quere dicir, mollando a pluma no propio sangue, erixíndose en “desmontadora do tinglado amoroso” (Marga Romero), cuestionando permanentemente os “equilibrios” (as imposturas hipócritas, os convencionalismos sociais, os construtos do patriarcado, o “primeiromundismo”...), explorando materias e temáticas aprioristicamente consideradas “pouco” poéticas (degradación urbana, alcoholismo, drogadición, inmigración...), expoñéndose literalmente núa, *intemperándose*.

A súa foi, por iso mesmo, unha literatura concibida e creada na antítese do *todo pola pasta / todo pola fama* que ela consideraba estaba a ser lema implícito de moitos individuos dedicados ao oficio literario nesa época; unha literatura afastada *motu proprio* das zonas de confort institucional,

social e estético; unha especie de tratamento de *shock* con palabras contra o autoconformismo ou o autoengano, un espello psicoanalizante no que o *eu* procurou respostas auténticas e custosas saídas do labirinto.

Por iso, en palabras de Ana Román²⁰, Xela foi protagonista dun “inconformismo creativo e solidario que, desde a lucidez dunha mente en rebeldía, despregou ao longo de corenta e un anos de vida a paixón da palabra na súa máis depurada independencia, en cada un dos seus actos poéticos, culturais, cívicos”. E acertou tamén Marta Dacosta cando, poucos días despois do pasamento da autora de *Denuncia do equilibrio*, fixo esta avaliación de urxencia:

Xela procurou a esencialidade do verso e puxo a lingua ao seu servizo. Como ela dixo, a escrita é indagación e tamén unha forma de cuestionar o mundo, unha escrita compracente e laudatoria non ten sentido, si a esculca e o coñecemento. A necesidade de enfrontármonos unha e outra vez coa nosa realidade. E para isto Xela necesitaba desartellar a linguaxe, descompola e recompola nun esforzo de indagación e tensión poética²¹.

Ese seu constante experimentar coa linguaxe, o seu romper corsés expresivos, o seu dialogar con outras artes e formatos (o cómic, a fotografía, a música...) e a súa, en expresión de Xavier Rodríguez Baixeras²², “potencia imaxinativa” situárona nunha posición tipicamente vangardista, por igual distante do canon que dominou unha parte importante da produción da chamada xeración dos 80 (culturalismo, venecianismo...) como das propostas máis espectacularmente disruptivas do colectivo “Rompente”.

Ela foi unha voz firme e segura de si (*non escribo como terapia porque entón faría diarios e non faría nen poesía nen literatura*, declarou neste sentido²³) e foino nun contexto maiormente hostil, despregando un universo temático e expresivo moi característico. A súa poesía adquiriu, poema a poema, unha fasquía propositada, meditada, procurada, en definitiva un “estilo”, forxado

²⁰ Vide <https://nova.academia.gal/letras-galegas/2021/xela-arias/biografia>.

²¹ Cf. *A Nosa Terra*, Vigo, nº 1103, 6/12.11.2003.

²² Cf. *Bos tempos para a lírica. A xeración de 1980*, A Coruña: Espiral Maior, 2009, pp. 56-57.

²³ Cf. Entrevista con Xan Carballa, *A Nosa Terra*, Vigo, nº 426, 29.3.1990, p. 21.

na contracorrente e na inconformidade: unha dicción “estraña e turbadora”, en palabras, máis unha vez, de Rodríguez Baixeras. De aí procede, coidamos, esa relativa “desubicación” xeracional que protagonizou e que ha de seguir marcando toda aproximación ao seu encadramento.

Traduttore, traditore, e máis en tempos de guerra normativa

As traducións de Xela Arias foron obxecto no seu momento de dúas respostas no espazo público de índole moi distinta, aínda que igualmente pouco positiva e reconfortadora, ao noso entender.

Na maioría dos casos a recompensa mediática e social polas traducións realizadas foi unha bastante limitada difusión e unha falta notoria de recoñecemento público: os cómics holandeses de *Francka* postos en galego con arroubo acabaron non obstante axiña descatalogados e as versións galegas de textos de Gianni Rodari, James Joyce, Angela Carter, Bram Stoker, Fenimore Cooper e aínda outros apenas lograron trespassar os límites da minoría lectora de seu en galego ou a recomendación como libros de lectura escolar. Como nota excepcional, en 1993 a súa tradución de *O derradeiro dos mohicanos* sería distinguida co premio de tradución “Ramón Cabanillas”, se ben compartido con Darío Xohán Cabana.

Noutros casos, os que afectaron as súas versións para o galego de obras orixinariamente escritas en portugués como *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco ou *O gato gaiado e a andoriña sená* de Jorge Amado, a cousa aínda foi peor, porque lle valeron descalificacións e ataques que necesariamente tiveron que ferir o seu xa conturbado ánimo de autora “periférica”. Pouco debeu de compensala, nese sentido, recibir en Portugal en 1987 unha medalla da “Sociedade de Língua Portuguesa” polo primeiro deses dous traballos citados.

Algúns críticos da Xela tradutora, como foi o caso do escritor e xornalista Fernández Ferreiro na súa columna “De sol a sol” en *La Voz de Galicia*, aínda deixando a salvo a calidade do seu traballo (“A traducción de Xela Arias parécenos boa, axustada ó texto orixinal”) pretextaron, talvez non sen razón, a relativa desnecesiedade do mesmo, considerando máis lexítimo aspirar a que o lectorado galego minimamente culto fixese o esforzo de aproximarse ás obras editadas en portugués no seu orixinal: “Temos que

sinalar –dicía entón Fernández Ferreiro– que non estamos moi seguros da eficacia que poida ter para o lector galaico esta versión. E por unha razón ben clara: aquel que ten os debidos coñecementos para ler e comprender o galego, tamén os debe ter para ler e comprender o portugués sen moitas dificultades. Entón, de ser así, ¿para que queremos o intermediario dun traductor –por bo que sexa–, se podemos disfrutar da obra no seu idioma orixinal?”.

Outros críticos, pola súa vez, combateron a orientación rabiosamente diferencialista, isolacionista se quixermos, das escollas feitas por Xela á hora de adaptar / verter ese orixinais lusófonos ao galego normativo. A “guerra ortográfica” desatada após a publicación no D.O.G. do chamado “Decreto Filgueira”, en 1983, está na base destoutras desconformidades coa tradutora, convertida sen ela o querer en “personificación” ou “abandeirada” da política lingüística e ortográfica oficial da Xunta presidida por Fernández Albor...

O membro da AGAL Alberto García Vessada cualificou ironicamente ese labor de Xela Arias de “traducir” Jorge Amado como “umha tarefa titánica” e acusouna de “aldrajar e desfazer umha obra literária (...) de jeito totalmente gratuito e incesário”, de “alterar o texto original por simples capricho” e de facer un “destrozo sistemático do léxico, sintaxe, ritmo, valores fonéticos expressivos, morfología e estilo do autor”²⁴.

En *Luzes de Galiza*, o recensionador *Roi Vales da Oliveira* (pseudónimo de António Gil Hernández, se non estamos errados) postulou a idea de que a tradución de Xela a “galego normativo” estaba orientada por dous principios xerarquicamente orientados, que el propio enunciaba do seguinte xeito: “1º Há de evitar-se que o galego se pareça ao portugués. 2º Nom importa que o galego se pareça ao castelhana. E que fazer em caso de dúvida? Aplique-se o primeiro critério e torne-se obrigatório o segundo, quer dizer, escreva-se o galego *igual* que o castelhana”²⁵.

Finalmente, en carta ao director en *La Voz de Galicia* (23.8.1987), o activista luso-reintegracionista José Ramom Rodrigues Fernandes, polemizando con Méndez Ferrín, non se privaba de aludir de pasaxe ao

²⁴ Cf. “Umha tarefa titánica: Jorge Amado em galego”, *Agália. Revista da Associação Galega da Língua*, Ourense, nº 9, primavera de 1987, pp. 47-43.

²⁵ Cf. *Luzes de Galiza*, O Castro-Sada, nº dobre 5/6, Inverno-primavera de 1987, p. 53.

traballo de tradución de *Amor de perdição* feito por Xela Arias catalogándoo abertamente de “castrapo”...

Hoxe sabemos que Xela fixo esas traducións despois dun proceso de reflexión (*En principio tiven as miñas dúbidas, pero tomei unha decisión drástica*) e *pro pane lucrando* (*principalmente, porque precisaba cartos*) e sabemos tamén que nas orientacións dese seu labor resultou decisivo o feito de seren en última instancia *unha proposta da editorial na que traballo* [Xerais], o cal non obsta para que ela defendese a pertinencia desas traducións desde o portugués ou mesmo desde o castelán (lémbrese que tamén traduciu *El bosque animado*, de Wenceslao Fernández Flórez) partindo do desexo de demostrar así que *a nosa é unha lingua completa e capaz*²⁶.

Xa a título póstumo e *ex aequo* con Moisés Rodríguez Barcia, recibiría Xela o premio de tradución Plácido Ramón Castro na súa cuarta edición (2004), grazas á súa versión galega de *O Spleen de París*, obra do seu admirado Charles Baudelaire.

Ausencias que explican máis que mil palabras

Fran Alonso, no artigo “Borboriño para Xela” publicado en *A Nosa Terra*²⁷, acertou a sintetizar o percurso estético-editorial da escritora con estas palabras:

Xela era unha poeta de extrema sensibilidade contemporánea [...] foi radicalmente individual, urbana e contemporánea na súa *Denuncia do equilibrio*, soubo proxectarse como unha creadora íntegra en *Tigres coma cabalos*, mostrouse extremadamente valente no seu libro máis incomprendido, *Darío a diario*, e despediuse buscando unha nova dimensión para a palabra en *Intempériome*.

Pola súa vez, Marilar Aleixandre reflexionou sobre o perfil literario de Xela nestes atinados termos:

Desordénome, dis, *intempériome*, cando o que fas é restituír ás palabras a súa orde, tiralas de dentro sen temor á treboada.

²⁶ Cf. Fragmentos literais tirados da entrevista de Xela Arias con Xan Carballa, *A Nosa Terra*, Vigo, nº 426, 29.3.1990, p. 21.

²⁷ Cf. *A Nosa Terra*, Vigo, nº 1103, 6/12.11.2003, p. 30.

Como resistes á orde, ás clasificacións, á disciplina, non souberon aliñarte en ningunha xeración. Estás soa coa túa voz. Os teus catro libros. Que poucos libros, que pequeno o número. Que grandes os poemas²⁸.

Pero esta traxectoria singular, orixinal, anoadora e rompedora, engadimos nós, non colleitou nin o recoñecemento nin a difusión que cabía agardar, por máis que non lle faltasen nunca seareiros entusiastas²⁹. Aínda no instante do seu pasamento unha parte da prensa periódica galega relegou a nova a un discretísimo lugar das páxinas interiores, priorizando en titulares o pasamento polas mesmas datas dun destacado cultivador da literatura pretensamente humorística, mais de transfondo ideolóxico antidemocrático e franquista³⁰.

A súa chamativa ausencia en boa parte das antoloxías e escolmas feitas nos anos 80 e 90, con poucas excepcións³¹, é síntoma evidente, na nosa opinión, desa marxinalización e invisibilidade a que foi, en certo sentido, condenada.

²⁸ Cf. *La Voz de Galicia*, A Coruña, 4.11.2003.

²⁹ Marga Romero, que estaba daquela asistindo ao Congreso Galeusca 2003 en Gernika, deixou testemuño do impacto que a nova da inesperada morte de Xela o 1 de novembro de 2003 provocou na delegación galega nese encontro e da improvisada homenaxe que instantaneamente alí lle renderon Euloxio Ruibal, Xosé M^a Álvarez Cáccamo, Marica Campo e outros (Cf. *A Nosa Terra*, Vigo, nº 1103, 6/12.11.2003, p. 24). O volume de homenaxe *Xela Arias, quedas en nós* (Xerais, 2004) reuniu un bo quión deses seareiros de Xela e o “Grupo Dous” (Pablo Carrera e Fernando Abreu) chegou a facer versión musical dos versos da nosa autora co título “Vencer é cousa de se tratar”.

³⁰ Así o puxo de relevo Suso de Toro, denunciando nunha columna do semanario *A Nosa Terra* (nº 1103, 6/12.11.2003, p. 12), no texto titulado “Esquela para Xela”, que “se a morte de Vizcaíno Casas merece a portada dun xornal e a de Xela Arias non é que no noso país campa a miseria moral máis rasteira”. Fronte a esa Galiza tan atrapada, inculca e servil, o escritor compostelán reivindicaba e sentiase dalgún xeito voceiro entón da Galiza que “lembra agradecida e cariñosamente a Xela”.

³¹ Entre elas citemos o volume *Poesía Gallega de Hoy – Antoloxía*– (1990), da Colección Visor de Poesía, onde está presente concretamente cos poemas “Apátridas”, “Transferidos os silencios paseei logo...”, “Probas” e “Polo paseo arriba mergulleime” (os catro de *Denuncia do equilibrio*) e mais varios textos (“Monólogo adicto”, “Borracho”, “Cervexas”, “Vente”, “desmán” e “Para artistas”) dun poemario entón inédito titulado *Atrapados: furias*, do que se alimentou finalmente *Tigres coma cabalos*. Tamén é de destacar a súa presenza co poema “Non é xusto” musicado no CD-Antoloxía *Río de son e vento* (1999), de César Morán Fraga.

Faltan textos seus na escolma *Poetisas galegas do século XX*, publicada por Maximino Cacheiro Varela en 1987, onde si aparecen Filomena Dato Muruais, Francisca Herrera Garrido, Anne Marie Morris, Pura Vázquez, María Mariño, Luz Pozo Garza, M^a do Carme Kruckemberg, Xohana Torres, Ánxeles Penas, Margarita Ledo Andión e Pilar Pallarés.

Faltan textos seus na escolma *Desde a palabra, doce voces. Nova poesía galega*, preparada por Luciano Rodríguez Gómez e editada en 1986 por Sotelo Blanco, onde só aparece como poeta-muller Pilar Pallarés.

Faltan textos seus na antoloxía *50 Anos de Poesía Galega. A Xeración dos 50. A Xeración dos 80*, publicada en 1994 por Edicións Penta e preparada por Carlos L. Bernárdez, onde si aparecen Xohana Torres e Pilar Pallarés.

Faltan textos seus no volume nº 209-210 da revista malagueña *Litoral* (1996) dedicado á “Poesía Gallega Contemporánea”, en edición de Luciano Rodríguez e Antonio Jiménez Millán. Aparecen, porén, Rosalía, Luz Pozo, Xohana Torres e Pilar Pallarés.

Faltan textos seus na *Antologia de Poesia Galega* preparada por Yara Frateschi Vieira e publicada en 1996 pola Editora da Universidade Estadual de Campinas (Brasil), onde si aparecen Rosalía, Luz Pozo, Xohana Torres, M^a Xosé Queizán e Pilar Pallarés.

Faltan textos seus en *Para saír do século* (Eds. Xerais, 1997), onde si figuran Ana Romaní, Marta Dacosta e Yolanda Castaño, entre as mulleres.

Faltan textos seus no volume *Mulher a fazer vento* publicado por Edições Tema, de Lisboa, en 1998, onde si aparecen Ana Romaní, Anxos Romeo, Emma Couceiro, Luísa Villalta, Luz Pozo Garza, Olga Novo e Yolanda Castaño.

Faltan textos seus en *No limiar do novo milenio. Antoloxía da literatura galega*, preparado en 1999 pola profesora rusa Elena Zernova, onde si aparecen catro textos de Pilar Pallarés.

Faltan textos seus no volume antolóxico trilingüe galego-castelán-ínglés *A tribo das baleas. Poetas de arestora* (Xerais, 2001, colección Ablativo absoluto), de Helena González, que si recolle pola contra poemas de Ana Romaní, Chus Pato, Helena de Carlos, Olga Novo, Anxos Romeo, Emma Couceiro e María do Cebreiro.

Faltan textos seus na *Antoloxía consultada da poesía galega 1976-2000*, publicada por Tris Tram en 2003, en edición de Arturo Casas, onde si son obxecto de atención e escolma Luz Pozo, Xohana Torres, Pilar Pallarés, Ana Romaní, Chus Pato e Olga Novo.

Faltan textos seus na escolma *Amor en Feminino. Antoloxía das poetas galegas. De Rosalía á Xeración dos 80*, publicada por Baía Edicións (2006) e preparada por Maximino Cacheiro Varela, onde si aparecen Rosalía de Castro, Pura Vázquez, Luz Pozo, M^a do Carme Kruckemberg, M^a Xosé Queizán, Helena Villar Janeiro, Ánxeles Penas, Marica Campo, Ana Romaní, Marta Dacosta e Pilar Pallarés.

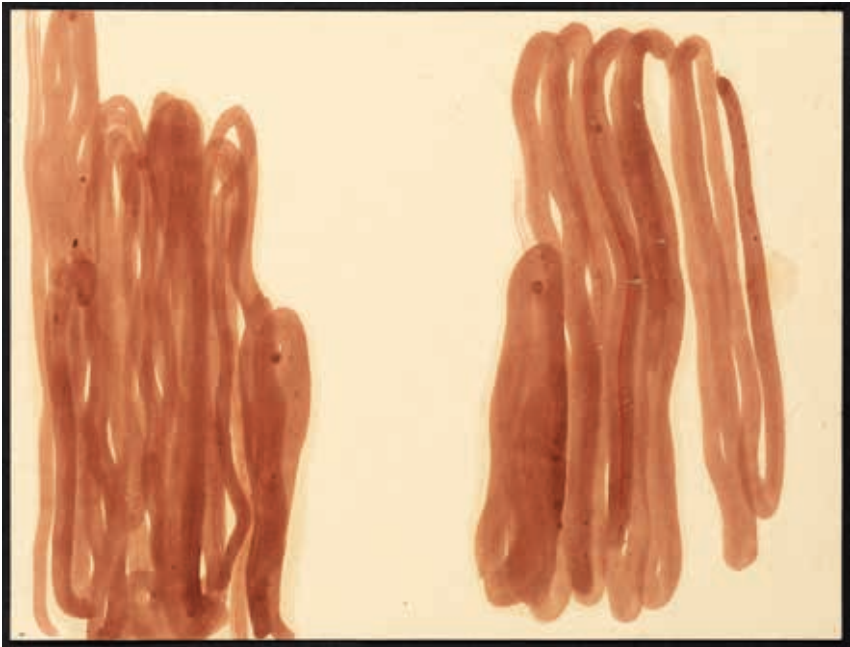
Faltan textos seus en *A cidade na poesía galega do século XXI* (Toxosoutos, col. Escolmas, 2011, edición de Gonzalo Vázquez), onde si aparecen poetas mulleres como Marilar Aleixandre, Alicia Baña, Yolanda Castaño, Marta Dacosta, Berta Dávila, Rosa Enríquez, Estíbaliz Espinosa, María Lado, Verónica Martínez Delgado, Rosa Méndez, Andrea Nunes Brión, Olga Patiño, Ugia Pedreira, Ánxeles Penas, M^a do Cebreiro e Helena Villar Janeiro.

Faltan textos seus na escolma *Anthology of Galician Literature. Antoloxía da Literatura Galega (1981-2011)*, editada e traducida por Jonathan Dune en 2012 e publicada ao unísono por Xerais, Galaxia e a Xunta de Galicia, onde si aparecen, entre os 60 autores elixidos en total, Marilar Aleixandre, Rosa Aneiros, Fina Casalderrey, Yolanda Castaño, María do Cebreiro, María Lado, Inma López Silva, Oriana Méndez, Teresa Moure, Chus Pato, Luz Pozo, Ana Romaní, Anxos Sumai e Xohana Torres.

Cábenos preguntar, á vista do exposto: en cantas escolmas máis sobre a lírica que se fixo na Galiza entre os anos 80 da pasada centuria e o ano 2003, cando a Parca nos roubou a súa personalísima voz, ha de seguir faltando a poesía de Xela Arias? Non serán xustas xa, nunca máis, novas incompresións e *intemperies* sobre unha poeta singular e única que, como escribiu no seu día Méndez Ferrín, “pasou polo mundo coma un cometa senlleiro, todo procura vitalista e fogos radicais”³².

E. X. Í.

³² Cf. “Memoria de poetas defuntos”, *Faro de Vigo*, 21.2.2005.



Retrato da artista adolescente. A poeta como lectora e a poesía como sedimento

MARÍA XESÚS LAMA LÓPEZ
(ADHUC, Universitat de Barcelona)

Xela repartindo camisetas de *Nunca Máis* no café De Catro a Catro de Vigo e berrando contra o xenocidio organizado polo imperio... Esta imaxe tan próxima evocada por Álvarez Caccamo (2004) pouco despois da súa repentina desaparición, plántanos diante a imaxe dunha muller presente na rúa, presente nos debates da ágora da cidade, inda nova e activista, con iniciativa e capacidade de acción mobilizadora, chea de forza e empuxe, convocando aos poetas para alzar a voz contra o desastre do *Prestige* no mesmo ano 2003 da súa morte. Sen embargo a súa imaxe, fixada para sempre nas fotos das primeiras entrevistas e nas composicións case escultóricas das fotografías de Xulio Gil que forman parte do libro *Tigres como cabalos*, aparecendo e desaparecendo entre corpos con ou sen rostro, difuminados ou definidos e reduplicados, será sempre un corpo ousado que se afirma en interacción coa palabra e unha ollada esvaradía e terra esculcando no horizonte. Aí detrás está inda a nena que tiña só ollos, esculcando o pensamento da ollada que confronta, calando as ocultas intencións dese mundo por descubrir que está sempre ao outro lado do foco ou do espello¹.

Moitos son os cualificativos que se repiten nos materiais que tratan de explicarnos a Xela Arias neste ano de homenaxe; adxectivos, substantivos e expresións contundentes revoando sobre intentos de definición que a atravesan como o fume ou a néboa que con tanta frecuencia circulan polos seus textos: profesionalidade, responsabilidade, precisión, rebelde, meticulosa, esixente, pioneira, anticonvencional, autonomía, autoaprendizaxe, independente, intempestiva, ousada, loitadora, rupturista... Co tempo vaise perfilando un retrato máis complexo que aquela primeira visión da poeta moza dos oitenta, os anos da movida viguesa que en parte vive e tamén observa con actitude crítica, que presenta os seus textos en recitais, a veces con grupos de rock

¹ Ao preguntarlle como se lembra a si mesma de nena, Xela Arias responde destacando a súa capacidade de comprensión e aprendizaxe absorvendo o significado de todo o que observa no seu entorno: “Teño a sensación de que tiña só ollos. [...] Véxome calculando, calando cantidade” (Rivas 1990).

amigos², que participa de todas as experiencias contraculturais na expresión literaria e na propia experiencia vital. Mais adiante aparece o reto do diálogo con outras formas de expresión artística e o desafío de poñer o propio corpo no texto, participando nesoutra linguaxe coa que se intenta desbordar as limitacións do libro, “contra a concepción do libro como un cadáver morto nun anaquel”, como ela di ao comentar ese experimento de diálogo coa fotografía en *Tigres coma cabalos* en entrevista con Manuel Rivas (1990)³. Despois mergúllase na interrogación arredor da vivencia da maternidade en *Diario a Diario* (1994), de novo escribindo tras poñer o corpo como medio para o experimento en busca da revelación, e tras un longo silencio, de novo en *Intempériome* (2003) rexorde a voz rebelde e libertaria que se revolta contra calquera asimilación, que se mantén á espreita coa navalla da ironía.

Poetas e lectores de poesía

Fronte a todas estas definicións, farei un intento de explorar algúns indicios de autodefinición da autora en relación cos seu primeiro libro, onde dá algunhas pistas sobre o seu proceso de formación como poeta a partir da lectura. Non debemos esquecer que Arias segue un proceso consciente de autodidactismo, negándose a pasar pola formación académica nun acto de rebeldía explícito que parte da súa seguridade de que nas aulas non

² Bragado (1921) lémbra nos todas as colaboracións da autora en *Faro de Vigo* neses primeiros anos, así como as crónicas que daban conta das súas múltiples actividades, e paralelamente no seu twitter achega os documentos citados da hemeroteca do xornal, entre eles un artigo de Fernando Franco sobre “Los Desertores, el fuerte y ácido zumo natural del rock and roll” onde fala do valor engadido que achega este grupo descubríndonos una faceta pouco coñecida da escritora, como letrista de cancións de rock: “pero hay algo que no debes olvidar, porque es algo así como la estrategia de la diferencia, el valor añadido que vende el grupo al mercado de la música: las letras de Xela Arias, esa dulce violencia de sus textos labrados en la arena de la vida”. Aínda que non todas as letras son da poeta, pódense consultar en: <http://lafonoteca.net/disco/el-desertor/>.

³ A entrevista de Rivas revela un interese pola poesía de Arias como recoñecemento nunha postura disidente compartida daquela fronte ao que Nogueira identifica como tendencia dominante do momento na poesía galega: “una escritura de corte culturalista que volvía sobre os grandes temas universais con exquisito coidado da forma e, en ocasións, con requintamento e mesmo cun marcado preciosismo verbal” (2015: 40). De feito xa o 17 de maio de 1984 se publicaran no *Faro de Vigo* poemas de ambos e os primeiros poemarios son case simultáneos: *Mohicania* de Rivas publícase tamén en 1986 e *Ningún cisne* en 1989.

poderá aprender nada do que lle interesa⁴ e, ao mesmo tempo, sabemos que efectivamente non perde o tempo durante os anos que os seus compañeiros estudan na universidade, traballando no mundo editorial e adquirindo unha experiencia e formación práctica extraordinariamente cualificada como correctora de textos, tradutora e editora⁵, tratando con autores e outros axentes da vida cultural e participando desde dentro na xestión que media entre os creadores e o mercado. Curiosamente esa posición dálle unha gran liberdade como creadora, de xeito que escribe o que realmente lle interesa e lle apetece, e deseguida encontra a vía para a publicación na mesma Editorial Xerais. Nese momento a escritora parece traballar co mesmo rigor na súa formación poética ca na súa vida profesional e dalgún xeito ese proceso ilumínase nas súas reflexións sobre a poesía na conferencia que pronunciou en Lugo en 2001, xa despois de pasar polos estudos de Filoloxía Hispánica e cunha clara consciencia do proceso desde a mirada retrospectiva experta, que lle permitía valorar as diferenzas entre os diferentes procesos de aprendizaxe que experimentara, e a poeta claramente opta polo diálogo directo cos textos dos creadores clásicos e contemporáneos:

Para falar de poetas hai tamén que falar de lectores de poesía. Lector de poesía non é quen merca libros de poesía e agarda atopar neles, e moitas veces atopa, pequenas narracións en verso. Lector de poesía non é o filólogo afeito a destripalos textos, e adxudicárle-la [lectura] estruturalista, funcionalista, etcétera. Lector de poesía non é quen ante un poemario busca un ritmo delicado, un sentimento delicado. Non é lector de poesía quen, porque vivimos fundamentalmente en zonas urbanas e recibimos unha televisión que nos afai ás últimas monadas dos máis novos, agarda nun libro de poesía un léxico de moda, ou palabrería “rompedora” moderna, ou un teatriño das ocorrencias incorrectas,

⁴ Romaní (2021) sinala como esta rebeldía fronte ao ensino regrado conecta con discursos críticos moi característicos daqueles anos, como a mesma poeta comentaba: “tiña moi interiorizado o anxeio de independencia [...] Rebotábame ademais o sistema de estudos, cría que todo o que necesitaba podía apréndelo pola miña conta”.

⁵ Xulián Maure explica moi ben a súa incorporación novísima ao proxecto empresarial de Edicións Xerais, todo o traballo que facía e cómo vai asumindo responsabilidades e configurando un criterio propio, de xeito que aos vinte anos estaba presentando en Lugo a colección Xabarín e explicando en actos públicos os proxectos e directrices da editora (Arias Castaño e Arias López 2004:175-180).

cando non infantilizadas. E mais posiblemente en todos eles hai un lector de poesía.

Lector de poesía, penso eu, e quen se someteu á autoaprendizaxe de convivencia cos textos, e superou a proba. A convivencia, a máis complexa aprendizaxe entre os seres humanos. ¿Que dicir se por enriba son papeis, sequera persoas?

É máis doado. Só hai que rozarse cos poemas, manter moito roce cos textos, e irles así depurando as ideas e maila cadencia. E hai que facelo desprexuízados, limpos, coma quen se planta nun monte a respria-lo osíxeno, sen máis aparato crítico cós pulmóns mesmos e a necesidade de aire fresco (Arias 2001).

Este proceso de relación intensa cos textos mediante a lectura está talvez condicionada polo traballo editorial que obriga a unha perspectiva de lectura reforzada pola conciencia de toda a multiplicidade de lectores que se quere activar e cos que se activa un proceso de mediación que debe facilitar o seu achegamento e o seu goce cos textos que se lle ofrecen. Pero sobre todo é a lectura dunha creadora que posúe a capacidade indagatoria para achegarse aos textos buscándolles as entrañas para captar o aire fresco que lle vai a permitir encher os seus propios pulmóns para ampliar os horizontes e a mesma vida, alimentando a fame de sentido.

Primeiras lecturas

O primeiro poemario de Xela Arias ofrécenos unha información moi valiosa sobre as lecturas que nese momento alimentan as súas ideas sobre a existencia e a súa linguaxe poética. Unha cita inicial remítenos a Juan Eduardo Cirlot e a súa poesía, case salmódica e interminable arredor de *Bronwyn* (1967), un personaxe feminino que xorde das augas como unha fada celta, tomado da película *El señor de la guerra* (1965) de Franklin J. Shaffner. Por outro lado, unha nota final indica que utiliza citas de Novalis, Rilke e Rimbaud: os versos dos *Himnos á noite* de Novalis aparecen integrados dentro do poema “A paixón que aniño...” facendo referencia á felicidade dos “consagrados á noite”; a referencia das *Elexías de Duino* de Rilke no poema “1984” convoca a imaxe dos anxos como un convite á reflexión sobre a beleza e a perfección inalcanzable, e a súa potencia destrutiva. Por último no poema “Abandono a marcha da miña sombra” dialoga cun verso de *Unha tempada no inferno* de Rimbaud, unha burla da inocencia como paradigma

de calquera virtude no medio do canto a abxección e a ruindade humana que é o seu poema “Mal sangue”.

Cirlot, Novalis, Rilke e Rimbaud. Catro poetas que constrúen o seu discurso poético arredor da elaboración simbólica dos significados, que espremen a capacidade expresiva da linguaxe e que crean a súa obra arredor do desacougo ante un mundo que non pode acoller ao suxeito mais que aniquilándoo. En consecuencia os camiños que se abren son diversas formas de indagación sobre o propio mundo interior e sobre a relación posible co outro, a natureza, o entorno degradado ou o cosmos, ou a busca de comunicación con algunha forma de transcendencia. A desolación ante a morte, a inconstancia, o e o carácter inalcanzable de calquera desexo ou ideal.

A lectura de Cirlot, autor do imprescindible *Diccionario de símbolos* (1968), fornécelle á poeta unha forma de comprender a poesía onde afloran constantemente coincidencias: a concepción da poesía e a lectura poética como esforzo para comprender e conceptualizar o mundo e as vivencias propias: “Educar en poesía é un esforzo. E somos pouco lectores de poesía porque somos pouco dados para o esforzo [...] É autogoberno, é autoaprendizaxe, é autonomía”, di Arias, igual que Cirlot aseguraba “mi poesía es un esfuerzo por encontrar el umbral de la ultrarrealidad [...] y luego intento que ese mundo substituya en mi lo que el mundo no es y no me da”. Tamén no poeta barcelonés se encontra o esbozo dese idioma tensado e de sintaxe “estarabouzada” que Arias practica como signo de insubordinación radical: “¿estás aunque no nunca puedes?”, “el cielo es otro cielo cuando ya”, son versos que preceden e tal vez inspiran as rupturas do equilibrio que nos son tan familiares en toda a produción de Arias, igual que a abundancia de aliteracións (Corazón Ardura 2007). Isto non quere dicir de ningún modo que Arias copie ou imite, senón ben ao contrario, que o traballo de lectura fonda e exploratoria conduce a un auténtico diálogo que permite a apropiación significativa de certos elementos que se someten a una reelaboración desde a realidade nova e particular na que se instala a poeta como filla do seu tempo e a súa circunstancia. Por iso unha lectura crítica demorada é precisa aínda para desentrañar como se inscribe a poesía de Xela Arias no diálogo cunha tradición poética europea que se comunica tamén coas lecturas feitas desde a propia tradición galega, pasando por Pondal e Rosalía.

As constantes referencias en *Denuncia do equilibrio* á loita entre a luz e a escuridade nocturna (“luz no delirio sentidos!”, “faísca quebrada na primeira volta”, “abrindo ollos na penumbra” fronte a títulos como “Nocturnidade”, “A lúa” ou “Os ollos ben pechados”) esixen unha interpretación desde a lectura demorada do *Himno á noite* de Novalis como proposta de superar as marxes sensoriais e mirar máis aló das fronteiras luminosas do mundo para que o/a poeta poida converterse en vidente e iniciar unha viaxe a través da noite para acadar o amor, nunha dimensión cósmica, e o coñecemento (Argullol 1985). Así mesmo conceptos reiterados como o silencio, a sombra, o deambular somnábulo, a impotencia das palabras, a carencia, o naufraxio, a esperanza..., poden formar novas constelacións e adquirir novos significados á luz do diálogo cos referentes da tradición poética que a propia autora anunciaba. Referentes que conflúen nunha liña de malditismo hermético que abanea entre o nihilismo e a procura dunha transcendencia humanista e solidaria con todos os habitantes das marxes e do desespero. Non esquezamos que para Rilke a pregunta polo divino é sempre unha pregunta polo destino do ser humano. En calquera caso a súa proposta encóntrase ben lonxe doutras formas lúdicas de poesía sensorial como a que reclama Borges (1995) cando di que coincide con Montaigne na frase “non fago nada sen alegría” ou cando reclama que “a felicidade –ou a lectura– non debe requirir esforzo ningún”.

A obra poética como diálogo en construción

A propia poeta, desde o experiencia do camiño transitado ao reflexionar sobre a súa experiencia en 2001, contempla cunha certa complicidade a paixón e a desmesura dos anos mozos como a primeira sacudida, a máis forte dunha serie de vagas que acaban por encontrar un ritmo recorrente que se recupera coa constante exposición á intemperie:

E na pubertade buscámo-los “versos más tristes de esta noche”, ou o que daquela considerámo-las melancolías de Bécquer ou Rosalía. E na adolescencia coqueteamos coas perversidades, asaltos á gloria ou transgresións dos simbolistas franceses, ou cos ensaios eternos dos mestres latinoamericanos. E todo iso para nos ir formando. Relelo todo cando pasaches os trinta e inda teñen cousas que che dicir. Méteslle man a Góngora ou Quevedo, e xa non quedas nas superficies dos aspaventos. Relés a Rosalía ou Pondal, e sabes ata que punto inventaron o mundo.

Ese lector de poesía é a medida do poeta. É el quen define o poeta, e éo na medida en que é el quen cumpre o seu papel de reconstructor, recreador, ó constituírse en quen de converter en feitos os desexos do creador (2001).

A obra poética constrúese, pois, como diálogo coas lecturas que van sedimentando a propia concepción da poesía e do traballo coas ferramentas da linguaxe. Engadindo outros referentes literarios co paso do tempo como a poeta Blanca Varela en *Intempériome*, pero tamén outras fontes alternativas á cultura libresco como as lendas de pintadas nas paredes. Doutra banda temos que lembrar as variadas dimensións do diálogo que propón constantemente Xela Arias con outras modalidades artísticas como a fotografía, a pintura presente nalgunha portada ou nas ilustracións que acompañan os seus poemas en revistas e fanzines, ou a música que está presente nas experiencias rockeiras dos anos mozos e no proxecto frustrado da presentación que proxectaba para *Intempériome* en colaboración co músico Fernando Abreu. O traballo poético concíbese así como unha constelación que se proxecta en rede e cara adentro, activando a construción da propia subxectividade en interacción permanente coa vida social do entorno e coa tradición artística para proxectar quizais unha proposta utópica de acción e experimentación permanente.

M. X. L. L.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Xela (2001): “Para que os poetas hoxe?”, Conferencia no Círculo das Artes de Lugo, 04/05/2001. Dispoñible en <http://culturagalega.gal/album/detalleextra.php?id=152>.
- _____ (2018): *Poesía Reunida (1982-2004)*. Vigo: Xerais
- Arias Castaño, Lois e Valentín Arias López (2004): *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Xerais.
- Argullol, Rafael (1985): “El descenso místico de Novalis” en Novalis, *Himnos a la noche*. Barcelona: Icaria.
- Borges, Jorge Luís (1995): *Borges oral*. Madrid: Alianza editorial.
- Corazón Ardura, José Luís (2007): *La escalera da a la nada. Estética de Juan Eduardo Cirlot*. Murcia: Cendeac.
- Nogueira, María Xesús (2015): “O equilibrio trastornado. O eu e a súa relación co outro na poesía de Xela Arias”, *Abriu. Estudos de textualidade de Brasil, Galicia e Portugal* 4, pp. 29-43.

- Rivas, Manuel (1990): “Pero onde está a miña xeración?”, La Voz de Galicia, 25/03/1990. Disponible en https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2020/12/24/xela-arias-entrevistada-manuel-rivas-onde-mina-xeracion/0003_202012G24P39991.htm
- Romaní, Ana (2021): “Xela Arias. Declárome inconforme”, Real Academia Galega. Disponible en <https://academia.gal/letras-galegas/2021/xela-arias/biografia>



Diario lírico e figuración do suxeito (Apuntamentos sobre *Denuncia do equilibrio*)

ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA
(Universitat de Valencia)

Nas derradeiras décadas do pasado século, vaise dar un moi significativo cambio na sensibilidade vital e, en consecuencia, nas poéticas guieiras da nosa lírica dese período. É un cambio que –como xa se ten sinalado– abren poemarios emblemáticos de Méndez Ferrín (*Con pólvora e magnolias*, 1976) e Cunqueiro (*Herba aquí ou acolá*, 1980), dous poetas ben distanciados na idade e nos propios supostos estéticos, e cobra corpo nos autores do grupo xeracional dos 80 co desenvolvemento dun rico abano de ramas, tales o *esteticismo* (metapoético e culturalista), formas dun *realismo simbólico*, *telurismo* de anovada visión ou un *vivencialismo* da intrahistoria persoal (coa evocación da infancia, os ámbitos do arraigo vivificador, o amor etc.).¹

Rómpese, xa que logo, cos modelos da escritura realista que se manifestaba xa nas súas liñas finais, ecoicas e de pedestre prosaísmo. Dese xeito, fronte á imaxe do poeta coma *homo social*² e a consideración do poema como *obxecto ideolóxico*, virá a recuperación da esteticidade (con toda a súa evidencia de experimentación e tensión formal); fronte á ilusión referencial e á procura da transitividade comunicativa, darase agora unha expresión que non rexeita a indeterminación (ou a opacidade) expresiva, a suxerencia, e mesmo modos do irracionalismo verbal; e, en fin, fronte ó abandono compositivo, tentarase a acción dunha “intelixencia vixiante”, determinante do esmero construtivo do poema.

Neste marco de cambio tan decisivo hai que situar –e entender– o agromo poético de Xela Arias e o sentido do seu primeiro poemario *Denuncia*

¹ Corresponde a estes poetas –como tal grupo– a protagonización no decisivo cambio de rumbo, do que tamén foron partícipes, sen dúbida, moi destacadas voces de xeracións anteriores.

² Na tipoloxía de E. Spranger, e oposto ó *homo aestheticus*, caracterízase pola súa “orientación afirmativa de valor hacia la vida ajena y a sentirse a sí mismo en los demás”, do que fai “impulso vital predominante”. Vid., *Formas de vida*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, pp. 237 ss.

do equilibrio (1986). Ora ben, a nosa poeta vai optar –e asumir ó longo da súa traxectoria creadora– por un *paradigma de ruptura* máis extremoso³ que o dos seus compañeiros xeracionais, feito que a deixa arredada do grupo e nunha posición de escritura periférica.

Ese seu *paradigma de ruptura* vai significar, en termos xerais, un xeito de *nova vangarda* que amosa, coma trazos caracterizadores, unha forma fragmentada, discontinuidade imaxinativa, novo *pattern* da liña versal (coa supresión dos signos pausais), peculiares creacións léxicas, certa tipografía expresiva, e rexido todo polo que A. Giuliani chama “rigore dell’anarchia”⁴. Son recursos de varia orde ó servizo do que para a nosa autora era –son as súas palabras– “buscar como dicir desartellando as palabras para construílas doutro xeito (...) para darlle máis posibilidade á expresión”.

Achegándonos máis de preto a *Denuncia do equilibrio*, o primeiro poemario seu presenta un deseño de *diario lírico* que o “eu” constrúe e se constrúe nel como suxeito dunha trama relacional cun “ti”⁵, e articulado –segundo lle é propio– en composición fragmentarista, *id est*, conxunto de unidades xustapostas ou serie de 48 “anacos” en xeral non moi extensos e sen título⁶. *Diario* que queda enmarcado –coma *apertura*– por un comezo brusco envolto na suxerencia, dado por un conector e maila omisión do antecedente (“pois quedáranos-la sombra ben atrás”); logo –como *remate*– cuns versos finais de evidente (e mesmo formulario) signo conclusivo (“E NA ÚLTIMA PARADA INCENDIARÁ Ó DERROCHE/ NÓS, e as palabras esto que aquí queda”).

³ Xa o título, coma indicador paratextual coa súa función pragmático-informativa, apunta significativamente á actitude de “ruptura” con toda convención da orde establecida.

⁴ Vid., “Caos e struttura”, en “Prefazione” a *I Novissimi*, Torino, Einaudi, 1965, p. 7.

⁵ As referencias á escritura e ó seu “construírse” nela reitéranse no poemario: “Non sei que fago cando me escribo” (...) “Relátome polo paseo arriba” (...) “O remate dos pedazos de tempo que gasto en escribirmos” (...).

⁶ En relación co deseño compositivo como *diario*, resulta ben significativo que o 80% dos poemas non teñan título. E cabe salientar, por máis, que esa forma vaise repetir –claro que con outro signo– no seu terceiro poemario *Dario a diario* (1996).

Dese *diario*⁷ interesa moi especialmente como se dá a figuración do suxeito lírico, que é, en definición de J. Slawinski,⁸ “esa personalidade conformada (...) que existe como correlato semántico del texto dado”. Se atendemos ó modelo das poéticas de razón histórica, esa figuración moldeábase en razón dun circuito de correferencias coa imaxe do poeta, *i.e.*, establecéndoa como correlato autorial. É o que atopamos na seguinte mostra de C.E. Ferreiro (“Falareivos de min”)⁹, na que a autonominación con valor de realema onomástico xa abonda para abrir ese circuito entre o suxeito textual e o suxeito autorial:

Falareivos de min anque me doan
as escuras raíces dos meus soños.
Celso Emilio me chaman pero eu teño
outros nomes máis irtos (...)
...

Tamén vemos a mesma razón de correferencia no “Laio do Novoneyra”, da parte final “Ondas de saudade” de *Os eidos* (1955)¹⁰, coa presenza do realema xa no título da composición:

Escurecen os penedos...
Baixa a sombra do ucedo
aniñárase no peito...
...
Berro caído nun couso...
A dor alúmame todo
e ollo a morte no fondo...

Así mesmo, ese circuito de correferencias pode vir dado por realemas actoriais ou escénicos, como na *estampa* “Está morrendo o ano”, de A.

⁷ Na nosa análise, temos moi en conta consideracións de John L. Jakson, *La question du moi*, Neuchâtel, 1978 e máis W. Mignolo, “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, *Rev. Iberoamericana*, 1982, núms. 118-119, pp. 131-148.

⁸ Vid., “Sobre la categoría de sujeto lírico”, VV. AA., *Textos y contextos*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1989, p. 346.

⁹ C. E. Ferreiro, *Obra completa*, I, edición de X. Alonso Montero, Madrid, Col. Arealonga, 1978, p. 28.

¹⁰ Novoneyra, *Os Eidos*, Vigo, Galaxia, 1955, p. 119.

Tovar¹¹, que nos representa ó “eu” no rol de “poeta” escribindo pechado na súa habitación:

É sábado.
Na miña habitación
andan os soños anguriados
toupando nas paredes brancas,
nos muros do fracaso.
...
Aquí estou eu, ás oito e media
da tardiña de inverno.
 Paso a paso,
camiño no papel
facéndolle buratos
a un infinito de poesía
...

Pola contra, no *diario* da nosa poeta vai quedar coutado ese imaxinario de identidade (suxeito textual/autorial) e , en liña de ruptura, vaise levar a cabo unha reconfiguración radical do suxeito lírico, de maneira que, fronte á imaxe homoxénea, compacta (aínda en conflito existencial ou social) do modelo realista, constrúese agora un “eu” inestable, desarticulado, multiforme.

Xorde así, nunha primeira (e significativa) imaxe, a figura dun *suxeito do estrañamento* á procura de identidade (“¿el quen somos nós escribindo/ bebendo / por non suicidármonos?” se preguntará), e que mesmo parece aboiar nun ámbito de perda ou abandono. Esa procura que apuntamos evidénciase na mostra seguinte¹²:

Unha man alongada pola terra e
un dedo postrado na rodilla
falareiche de noites agardando
no fetiche do rock
os teus silencios

¹¹ A. Tovar, *Poesía en galego*, I (1962-1975), Santiago de Compostela, Arte de Trobar, 2005, p. 167.

¹² Cito por *Poesía reunida (1982-2004)*, edición de M^a Xesús Nogueira, Vigo, Ed. Xerais, 2018.

de perder sentido/ voluptosear
nas mesas dos cafés
soñando que eras outra
outra lonxe a parte
das caras
os ollos brazos que aquí
me van rozando (...)

...

(PR, 124)

A *estampa* amósanos a un “eu” alleo ós “outros” (“a parte/ das caras/ os ollos brazos que aquí/ me van rozando”), enviso nese soñar “que eras outra”. Advírtase, ó paso, como a composición está rexida, pragmaticamente, por un desdoblamento do suxeito que, en actitude lírica de imaxe no espello, apostrofa a un “ti” correlato seu, propiciando así un monólogo autorreflexivo. A táctica, con ese desdoblamento, establece unha distancia síquica, obxetivadora, que fai máis doada a ollada interior e mesmo couta a mostración egotiva.

Trátase, por máis, dun suxeito que se enmarca no ámbito da *cidade*, nunha paisaxe urbana coma escenario do seu saír, ir e voltar, agardar e procurar. Pero ese escenario, sinalado por recorrentes signos espaciais, esvaece todo efecto de realidade e convírtese, de feito, en *espazo labiríntico*, símbolo, así, dese “eu” inestable, demediado no seu extravío, ou mesmo acada, por veces, unha transposición case que visionaria. Véxase a breve mostra seguinte, de novo co xesto pragmático do desdoblamento e un “ti da reflexión” coma correlato:

...
De granvia gravillada
estás ferida, eivada o accidente
gravitando
veñen xestos de empedernida falacia formas
estás ti
debaténdote nos paseos

...

(PR, p. 8)

A ese *espazo labiríntico* da cidade, e ó desacougante ir e vir do suxeito, oponse o “mar” cunha presenza sempre positiva. Véxanse estas mostras:

e todo competíu para atoparnos
parados no borde da praia
o mar e soñando cabalos embelesados
logo non estaban

...

(PR, p. 97)

...

as mans as miñas mans se andan tentan
poñer orde
baleiran ríos de estantes correndo
a gallope a gallope cara o mar e
en inmenso ficción sensualidade
mar de amor mar auga de amor mar e mar

...

(PR, p. 134)

Fronte ó pechado e os signos de extravío, o “mar” xorde coma horizonte aberto e liberador, ámbito das transformacións e os renacementos. E ó “mar” quedan por máis asociados os “cabalos”, que engaden, como simbolizados seus, o instinto, o pulo do desexo, a forza fecundante. Son as descubertas que, alén do *labirinto* da cidade, se lle revelan ó “eu” da procura.

Unha ben significativa relación con este *suxeito do estrañamento* e maila *procura* que deixamos enmarcado, vai ter o motivo (simbólico) da *viaxe*. Véxase este exemplo:

...

Exiliada cara a outra parte...
Pois non teño dó de min e a posta vou
lugar do que a miña memoria ignora
trazos decididos e concretos
cando en pretos tempos pasados
xogara implorando –con fruición–
as leccións da liberdade

...

(PR, p. 128)

No seu punto de partida, a *viaxe* é signo para o suxeito –como indican Chevalier/ Gheerbrant¹³ dun “refus de soi-même”, de maneira que ese desprazamento espacial pasa a emblematizar unha arela de cambio interior, a procura de descuberta dun “centro” espiritual, ou, en fin, camiño para atopar a verdadeira identidade, a realización persoal e auténtica.

Atendendo a outro aspecto non menos interesante, esa figuración que estamos a considerar parece, en ocasións, un atraente *enrarecemento da imaxe* do suxeito, pois que se constrúe con ruptura de lindeiros propios da persoa ou das súas relacións situacionais (de espazo/tempo).

Unha boa mostra pode ser, ó respecto, o exemplo que segue, no que un “eu” que vive “fenómenos estraños”, e que se nos amosa nun confuso estado íntimo, sitúase nun mundo de “Ningures”, alleo, pois, a toda lei espazo-temporal, dándose alí o encontro co “ti” (“eu moraba Ningures e/ alí nos atopabamos”):

teño a alma abrazada por fenómenos estraños
fenómenos extraordinarios

...

miraba cara atrás e a morea de cousas
buligaba
eu moraba Ningures e
alí nos atopabamos
en forma ergueu a man para dicirme
é mentira que moramos

...

(*PR*, p. 98)

Xa para rematar, unha variante do apuntado (e outro xeito, pois, de *enrarecemento da imaxe* do suxeito), pódese ver no poema seguinte:

Polo paseo arriba mergulleime naquilo que non
era meu
e sentínme tan dentro
que me era de xeito
que os vidros subían o ton
e quedaba abandonada séndome tan

¹³ Vid. *Dictionnaire des symboles*, IV, París, Seghers, 1973, p. 410.

ben das estrelas fuxidías erguían
os voos os paxaros e andaba
perdida en todo eu que era todo aquilo

tivo que pasar: aparexeime nos ventos
contaminados sinto ese vehículo
acenderse xa o coñezo tanto que
Pásote
Dou outra volta
Relátome polo paseo arriba mergullada.
(PR, p. 71)

A composición responde ó procedemento –ben caro ás vangardas– que Mignolo¹⁴ identifica como *fusión do polo do suxeito e o polo do obxecto*, e que se podería relacionar, dalgún xeito, co “estado lúcido da disolución” do que falou nalgunha ocasión a nosa poeta.

O poema artículase nun esquema pechado, dándose así unha envolvente circularidade (apertura/ remate) que non deixa de ter o seu simbolismo, e está rexido polo eixe temático da “fusión” (“mergulleime”) do suxeito “naquilo que non /era meu”. O “eu” teima, entón, en nos trasladar esa misteriosa experiencia identificativa vivida “polo paseo arriba”, (“sentínme tan dentro” (...)) “eu que era todo aquilo” (...)) “aparexeime”), e, á vez, o seu sentirse asolagada en perda ou abandono (“quedaba abandonada” (...)) “andaba perdida”).

Experiencia enriquecedora, sen dúbida, dese *suxeito do estrañamento e maila procura*, facendo amáis referencia (“relátome”) á escritura que, segundo apuntabamos, constrúe e na que se constrúe, forma do *diario lírico* que nos deixa.

CODA

Sobre o dito, e xa a modo de resumo, cabería salientar estes puntos seguintes:

- i) *Denuncia do equilibrio* hai que enmarcalo no contexto dunha nova “sensibilidade vital” e cambio poético, propio das décadas derradeiras do pasado século.

¹⁴ Vid., *loc. cit.*, pp. 141-143.

- ii) No seu deseño e composición, configúrase coma un *diario* dun suxeito de identidade conflitiva que desenvolve unha trama relacional cun “ti”.
- iii) Nese cambio poético, responde a un *paradigma de ruptura* extremo, disidente ou arredado do modelo xeracional, e que vai representar unha liña de *nova vangarda*.
- iv) Ese suxeito supón unha reconfiguración radical en relación co que foi o modelo realista, e vaise caracterizar pola ruptura do imaxinario de identidade coa imaxe do “poeta” (como suxeito autorial).
- v) Ó longo do *diario*, a súa figura queda debuxada coma un “eu” en conflito e á procura de identidade, pechado nun (simbólico) labirinto de extravío, e que tenta –e vive– descubertas liberadoras, autenticadoras.

A. L-C.



“De noite Fragatas; de día Gamelas”

GUSTAVO LUCA

A poesía de Xela Arias non se ocupa da inxustiza nin do engano como arma orixinal do poder, e, porén, o seu compromiso como autora é alzar a voz da diaria ruína e infelicidade que pode producir a máquina insigne da solución particular e da privatización. Mais como a acumulación do capital considera estas divisas de éxito seguro, contra o mal pasar, a autora renuncia a recurso colectivo ningún, aínda que por veces, fora de si, arrabee.

Estas dúas condicións contraditorias subliman en versos previsibelmente atormentados nos que as lerias da vida carecen de remedio e case agradecemos o fastío da pregunta “¿el que somos nós escribindo/ por non suicidármonos?/pois non saberíamos utilizar o desencanto para vencer a estadia” (*Denuncia do Equilibrio*, 1986) Na soleira do mesmo libro, unha cita liminar de Juan Eduardo Cirlot, *yo soy un ser humano a pesar mío*, anuncia que non está na nosa man, nin hai espazo para a nosa vontade librárnos da condición avariada coa que fomos desafuzados do paradiso, o que resulta unha proba insólita de acracia confesional, instalada sobre dogmas reaccionarios. Ao cabo, no de hoxe, un partido laico coma o PSOE síntese honrado de compartir, a medio dos seus filósofos de cabeceira, esta superstición determinista.

Por iso cómpre aclarar que o fatalismo de Arias é máis ben xenreira e saudade por un ideal falido de amor, xustiza, igualdade. Resulta que as epígrafes críticas sobre esta autora, nacida cando o asasinato do primeiro Kennedy en Texas e polo tanto instalada por idade na xeración de cruce co *Fin da Historia* de Francis Fukuyama, a destrución do Iraq, o bombardeo das escoliñas de Gaza e a segunda primavera do colonialismo, que coincide coa reconstrución dixital do caciquismo, da man dun ministro da Censura de Franco, reparan (as epígrafes críticas) no uso selvático dos pronomes, na violación intermitente da norma da horizontalidade do texto e da administración equilibrada das cesuras tipográficas, extremos que carecen de entidade, até o extremo de distraer o asunto principal que consiste en saber que ámbitos críticos transmite a autora que estaban antes vedados aos nosos ollos.

Unha visión inequívoca da derrota, será a resposta. No Vigo de noite ao que pertencen os versos de Arias, a arritmia preparada por un cocido de porco con alcaloides, costeletas de rebentaboís, mapoulas riscadas e augardente para rodar vinte Esmorgas, imponse a sentenza: *de noite Fragatas; de día Gamelas*, e habería que engadir *Gamelas afundidas* de non seren de piñeiro bravo, porque a catástrofe é real e non comprendemos que a autora faga da *Tempada nos Infernos* unha balada de Chick Corea.

Porque nos versos cruzan cabalos coma para un curro, herdo declarado de Rimbaud (*circulaban bestas dunha elegancia fabulosa*) e Méndez Ferrín. Novalis, parte das lecturas de mocidade de Arias, é unha excepción porque non se debruza en inferno ningún, odia a Revolución Francesa e profetiza que os sentimentos inducidos pola arte levarían a mente humana a pousar pé en continentes de pensamento superiores aos do mundo da razón e a filosofía. Quen sabe se alí tan lonxe non comezaría a famosa sesión fotográfica entre columnas dóricas, garrochas grecas e pasos de pavana.

Os versos para o Sáhara e Palestina soerguen a figura da poeta no mural do colonialismo próximo, de fósforo branco, infame e censurado. Nin podía Arias estar ausente da atención doutras poetas coetáneas a nacionalidade nosa, esta si censurada na casa propia. “Podo chamarlle nación, terra, paisaxe humana/ xen oculto. /mesmo podo/ montar un nome, un concepto que se me ocorra/ pero falo, ben sabes, dese fío que me fai próxima a ti (...) E así/ so forma de grafema simbolizas/ incógnita e unión/ nación e marxe./ Así quero a espiral continua/ sinuosa, delicada e interminábel./ Ou rosa dos ventos sen norte./Obrigado” (*Espazo para un signo*, 2005).

Noutro poema sen título publicado en *Xela Arias, quedas en nós* (2004) di que a nosa historia vella e a sabedoría do tempo lévanos a “unha única dependencia desexábel/ a tolerar:/ na revolución pendente:/ aquí/ na constelación do afecto”. Profecía da fraternidade coma camiño para a igualdade e a liberdade (para as persoas que padecemos o fascismo de longo percorrido é imposible non recordar que a “revolución pendente” era a divisa da Falange acubillada nos despachitos quentes da Dictadura).

Pano:

Ela trae nun garabeliño rebentaboís seco, mel de uces e centeo serodio ásido. No medio da devesa o editor córtalle o paso cun abafó de

xenebra inglesa destilada en piso e sobrado. Canta un grilo na nódoa da gabardina:

“Non estou contente co teu traballo, rapariga. É manierista, comaquendí posmoderno, existencialista a anacos, de tempos fragmentados, puntos de vista cegados a nada de atraer a atención de quen lé, irrealista. Non se escribe un poema coma quen cambia o auga do canario”.

“Quen che dera en Lobeira”, imita o eco no bosque.

“A intención é individualista –remacha o Lord do Barco Bébedo– e a ideoloxía pasa coma un rabaño de vacas motorizadas a fuxir do pastor que ven de vara alta”.

G. L.



Xela Arias: poeta galega negra, por elección

ORIANA MÉNDEZ

Dúas citas abren *Intempériome*, último libro de Xela Arias, publicado en 2003: *Desobediencia / pola túa culpa vou ser*, referenciado coma unha pintada de M. C. e *Donde todo termina abre las alas*, de Blanca Varela. Un verso da poeta peruana que dá título á súa poesía reunida e que, ademais, forma parte do seu poema *Así sea*. Consideramos que estas referencias agochan xa dúas orientacións clave na obra de Xela Arias: en primeiro lugar e, de xeito explícito, a desobediencia colocada no que podería ser un poema breve de autoría da nosa homenaxeada (a proposta innovadora de non dar rematado a idea: vou ser?) ou tamén unha declaración de intencións. Insubordinación e transgresión. Tamén o verso de Blanca Varela ao que –permítase a cita– lle seguen os seguintes para pechar o poema: *eres el sol, / el aguijón del alba, / el mar que besa las montañas, / la claridad total, / el sueño*. O nexos ou, quizais mellor dito, o encontro con Blanca Varela é claro: dúas autoras de poesía reflexiva, conceptual e tamén apaixonada –apaixonada e afastada do confesionalismo lírico– que se apropian da súa dor e que acollen unha extrema lucidez na reivindicación da vida en todas as súas dimensións, tamén na da dor, na da enfermidade ou na da frustración. Poetas que non deixan de afrontar unha realidade insatisfactoria e que se deciden en constante procura da verdade, da indagación e dunha xenuína liberdade.

E ASÍ QUE SE ME DIN QUE AGARDA, ese é o título que, evocando as experimentacións sintácticas propias da poesía da autora, encabeza a primeira parte do libro. Un título acompañado doutra cita, non menos reveladora cás anteriores; mesmo, se cadra, determinante. Como non o vai ser a pegada do poeta estoico que camiña cara á morte: *Breve combate de importuna guerra / en mi defensa soy peligro sumo*, palabras de Quevedo no seu soneto *Fue sueño ayer; mañana será tierra*. Palabras do poeta eterno que, na mesma sintonía de Arias, prefería a profundidade do concepto á elaboración estilística propia do culteranismo. Está aquí a visión nobre sobre a vida, coa claridade e a crueza que habita no pensamento complexo. Hai corpo e hai tamén soño, como tamén o había no poema de Blanca Varela. Hai a voz que se consume e que, en todo caso, se ergue para advertir: son peligro sumo.

E chega: *Íspeme o idioma e sábemo suando en sida*, primeiro verso do poema que abre *Intempériome* que tamén son o verso e o poema do que nos gustaría ocuparnos nesta recensión. É habitual xa ler que Xela Arias foi un modelo para novas poetas galegas na medida en que puxo en marcha prácticas discursivas –no texto e no paratexto da súa obra– que anticiparon propostas que, tempo andado trala publicación dos seus primeiros libros, se comezaron a realizar levando a poesía a espazos, ate o momento, considerados impuros ou impúdicos. Non obstante, cremos que cómpre cuestionar a consideración de Xela Arias como modelo ou figura reivindicada polas novas autoras dos noventa e dos dous mil. No poema que abre *Intempériome* está a tarefa da autora por indagar a verdade, mesmo espíndoa, tematizando unha condición clandestina: a da enfermidade. Un atrevemento que nos devolve a Lois Pereiro mais que, fóra del, segue ficando na sombra dunha poesía galega finisecular que, se cadra, non en poucas ocasións virou as costas ao escuro e ao mestizo. Nese sentido, poida ser que a renovación chegada na década dos noventa non chegue a esa profundidade de Arias que olla á negritude de fronte, que abandona a academia, que reivindica o autocoñecemento, que experimenta e que así se mostra encarnada neste poema-símbolo.

De certo, a estética dominante na poesía galega dos oitenta provocou na autora unha certa incomodidade á hora de se situar nas coordenadas literarias desa xeración porque dende *Denuncia do equilibrio* –o seu primeiro libro, publicado en 1986– e xa dende as súas primeiras publicacións a inicios dos oitenta en revistas e xornais, tiña difícil encaixe na estética culturalista. Ela mesma, como é sabido, entrevistada por Manuel Rivas, pregúntase onde esta esa súa xeración. E, na Complutense, en 1988, fai algunhas reflexións co bico afiado como gume novo. A quen temos predilección polos poetas de Rianxo, lémbraos ao mestre libertario, Manuel Antonio. Cómpre recuperala e que as súas palabras reverberen: “Moi por diante de nós están os instalados, os que conseguiron –por moi diversos medios, e ás veces extraliterarios– un sitio na historia da literatura, cando menos na galega. Uns fan hoxe milimetrados poemas sobre unha viaxe a Creta ou o insubstituíble destino; outros xogan a mergullárense nos dicionarios e adícanse á artesanía do trezado de expresións tradicionalistas e cultas para fuxir do compromiso. Hai, inevitablemente, os copións, facilmente recoñecibles, e podes descubrir de sotaque un Gimferrer en galego como auténtico produto da casa”.

E que acontece a partir de 2003? Preguntámonos se Xela Arias foi unha poeta especialmente referenciada, reivindicada ou citada nas case dúas décadas que seguiron ao seu pasamento. A tematización da enfermidade e da negritude simbólica, cremos, non só se afasta da estética decadentista do paso do tempo, do barroquismo e do preciosismo formais que se asocia á poesía dos oitenta, senón tamén dalgunha poesía máis recente. Isto convértea nunha voz senlleira, non só polo lugar dende o que fala, senón tamén polos camiños que escolle para avanzar: a distorsión sintáctica e a creación lingüística de neoloxismos derivados de pronominalizar os verbos. Poeta senlleira, dicimos respecto dos poetas da xeración na que debera integrarse de maneira natural, e tamén das escrituras posteriores.

Para Xela Arias o labor poético tiña que ver coa procura, coa indagación e cun esforzo da intelixencia. “Poetas son investigadores da ollada”, dicía a autora en 2001, que crean un mundo espido. E ela investigou, se cadra non á mantenta, aquilo que se identifica como escrituras de xénero. Están neste primeiro poema de *Intempériome* a presenza reivindicada dun suxeito feminino protagonista, indómito, audaz para interrogarse e, ao mesmo tempo, subalterno. É a reescritura dunha feminidade negra, enferma, libertaria, que se declara inconforme, que se ispe sen ficar no eu porque se universaliza. Na súa escrita tensada, o poema está en conflito como en conflito está a vida en colectivo. A poeta que escribe desde muller, desde miope e desde galega tamén nos conecta coa poesía decolonial, cunha ética da periferia e da ruptura. Porque a poeta que escribe desde muller, desde miope e desde galega tamén escribe desde a sociedade convulsa que habitaba o Vigo das últimas décadas do XX, desde a precariedade da saúde e desde a conciencia de existiren condicións materiais desprivilexiadas.

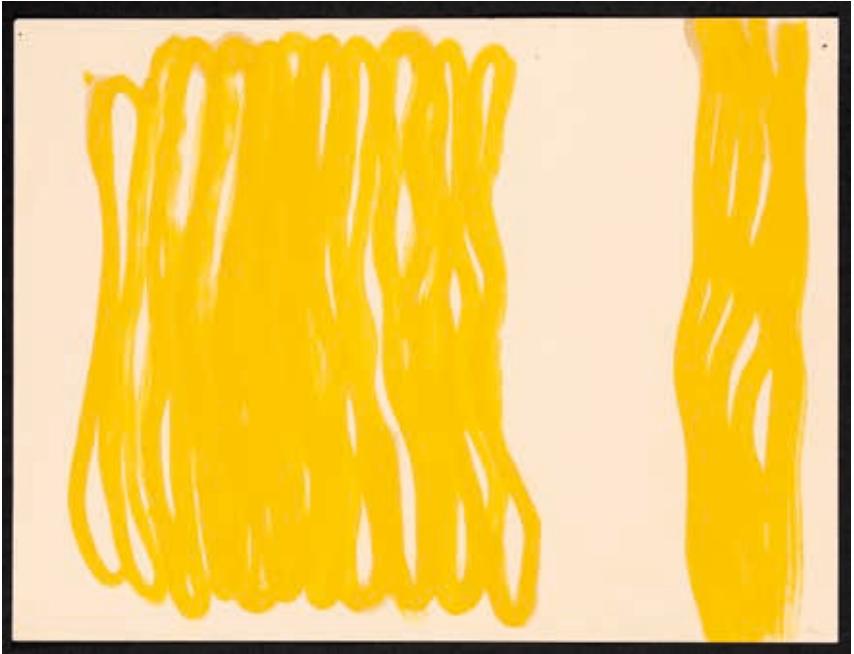
En liberdade, Xela pensou e escribiu. Xenuína. E a Xela que pronunciou que Galicia é unha nación non recoñecida, que se reivindicou coma unha nena de barrio e vida proletaria, que se fixo viguesa por escolla e que se escribiu tan negra, tamén, por elección; esa é a Xela Arias que reclamamos hoxe. Silveira ardente que xamais se consume.

Que a lumarada da poeta Xela Arias non esmoreza.

O. M.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Xela (1989): “Paixón de militancia e escuros desertores”, *Filoloxía Románica* 6, pp. 137-143. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM8989110137A>
- _____ (1991): “Muller e literatura”, Real Academia Galega. Disponible en: <http://publicacions.academia.gal/index.php/rag/catalog/book/373>
- _____ (2001): “¿Para que os poetas hoxe?”, Consello da Cultura Galega. Disponible en: <http://culturagalega.gal/album/detalleextra.php?id=152>
- _____ (2018): *Poesía reunida (1982-2004)*, edición, introdución e notas de María Xesús Nogueira Pereira. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- La Voz de Galicia* (25/03/1990): “Entrevista de Manuel Rivas a Xela Arias”. Disponible en: https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/cultura/2020/12/24/xela-arias-entrevistada-ma-nuel-rivas-ondemina-xeracion/0003_202012G24P39991.htm
- Varela, Blanca (2001): *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.



Achegamento á recepción de *Tigres coma cabalos*

RAMÓN NICOLÁS
(IES Castelao, Vigo)

É un lugar común afirmar que a recepción pública dun libro como *Tigres coma cabalos* (Xerais, 1991), con fotografías de Xulio Gil, supuxo na biografía intelectual e literaria da súa autora un capítulo que poderíamos denominar como desagradable ou incómodo. As razóns debíanse a que, fundamentalmente, a autora percibiu que, por unha banda, o libro non fora entendido desde as instancias en que este foi ideado e, por outra, que as consideracións de carácter extra-literario enfocaron boa parte da proxección que xerou o mesmo. Comentarios dos que non hai testemuño escrito pero que podemos reconstruír en función dalgunhas aseveracións realizadas pola autora e que se preservaron dispersas en diversas entrevistas da prensa escrita. Dun ou doutro xeito, sen obviar esta deriva, centrarémonos en esencial no eco que este libro gozou, fundamentalmente, en xornais e revistas¹ e desde a que, dalgunha maneira, resulta viable albiscar liñas de sentido, xuízos de valor e respostas da propia autora –como se dixo– a algunhas das interpretacións que se realizaron do libro que nos ocupa (desde agora TCC).

Neste sentido, no presente artigo, en función da limitación espacial, organizamos o material obxecto de estudo cunha perspectiva sintetizadora, orientándonos cara ás liñas de sentido neste ámbito da recepción en medios xornalísticos, algúns deles pouco coñecidos ou divulgados, establecendo un percorrido por eles en función dun criterio que parte das recensións en prensa ou revistas (I) e das crónicas, reportaxes ou entrevistas (II) que chegaron ás nosas mans, sen afán de exhaustividade.

Comezo, con todo, coa reprodución da nota de prensa emitida por Edicións Xerais de Galicia, en marzo de 1990, por varias razóns. Alén de que esta se reitera, as máis das veces dun maneira resumida en diversos

¹ Agradezo a colaboración desinteresada e xenerosa de Edicións Xerais de Galicia para acceder a moitos dos documentos que aquí manexo, en concreto de Celia Torres, que me permitiu acceder ao dossier en que se conserva diverso material relacionado coa recepción pública de *Tigres coma cabalos* e que constitúe a base esencial, xunto con outro material doutras fontes, desta achega.

medios xornalísticos, como por exemplo en *El Ideal Gallego*², non é difícil conxectar que o texto foi redactado pola propia Xela Arias, que compartía naquel momento despacho con Celia Torres, responsable de prensa da editorial. Xela Arias era, claro é, responsable literaria do libro, non do proceso de edición que recaeu, cun resultado memorable, en Xosé Manuel García Crego. Sería, xa que logo, natural que partise dela –alén dalgunha posible puntualización doutro membro do staff editorial– a redacción deste texto. Incorporoa aquí pois, dalgún xeito e sendo consciente de que se trataba dunha estratexia promocional, si queda clara nela tanto a descrición da dinámica creativa deste libro singular como o que atinxe ao que quere significar no seu tempo. Velaquí a nota xerada desde o servizo de prensa da editora viguesa:

TIGRES COMA CABALOS é un dobre proxecto en dous sentidos. En canto á creación, relacionándose entre elas dúas artes distintas, unha visual (a fotografía) e outra literaria (a poesía). Dúas artes que teñen en común un espírito de concisa e intensa reportaxe íntima, aínda que a resolución final teña soportes distintos. En canto á presentación, o dobre sentido recóllese en que se realiza un libro e ó tempo é unha exposición: é dicir, complementase a posibilidade de lectura íntima que pode permiti-la publicación (lectura íntima de fotos e lectura íntima de poemas), coa “obxectualización” de ambos medios cando se levan á parede (ó colga-las composicións foto-poema na exposición). Todo o proxecto realizouse desde a máxima liberdade e a máxima independencia de ambos creadores. Ningún dos dous quixo nin debeu (de iso se partía nun principio) supeditarse ó outro. Xulio Gil non ilustra os poemas da autora. Xela Arias non “poemiza” as fotos do autor. Traballaron a primeira metade do proxecto completo por separado, e logo intercambiárona entre eles para poder cada un traballar sobre o material do outro. Deste xeito, cada foto suxeriu un tema que a poeta tentou recoller nun texto; e cada poema suscitou un tema que o fotógrafo trasladou graficamente.

TIGRES COMA CABALOS son coarenta e oito montaxes de foto-poema unidos por unha ideoloxía común e baseados na estética interna de cada quen. Mantense entre os creadores o máximo respecto no tocante a intentos e solucións.

² “Unha reportaxe íntima. Tigres coma cabalos”, *El Ideal Gallego*, 22-9-1991.

Velaí, sintetizadas, as liñas de forza deste proxecto marcado por unha dialéctica dual, isto é, pola unión de dúas manifestacións artísticas –poesía e imaxe ou fotografía– que, ao mesmo tempo, posibilita dúas opcións: un libro que é unha exposición e unha exposición que tamén é un libro, para subliñar posteriormente a absoluta autonomía creadora da poeta e do fotógrafo. Só cando a metade do traballo estaba realizado se produciu un intercambio do material literario e visual para traballar cadaquén o que repousaba ou se rastrexaba nas imaxes e nos poemas. Estas foron as bases ou alicerces do proxecto: outra cousa foi a interpretación que delas, sobre todo dos poemas, se realizaron.

I. Recensións en prensa ou revistas

Foron catro as lecturas críticas de TCC ás que puidemos acceder. Se cadra poderán parecer escasas para unha proposta que viña da man dunha autora cun libro publicado con anterioridade. Dun ou doutro xeito, a primeira lectura, desde un punto de vista cronolóxico, é unha proposta crítica subscrita por Concha Moure³. Nela, tras unha introdución descritiva, e como observadora externa e profana respecto da achega fotográfica, no que atinxe á valoración literaria, en liñas xerais, traduce unha lectura positiva, tras rexeitar unha lectura que apunte a que o corpo humano centralizaría os poemas, e engade:

Parécenos máis certa a tese de que o motor foi a recreación de historias, historias de soidade ou achegamento aos outros, que desembocan ao cabo dunha temática amorosa percorrida pola lembranza da felicidade perdida, irrecuperable, mostra dun pasado poboado de “desexos”, que contrasta cun presente no que só queda “a necesidade”.

Asemade, a recensionista apunta a existencia de poemas que denomina “intimistas”, onde a palabra se rexeita para reivindicar o silencio, e poemas “externos” a través dos que se percorre a realidade de voces que integran un grupo “marxinal” dun “Vigo recoñecible, transformado en universal”, salientando a presenza de imaxes onde o mar como é un contrapunto para “desenrolar a temática amorosa”. Por último, alude a que, nalgúns poemas,

³ Concha Moure, “Tigres coma cabalos”, *Diario 16 de Galicia*, suplemento “Galicia Literaria”, 31-5-1990.

“a poetisa non consegue a imaxe, a palabra, o verso en definitiva que poña o remate”, alén de subliñar o cripticismo dalgunhas composicións, a carón doutros que xulga máis acertados grazas ao xogo imaxinístico onde lle chama a atención aquelas imaxes relacionadas co mundo bélico.

Foi a profesora Silvia Gaspar⁴, nas páxinas de *La Voz de Galicia*, quen subscribe un texto crítico no que, tras unha presentación na que se centra na dinámica compositiva, independente e dual, deste proxecto, apunta ao que entende, en canto aos poemas, como unha continuación, en certo modo, de *Denuncia do equilibrio* engadindo que dá cunha lingua máis suxestiva ca simbólica, apuntando á selección léxica que Xela Arias opera para “crea-lo propio idioma co que nos fala dun mundo particular e (...) ás veces hermético”. Logo de se referir á “distinta” musicalidade dos versos, sinala que o mundo poético da autora:

fala das relacións do “eu” co “ti” e, por veces, co circundante; relacións personalizadas, a pesar da comunicación e do entorno, nas que hai amor e desencontros, pero fundamentalmente unha deliberada vontade de utopía sobre os propios usos. Paralelamente á intención social, tamén presente, pode observarse un manifesto respecto de si e do mundo, do que debería ser, enfrentado co “equilibrio”, unha vez máis cuestionado.

Para Silvia Gaspar a concepción do proxecto “supoñía un indubidable risco para a autora dos textos, pola simple razón de unir á participación literaria a presenza da súa propia imaxe, o que crea un evidente compromiso persoal”, para concluír:

Pero o resultado é ben diferente do que se poida prexulgar: a conexión das dúas manifestacións artísticas mostra, en esencia, a simple figura da vida (baixo forma de home, muller, nena, ave, cabalo con pel de tigre e ollos de estrela) como suxeito e obxecto de paixóns [...] *Tigres coma cabalos* ofrece un manifesto de novidade amais doutro prezado aliciente: a fundamental implicación dos autores na exposición da súa obra.

⁴ Gaspar, Silvia, “<<Tigres coma cabalos>>, un poemario de Xela Arias apoiado por imaxes seducidas”, *La Voz de Galicia*, 15-4-1990.

O profesor, escritor e crítico literario Vicente Araguas⁵ ofrece unha ampla lectura nas páxinas de *Grial*. Nela, parte do feito de entender TCC como un “volumen atípico e raro nunha lírica –a nosa– rutinaria e afeita á comodidade expresiva. Onde as apostas adoitan ser de pouca monta. E a capacidade de suxerencia provocativa mínima” para trazar, a continuación, un perfil asociado a dous libros e que vincula con “todo un potencial aberto” que anoa co seu anterior libro: ese que “amosaba os inicios dunha autora que, optando polo verso libre, daba unha visión desacougada do mundo. E desacougante” para deseñar a produción coñecida da autora baixo estes presupostos:

Porque a reflexión poética de Xela Arias, tan persoal que foxe das anécdotas ou das vivencias máis directas, e das que axiña ocupan un posto no faiado da mente lectora. Ou, cando menos, envían a súa mensaxe a través da claraboia. Ocorre tamén que os poemas de Xela Arias teñen a elegancia do derradeiro pudor. Ese que non deixa lugar a moralexas (ou moralinas) non ultrapásándose nin a si mesmo. O contrario pode ser chamado exhibicionismo ou, se cadra, autocompracencia, regocixo na lástima, proxección do salouco, etc. Ben entendido que quen desequilibra rexeita, de entrada, todas estas tentacións da poesía *ad usum*. E Xela Arias –a súa poesía– ten pouco, ten pouquísimo que ver coas poéticas que se están cocendo aquí e agora.

A seguir, dubida da identificación da poesía de Xela Arias como urbana –“non creo que en Galicia haxa que contrapor o termo urbano a outros”– como tampouco a sitúa no ámbito de poesía erótica. Antes ben sinala:

Poesía chea de carraxe na súa beleza anque, ao fin, quen fala en primeira persoa (dirixíndose a un invisible interlocutor(a)) aparece aplacada na miña ira. [...]. Tigres e cabalos coma bornes descastados ou xoguete sen reforma. Que son a pegada lenemente surrealista na poesía de Arias. [...] Así *Tigres coma cabalos*, entre o desgarrado, a vinganza e o éxtase.

⁵ Araguas, Vicente, “O desgarrado do tigre, o éxtase do cabalo”, *Grial*, nº 107, 1990.

Por último, un ano e un mes tras a aparición no mercado de TCC, a revista cultural parisina *Albatroz*⁶ incorpora unha recensión a cargo de Xosé Lois García que parte de asumir a interpretación do libro desde as instancias de que “ven a aumentar a cifra dos poemarios amatorios ou eróticos (mal chamados pornográficos) que, na última década, teñen-se editado en Galicia”. Afirma que TCC é un libro necesario para a “economía sexual” e, sobre todo, “para liberar ao corpo de vellos tópicos e prexuízos mentais”, alén de engadir que a poética da autora non “ven a dicir nada novo do que ten dito até agora, na tan manida e agotadora poesía amorosa”, malia que vexa nel “unha visión diferente a que estamos acostumados a ler na erótica galega” ao situala desde unha perspectiva de xénero para concluír:

Poesía, esta de Xela Arias, contra castrados e domesticados mentais; poesía insumisa que, xuntamente coa súa correspondencia fotográfica, pode resultar, en Galicia, un libro pioneiro, revelador e necesario; pleno de naturalidade acusadora contra a hipocresía e a falsa vergoña, mal intencionada, que fomenta máis alienados.

II. Crónicas, reportaxes e entrevistas

A primeira referencia ao título que xa preparaban Xela Arias e Xulio Gil atopámola nunha pequena entrevista a cargo de Carmen Llano⁷, en xullo de 1989. Igualmente, pouco antes da presentación do libro integrada na inauguración do proxecto expositivo que tivo lugar o 16 de marzo de 1990, Maite Jimeno⁸, nas páxinas do *Atlántico*, incorpora unha interesante reportaxe que na que conxuga declaracións de ambos os responsables do libro e da que saliento dous parágrafos:

Ambos han querido construir una obra donde se hable del ser humano sin recurrir al tópico intimista y lo presentan desnudo. Si Xela Arias ha huido en sus poemas del tópico e ha arriesgado por

⁶ García, Xosé Lois, “Tigres coma cabalos. Xela Arias”, *Albatroz*, París, abril 1991.

⁷ Llano, Carmen, “La poesía nocturna de Xela Arias”, *Atlántico*, 8-7-1989. Nela sinala: “Ahora está preparando un libro de poemas que se llamará *Tigres coma cabalos*. Este traballo constará de 48 fotos con 48 poemas, sendo das fotografías de Xulio Xil. Las fotografías, “en blanco y negro hechas sobre desnudos de hombre y mujer, no tratan de ilustrar el poema sino de unificar las ideas”.”

⁸ Gimeno, Maite, “*Tigres coma cabalos*, nueva obra de Xulio Gil y Xela Arias”, *Atlántico*, 11-3-1990.

una forma nueva de expresión poética, Xulio Gil ha querido crear sus personajes en blanco y negro con la finalidad de realizar una lectura profunda del tema. [...] (Xela Arias) Afirma que desde el principio le atrajo la idea “porque supone que los poemas salgan del tópico de la lectura intimista y que se incluyan dentro de un medio distinto, que es el visual y de esta forma el poema pasa a ser un objeto con la posibilidad de hacer una lectura íntima de un objeto que está colgado”.

Un día despois da inauguración oficial da exposición as páxinas do *Diario 16 de Galicia*⁹ acollen unha entrevista a dúas voces onde se revelan de novo os pasos da composición do libro e explícase o título do libro¹⁰. Extraio dúas manifestacións da autora que entendo de interese:

Xela Arias advirte que unas veces se encontrarán muchas conexiones entre unha fotografía y otras, por el contrario, llamarán la atención por la disparidad que existe. <<Pero eso dependerá de cada persona>>, dice, <<y es también lo que se pretendía con este trabajo>>. [...] Ella, como poeta, está acostumbrada a que la gente le diga que no entienden sus poemas; no le importa, pero intenta adaptar su lenguaje al del público y busca otro tipo de medios para transmitir su pensamiento.

Cómpre non esquecer unha composición máis abeirada á crónica que se xera a partir da exposición que acolleu o Colexio de Arquitectos de Vigo. É o xornalista Fernando Franco¹¹ quen, nas páxinas do *Faro de Vigo*, cobre a información do evento ao facer un percorrido pola mecánica construtiva do proxecto e recoller algunhas das palabras que pronunciaron os autores: “la fotografía es unha historia estática y narrativa centrada en una sola ventana. El poema es también unha impresión estética y un estado íntimo expresado en una página. Son dos artes a unir y las hemos unido en función de las impresiones íntimas que producen”.

⁹ Anónimo, “*Tigres coma cabalos*, la conexión creativa de Xela Arias y Xulio Xil”, *Diario 16 de Galicia*, 17-3-1991.

¹⁰ “yo creo que hay en cada uno de nosotros una parte salvaje; del tigre quiero la agresividad, la fuerza, y del caballo, la honestidad, la limpieza y el descanso”.

¹¹ Franco, Fernando, “‘*Tigres coma cabalos*’, impresiones desnudas a través de fotos y poemas”, *Faro de Vigo*, 21-3-1990.

Dúas son as entrevistas que aparecen con poucos días de diferenza. A primeira, talvez a máis coñecida, réalízaa Manuel Rivas para as páxinas de *La Voz de Galicia*¹² onde Xela Arias afirma que “se puidese escoller unha reencarnación sería sen dúbida a de Lou Reed en femenino”. Na proposta, tras unha introdución valorativa e descritiva do proxecto por parte de Rivas, cuestiónaselle pola súa presenza como modelo fotográfica. Xela xa sospeitaba outro tipo de lecturas:

Eu non estaba moi convencida das miñas posibilidades coma modelo. É un traballo duro e difícil e que require certas calidades. Foi Xulio quen me convenceu de que podía resultar. Sei que ten riscos e que me expoño a moita frase estúpida, porque de entrada, no libro, a quedada vai ser coas fotos. Pero tamén sei que haberá outra xente que irá máis alá, que valorará o que hai no libro de nova experiencia, de diálogo entre a imaxe e a palabra.

A seguinte entrevista subscríbea Xan Carballa en *A Nosa Terra*¹³. De interesante feitío literario rescato só un fragmento no que se centra na conxunción artística literaria e fotográfica:

une en verdade dous xéneros minoritarios, que están unidos polo seu carácter de reportaxe, de parquedade, de flash, de cousa rápida. Se funcionase acadando un maior público mellor que mellor. A lectura que se faga agora do que escribin xa non me preocupa. Se ante algunha foto alguén pensa que o poema é unha explicación da foto ou viceversa, todo vale. [...] O novedoso do

¹² Rivas, Manuel, “Pero, ¿onde está a miña xeración?”, *La Voz de Galicia*, 25-3-1990. Tamén en https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2020/12/24/xela-arias-entrevistada-manuel-rivas-onde-mina-xeracion/0003_202012G24P39991.htm

¹³ Carballa, Xan, “Xela Árias: pertenzo a unha xeración pequerrechiña e diferente que non se identifica cos maiores nen cos máis novos”, *A Nosa Terra*, nº 426, 29-3-1990. Nela Carballa afirma que a montaxe “vaise apresentar noutras cidades galegas” e, de feito visitou Lugo e o Museo Municipal de Ourense, no marco do Outono Fotográfico. Existía tamén a posibilidade de dala a coñecer na cidade de Porto. Nunha entrevista realizada por Anxos G. Salgado para o *Diario 16 de Galicia*, da que non teño data pero probablemente publicada en novembro de 1990, baixo o título “A poeta Xela Arias e o fotógrafo Xulio Gil critican a selección na Fotobienal de Vigo” ambos os dous móstranse moi críticos coa ausencia do seu proxecto na Fotobienal de Vigo, sobre todo Xulio Gil. Nesas liñas volve Xela Arias falar das claves do título: “Os tigres simbolizan o salvaxe, o cabalo pode siñificar a potencia. O salvaxe funciona ó través da potencia para sacar fóra as experiencias canalizadas pola sensibilidade animal”.

proxecto é que son dous xéneros minoritarios: nen na fotografía nen na poesía hai hábito público da lectura. Non me importa que a primeira quedada sexa coa foto, que é o que vexo que sucede na exposición, pero sorpréndeme ver que hai quen se detén a ler os poemas. Sei que o sitio do libro é a estantería e o lugar de leelo o salón.

Por último, é José Viale Moutinho¹⁴ quen ocupa catro páxinas do suplemento cultural “Caderno 2” do *Diário de Notícias* cunha longa reportaxe-entrevista que incorpora bastantes fotos da publicación e que ben merecería ser reproducida na súa integridade. Á análise dos pasos que seguiu a creación do libro, que Viale cualifica como “uma obra pioneira da conjugação das artes na nação vizinha”, súmalle unha breve biografía de Xela Arias e outra de Xulio Gil. De aquí subliño unicamente unha reflexión de Xela Arias sobre a mudanza que percibiu respecto de *Denuncia do equilibrio*: “publicando-se um livro aprende-se também bastante. Aprende-se a escrever (...) Neste que agora saiu há uma postura mais violenta, mais dura, ficando as coisas mais esclarecidas. Forom quatro anos que influenciaram...” e outra na que, pasado certo tempo desde a publicación, Xela Arias avalía a recepción do libro atendendo ao feito de que protagonizase algunhas das fotografías:

Decidi fazê-lo porque não me considero uma pessoa assim tão conhecida que logo me fosse identificar. Vejo agora, após a saída do livro, que isso está a ser destacado, o que para mim não é nada cómodo. Não lhe atribuo assim nenhuma importância especial pois aí sou apenas um modelo mais entre os modelos (...) Agora, o que na verdade é importante é a entrada do nu no mundo cultural galego. A partir do momento da publicação o deste livro, o nu passou a ser diferente...

Non houve una análise séria às composições, nem às fotografías, nem aos poemas! Nem ao proxecto. Xela Arias entende que o libro serviu apenas para provocar supresas. “Admitiriam melhor o livro se eu tivesse feito poemas eróticos¹⁵”.

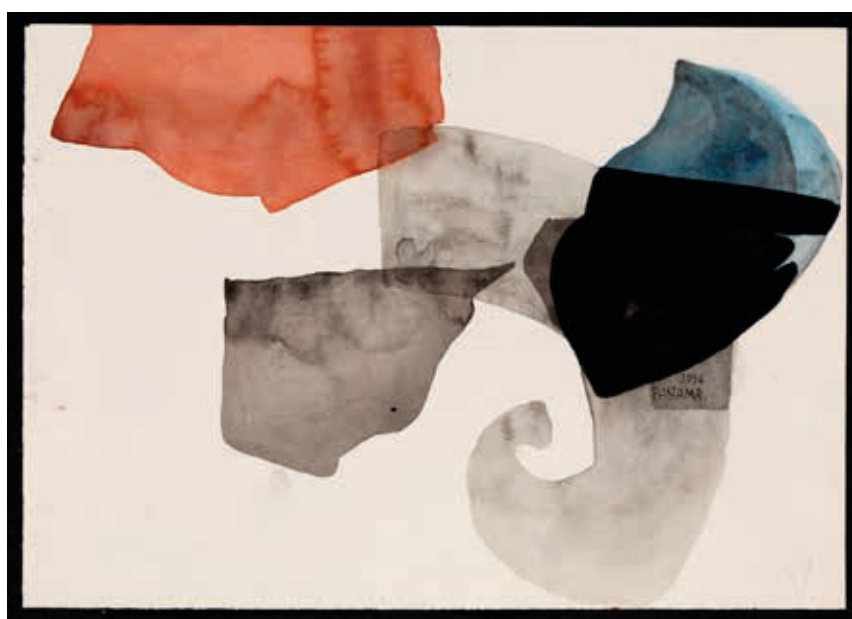
¹⁴ Viale Moutinho, José, “Os sentidos da imaxe e a da palabra”, *Diário de Notícias*, Caderno 2-sábado, 20-10-1990.

¹⁵ Aínda tempo despois afirma, nunha entrevista de X.M. Del Caño (“El erotismo involuntario de Xela Arias, *Faro de Vigo*, 14-3-1993): “Yo me llevé muchas sorpresas, cuando se puso el libro en la calle. Me llamó la atención algún rechazo particular que sufrí, por el hecho de tener el morro de salir desnuda. Pero en cuanto al valor artístico y al significa-

TCC, en efecto, gozou dalgunha lectura que apuntou os seus poemas como poesía de corte erótica, algo absolutamente distante da concepción de erotismo que atesouraba Xela Arias como ben se pode advertir no relato da súa autoría presente *Contos eróticos. Elas* (Xerais, 1990). Dun ou doutro xeito, velaquí un achegamento á cuestión da recepción na prensa escrita do libro, recibida –é indubidable– con certo incomodo por parte da poeta e tamén do fotógrafo.

R. N.

do, estoy muy satisfecha del libro” e aínda máis: “He recibido alguna mirada maliciosa, que notas que se debe a eso, pero estoy tan convencida de lo que hice que me trae sin cuidado. Como se dice normalmente, me resbala. No llegó a herirme. Me da igual. Por lo tanto, si surge otro proyecto similar que me parezca suficientemente interesante, no tengo inconveniente en repetir. No me importa nada”.



A soidade xeracional de Xela Arias

MARÍA XESÚS NOGUEIRA PEREIRA
(Universidade de Santiago de Compostela)

Que me busco la vida entre papeles pero huyo, literariamente,
de grupos y sectas.

Autobiografía incluída na antoloxía *Queimar as meigas*, de
Elisa Vázquez de Gey (1988)

¿Onde están? A miña xeración en galego, ¿onde está?
Entrevista de Manuel Rivas (1990)

É unha idea estendida a dificultade de situar a Xela Arias nas coordenadas da poesía galega contemporánea, circunstancia que nalgunha ocasión mesmo se ten relacionado coa súa ausencia en currículos, antoloxías e manuais. A falta de elementos que permitan adscribirla á xeración que biograficamente lle correspondería levou a salientar con frecuencia a súa condición de “nome que se pronuncia sen xeración” (Romaní 2003: 82).

Na problemática contextualización da autora influíron tamén unha serie de declaracións nas que manifestou o seu desinterese por se adscribir a xeracións e grupos, e nas que reivindicou a súa independencia como figura autorial. De botarmos man das súas palabras, o debate podería situarse no espazo delimitado polas citas que se reproducen a xeito de cabeceira deste artigo:

- a) A vontade de independencia da autora
- b) O difícil acomodo da súa poética nos mapas trazados até o momento sobre a produción poética das últimas décadas

O discurso da crítica e o da propia poeta, non moi extenso pero abondo significativo¹, son os nobelos dos que se tirarán os fíos desenvolvidos ao longo deste texto.

A poesía do tempo de Xela Arias e a súa periodización (nota breve)

Á hora de situar a poesía de Xela Arias non é posíbel obviar o que até o momento é a periodización dominante na historiografía da poesía posterior a 1976, ano no que por consenso se sitúa o inicio do proceso renovador. Estoume

¹ Unha boa parte deste material pode ser consultado en Nogueira 2021.

a referir á organización en décadas, dos oitenta e dos noventa, empregada de xeito maioritario en estudos e materiais didácticos. A *xeración* –termo que se desaconsellou, por impreciso– ou *poesía dos oitenta* foi descrita en traballos que se remontan a mediados da propia década e dos que destaca, polo seu carácter canonizador, *Desde a palabra doce voces* (1986), de Luciano Rodríguez Gómez. No limiar da citada antoloxía, na que non estaba incluída Xela Arias, caracterizaba a poesía dos oitenta conforme os trazos da súa tendencia dominante, especialmente nos primeiros anos da década: I) o culturalismo, que ten a súa manifestación máis evidente na intertextualidade e na citación; II) o coidado da expresión, que derivou en ocasións no requintamento e no barroquismo; e III) a renovación temática, que consistiu no abandono das preocupacións sociais en favor de temas clásicos.

Pola súa banda, da *poesía dos noventa* resaltáronse precisamente aquelas actitudes que reaccionaban contra a estética anterior e os seus excesos. Deste xeito, foi caracterizada como unha poesía cunha menor presenza de artificios retóricos e xogos culturalistas, unha linguaxe máis comunicativa e unha ampliación do repertorio temático.

A simplificación que supón unha organización en boa medida polarizada suscitou a introdución dalgúns elementos correctores, como a advertencia de Arturo Casas (1995) sobre o sentido sociolóxico-cultural, non biolóxico-positivista, no que debéra ser empregado o termo *xeración*, e que resolvía algúns desaxustes derivados da falta de coincidencia entre data de nacemento e estética. Nunha liña crítica coa periodoloxía oficial sitúase a proposta de ordenación de Iris Cochón (2001), que mellor que de xeracións propón falar dunha estética apolínea e unha dionisiaca, e de Isaac Lourido (2008), que propón a identificación de nós en torno aos cales se dispón a actividade poética. Nin as rectificacións nin as novas propostas conseguiron substituír polo de agora un modelo oficial de periodización que a miúdo resulta ríxido de máis para cartografar a realidade poética, como ben exemplifica o caso de Xela Arias.

Unha cronoloxía propia

No momento da publicación do primeiro libro de Xela Arias, *Denuncia do equilibrio* (1986) a autora contaba xa cunha obra poética dispersa significativa, que fora publicando, desde 1982, en revistas, suplementos de

xornais, fanzines e nos libros do Festival da Poesía no Condado². Se temos en conta a súa data de nacemento (1962) e a dos inicios da súa obra, non habería dúbida á hora de adscribir a autora á xeración dos oitenta. A participación en recitais con voces como Xosé María Álvarez Caccamo, Manuel Forcadela ou Román Raña, e a colaboración en revistas do momento, como é o caso, de *Dorna*, corroborarían tal filiación.

Outra cousa diferente é o encaixe da poesía de Xela Arias no que comunmente se vén entendendo por *poesía dos oitenta* e que, como se dixo, tan só se corresponde coa súa tendencia maioritaria. Nin o culturalismo explícito, nin a linguaxe preciosista e barroquizante nin temas tan de época como o amor, o paso do tempo e a morte resultan doadamente identificábeis na poesía da escritora. Alén diso, a autora incorpora dous elementos fundamentais á súa estética que son alleos a unha boa parte das poéticas dos oitenta: a experimentación e a temática social.

Non é de estrañar polo tanto que a voz rupturista de Xela Arias, que fora antologada por Xosé Lois García na súa *Escolma de poesía galega 1976-1984*, non figurase na antoloxía *Desde a palabra doce voces* (1986). Máis sorprendente resulta a súa ausencia en *Para saír do século. Nova proposta poética* (1997), de Luciano Rodríguez e Teresa Seara, que reúne voces fronteirizas, próximas algunhas xeracionalmente a Xela Arias, como é o caso de Ana Romaní. O nome da escritora tampouco aparece incluído en *50 anos de poesía galega. Antoloxía. A xeración dos 50. A xeración dos 80* (1995), de Xosé María Álvarez Caccamo e Carlos L. Bernárdez, nin en *A poesía contemporánea a partir de 1975* (1997), de Miguel Mato Fondo. Xela Arias si está presente en antoloxías concibidas cun horizonte temporal máis amplo e que obviaban, xa no seu título, calquera referencia xeracional, como *Poesía gallega de hoy -Antología-* (1991) e *Fin de milenio. Antología de la poesía gallega última* (1990), de Francisco López Barxas e César Antonio Molina.

A Xela Arias atribuíuselle en xeral a condición de escritora fronteiriza, recoñecida por Xosé María Álvarez Caccamo no texto de homenaxe escrito para o libro *Xela Arias, quedas en nós* (2004), cando afirmaba que

² Unha boa parte destas composicións foron recollidas en Xela Arias, *Poesía reunida (1982-2004)* (Nogueira 2018).

Estaba a entrar, moi moza, no quinteiro aberto da xeración, ou grupo, ou fato, dos oitenta. Era a máis nova de todos nós. Talvez a súa fala trace o rumbo de transición entre os códigos simbólicos dos que nos estreamos a finais dos setenta e comezos da seguinte década e certas liñas de distensión conversacional e fragmentaria que estaban en boca de varios autores, sobre todo autoras, dos 90 (Álvarez Cáccamo 2004: 50).

Voces máis novas utilizaron precisamente a figura de Xela Arias como exemplo da inoperatividade dunha organización en décadas aplicada de maneira ríxida. Así o facía Carlos Negro cando explicaba que

os oitenta non foron só culturalismo e solemnidade; os noventa non só se limitaron a coloquialismo e espontaneidade; en cada promoción poética hai liñas de forza dominantes, pero non únicas. Por citar exemplos: en Lois Pereiro, en Xela Arias, en Antón Reixa e Antón Lopo, xa abrollaba o espírito dos noventa (Negro 2002).

Fuxir de grupos e de seitas

As declaracións nas que Xela Arias manifesta o seu rexeitamento da posibilidade de se integrar nun grupo remóntanse a finais dos anos oitenta, como mostran as liñas autobiográficas reproducidas na cabeceira. Nesta idea reafirmábase en 1991, na conferencia “Muller e literatura”, un texto no que se desvincula ademais de calquera etiqueta uniformadora relativa ao xénero:

Se non me sumei tampouco a colectivos que me amparasen, e iso conleva unha certa confusión coas miñas posturas, debo dicir tamén que tanto me ten. Todo está na poesía. Se se le, vese. Se non se sabe ou non se quere saber ler, ¿para que explicarse? Non vou de feira, só escribo (2004: 135).

Máis adiante reiteraralle a María Xosé Porteiro a súa desconexión con *calquera xeración* e a falta de vínculos grupais:

A verdade é que me vexo moi descolgada de calquera xeración, pois nunca asistín ás tertulias dos grupos, nin din contactado intimamente con ningún. Só me sinto responsable do que escribo, non do que se poida tirar diso. Non quero vencellarme a unha idea compartida nin intento defender nada (Porteiro 1996).

As reflexións sobre a súa pertenza a unha xeración datan tamén dos últimos anos da década dos oitenta. Á pregunta formulada por María Alonso, nunha entrevista de 1989, sobre a opinión que lle merecía a nova xeración de escritores, respondía:

No sé dónde está, no se ve. Hay gente que escribe en su casa o se une con un grupo de personas, pero no veo todavía nada, si bien espero que llegue, en algún momento. No hay ideas claras, no se ve suficientemente sangre y la gente no adopta una postura clara de guerra. No me interesa un poeta con sentimientos melancólicos que después refleja en un escrito, sino personas que sean capaces de recoger influencias del lugar en el que viven, para después hacer un juicio sobre ello. Hay que ser fuerte y honesto para escribirlo, y además, bien (Alonso 1989: 19).

Sobre a súa xeración *en galego* interrogábase un ano despois, na resposta a Manuel Rivas reproducida na cabeceira. Unha explicación máis proliza dáballa a Xan Carballa nun comentario no que puña de manifesto a necesidade de perspectiva á hora de elaborar periodizacións xeracionais:

un ve as xeracións cando pasan moitas décadas e olla cara atrás. Hoxe non me identifico co persoal de miña idade que fai poesía. Persoas que teñen catro anos máis ca min xa non escriben en galego polo mesmo que o fago eu, escriben en galego por unha decisión política ou ideolóxica. Hai un momento en que creo que se dividen as xeracións que é o ano 1975. Eu pertenzo a unha xeración de xente que pasa nese ano da infancia á adolescencia. Eu sallo do Instituto sen referencias sociais e políticas claras, pois estaban en plena mudanza e entón xúntase esa procura de referentes cun momento crítico tamén no persoal. Esa é unha xeración pequerrechiña, por iso non topo coincidencias cos que teñen catro anos máis ou catro menos. Por engadido, tampouco teño o referente de Santiago, que era onde moitos empezaron a publicar, e máis ben quedéi incluída entre os que quedaron en paro. E son o paro e a droga dúas realidades que teñen marcado moito a este grupo no que me incluo. É unha visión moi persoal de agora, e quizais dentro de vinte e cinco anos vexa máis coincidencias (Carballa 1990: 21).

No sentimento de desconexión influíu tamén de seguro a súa posición a respecto do xénero que plasmou no relatorio “Muller e literatura” antes citado. Fronte a calquera etiqueta, incluída a da “literatura de mulleres”,

Xela Arias reivindicaba unha vez máis a súa independencia, nunha sentenza que había ser moitas veces reproducida, “O meu compromiso está en escribir desde min. E eu son muller, miope e galega” (Arias 2004: 137).

Para unha conclusión intempestiva

Os datos bio-bibliográficos non resultan operativos á hora de adscribir a Xela Arias á estética do oitenta, entendida esta na súa tendencia dominante. A propia autora estableceu un distanciamento cunha poesía que “fai auga por varios puntos” (Arias, 1989: 143). Os excesos desta poética foron denunciados con dureza e humor na conferencia “Paixón de militancia e antigos desertores”. Reproduzo na súa integridade a valoración da autora sobre os escritores que ela denominou “instalados” na historia da literatura:

Uns fan hoxe milimetrados poemas sobre unha viaxe a Creta ou o insubstituíble destino; outros xogan a mergullárense nos dicionarios e adícanse á artesanía do trezado de expresións tradicionalistas e cultas para fuxir do compromiso. Hai, inevitablemente, os copións, facilmente recoñecibles, e podes descubrir de sotaque un Gimferrer en galego como auténtico produto da casa. Outros, os menos, de certo, fannos sentir cando os lemos que aquilo *é* o poema, que alí hai sangue e auga (Arias 1989: 143).

As declaracións da autora sobre a poesía do seu tempo e sobre o sentimento de soidade xeracional incidiron na súa consideración de poeta fronteiriza ou de transición. A reafirmación na independencia creativa como o principio, estendida tamén á cuestión do xénero, tan debatida naquela altura, reforzaron esta percepción.

As coordenadas que até o momento se trazaron para periodizar a poesía das últimas décadas tampouco axudaron a situar a poesía de Xela Arias, para a que non resulta doado atopar precedentes e modelos na nosa tradición, como reconece Vicente Araguas á altura de 1990 cando afirma que “ten pouco, ten pouquísimo que ver coas poéticas que se están cocendo aquí e agora”³ (1990: 408).

³ A disparidade dos referentes identificados por Carmen Blanco no seu traballo –pioneiro no que ao estudo da poesía de Xela Arias no ámbito académico se refire– constitúe un exemplo desta afirmación: o surrealismo e a vangarda en sentido amplo, o hermetismo e

Nun intento de contextualizar a poesía de Xela Arias resulta máis operativo identificar vínculos de parentesco con algunhas actitudes que se veñen manifestando na poesía galega, en diferentes momentos, a partir da década dos setenta do pasado século. Son, estes, nun intento de síntese:

- 1) As poéticas de experimentación a nivel gráfico, discursivo e tamén interartístico, das que derivan o xogo coa disposición do espazo no poema, a tan comentada *ruptura* da linguaxe poética e a vocación de diálogo con outros códigos, como o deseño, a fotografía ou a música.
- 2) As poéticas de intervención, onde cómpre enmarcar a visión da poesía como indagación e *cuestionamento da orde das cousas* (Romaní 2003: 82), a concepción do poema como *un pasquín crítico, avisador, narcotizante* (Nogueira 2021: 15) e a profunda implicación da autora en recitais que apoiaban diferentes mobilizacións sociais e políticas.

Na evolución do discurso poético de Xela Arias resulta doado identificar tamén marcas de distanciamento a respecto de actitudes que foron maioritariamente adoptadas en distintos momentos. Unha delas é o afastamento do culturalismo tan cultivado nas poéticas dos oitenta e tan pouco visíbel na obra da escritora. Outra é a distancia establecida coas poéticas eróticas que proliferaron nos anos noventa, por máis que a escritora iniciase en *Tigres coma cabalos* unha escritura desde o corpo. Por último, debe notarse o seu desinterese pola reescritura de metarrelatos, ben da mitoloxía –as Penélopes– nos anos noventa, ben da literatura popular ou infantil no novo milenio.

Á hora de procurar elementos que axuden a situar a poesía de Xela Arias non debemos obviar a progresiva incorporación do xénero a partir de mediados da década dos noventa –no tratamento da maternidade de *Diario a diario* (1996) e no poema “A de quen comprende...”, do volume *Daquelas que cantan. Rosalía na palabra de once escritoras galegas* (1997)– e, de maneira moi nítida, en *Intempériome* (2003).

A conclusión a este debate pasa necesariamente por recoñecer a vontade de construír unha voz propia que a autora sempre reivindicou,

a escuridade de simbolistas e esotéricos (a través de Eduardo Cirlot), Manuel Antonio, Rompente, Antón Reixa e Margarita Ledo (1991).

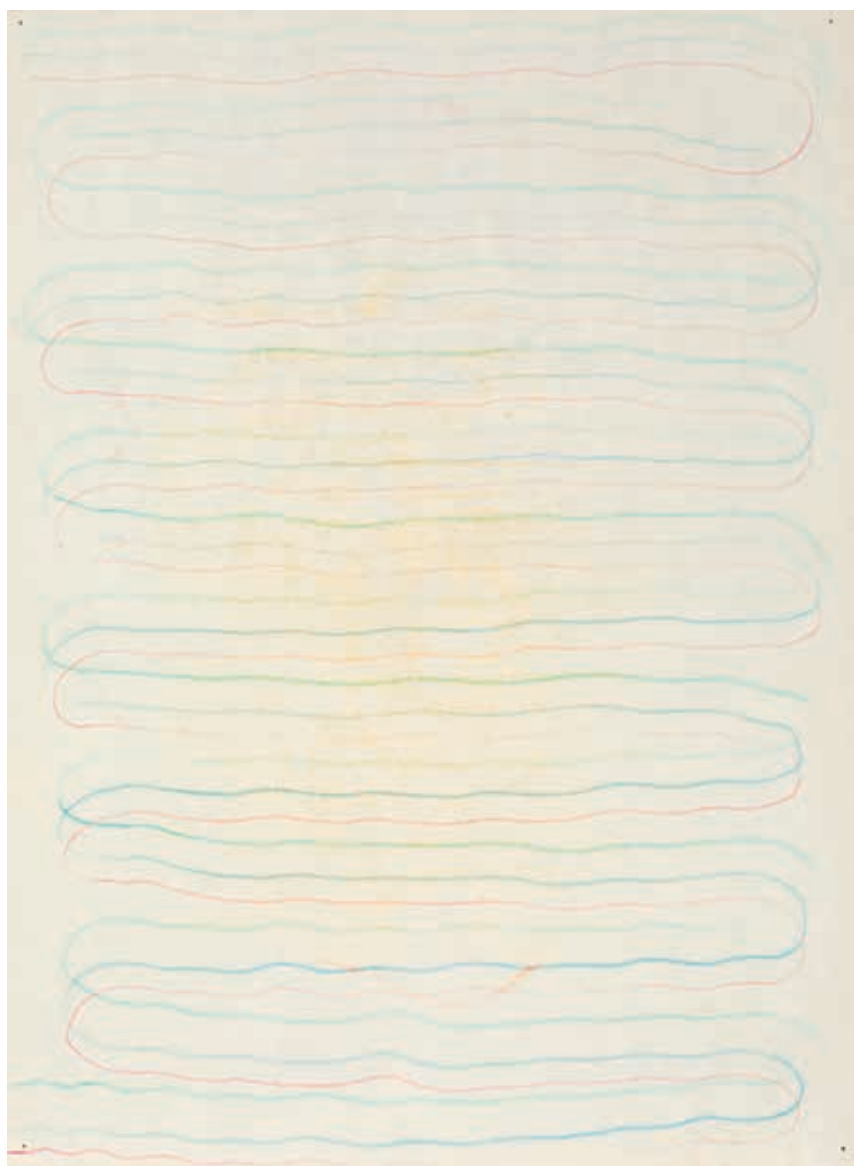
así como a desconfianza ante a rixidez de calquera taxonomía, incluída a xeracional, por artificial e intempestiva. Xela Arias quixo instalarse, por circunstancias pero tamén por elección, nunha soidade xeracional que non lle impediu non obstante sumar a súa voz a numerosos proxectos colectivos.

M. X. N. P.

Referencias bibliográficas

- Alonso, María (1989): “Vigo me sugiere dolor”, *Atlántico Diario*, 26 de marzo, p. 19.
- Álvarez Cáccamo, Xosé María (2004): “Arredor de Xela”, en Valentín Arias (ed.), *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Xerais, pp. 50-52.
- Araguas, Vicente (1990): “O desgarrado do tire, o éxtase do cabalo”, *Grial* 140, pp. 408-410.
- Arias, Xela (1989): “Paixón de militancia e escuros desertores”, *Filología Románica* 6, pp. 137-143.
- _____ (2004): “Muller e literatura”, en Valentín Arias (ed.), *Xela Arias, quedas en nós*. Vigo: Xerais, pp. 132-138.
- Blanco, Carmen (1991): *Literatura galega da muller*. Vigo: Xerais.
- Carballa, Xan (1990): “Xela Árias. Pertenzo a unha xeración pequeniña e diferente que non se identifica cos maiores nin cos máis novos”, *A Nosa Terra* 426, p. 21.
- Casas, Arturo (1995): “Perante o tempo escrito. A indagación poética de Álvarez Cáccamo”, *A Trabe de Ouro* 22, pp. 201-208.
- Cochón Otero, Iris (2001): “A poesía de fin de milenio: O reaxuste dos anos noventa”, en Darío Villanueva (coord.), *Galicia. Literatura*, tomo XXXIII, *A literatura desde 1936 ata hoxe: poesía e teatro*. A Coruña: Hércules Ediciones, pp. 365-417.
- Lourido, Isaac (2008): “La poesía gallega actual. Una visión panorámica”, *Galerna* VI, pp. 29-41.
- Negro, Carlos (2002): “Flash zapping vers”, *II Encontro de Novos Escritores. Asociación de Escritores en Lingua Galega*, Mondoñedo, novembro de 2002. Disponible en <<http://www.aelg.org/GetActivityById.do?id=24>>.
- Nogueira Pereira, María Xesús (ed.) (2018): *Xela Arias, Poesía reunida (1982-2004)*. Vigo: Xerais.

- _____ (ed.) (2021): *Xela Arias. De certo, a vida ía en serio*. Santiago: Chan da Pólvora.
- Porteiro, María Xosé (1996): “Xela Arias. ‘O poema vaimé’”, *La Voz de Galicia*, 21/03/1996, p. 3.
- Rodríguez Gómez, Luciano (1986): *Desde a palabra doce voces. Nova poesía galega*. Barcelona: Sotelo Blanco.
- Rivas, Manuel (1990): “Xela Arias, a escritora que convertiu os cabalos en tigres”, *La Voz de Galicia*, 25/3/1990, p. 105.
- Romaní, Ana (2003): “Xela Arias, serse intempestiva”, *Tempos novos* 78, p. 82.
- Vázquez de Gey, Elisa (ed.) (1988): *Queimar as meigas. (Galicia, 50 anos de poesía de muller)*. Madrid: Torremó



“Nunca chegarei ó paraíso” **Análise da poesía inédita de Xela**

CAMIÑO NOIA CAMPOS
(Profesora emérita da UVigo)

Este ano que as Letras Galegas é para a poeta Xela Arias Castaño, que ben podería ser a miña filla, á que vin medrar desde os nove anos, a relación coa figura de autora celebrada complícaseme. Non é doado prescindir das lembranzas da nena que coñecín cando chegou a Vigo e ía á Escola de Sárdoma, a que vin rebelarse na adolescencia, a que foi traballar a Edicións Xerais, a que animei a publicar nos primeiros números da *Festa da palabra silenciada*, da que podo testemuñar a felicidade o día do casamento, a entrega total á maternidade, o goce no exercicio da docencia e á que chorei con fonda tristeza cando nos deixou de maneira tan repentina. Consciente das dificultades, intentarei meterme de novo no universo poético dos primeiros anos de xuventude, por suposto, axudada polas súas entrevistas e as autopoéticas que adoitaba facer.

A primeira entrevista creo que é a que publica en maio de 1984, no *Faro de Vigo*, na que, entre outras cousas¹, cita os autores que alicerzan a súa poética: “non gusto do sistema no que hei de desenvolverme pero estou aí e teño patria (por Rilke, a infancia; por Hölderlin/Rosalía, Galicia; por min, todo o que toco)”. Unha patria que foi ampliando e, como veremos, é tamén Carlos Oroza e, a través del, os simbolistas Rimbaud e Juan Eduardo Cirlot, do que en *Denuncia do equilibrio* reproduce versos de Bronwyn. Deste primeiro texto confesional interésanme dúas frases máis: “se non tivera o recurso de espaxe-os pantasma nos signos das letras, é ben seguro que sería delincuente” e “Só é poeta o que busca liberarse de si mesmo. Só será poeta quen o conquira”, coa que remata o texto. Nesta primeira declaración pública, Xela dános dúas claves importantes: a relación de autores que están na base da súa concepción poética e a intencionalidade da poesía como liberación persoal, unha idea recorrente nas súas autopoéticas.

¹ Os textos e as referencias bibliográficas están en: *Xela Arias, quedas en Nós*, coordinado por Valentín Arias (Xerais 2004) e en *Poesía reunida (1982-2004)*, en edición de M^a Xesús Nogueira (Xerais, 2018).

Ese mesmo ano de 1984, no Cuarto Festival da Poesía do Condado, Xela recita: “Cada escrita é auto./ Son eu/ que cuestiono o amo bico plantexo e replantexo/ por verme saír e perderme./ Un obxectivo!/ achegarme a ti”. Versos nos que se refire á poesía como representación dun Eu que cuestiona “o amo”, entendido como aquel que limita a liberdade; coa palabra pode “saír e perderse” co obxectivo de achegarse a un Ti que quizais sexa un amante, ou quizais sexa o propio Eu, que precisa encontrarse a si mesmo.

O 25 de marzo de 1988, nunha conferencia na Universidade Complutense de Madrid, a poeta declara: “elixín a rúa antes cás aulas e o que hoxe son é un produto diso”. E, certamente, Xela irrompe con versos “extravagantes” e certo “esotismo” en revistas e recitais desde 1984 e con *Denuncia do equilibrio* en 1986, pairando sobre a noite e os amenceres de Vigo. É unha poeta coñecida no feble sistema literario galego, mais coa publicación de *Tigres coma cabalos* en 1990, coas fotos que acompañan os seus versos, deixa abraiado o seu lectorado. A prensa e a xente da cultura interésase polo libro pero, sobre todo, teñen interese en indagar na vida desta muller que se atreve a mostrar corpo e alma. Dese ano hai varias entrevistas en diferentes xornais nas que a poeta fala da intencionalidade da súa poesía e dá algunhas claves para interpretala sen referirse ás circunstancias que a producen. Na entrevista de Montse Carneiro no *El Ideal Gallego*, confesa o seu desinterese por escribir sobre a felicidade, Xela “quere describir o que, como homes e mulleres, nos ensinaron a ocultar, todos os dramas internos que tanto nos molesta que nos denunciem “. É unha declaración precisa da súa intención de facer unha poesía que reflicta os íntimos combates nos que se debate a xuventude coa que de cote convive. Unha poesía que non expresa a celebración de acontecementos felices senón a busca de amor e encontro nun medio alleo como é a cidade industrial na que habita a poeta. Outra constatación que nos ofrece, a súa poética nace na vida da rúa, con todo o que iso representa, non na vida doméstica nin na intelectual malia os autores referidos. Idea que defende en 1989 nunha conferencia na universidade Complutense de Madrid, que aínda centrada nas variades e na norma da lingua galega, confesa que escollera “a rúa antes que as aulas” e, asumindo a escolla, a súa poesía ten ese referente.

Xela volve referirse á súa necesidade de escribir nun encontro de escritores galego-portugueses, no mes de setembro de 1991, en Compostela:

Escribir para min é un acto de liberdade no que necesariamente as miñas neuronas precisan buscar aire” /.../ “Eu cando escribo libero pantasma, pudores, gracias, neurax e beneficios. Cando escribo son libre, profundamente libre e voluptuosa en min coas palabras”.

Na mesma comunicación, liñas máis adiante, engade: “O meu compromiso comigo está en escribir desde min. E eu son muller, miope e galega, e como tal escribo”. E noutro texto mecanografado en castelán sen data nin lugar, que a poeta debeu escribir para ler fóra de Galicia, e que non vin publicada máis que a parte que eu reproducín na antoloxía *Palabra de muller* (1992)², di:

A min, amante de perdedores, só se me ocorre que escribir é unha verdadeira fuga cara adiante no sentido musical e participativo; porque me interesa o tempo en que vivo, porque me quedo co marxinal –esta é a miña clase–, cos vencidos, e intento un ritmo escrito para as nosas máis íntimas conversas, os erros, os desbarates, o amor, as nosas loitas. Só estou furgando na vida e localizando o ritmo, o meu ritmo para ela. A poesía, total nada, debe ser un bo combinado de ideoloxía e estética.

Aquí, ademais de falar da súa intencionalidade da escritura poética, Xela sinala que a escuridade dos seus poemas está posta premeditadamente, como un atranco que pon a quen trate de interpretalos: “Son consciente de que os meus poemas non son lineais, que “*hay que buscarse la vida*” se interesa, esforzarse a entrar neles. E eu queroo así, aquí, porque dá tamén posibilidades a máis lecturas, a variacións rítmicas sen fuxir do tema”. Certamente, na súa poesía atopamos en medio dunha sintaxe desartellada, atrevidas formulacións semánticas con metáforas e anacolutos intraducibles. Un tipo de poética que non é doado clasificar.

E se lle aplicamos calquera das teorías contemporáneas que tratan a poesía como un traballo de asociación e imaxinación sobre a linguaxe, o resultado pode ilustrar calquera tipo de estética coa que a clasificaron as e os analistas que falan dela³: estridente, surrealista, simbolista, vangardista

² Na introdución á *Poesía reunida*. Vigo: Xerais, 2018, Nogueira recolle máis entrevistas e declaracións de Xela Arias.

³ Carmen Blanco en *Xela, quedas en nós*. Vigo: Xerais, 2004, p. 111: “Linguaxe rupturista máis máxica que lúdica e, desta maneira, entronca co surrealismo e a vangarda en sentido

e ata cubista como dixo hai pouco Manuel Bragado⁴. Os poemas de Xela son un compendio de palabras e de frases cargadas de símbolos e metáforas arriscadas que se poden atopar en textos do grupo Rompente e dos poetas da Xeración dos 80, mais serían as únicas semellanzas coa poética deses grupos. A arbitraria ordenación sintáctica dos versos de Xela carece de valor fronte ás imaxes que encerran as palabras e os sintagmas, que xogan o papel esencial na expresión, así como a presenza de creacións léxicas e da pronominalización para converter en reflexivos verbos transitivos, como ‘despénsome’, ‘desámome’, ‘desposésome’, ‘intempériome’...

E, aténdonos ás súas palabras, ela escribe para axotar “pantasma, pudores, gracias, neurax e beneficios nos signos das letras”, e para non rematar na “delincuencia”. Unha intención que non foi a dos seus poetas contemporáneos. De modo que, aínda que se atopen certas coincidencias con poéticas do seu tempo, non a podemos incluír na súa xeración dado que non comparte con ela as mesmas experiencias.

Xela foi unha francotiradora da poesía e, como lle di a Xan Carballa en marzo de 1990, a súa xeración é a “dos que quedaron no paro. E son o paro e a droga dúas realidades que teñen marcado moito a este grupo no que me inclúo”, ós que se referirá noutra ocasión como os ‘perdedores’. E algo semellante lle di a Manuel Rivas nesa mesma data cando lle pregunta á que xeración pertence; a resposta foi: “a miña xeración en galego, onde está?”

Guiada polas ideas da autora, naveguei polo mar dos poemas (inéditos nestes momentos) de *«Lilí sen pistolas», que Xela presenta en 1986 ó Premio Esquíó e queda finalista. A autora decide non publicalo e dáme unha copia mecanografada para que faga o que queira con ela. Non fixen nada agardando que decidise publicalo. Non o fixo e a familia parece que tampouco quere facelo. Dos 34 folios grampados e sen título que me dera, supostamente coas composicións do libro presentado ó Esquíó, catro

amplio, por unha banda, e coa tradición do hermetismo e da escuridade de simbolistas e esotéricos, por outra”. Jesús Expósito fala de “Absoluta arbitrariedad en la sintaxis” no artigo «Xela Arias: verso desnudo», *Madrygal*, nº 8, 2005, p. 36.

⁴ En *Faro de Vigo* do 8 de marzo de 2021.

* Valentín Arias no libro *Xela Arias, quedas en nós* (Vigo: Xerais, 2004, p. 195) dá como título do poemario **Lilí con pistolas*.

están en *Denuncia do equilibrio* e sete publicáronse en *Faro de Vigo*, *Treboada*, *Dorna*, *A Nosa Terra* e *Neboeira*, agora están recollidas no volume de *Poesía reunida* (2018) por M^a Xesús Nogueira. Que eu saiba, neste momento fican inéditos vinte e tres poemas, dos que só dous teñen título, «Epístola a Scardanelli» e «Desconcerto».

Foron escritos polos mesmos anos dos que integran o primeiro libro, *Denuncia do equilibrio*. Na etapa de adolescencia-xuventude de Xela inmersa na inestabilidade das experiencias gozosas e dramáticas dunha xuventude rebelde “ó amo” e á rixidez do mundo institucional. Os textos teñen unha estrutura semellante ós publicados intensificando máis a ruptura sintáctica, as creacións léxicas e de atrevidas discordancias semánticas. Como ela mesma di, a poeta móstrase “voluptuosa con ela e coas palabras”, expoñéndose e ocultándose nunha relación de significados percibidos por un cerebro cheo de neboeiras. Uns textos que, malia a súa estrutura, non deixan de ser poesía lírica en canto que se trata da expresión dun tramado emocional composto polos sentimentos íntimos dun suxeito individual en relación ós valores transcendentales da existencia humana (eros e tánatos). Unha poética da que tirei as ideas que seguen:

Nos textos deste poemario a autora utiliza material léxico dos poetas citados en *Denuncia*: Juan Eduardo Cirlot, Novalis, Rilke e Rimbaud, cos que, en palabras de Chus Nogueira⁵, “estabelece un diálogo mediante un particular sistema de referencias intertextuais”, nos poemas analizados, a única referencia atopada é de Hölderlin no título «Epístola a Scardanelli»⁶. O que puiden comprobar é a estreita relación que hai cos versos de Carlos Oroza, amigo persoal da poeta, que considero a influencia esencial da súa poética xunto á de Juan Eduardo Cirlot. Con palabras e imaxes destes poetas, Xela evoca ou simboliza sentimentos, estados de ánimo e percibe a realidade; e, utilizando o seu molde construtivo, compón versos soltos ou agrupados en breves estrofas, nos que, por veces, xorde a aliteración, a anáfora e a homofonía, sen interese en buscar rimas nin xogos rítmicos, que poden aparecer: “Quedo afeitamente queda nos xogos”, “un pérdome pérdeste

⁵ Na citada obra, *Poesía reunida*, p. 40.

⁶ Scardanelli é un dos nomes cos que Friedrich Hölderlin (1770-1843), doente dun agudo trastorno nervioso, asina poemas que data moitos anos atrás do momento da escritura.

no acio das violetas”, “desear eu deseándote ser deseada por ti” ou “non sei que hai que quero dicir sen ter que falar de nada”. O suxeito exprésase en palabras soltas e frases nunha relación semántica desaxeitada que xorden da mestura das lecturas coas experiencias persoais.

O mesmo que nos libros publicados, na poesía inédita a autora implícita identificase co suxeito nun Eu que “é o mesmo Ti, mais esgazado”, que se sitúa fronte a un “Nós, que é grandísimo e nunca se xebra”, tal como ela di. A voz do suxeito interiorízase e, co cerebro embazado pola néboa das herbas, diríxese a un Ti, no que se desdobra o Eu, con preguntas e respostas. Só quere gozar dos desexos, non quere pensar, pois os pensamentos veñen desacougala:

Eu non quero pensar
pois que busco aquilo que non hai
o perfume da violeta
que se esvae no ceo
cando intento cazalo
/.../
entón penso e penso
e revolvo os pensamentos
e xiro con eles
... e cánsome
e abúrrome de pensar
e pensar non é nada
mais que mancarse por dentro.
/.../
eu quero despensar e penso
na batería o contra baixo que amo.

Desacóugaa o pasado que aparece nas súas visións: “todo o que deixo tras de min se monta/ recolle suda desperguiza o valado”, “un anteollo salferido no retrato dos devanceiros” ou “unha niñada de lembranzas por un alcume enxoito”. Escenas visionarias que interpreto situadas no pasado dos antepasados campesiños con “escuros semblantes e cousas perdidas”, nos que “*ve e ri!* agarimos de esquezos na historia dunha nota/ prendida no val pola cantiga prendida dun fío”. Imaxes da vida labrega da estirpe á que pertence e que, en palabras de Carmen Blanco, “revela a existencia a unha comunidade de fondo, estreitamente vencellada a certa cosmovisión

profeminina”. É como “*un sonido que se pierde y me existe*”, que, con tanta admiración, Xela lle escoitaba declamar a Carlos Oroza. E advirte que non vai querer “soporta-lo senso pervertido da razón nin da palabra”.

A escenografía dos poemas inéditos non está na cidade; é no mar e na paisaxe rural (quizais da aldea da Vilerma) a que percibe a través do mundo visionario ou, como di o suxeito nun poema de *Denuncia* “da luz no delirio dos sentidos”. Demóstrano versos como: “leitosa marea de sal”, “a dorna pola ría abre o mar”, “as areas son tremendas/ nos baños saloucando polo mar”, “marcan as horas desfiañadas / nas follas que son follas dos piñeiros”, “e un cativo entre as cerdeiras frolecidas/ co tiracoios”. O mar como imaxe do infinito, semellante ó pensamento, pola que se pode navegar sen límites: “toleraría se o imposible tivera un linde no mar/ o infinito sería logo a fin”. Son paisaxes no amencer, no outono ou na nocturnidade do solpor que reflecten estados de ánimo. Por exemplo, neste poema, o suxeito olla a paisaxe desde un vehículo no que parece un tempo de outono con melancolía:

En que penso
agora que as andoriñas voltan colle-lo chárter
e o tempo enfría?
Na música que soa
non sei ben
na paisaxe que fuxidía se escorre
alá no fondo
detrás do sucios que van os cristais
quizais no tempo de enterrarnos
cando imos durmir
tal vez naquela curva
que aí vén e xa se volta perigosa

é de veras que pensas neso?

pero se só quería o *swing* da maruxía
o boom da curva na que acelero o fume fumado no cerebro
a flas (sic) da paisaxe
que é nova e neboada.

A mesma sensación de ter o cerebro emboutado polo fume aparece xa nun poema de 1983, publicado en *Dorna 5*:

Teño o cerebro cheo de fume
e as formas disformes
confórmanse e delimítanse
na fugacidade desta néboa
que ole a blues
e soa a xeito de salvia
ou menta.

Visión sinestésica na que o suxeito percibe o olfacto a través do sentido do oído, ulindo a música de *blues*, escoitando a “salvia e a menta”, quizais pola asociación da música americana con esas plantas aromáticas.

Aínda que nos poemas inéditos son se percibe a melancolía e a desolación que hai en *Denuncia* ou en *Intempériome*, está presente a soidade da contorna e a ansiedade do suxeito por acadar a tranquilidade. Este poema é un bo exemplo:

Un baldío nos ollos dos cempés
Gabeando
Soidades nas paredes os ecos
Reverberan
Quedo afeitamente queda nos
Xogos
Ruídos soltos nas ribeiras de
Tódalas
Estancias remarcadas en alaranxado

Habituada
Hai momentos que non se repiten
Nunca.

É estraçaloria a imaxe dos “ollos dos cempés” que soben polas paredes producindo “soidades”, mais o suxeito feminino permanece ‘queda’ en medio do barullo en “estancias remarcadas en alaranxado”, cor evocadora de tranquilidade gozosa.

Son escasas as referencias ás cores nestes poemas, parece que non son significativas, quizais porque o suxeito ve “medrar os solpores nas cores”, non as cores nos solpores e o solpor e a desaparición do alaranxado e do rosa. Hai un poema no que:

sucede a destrución da pensilvania das cores
non acadamos amor o porto das orquídeas
Mapoula no roteiro quedou preñada
de solpores
e vaguedades
mil ronseis no mar que ó fin
queda por estar
encollido no aparello sen dono
revelado e fixo
só un soño das neuronas

pecharalle as portas á intensidade azul
cristaiña da vía láctea pecharaste
confundidas as pegadas as rosas pasarán
voando en circos apretados
pecharasme a xanela de fronte
fuxirei ascendente á chimenea.

Malia estar con minúscula, “a destrución da pensilvânia” interprétoa como a desaparición da fermosa imaxe do outono nos bosques de Pensilvania ó non acadar unha relación sincera e esperanzadora na relación erótica (“o porto das orquídeas”, símbolo de inocencia e sinceridade na intención amorosa). ‘Mapoula’ está escrita con maiúscula, quizais como representación de alguén que viviu algo semellante. A última estrofa insiste na negación das cores, “a intensidade azul” e “as rosas que pasan voando”. Ó suxeito só lle queda fuxir pola cheminea enfeluxada. Noutros textos, o suxeito ve a “paisaxe dos fumes verdes”, vese “persegúndose/ pola costa dos amieiros vermellos”, pois “só imaxinas unha cor calquera/ aí é todo”.

A imaxe do ollo, reiterativa en Oroza, “*un ojo y un círculo amarillo*” que “*sostiene el mundo*”, utilízaa a nosa poeta como metáfora de alguén que vixía limitando a liberdade do amor simbolizado nas orquídeas:

un ollo en cada porta pechada que nos vixía
un ollo en cada porta e cara atrás as orquídeas
de novo perfumando a paisaxe dos fumes verdes
a agardar que espertes dese longo sistema parello
no que transitas amor perdida
nos desvelos.

A falta de puntuación impídenos saber se ‘amor’ é o complemento directo de ‘transitar’ ou é un vocativo ó que se dirixe o Eu. Opto pola primeira opción e interpreto que o suxeito feminino está “perdida nos desvelos transitando amor”.

A diferenza de *Denuncia e*, sobre todo, de *Tigres coma cabalos*, a presenza do amor a penas aparece nos poemas inéditos, e nunca como relación erótica gozosa, se non como desexo non conseguido. O suxeito poético pide amor (“Querido son o mar navégame”) consciente de que se coa entre derrotas. E neste poema é o tema central:

aquí abaixo o amor é imposible nas duchas
coámonos na auga e o amor somos nós.

Se ti queres non será o noso un lugar común de derrotas
Se ti queres e queres
Son paxaro de auga nos mencers da noite

Desbardallarémo-la realidade que nos imposibilita

/.../

Cando es ti o que me amas de lonxe os gladiolos enchen
As figuras dos espazos

-repetidamente corres chamarme-

Entón véxote/me dez mil veces os dous

Seres perfectos

Só amarnos

O remate dos pedazos do tempo que gasto en escribarnos

Son as circunstancias dos sentidos

Cal opiáceo bico

Quedo liberada.

Noutros dous textos hai referencias ó amor, sempre ausente, como desexo e como unha busca imposible:

un desexo que teño
por cuía perforación penetro
desear en deseándote ser deseada por ti.
Deseo
que deseas, que ansíes para que logre
que busques porque atopas.

Pois que busco aquilo que non hai
o facho do amor
que se esvae no ceo
cando intento cazalo.

Un tema recorrente en varios textos inéditos, é a procura da identidade do Eu poético, presente xa en *Denuncia do equilibrio*, que para Carme Blanco mostra “unha intimidade desintegrada”, pois “Xela rompe cos límites existentes entre o interior e o exterior a través da desintegración do eu-ti». O suxeito interrógase sobre quen é nun mundo no que se sente allea; ten firmezas que desaparecen cando algo llas fai perder:

un calquera que me desafirma
vai deixando nos lenzos do cabalo alas
tecidas de tremer sempre forzando
o vento rachado...

É (“son eu”), di, “o eco dun berro de silencio que se repite no cumio de tódalas idades penduradas”. Mais, escoitando as olas, sabe que é diferente: “son distinta de algo/ as olas falan/ un son que se perde existe”, “son o pouco que me existe arredor/ eso que cotián poluciona o meu ardor/.../ por marchar”, di no inicio dun poema no que se pregunta “quen é” dirixíndose a un Ti, que en palabras da autora equivale a un Eu: “quen es ti, ti que de ti sinto a latexar inmenso fachendoso/ tipo de ti?” E conclúe con certo desespero: “esa mesma urxencia que me remata/ como agora remato querido/ “falo de alcohol e de cianuro/ (e xúroche, xa non pretendo nada/ agora que o xeito derradeiro de alcanza-la utopía e nadar nela”. Mais, onde está a utopía? Na busca do “imposible” do suxeito, que “toleraría/ toleraría se o imposible tivese un linde no mar/ o infinito sería logo a fin/ e de certo estaría dentro/ comigo sen recoñecerme”. Se é o “imposible” procurado rematase no mar, quizais, como Oroza abraise os ollos para evitalo (“*abre los ojos para evitar tanto imposible*”).

O suxeito percibe o baleiro de liberdade e fantasía conducido pola nube de fume: “estamos quedando aí no baleiro/ dos cabalos e as cen bolboretas/ amor voamos na nube que nos voa”. O cabalo (cabalos alados, cabalos que corren pintados en lenzos de Xosé Guillermo) é unha figura recorrente na poesía de Xela como representación da liberdade, o símbolo insignia de Oroza en *Cabalum*, que Xela utiliza para liberar as súas fantasías:

“morro por dentro e renazo/ porque as alas do caballo/ brúan no mosteiro abandonado/ que me habita e eu habito”.

Como sinala Nogueira en *Denuncia do equilibrio*, nos poemas inéditos, o suxeito expresa as súas certezas e as súas inseguridades, reafirmándose nelas antes de cuestionalas: “Sei que son distinta de algo/ as olas falan”. E neste texto de cinco renglóns, o desconcerto do suxeito é total:

non sei que hai que quero dicir ser ter que falar de nada
que pensando faise ese non sei coma pesadelo constante a
furafollea-los instantes. Vaia. Se xa nin prefire rematar
este intento de explicarme

e non podo parar de escribir para nada

A ‘sombra’ é un símbolo recorrente nos versos de Oroza, como refuxio no soño e axuda do Ti: “*me siento flotar por la sombra del sueño*”, “*acércate por tu sombra*”, “*apóyate en mi sombra y llévame*”, “*Posa tu cuerpo en una sombra*”, etc. Está presente en varios poemas de *Denuncia do equilibrio* como dobre do suxeito enunciador. No poemario inédito, ‘a sombra’ só se rexistra en tres textos, onde, a diferenza dos versos de Oroza, non é refuxio, o suxeito vese afastado dela: “pois quedáranos-la sombra atrás/ e máis ca nós, os nosos xestos abandonan o lecer...” e “fai un sol esluo a sombra” no que a sombra se esvaece ante a forza do sol. O verso: “abandono xa a marcha da miña sombra” inicia un poema que continúa: “érgome/ en lámpadas/ por riba dos cogumelos dos estrados/ un sorriso/.../ unha pena?/ algún momentíño empañado/ só persigo/ quero ser desposesa/ ata de min mesma”. Quizais afastándose da sombra, dunha parte de si, o Eu consiga desposuírse da realidade que o afoga. O primeiro verso dese poema aparece en *Denuncia* como título doutro poema.

Finalmente, por salientar as diferenzas cos libros publicados, direi que nestes poemas son escasas as referencias metapoéticas para achegarnos claves explicativas coas que poidamos interpretar a súa poesía, “pois a comunicación é un cacho de voces apagadas en palabras” e “preciso explicarme/.../ non sei explicarme/ este útil/ a letra e a tinta/ o vocábulo/ desvirtuase”. Este texto e o citado antes sobre a necesidade do suxeito de expresarse son as únicas referencias á escrita.

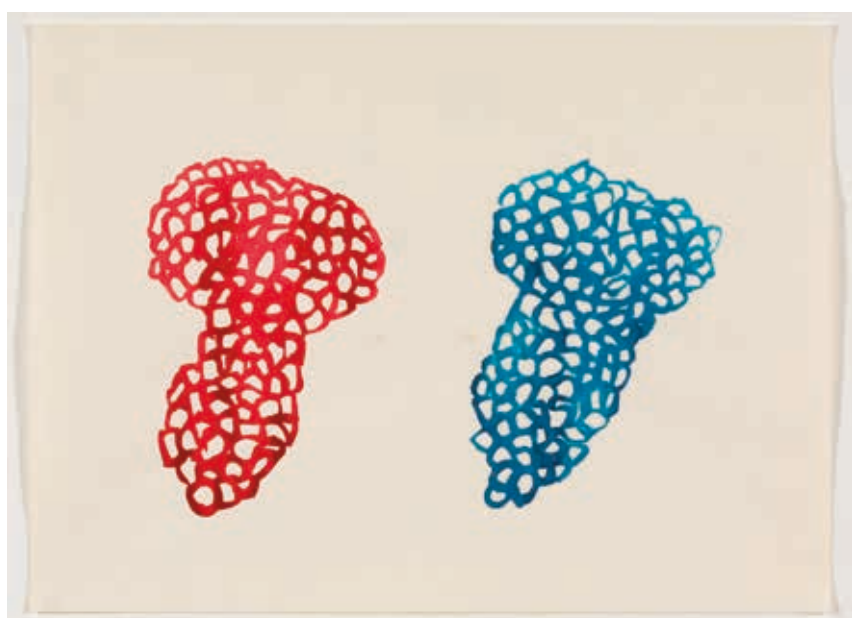
CONCLUSIÓNS

Na obra de Xela Arias, os poemas de *«Lilí sen pistolas» son un elo entre os de Denuncia do equilibrio e os do testamento final de Intempériome, onde a poeta confesa a súa doenza e o sufrimento de ver a morte tan próxima e tan marxinal á sociedade. Se o seu primeiro libro significa un acontecemento poético coa súa particular denuncia das ataduras sociais das institucións que rexen a sociedade (a familia, a educacións, a política...) por limitaren a liberdade persoal, nos poemas inéditos expresa a busca do equilibrio persoal en vivencias libertarias. Mais, as gozosas experiencias emocionais, o amor e o equilibrio humano, son efémeras, e o suxeito continúa procurando o Paraíso.

A imaxinación estimulada de Xela Arias escolle palabras e constrúe frases non de acordo ó discurso lóxico, senón seguindo o discurso aberto, desartellado na semántica mais fiel ó ditado interior e facendo valer a verdade fronte a ficción. Pois, de certo, para ela “escribir é unha verdadeira fuga cara adiante no sentido musical e participativo”, unha busca, unha liberación. Os seus poemas reflicten as súas experiencias vitais en diferentes circunstancias existenciais, desde a adolescencia á xuventude, e teñen un fondo valor de creativo, ademais de liberador. Escribe por necesidade de “explicar”, non por compromiso, aínda que iso é certo só a medias, porque ten feito poemas só pola chamada a comprometerse con causas dos “perdedores”, os “apátridas”, coa xente que está no paro, coa que padece a sida, con Galicia polo desastre do Prestixe, e, por suposto, coa súa lingua marxinalada.

Na súa curta traxectoria vital, Xela experimentou fisicamente o continuum da vida á morte, mitos esenciais da humanidade transformados en vivencias reais, comprendendo que vivir é traballososo e que a morte está aí para atraparnos. Vivencias que, observando a súa contorna, axitaron a súa percepción e a súa aguda sensibilidade. E con fonda lucidez creativa, foi pasándoas á escrita nun cribado de palabras, frases e sintagmas para expresar sensacións, sentimentos e reflexións. Herdeira de Carlos Oroza e, a través del, de Rimbaud, Hölderlin e Cirlot, Xela descobre que se pode saír do inferno, mais non é posible chegar ó paraíso.

C. N. C.



Xela Arias: Déixate rozar polo poema

PILAR PALLARÉS

“Só hai que rozarse cos poemas, manter moito roce cos textos, e irilles así depurando as ideas e maila cadencia. E hai que facelo desprexuízados, limpos, coma quen se planta nun monte a respiralo osíxeno, sen máis aparato crítico cós pulmóns mesmos e a necesidade de aire fresco”

Vou imaxinar que eu son unha das persoas que asisten, o 4 de maio de 2001, á conferencia que co título “¿Para qué os poetas hoxe?” pronuncia Xela Arias no Círculo das Artes de Lugo. Comeza reflexionando sobre a poesía como “visión” para se centrar logo no lector/a, isto é, en min. En min como individuo (ese *ti* de moitos dos seus poemas) e en min como parte dun *nós* no que tamén ela, a autora, tantas veces doadamente identificábel co suxeito do texto, se integra.

E é que antes de calquer aproximación crítica cumpre ser receptora *desprexuízada*, en certa maneira inocente, coa inocencia á que aspira a poeta cando quere que as palabras nazan como se fose a primeira vez: “Miñas,/ de primeira man as palabras que uso”. Antes do aparato crítico, respirar a pleno pulmón, inspirar o poema.

Xela dime tamén que no hermetismo da súa obra non hai gratuidade. Non é un *trovar clus* reservado aos especialistas. Hai moitas veces diálogo intertextual, mais o receptor non está obrigado a adiviñalo, pois adoito aparece explícito: Novalis, Rimbaud, Baudelaire, Cirlot, René Char. Tamén os seus textos esixen *rozármonos* moito con eles, esquecendo as leis da lóxica e abríndonos á intuición, ao libre fluír de ideas e sons a se desencadearen.

E que o poema é un corpo que di o corpo: a consciencia de si, as súas ansias de fuga, a capacidade para acoller erótica ou maternalmente outro corpo, o seu camiñar cara á utopía. Corpo que fala desartellando a lingua recibida, argallando xogos fónicos a lembraren que antes de máis a poesía é música, agredindo a idea convencional de beleza. Corpo de “raíña parlante” que en *Darío a diario* (1996) renuncia ao poder da palabra adulta e conquista as voces primixenias: “¡emperatriz de sonidos guturais en diante!”.

E que ao poema se chega polo tacto e polo fulgor da *iluminación*, desatendendo o *ruído*: a pertenza ou non da autora a unha ou outra xeración, as leituras de xénero que ás veces contradín a propia Xela, a construción reducionista dunha icona. Con mecanismos curiosamente similares aos experimentados polo tan admirado Rimbaud, fixado na foto de Étienne Carjat como eterno rebelde adolescente, tamén Xela Arias é na iconografía a rapaza de vintetantos con chupa de coiro, e non a muller na primeira madurez que xa nun poema de 1993, “Epístola. Biografía”, sinala que, se antes foi quen “entre Novalis/ almorzaba Rimbaud xantaba Verlaine e ceaba Baudelaire/ (Novoneyra ou Ferrín de aperitivo)”, agora (“o XIX no seu sitio”) fai “lume noutras cocíñas” e construí “noventas que me encantan” (Arias 2018: 396-398). Tempo despois, ha botar a ollada atrás nun poema de *Intempériome* (2003):

“De certo, a vida ía en serio.

Por iso morrer non conta
números.

Eras moza,
cómplice nunha derrota que
non sumabas. Feliz por terte insomne
por inmortal.

Xa temos cadáveres amigos
e coñecidos,
sabemos da morte o legado inútil.

Pero ¡que ridículo!, ¿non?,
abraza-lo feito feliz de xa medrar
-camiñar ás aforas-
en tempos asépticamente tan
Alienados”.

Ruído é tamén, ao meu ver, a identificación de Xela Arias cun feminismo esencialista e obsesionado polo identitario mui de moda na actualidade. “Xela Arias: Só podo escribir desde muller, desde miope e desde galega” (*La Voz de Galicia*, 8 de marzo de 2021). Na realidade, estanse a tomar, descontextualizándoas, palabras da autora no “Encontro de escritores galegos e portugueses: muller e literatura” celebrado en Compostela en 1991

e que veñen significar todo o contrario. Xela afirma permitirse “a falacia de escribir sendo muller e practicando a idea de que isto non conleva diferenza ningunha coa posibilidade de que eu fose un home” e avisa:

“E aínda que doa, pretendo que cando me sento dun papel non penso: son muller. Como non penso son miope, son galega. E permítome non pensalo porque elixín ou elixíronme os folios para contar non sei ben qué a non sei ben quen. E quero que siga sendo así. Pero como durante 24 horas cada día son plenamente consciente de que son muller, miope e galega, tamén sei –e por iso a falacia faise falacia da falacia, e logo deixa de selo– que eu só podo escribir desde muller, desde miope e desde galega” (VV. AA. 2004: 133-134).

Antiesencialismo que de inmediato fai lembrar o de Virginia Woolf cando en *Un cuarto de seu* (1929) e a propósito da ficticia Mary Carmichael indica:

“Escribía como muller, pero como unha muller que esqueceu que é unha muller, polo que as súas páxinas estaban cheas desa curiosa calidade sexual que só aparece cando o sexo non é consciente de si mesmo” (Woolf 2005: 169).

“Eu declárome, xa é bastante. Arrollo a miña sida”

Déixome rozar polo(s) poema(s): unha escrita poderosa e imposíbel de confundir con outra. A dun eu omnipresente, a declararse e a me interpelar:

*“solicito que o vento me espante como o verbo e a palabras
que a palabra e o verbo me espanten como o vento
¿que ollos mirarán ós meus ollos?
... é favor que me permitas esnaquiza-las estadias freadas*

*e é que estou tan lonxe que xa non regreso
non sei que fago cando me escribo”*

Noutros textos do mesmo libro (*Denuncia do equilibrio*, 1986) fala do “remate de tempo que gasto en escribirmos” e afirma: “O poema somos nós é certo”. Na “Poética” lida en 1984 no IV Festival de Poesía do Condado (Arias, 2018: 353) avisa: “Cada escrita é auto/ Son eu/ Que cuestiono amo bico plantexo e replantexo”. O eu que aínda di en *Denuncia*:

*“Rompo vinte veces o espello. Esnaquizo a cara
nos cristais. É que podo confundir
dudas e paixóns e non quero son predisposta
ós erros do corazón”*

A estreita alianza poesía/ vida achega de novo a posición poética de Xela Arias á de Rimbaud, lonxe do confesionalismo e do intimismo. Mesmo cando o punto de partida é a experiencia da maternidade en primeira persoa con Darío, o fillo, como destinatario privilexiado, escasean os elementos referenciais e coexisten o poder da emoción e un certo distanciamento sentimental. Quizais por mor do desdoubramento do eu perante o espello, observador e observado a un tempo. Poesía en branco e negro, diríamos, espida e esencializada, como unha radiografía.

Tampouco lle acai o rótulo “poesía intimista”. É poesía do eu, mais dun eu que sempre sai da súa intimidade para se mostrar confrontándose co social, co social instituído e co social marxinal. Iso até cando se trata de poemas sobre o erotismo e sobre a maternidade, xa que o social invade o máis íntimo e o privado é político.

O elo común a toda a obra de Xela Arias é precisamente esa dialéctica eu-sociedade. Nunha primeira ollada (ou roce), o suxeito xuvenil que se enfrenta ao establecido e practica as artes de fuga en *Denuncia do equilibrio* (1986); o suxeito feminino a se revoltar contra as mitificacións e mistificacións do amor e da maternidade en *Tigres coma cabalos* (1990) e *Darío a diario* (1996); o suxeito a entrar na madurez, en perigo de ser atrapado pola convención e as institucións sociais (a parella e a familia, o traballo e a produtividade...) e a reivindicar agora a vida á intemperie (social) en *Intempériome* (2003).

O que na poesía de Xela hai de declaración de principios e intencións aproxímaa, cuido, ao espírito do manifesto. Tamén o feito de estar chantada nun aquí e nun agora (“Escribo desde aquí”, salienta no xa citado “Encontro de escritores galegos e portugueses”); o rexeitamento dunha realidade social e a proposta en clave poética doutra de carácter utópico; o ton por veces enfático; os apelos a un receptor/a e o emprego frecuente do imperativo (nomeadamente no último libro: “Vide./ Convíдовos ó espectáculo de non ser para ser de todo./ (...) Ven que te reto/ a te ver a ti desde ti en ti.” Ou tamén: “Hasme oír: déixate/ que te percibas a ti.” Ou aínda: “A/

Garímate./ A/ Brázate.”); a deconstrución e remodelación da linguaxe; a estrutura fragmentaria dos poemarios, nos que cada poema é tamén unha especie de *puzzle* a causa das rupturas sintácticas, da descomposición silábica das palabras e da “ortografía expresiva”.

“A poesía é pasquín porque encerra tamén verdadeiras bombas de contido”, dime a poeta nesta conferencia á que imaxino asistir. E aínda: “Un bo poema sempre será un bo combinado de ideoloxía e ritmo”. Un poema, un poemario, poden ser un manifesto. Ás veces tamén o é o *avant-propos*, como o de *Tigres coma cabalos*, onde se explicita un proceso creativo que interrelaciona poesía e fotografía e reivindica o azar, a medio camiño entre o ludismo Dada e a tentativa de acceder a outras dimensións do surrealismo. A cita inicial dos *Feuillets d’Hypnos* (1946) de René Char asume igualmente esa función: “O acto é virxe, aínda que se repita. Pertencer ó salto. Non ó festín, o seu epílogo”. Abolir a convención e a tradición para recuperar a inocencia do primixenio, compracerse no puro acto de creación e no exercicio da subversión.

En coherencia co que adoita acontecer na vida, a poeta adolescente ou na primeira mocidade atende máis ao seu desacougo e ao espírito de disidencia que a moven que á concreción do modelo social de que renega e á elaboración de alternativas. Di nun poema de *Denuncia do equilibrio*:

*“Abrín os ollos. Empuxadamente fun:
invitada ás carencias
¿Qué facer con tan corto reino? ¿esmorecer?*

*Non habíamos permitir...
arelo aínda quebra-los ritos dos costumes
odiada cousa que arredor de nós desenvolves
tecidos de arácnidos serpeando cada minuto esperanza espremida
farei trago o meu contacto de coñecemento*

*(e sei de falar os obxectos as cousas mudas
e son feliz de contar coas mans e o tempo
todo antes que todo remate por que eu tamén
quixen destruír)”*

O primeiro poema do libro, coa eliminación da maiúscula no inicio e a conxunción causal (“pois quedarán-la sombra ben atrás”) é como a continuación dun discurso fragmentario a modo de explicación. Un suxeito

eu-nós situado nun momento concreto, nun punto da historia (individual e colectiva): “os nosos xestos abandonan o lecer/ contemporáneo desta hora que rexistro”. O que se propón como alternativa á sombra que se deixa “ben atrás” está aínda por definir: “o que aínda non fixemos/ para saltar terco embravecido o quedo”.

Contodo, máis adiante ha dicer: “e/ se me deixas non explicaba nada porque/ unha acción fai enchenta dos fabulosos/ recreos/ e quero que así sexa”. E tamén: “¡arelo o volcán que se estenda e voe nun pentagrama incomprendible!/ arelo verdadeiramente a decadencia!/ (...) e é que estou tan lonxe que xa non regreso”. Non explicar (“se me deixas”) nin o que se rexeita nin o que se propón. Intuímos o que provoca o rexeitamento en poemas como “Apátridas” ou no que leva por lema “*A Procusto/ facerlle á medida o leito*” e sabemos que se quere acadar “o estadio lúcido da disolución”, a destrución como vía cara o país de Ningures, a Utopía:

*“eu moraba Ningures e
alí nos atopabamos
(...)
só Ningures país da decapitación non ten leis
para amarrarte
-vérqueche panos nas mareas
e alónxate de aquí”*

No que supomos primeiro poema publicado pola autora (Arias, 2018: 321-322) fala o suxeito lírico do “(burato baleiro que sen escaleiras vén para fuxir/ todo tobogán/ todo territorio inexplorado”. En moitos dos textos anteriores a *Denuncia do equilibrio* e nesta mesma obra é recorrente o motivo da “fuga”. Estamos de novo no mundo do Rimbaud de “Ma bohème”, aínda que poemas como o seguinte, tamén aparecido nunha publicación periódica baixo o título “Cidades neón” (Arias, 2018: 71), nos fagan evocar o “*flâner*” baudelariano, o deambular por unha urbe que en Xela Arias é un Vigo poucas veces nomeado:

*“Polo paseo arriba mergulleime naquilo que non
era meu
e sentínme tan dentro
que me era de xeito
que os vidros subían o ton*

*e quedaba abandonada séndome tan
ben das estrela fuxidías erguían
os voos os paxaros e andaba
perdida en todo eu que era aquilo”*

En *Tigres coma cabalos* (1990) a “fuga” individual deixa de ser o eixo. O primeiro poema é xa unha chamada ao lector/a: “Tíralle-las súas tristes fábricas de exércitos/ inoculados de acomodo./ Éntraos sae de ti e tíralles/ os cadáveres da preguiza/ (...) Nega o medo./ Dá a túa risa./ Arrima os días”. Hai maior concreción do modelo social (e tamén do estético) que se quere destruír. No seu “*flâner*” o suxeito lírico fixa a atención nos lugares da deambulación (nocturnos, marxinais) e nas persoas excluídas que os poboan. É evidente en “Borracho”, en “Paseante”, nas tres seccións do “Monólogo adicto”. Os textos fanse máis descritivos e narrativos, menos rupturistas.

Con certeza son *Darío a diario* (1996) e *Intempériome* (2003) as obras-manifesto onde a autora expón con maior concreción unha especie de programa alternativo. Velaquí a que non se deixa atrapar polo acomodo das convencións eróticas e amorosas, nen sequer polas da maternidade. Que transgresora a nai de *Darío*, allea por inteiro ás mistificacións!: unha nai a obedecer o instinto e a desobedecer a orde social. Unha nai tigreza que sabe que non é ela quen importa; que ser nai non é narcotizarse coa capacidade de dar vida, nin asumir a obriga patriarcal, nin producir cidadáns, nin colaborar na perpetuación da institución familiar. Ser nai como quen pertence a unha especie non humana; estar aí para que o fillo teña alimento, amor e amparo; para que sexa a cría preparada para ser independente. Chegar a cuestionar mesmo que educar, aínda para a liberdade e a independencia, é sempre guiar e conducir, escoller polo fillo/ filla, trazar un itinerario, en certa maneira impor:

*“Na tabula rasa intelecto-sentimental que eras ti xa onte
cantos moldes perfectos cantas persoas non han querer baleirar.
Eu mesma que libre te deseño, canto
de min por min, de min contra min non tentarei*

introducir.

*Que saibas derruí-las marcas e apropiarte,
facer teu o aceno, e só aquel, que elixas”*

En poemas soltos de 2002 e 2003 (Arias 2018: 422-424) a poeta interpela o lector/a e o país: “intempéiateme”, “Intempéiate, fogar dos rumorosos”, neste último caso como reacción de repulsa fronte ao desastre ecolóxico do *Prestige*. Adiantan o título e a actitude do que ha ser o derradeiro libro, *Intempériome* (2003), unha chamada á desobediencia xa desde os paratextos (“*Desobediencia/ Pola túa culpa vou ser*”). Rexéitase o “equilibrio trastornado” en que se se sostén o entramado social (Cf coa “denuncia do equilibrio”), a relixión, o traballo como alienación, a mercantilización. Encírrasenos, con imperativos, á rebelión contra o patriarcado; á “desorde das ideas”; ao retorno á natureza (“Nin o social nin o establecido./ E non hai xuíz aquí”). A intemperie, a sida, ser muller negra, convértense en símbolo da disidencia como escolla: “A miña lei, de me nacer así negra por elección”.

Xa con anterioridade, en textos de publicacións periódicas ou de *Tigres coma cabalos* (“Culturais”, “Para ‘artistas’”) tiña Xela Arias renegado de certa poesía aséptica e preciosista. En *Intempériome* rexeita a ollada patriarcal que sublima literariamente a opresión das mulleres e a nosa condena ao doméstico (“Carnavalízase a vida se a escribes”), ao tempo que reclama unha poesía do cotián e do non belo (“se as leitugas e máis as pescadas poboasen os poemas...”). E desde a concepción do acto poético como *iluminación*, desdeña a previsibilidade da lóxica: “E aínda é probable que as raíces dos meus xenes relacionen/ antes burato con sete que sete con semana”.

Intempériome é un manifesto estético, con apelos a fuxir da “patética poética de sombra” e da ampulosidade (“Ba/ léirate/ me de enormes termos inexactos”) e a violentar morfoloxía e sintaxe:

*“Tal confundes verso e palabra,
así che estrago os pronomes”*

Ou noutro texto:

*“Ofrezo
unha sintaxe velada. E un léxico de catro termos
repetidos abonda para que entres pola miña fiestra ao centro
de tódalas palabras”*

Sería interesante analizar o minimalismo lingüístico como outra forma de falacia. Como se Xela dixese: “pretendo que cando me sento diante dun papel non penso: escribo nun idioma que loita por non se extinguir”.

Atreverse a escribir transgredindo as súas normas, reducíndoo a unhas cantas palabras a condensaren todo o significado, desartellándoo como se ese fose o único risco que o idioma corre. Servirse del e da súa maleabilidade nunha poesía que quere ser “a couza na estrutura do edificio” (social), o fio de auga a atravesalo todo para ser mar, mais tamén para ir abrindo a fenda que derrube...

P. P.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Xela (2001): “¿Para qué os poetas hoxe?”, *Álbum de Mulleres*, en culturagalega.org
- _____ (2018): *Poesía reunida (1982-2004)*, edición de María Xesús Nogueira Pereira. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Woolf, Virginia (2005): *Un cuarto de seu*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- VV. AA. (2004): *Xela Arias. Quedas en nós*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.



*Só ningures país da decapitación non ten leis*¹

CHUS PATO

Viven en *Denuncia do equilibrio* dous anxos e ambos os dous alentan nunha pregunta. Un deles atopámolo no poema cuxo título é unha data literariamente relevante “1984” e remite ao verso máis coñecido de Rilke. O segundo mora nesta interrogativa “¿que será anxo inxel a túa tinta?”.

Intempériome vai precedido por dúas citas, unha delas é de Blanca Varela, “*Donde todo termina abre las alas*”.

Se cadra o cuarto anxo reside nunha fotografía, se cadra casa coa pregaria que “*fai feliz... / ós consagrados da noite*” tal e como quería Novalis e xace nun “*tamén / desanxelada*”.

Pregaria “*esbarrada nas tempas queda innomeable*” ou
“*un cabalo / honrado habitante / segue a pregaria por ti desterrada*”
anxo in (*xel*) des (*a*) n (*xela*) do

Os últimos versos citados pertencen ao poema “*Apátridas*”. Lemos: “*galicia e nós nó de verbos nos novelos dos nomes*”. Teño para min que Xela Arias cifrou nel todo o seu programa poético. Tratarei de achegarme e amosar o seu posible funcionamento:

- Nós somos un nó de accións
- Os nomes aniñan nos novelos
- Actuar supón desanoar os verbos
- Desanoar os verbos implica articular a sintaxe e en consecuencia operar sobre a semántica, sobre os significados
- Desanoar os verbos indica a acción pola que un nós pode articularse, a acción pola que calquera nome de persoa pode articularse
- Pola contra se o nós segue sendo un nó verbal, a articulación persoal e política vive baixo o dominio das diferentes opresións e da policía.

¹ Todas as citas tiradas de Xela Arias, *Poesía reunida (1982-2004)*, ed. de M^a Xesús Nogueira Pereira. Vigo: Xerais, col. Clásicos (1^o edición, outubro, 2018).

Intempériome é como saben o título do último poemario da nosa autora, tamén como saben é a primeira persoa dun tempo presente e dun verbo que gramaticalmente (lei) non existe. Funciona así:

- Intemperie
- Conxugamos este nome feminino singular e común, mudámolo a verbo; mudámolo ademais a unha articulación sintáctica reflexiva de tal maneira que o suxeito e o obxecto de quen o pronuncia coinciden. E toda a acción regresa sen tregua cara a si mesma: non é posible saír deste acto, a cada volta unha está máis e máis baixo o dominio da intemperie e da conciencia dese estar sen regreso
- Facemos del un título, devolvémolo novamente a súa condición de nome singular e feminino. Pero cando exercemos unha disonancia sobre un nome, viaxamos con il nesa partición das augas e non tiramos a escaleira pola que subíramos ao lugar onde nos levou (é dicir, cando non buscamos un transcendente místico e regresamos de novo á materialidade, á inmanencia da linguaxe baixando os banzos da escaleira) resulta que o nome padeceu unha variación, un cambio de estado físico. E o nome común virou propio.

Intempériome, na súa calidade de nome propio, carece de significación. Pero non, por suposto, de resposta, xa que cando escoitamos *Intempériome* sentimos que nos chaman e volvemos o rostro cara ao lugar –o lugar do libro– e lemos atentísimas ese poema absoluto que ocupa a primeira sección do poemario (“*E así que se me di que agarda*”) e que comeza por un verso do calibre do de “Apátridas” (“Íspeme o idioma e sábemo suando en sida”), un verso con todos os nós verbais desanoados no niño dos nomes.

Se na súa primeira entrega X. A. amosaba á comunidade lectora a posibilidade de elixir o desequilibrio como terreo da liberación, a voz que fala neste longo poema vai máis alá. Envíanos o seu cántigo desde a intemperie. Por certo, no terceiro verso atopámonos de novo coa pregaria. Lean “*veleno que me inoculo cada día como pregaria ou forma*”. Decátense: a pregaria tamén mudou de estado físico. Non é que agora estea protexida baixo as aíñas dun anxo, ou sexa posible nomeala, ou regresar a un hipotético lar que sexa de seu. Non; agora é xa unha forma, a decisión de entenderse como “*me nacer tan negra por elección*”.

*“Íspeme o idioma e sábemo suando en sida”
“Carnavalízame a vida se a escribes”*

A escritura que aquí nos convoca non está a xogar coa linguaxe nun exercicio de experimentación lúdica, traza como adoita facer unha partición das augas: dun lado, o idioma que nos sitúa na intemperie, o idioma *suando en sida*; do outro, aqueles usos do idioma que me disfrazan a vida e me fan padecer a opresión de ser quen non son

Íspeme o idioma e eu inocularei na túa lingua o veneno.

A poesía –e non vai de balde que o único poema que Xela Arias titulou “*Autopoética*” sexa un antecedente deste que aquí e agora comentamos– é a sida, o contaxio mortal que desequilibra o pactado da lingua, a lingua instrumental das opresións todas e de xeito central a opresión de ser muller, de estar enferma, de ser negra. Así o poema.

Será negra, será sida, será contaxio, será mortal ou non será.

Chamareille disonancia a un conxunto de operacións que o poema realiza sobre a linguaxe co fin de lograr dar conta da estrutura poética do mesmo e poder escribirse. A disonancia traballa sempre en contra de Aristóteles e en consecuencia en contra da clausura semántica. A disonancia forza, convoca sempre unha resolución e é naturalmente histórica (cada época vive e convive coas súas propias disonancias). A disonancia opera no nivel significativo e tamén sobre a articulación, sobre o que nos permite preguntar, negar, reflexionar e contradicirnos. A maioría dos poemas trabállana no eido da nominación (metáforas etc. etc.) e son raros os que optan pola intervención na sintaxe.

O poema de X. A. opera sobre a morfosintaxe

*“galicia e nós nó de verbos nos novelos dos nomes” e
“Íspeme o idioma e sábemo suando en sida”*

son un bo exemplo do que estamos a soster. Pero o listado deste tipo de intervencións é extenso, como o é o propio título da súa derradeira entrega. Noutro poema dese mesmo libro:

*Vide
Convídivos ó espectáculo de non ser para ser de todo.*

*Vide que vos convido
a vos ver.
Ven que te reto
a te ver a ti desde ti en ti*

Tamén aquí: *Por iso morrer non conta / números*”

O poema de X. A. sabe como quecer a linguaxe ate facela cambiar de estado físico.

De todos son coñecidos os usos non poéticos da linguaxe (isto é / eu / hai); isto é o que o poema fai ferver, isto é o que o poema incendia. E a disonancia é o método máis empregado pola nosa poeta para que o poema, escrito coas palabras que son comúns a todos os usos dun idioma, sexa quen de facer agromar o innomeable. Sabémolo tamén: se non hai innomeable, o poema non é tal.

O que non podemos nomear é en número e diversidade infinito, pero nunha clasificación algo salvaxe diríamos que cando menos son do noso interese dous tipos de innomeable. O primeiro sería o acceso místico que procura a unión con algo que está fóra da linguaxe; o segundo regresa –tal e como comentabamos máis arriba– á linguaxe. E este é o que elixe o poema de Xela Arias.

A poeta fai abrollar a posibilidade biolóxica da articulación, que non é posible nomear, usando as palabras que si pode escribir. Igual procedemento, se ben no nivel semántico, cifrou Rosalía nun poema como “Negra sombra” no que podemos tocar un horror innomeable a través do ir e vir da negra sombra que aínda hoxe nos asombra.

É ben certo que Benveniste dálle a razón a Aristóteles e ambos concordan en que se non hai significación non hai linguaxe. Aristóteles vai máis alá e insiste en que se alguén fala fóra da significación igualase ás plantas e, coma os elementos do reino vexetal, nin coñece o ben nin sabe do mal.

O poema –e moi concretamente o da nosa autora– acepta como lei a clausura, pero sabe doutras fórmulas que cadran ben co dicir de Heráclito no seu moi coñecido fragmento “*a dona cuxo oráculo está en Delfos nin di, nin agocha, mais ben orienta*”. Orientar é sinalar un camiño ou múltiples camiños coma aqueles que na cuncha da vieira deseña o océano, e de ningún poderíamos dicir que son en liña recta.

Coñece ben quen escribiu *Denuncia do equilibrio* unha terra que titulou “Só ningures país da decapitación non ten leis”: “*pois hai cousas das que só a noite entende / verbos consagrados á ignorancia do control*” ou “*Somos crueis –o amor morte antiga*”.

Se a lei é morrer, se o desexo é transgredir o prohibido, só quen cruza o límite xustifica a lei. Se a lei é a morte, só quen se deixa morrer xustifica o seu desexo. Se a lei mata, só quen lle fai xustiza á lei é quen de soportar e vivir o seu ou no seu desexo.

A escritura X. A. prodúcese en ondas, marcan a mallante seguindo o devalar das mareas e do mesmo xeito que as ondas se corresponden unhas ás outras, así os libros dialogan entre si.

Lemos en *Intempériome* “*Nin o social nin o establecido. / E non hai xuíz aquí*” ou o tan coñecido “*Desórdename, amor, / e dou co punto / único / dos abrazos*”.

Correspondencias “*qui chantent les transports de l’esprit et des sens*” como desexou Baudelaire, uns dos poetas que traduciu a nosa autora. Pero tamén son seus Cirlot ou Novalis ou Rilke que empurran coas súas citas a unha lectura en termos do que coñecemos como *iniciacións aos misterios*; misterios que se sustentan sempre no modelo Eleusis, é dicir: unha lectura que comprende fases diversas tales coma o encontro co deus da ebriedade, o descenso aos íferos e o binomio morte/resurrección. Contradí tal lectura Rimbaud coma un mar de fondo impetuoso: tanto na *saison* de Xela coma na de Arthur, o final feliz –místico– da salvación brilla pola súa ausencia.

Determinados poemas da sección “Corazón cuestión” do seu último libro, constrúense mediante lóxicas e xogos de opostos. Así nun mesmo poema lemos “*Realízate / no traballo / e acouga / a intención / de sabotaxe. / Pois a relixión destroza / Principio preciso libertario*”.

Non quixera estenderme máis; só nesta dirección un breve apuntamento. Compartirse é formar parte ou fundar unha comunidade que alenta a través da carne e do sangue, unha comunidade eucarística pero afastada totalmente da relixión e do catolicismo imperante na democrática monarquía hispánica ou nos tempos fascistas nos que Xela Arias naceu. Se cada compartirse é facelo na estela das grandes festas ebrias e lúcidas nas que

o corpo e a súa materialidade absoluta e a materialidade do espírito veñen sendo o delirio da luz, do amor e da palabra. Lembremos aquí a revista e a sociedade secreta *Acéphale* fundadas por George Bataille e Klossowski, que sen dúbida coñeceu a nosa autora.

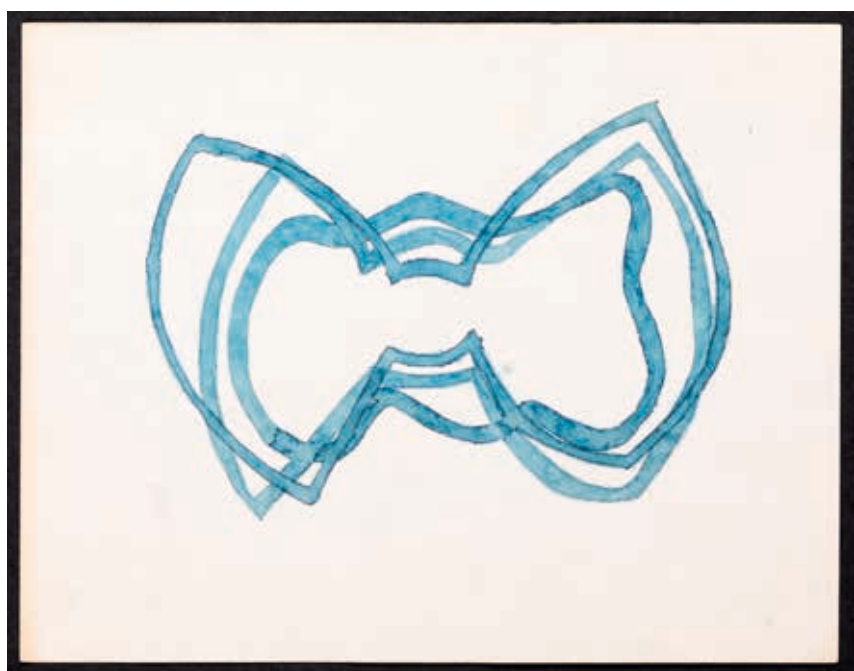
Chegando xa ao final deste artigo non podoo deixar de anotar que se cadra o laio de Xela por non pertencer a ningunha xeración poética poderíase explicar nunha dobre dirección. Por un banda, a idea de que as xeracións literarias xa non son operativas; por outra, na evidencia de que nos oitenta non todo foi culturalismo [1983 / *Festa da palabra silenciada*, poemas de Ana Romaní e Helena de Carlos; 1985 / *Historia do Rock and roll*, Reixa; 1987 / *Palabra de mar*, Ana Romaní; 1988 / *Baleas e baleas*, Luisa Castro...]. Ao mellor os tempos son chegados para o canon revisar iso que se deu en chamar “xeración dos oitenta”, para tomar conciencia que as décadas pasan como pasa o tempo e non son quen de organizar o eido poético.

Como ben saben, a disonancia opera de moi diversos xeitos; un deles será a inclusión de léxico característico da Xeración Nós. Citarei algúns exemplos, pero disemínanse polas páxinas que escribiu: “*entre as sombras das miñas paisaxes xorden cabalos / se quero ecoando penedos e congostras*” ou “*se recollo a man e atopo un ferrado de misterio*”. A disonancia, neste caso, consiste na mestura non xerárquica do léxico coloquial dos oitenta coa solemnidade Nós. Sempre que aparece este léxico o fragmento do poema é feliz. Sería se cadra e tamén este o intre no que puidésemos reformular o feito de que un poema non é rural, non é urbano; é, sinxelamente, un poema e ningún adorno que o contextualice require.

Podemos, logo deste percorrido, preguntar se sabemos algo máis do anxo, aquel que vive nesta interrogativa que cito de novo: “¿que será anxo inxel a túa tinta?”. Unha tinta, se cadra, negra coma os vapores do loureiro que inhala a Pitia en Delfos. Alí onde a forma dos poemas de Xela é apolínea bate o corazón de Dionisios.

Intempestiva, / sersé intempestiva
Incéndiate

C. P.



A natureza embriagadora: os animais na poesía de Xela Arias e Leanne O'Sullivan

HELENA RAÑA GARCÍA

Os humanos levamos convivindo con outros animais desde o inicio da nosa Historia, compartindo espazos e ambientes con eles, pero sempre tratándoos como seres diferentes a nós, e case sempre como inferiores. Isto é o resultado da tradición filosófica dominante en Occidente, que establece una clara brecha entre os dous, outorgando máis importancia aos primeiros. O motivo da nosa discutíbel superioridade fronte a outros seres vivos acostuma a xustificarse pola capacidade de razoamento, que supostamente fai que merezamos máis que os nosos conxéneres.

Porén, o feito de que os animais non humanos espertasen o noso interese e a nosa fascinación vese reflectido en todas as disciplinas, tanto na ciencia como nas artes. Desde o albor da literatura xogaron un papel moi relevante como demostran os numerosos exemplos nas creacións de todos os países. Os estudos animais (tradución literal de *Animal Studies*) nacen do desexo e da necesidade dunha nova perspectiva na investigación, libre de convencións especialmente impostas pola tradición occidental. Esta disciplina leva existindo baixo diferentes maneiras como unha intersección doutras áreas de coñecemento, pero conseguiu o seu propio *status* arredor de 1970. Os estudos animais son hoxe en día considerados un novo campo na Teoría Crítica, aínda que os académicos continúen a ter dificultades para definir os seus límites e o obxecto da súa pesquisa.

As mulleres levan sufrindo unha discriminación institucional desde hai milenios, sendo percibidas continuamente como inferiores aos homes. Isto tamén sucede con outros colectivos por distintas razóns como, por exemplo, a raza ou a orientación sexual, pero este artigo centrarase na cuestión problemática do xénero. Simplificando, existen dous tipos de mecanismos contraditorios nos que se basea a crenza de que a muller é inferior ao home: por unha parte, a concepción da muller como un ser salvaxe, malo por natureza, retorcido, manipulador, histérico, tolo e que non pode controlar os seus sentimentos e polo tanto son menos racionais que os homes; por outra parte, a percepción de que son seres de luz, anxelicais, belos, máis próximos á natureza porque poden ser nais e procrear, a miúdo comparados con criaturas

mitolóxicas como as ninfas, musas ou sereas, cuxa única misión é coidar dos demais, ser unha fonte de inspiración ou simplemente ser fermosas pero inalcanzábeis. Todas estas concepcións levan á conclusión de que son seres non aptos para liderar ou dedicarse aos traballos intelectuais.

En definitiva, todas estas crenzas pretenden validar a idea de que as mulleres non pertencen á mesma categoría que os homes. Como podemos observar, algúns destes argumentos son tamén usados con outras minorías sociais como as persoas afrodescendentes, que foron frecuentemente comparadas con bestas nun intento de xustificar o seu maltrato, especialmente durante o escravismo. A raíz destas formas de dominación susténtase no establecemento dunha diferenza binaria home/muller así como sucede entre humano/animal. No caso de Galiza e Irlanda existe outra dicotomía que afecta as mulleres galegas e irlandesas, que é a de colonizador/colonizada.

En canto á súa historia, cultura e xeografía, Irlanda e Galiza mostran unha serie de características definitivas coincidentes. Para comezar, unha herdanza celta, que foi asumida como elemento nacional cohesivo. Esta cultura común foi especialmente reclamada na nosa Terra pola Xeración Nós, nacida en 1920, onde as tradicións e o folclore constituían unha frecuente fonte de inspiración para a creación cultural. Certo é que desde os anos 60 esta orixe celta foi cuestionada no noso país desde diferentes fronte.

Seguindo a perspectiva da ecocrítica feminista (*Feminist Ecocriticism*) comezarei examinando a obra de Leanne O'Sullivan (Península de Cork, 1983). En 2004 publica o seu primeiro libro de poesía *Waiting for my Clothes*. A este seguiron outros dous: *Cailleach: The Hag of Beara* (2009) e *The Mining Road* (2013). O poemario que paso a analizar intitúlase *A Quarter of an Hour* publicado en 2018. O seu lirismo está marcado por intensas experiencias autobiográficas, como un transtorno da conduta alimentaria, as consecuencias da baixa autoestima e a enfermidade do seu marido, incidente do que parte esta última entrega. Tamén trata outros asuntos como a maduración, o feminismo, o amor, a sexualidade ou a morte dunha maneira moi honesta. O crítico americano Billy Collins afirmou sobre o seu *Waiting for my Clothes* que “se atreve a escribir sobre o que é exactamente ser unha rapaza moza” (citado en Cotter 2006).

O acelerado crecemento de Irlanda no período coñecido como Tigre Celta (aproximadamente desde mediados de 1990 até fins do 2000), influíu nos literatos máis novos como O’Sullivan, establecendo unha clara ruptura cos seus antecesores. A globalización constitúe outro fenómeno que afecta decisivamente as letras do século XXI, pois permite aos creadores de todo o mundo compartir a súa produción dunha maneira rápida e sen custos con outros colegas e co propio público lector, podendo chegar a un gran número de persoas dun modo case instantáneo. Deste xeito, O’Sullivan non bebe só de figuras irlandesas (como Mary O’Malley e Nuala Ní Dhomhnaill) senón tamén doutras americanas como Sharon Olds (Cotter 2006). En canto ao período do Tigre Celta, Wheatley (2003) destaca dúas características en relación á literatura: o incremento do papel das mulleres, especialmente en poesía, e a fenda entre Irlanda do Norte e do Sur.

Como se mencionou anteriormente, o punto de partida d’ *A Quarter of an Hour* é a severa infección cerebral que sofre o consorte da escritora, que o levou a estar en coma durante tres semanas. Cando espertou, comezou a falar sobre os animais e as criaturas que viu nos seus soños febrís, que o axudaron a seguir a luz de volta á vida. Os poemas versan sobre estas experiencias dun modo lírico, onírico e íntimo, producindo algo belo a partir de algo doloroso. A irlandesa comparte a súa vivencia co lector, facéndoo partícipe dun episodio milagroso.

Xunto ás numerosas referencias mitolóxicas gaélicas e gregas, observamos que o raposo é a especie non humana que ten máis protagonismo nesta obra. Tres pezas aparecen tituladas co seu nome. Este protagonismo comeza mesmo no prólogo escrito na primeira páxina: “cando eu era un raposo/podía ver os lumes/estendéndose polo val/e partín para atopalo”¹.

Nesta pequena composición podemos salientat tres elementos que permanecerán durante todo o volume: os animais, a destrución da natureza (especialmente pola intervención humana) e un “el” que pode ser identificado en ocasións co cónxuxe da autora, que sofre a enfermidade. Con este comezo, o eu lírico pon o foco de atención sobre o cánido. Este prefacio lembra un conto popular irlandés chamado *The Old Woman as Hare*, en que unha anciá se transforma en lebre para poder desafiar os límites da

¹ Tradución propia.

sociedade e as xerarquías tradicionais. O'Sullivan parece render homenaxe a esta narración tradicional, celebrando a fusión do animal coa muller e a liberdade resultante deste proceso de abandono dos límites humanos. Outras creadoras contemporáneas fixeron uso do folclore para reinterpretalo en chave feminista, como é o caso de Éilís Ní Dhuibhne na súa obra de teatro *Dún na mBan trí Thine*, onde reimaxina esta mesma protagonista nun contexto actual como unha muller de clase traballadora insatisfeita nos suburbios de Dublín.

No texto inicial, intitulado *The Fox* (O raposo), o suxeito poemático describe un encontro co animal. Este encontro prodúcese no solpor cando o corpo do golpe xace no medio dunha estrada. Podemos deducir que foi atropelado violentamente debido ao estado desastroso do cadáver. A protagonista podería non ter feito nada e deixalo no chan, pola contra preferiu recoller os restos e depositalos con delicadeza nunha zona de herba, lonxe do asfalto. Esta conduta pode ser interpretada como unha especie de ritual de funeral, propio pero non exclusivo do ser humano, pois está demostrado que os animais tamén realizan as súas cerimoniais de enterramento e loito tras a morte dun membro da comunidade. Este xesto demostra que a persoa contemplou o raposo como un igual ou, polo menos, como algo máis que simplemente unha fera. Os protagonistas non puideron permitir que esta criatura morta permanecese soa na estrada, onde podía ser arrastrada polos vehículos de novo. Sentiron a necesidade de proporcionarlle un lugar íntimo e calmo no seu entorno natural onde repousar.

A continuación a voz poética fala sobre a mañá seguinte, onde non pode esquecer a escena vivida o día anterior. Retorna ao lugar onde deixaran o corpo para descubrir que desaparecera. Non podemos saber que pasou cos despoños, mais podemos supor que un compañeiro del os trasladara para poder levar a cabo a cerimonia propia destes casos. Esta acción restauraría o seu ciclo vital, roto antes de tempo pola acción humana no momento da colisión. A diferenza dos dous comportamentos (aquele que atropela e aquel que traslada á herba) demostra que o ser humano pode decidir en que dirección actuar cos seus conxéneres: quer danándoos ou quer axudándoos. O eu lírico conclúe que tras este episodio o cánido pasou a formar parte da súa propia historia, converténdose noutro protagonista ao mesmo nivel que as persoas, en lugar dun ente inferior que deba ser dominado.

Xela Arias (1962-2003), seguindo un criterio xeracional, é a miúdo situada na Xeración dos Oitenta. Non obstante moitos académicos defenden que, polo seu estilo e os temas que expresa, non casa exactamente nesta clasificación. A propia autora manifestou en numerosas oportunidades o seu sentimento de non pertenza a ningún grupo específico de escritores, provocando que se sentise nunha especie de limbo. O ano 1975 é un momento crucial nas letras galegas, pois tras a morte de Franco comeza unha época de recuperación das liberdades que se traduce nun momento de gran creatividade e experimentación. A de Sarria expresa como ela encaixa neste período histórico: “Eu pertenzo a unha xeración de xente que pasa nese ano da infancia á adolescencia. Eu sallo do Instituto sen referencias sociais e políticas claras [...] Esa é unha xeración pequerrechíña, por iso non topo coincidencias coas que teñen catro anos máis ou catro anos menos” (Carballa 1990: 21). As drogas e o desemprego son outros dos grandes factores que influencian o grupo ao que ela se adscribe.

Nogueira (2018) recalca a importancia de dúas dinámicas que influíron enormemente a escrita de Arias: “a renovación do discurso poético producida dos anos oitenta en diante e a proliferación dos discursos do feminismo” (p. 32). Vilavedra fala máis especificamente das mudanzas que sucederon na literatura galega nos anos 90: “prodúcese [...] un relevo xeracional que implica o rexeitamento do modelo creativo único” (Vilavedra 1999: 288). Esta ruptura “tradúcese nunha inmediata desbarroquización e nun evidente interese polo presente manifestado no compromiso de moitos autores con causas como o ecoloxismo, o antimilitarismo ou o feminismo, compromiso que se fará explícito nas súas obras” (ibid.). Outro fenómeno importante foi a construción do discurso das mulleres, traendo o protagonismo a aquelas “de idades diversas e que pulsan cordas distintas cunha arela común” (Vilavedra 1999: 289). González apunta ao ano 1997 como momento chave para a lírica galega, pois “aparece unha nova promoción de novísimas poetas que xa non precisaba lexitimarse nin abeirarse baixo modelo literario ningún e tomaron ao asalto a poesía” (González 2005: 30). Estas novas escritoras abordaron materias até entón non tratadas, especialmente por mulleres, como son o corpo feminino, o sexo e o gozo.

Xela Arias sentou un precedente para futuras promocións co seu *Tigres coma cabalos*, onde explora explicitamente a cuestión do corpo

feminino nos seus versos e nas fotografías que os acompañan. Aínda así, ela sempre defendeu que a temática destas composicións nunca foi o erotismo: “contiene algún poema de amor, varios de desamor, muchos abordan la vida social y otros tratan sobre mi visión de lo que es la relación consigo mismo. El erotismo no lo veo por ningún lado” (citado en Nogueira, 2018: 48). En calquera caso, é innegábel que a galega axudou a abrir as portas a unha nova xeración representada por figuras como Olga Novo, Lupe Gómez e Yolanda Castaño. Tamén existen outras de xeracións anteriores que escribiron sobre o corpo como territorio, tales como Pilar Pallarés, Ana Romaní, Isolda Santiago, Cristal Méndez, Emma Couceiro e Emma Pedreira.

Tigres coma cabalos (1990) é unha colección nacida da idea de combinar poesía e fotografía nun traballo colaborativo entre Xela Arias e o fotógrafo Xulio Gil. Corenta e oito pezas de diferentes dimensións, temáticas e estruturas acompañados de corenta e oito fotografías, a maioría delas nus. Os tigres e cabalos que dan nome ao libro só se mencionan nun dos textos, pero o feito de seren escollidos para o título confirma a importancia que se lles dá. A propia Xela explicaba o motivo desta elección: “A expresión é un verso dun poema meu. Recolle a animalidade, a intuición, os sentimentos básicos que se expresan nesta obra” (Carneiro 1990). Os cabalos xa foran un símbolo recorrente na súa obra anterior, *Denuncia do equilibrio* (1986), o que serviu para construír a animalidade e a violencia que acabaron sendo características da autora. En *Tigres coma cabalos* esta identificación cabalos-violencia consolídase. Na composición de onde se extrae o título, a voz lírica fala cun Outro, no que parece unha calorosa discusión, xa que todo está escrito entre exclamacións:

*Ti poñéndote fóra da vida dos gritos
¡Os tigres nos meus brazos e os renxidos
da pólvora nos dentes:
hábito de inestables presencias que derrochei
veces
en noites opacas onde perder
sentido, a noción das voces que alimentan!*

Menciónase a noite, acompañada de estrañas presenzas que puideron ser producidas polo consumo de estupefacientes. O lume e as cinzas gañan importancia (“pólvora nos dentes”, “cabalos abrasados”, “encerro calcinado”).

Ao final atopamos un xogo de sons (paronomasia) entre “cabalos” e “cabelos”, un recurso característico de Xela, usado en todos os seus traballos.

Na literatura os paxaros son frecuentemente utilizados como símbolos de liberdade e esperanza. Comunmente se interpreta que unha ave canta cando está contenta. O canto é a habilidade máis prezada, unha maneira de comunicarse sen palabras. No caso da galega esas criaturas son usadas nos seus textos exactamente para o contrario. Supoñen un símbolo de represión e debilidade ao transmitiren a sensación de afogamento:

*Enchéuseche de bandadas o estómago
[...]
Reviráche-te,
E botáche-los paxaros contra os mobles.
Morreron todos
Pero un
encanóuseche na gorxa e dixo
- Es humana. [...]*

Os seres alados atópanse no estómago, sendo posteriormente utilizados como proxectís que causan morte. Aquel que sobrevive fica atrapado na gorxa dese Outro impedíndolle falar. Pola contra, é a ave quen toma a palabra. Noutro poema constitúe un símbolo de fragilidade, sendo estrangulado:

*Dáme esa man muda e inmóbil
que recolle o meu colo espido e afoga como a un paxaro
(¡que afogue como un paxaro!)*

Aquí a violencia está sendo exercida contra o animal aproveitándose do seu pequeno tamaño. A forza da man humana contrástase coa delicadeza da criatura voadora demostrando a xerarquía da persoa disposta a usar o seu poder. A voz poética sente o seu corpo igual de débil e inútil ante esta violencia como a ave. Polo tanto, este é un exemplo no que humano e animal non gardan unha relación de iguais, senón que o primeiro exerce un abuso sobre o segundo. Isto pode identificarse co maltrato que exercen algúns homes sobre as mulleres.

Os outros animais que se mencionan no libro continúan a transmitir e representar perigo e hostilidade. É o caso dos esqualos e caimáns (“bate/en

min a furia dos escualos”; “á noite, unha fráxil liorta de escualos/apostados.”; “Hai noites,/na batida dos escualos,/ onde morren bechos apaixonados”; “Ás veces no paso dos caimáns resolvo /enigmas, /ecuacións de sono -de pesadelo ou/ risa”). Estes van acompañados de palabras pertencentes ao campo semántico da guerra ou da morte (“sangue”, “furia”, “arrebato”, “guerra”, “morren”, “caen”, “feridos”, “metralla”, “corpos estragados”, “man muda e inmóbil”), así como de ambientes nocturnos e escuros que non permiten unha clara visión (“sombras”, “noite”, “pesadelo”, “cegos”).

Por outra banda, tamén se fai referencia a bichos e arañas que representan a falsidade, o noxo e a putrefacción:

*“fuga va das cadeiras asentadas así percorridas.
De bechos.”*

*“Nos baixos do mar había un mundo de area e bechos que non
coñecerás”*

*“Na batida dos escualos,
onde morren bechos apaixonados pois
cegos, confonden ceos con escamas.”*

“O mundo todo era máis falso cás arañas”

En comparación con Leanne O’Sullivan, os poemas da galega son máis pesimistas e transmiten máis violencia. Mentres a irlandesa emprega elementos naturais e metáforas animais para crear un ambiente máxico con elementos salvaxes que proxectan luz sobre a escuridade, Arias prefire establecer os seus poemas nesa escuridade. Usa os animais centrándose nos seus instintos incontrolábeis e violentos, comparándoos cos dos humanos. Así, Xela fai referencia a insectos e bichos, quenllas, serpes, crocodilos, tigres e cabalos. Son criaturas perigosas e hostís, moito máis en comparación con aquelas usadas pola irlandesa. Arias presenta a natureza como asfixiante e ameazadora, mentres O’Sullivan a presenta como unha ruta de escape da cidade ou do hospital mostrando unha preocupación polo tráxico destino do mundo natural na actualidade, pois contempla os humanos máis ameazantes que a natureza selvática. Aínda así, existen certos exemplos en que as dúas poetas comparten a mirada pesimista, atopados especialmente naquelas pezas en que O’Sullivan aborda a enfermidade do seu cónxuxe.

Formalmente, a poesía de Arias é máis abstracta e semella máis espontánea, saltando dun concepto a outro entre os versos. As dúas utilizan recursos expresivos como o encadeamento e evitan o uso de estruturas e vocabulario complexos, para presentaren unha linguaxe próxima ao lector.

Como acabamos de ver, as nosas dúas escritoras coinciden tanxencialmente na creación dos seus mundos literarios, mais tamén diverxen no tratamento de cada un deles. Analoxías e diverxencias que non impiden apreciar o seu talento e a súa orixinalidade para nos conmoer.

H. R. G.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Xela (1990): *Tigres coma cabalos*. Vigo: Edicións Xerais.
- Carballa, Xan (21 de marzo, 1990): “Xela Arias. Pertenzo a unha xeración pequena e diferente que non se identifica cos maiores nin cos máis novos”, *A Nosa Terra*, 426, p. 21.
- Carneiro, Montse (12 de agosto, 1990): “Xela Arias cuelga en la pared los dramas inconfesables que descubre a través de la poesía”, *El Ideal Gallego*.
- Cotter, Patrick (1 de xuño, 2006): “Leanne O’Sullivan” en *Poetry International Archives*. Recuperado de <https://www.poetryinternational.org/pi/site/poet/item/6816/30/Leanne-Osullivan>
- González, Helena (2005): *Elas e o paraugas totalizador*. Vigo: Edicións Xerais.
- Nogueira, María Xesús, (2018): *Poesía reunida (1982- 2004)*. Vigo: Edicións Xerais.
- O’ Sullivan, Leanne (2018): *A Quarter of an Hour*. Hexham: Bloodaxe Books.
- Vilavedra, Dolores (1999): *Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia.
- Wheatley, David (2003): “Irish Poetry into the Twenty-first Century” en M. Campbell (ed.), *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*. Cambridge UP, pp. 250-268.



O equilibrio e os corpos. Das liñas pioneiras na poesía de Xela Arias

MARIO REGUEIRA

A escolla de Xela Arias como a figura a ser celebrada no Día das Letras Galegas de 2021 coloca de novo a nosa cultura fronte as súas inercias e a peculiaridade dos seus actos de autoafirmación. As regras que imponen o mínimo de dez anos para que unha figura autorial poida ser protagonista do 17 de maio teñen unha especial significación no caso daquelas que finaron de forma súbita ou inesperada. Trátase dunha situación na que o legado literario pasa a ser enalzado por persoas que acompañaron xeracional e mesmo vitalmente á persoa elixida, que moitas veces continúan non só en activo, senón no centro da produción contemporánea. A xestión dos legados artísticos polos contemporáneos sempre é un elemento delicado e aberto ás distorsións, en especial cando entra en xogo a dimensión sentimental e a convivencia persoal, que acostuman afiar nos xuízos un subxectivismo difícil de xestionar. Isto é algo que sumar ás características de homenaxe que van asociadas á propia natureza do Día das Letras Galegas, unha celebración tramada baixo o franquismo e que continúa asociada a un recoñecemento comunitario cunha dimensión de resistencia e pervivencia dunha cultura minorizada, suxeita aínda a ameazas. Isto fai que as perspectivas críticas acostumen quedar diluídas neste contexto.

Con todo, é innegábel que, mesmo con todas estas limitacións, o 17 de maio supuxo tamén unha oportunidade para afondar no estudo e no coñecemento de moitas das súas figuras nos últimos anos e que, en casos como o da autora deste 2021, tamén se estende a un convite aberto para analizar un período recente. As análises da contemporaneidade sempre traen aparellada a súa propia complexidade, moitas veces están vinculadas a periodizacións chamadas a ser superadas ou, cando menos, moi matizadas polos estudos futuros, seguen vinculadas á crítica de impresión que recibiron as primeiras obras ou manteñen dependencias persoais e sentimentais como as xa mencionadas que poden distorsionar o seu obxecto. En culturas minorizadas como a galega, a ansiedade por afirmar un fío histórico ininterrompido que certifique a súa pervivencia e equiparación ao curso contemporáneo doutros campos literarios tamén proxecta a súa sombra sobre moitas das reflexións

que atinxen á cultura recente. Porén, non cabe dúbida de que, ao mesmo tempo, os estudos centrados nun período contemporáneo supoñen unha oportunidade de interpretación e explicación de escenarios e contextos que teñen unha versatilidade innegábel de cara á planificación do futuro e que poden sinalar liñas de investigación non valoradas de forma suficiente.

Partindo desta perspectiva que non renega da complexidade e unha certa precariedade do obxecto de estudo, propoñémonos analizar algúns aspectos da obra de Xela Arias. Un dos obxectivos principais é o de identificar esas liñas cualificadas como pioneiras na poesía galega, aspecto para o que teremos que cinguirnos a varias das súas periodizacións máis habituais, mesmo desde a consciencia de estarmos ante unha clasificación que continúa a ser obxecto de debate. Da mesma forma, aceptamos o reto e a posibilidade de sinalar, xa desde o comezo, algunhas perspectivas que poidan ser relevantes para o entendemento dun contexto peculiar, que pode ofrecernos algunhas visións interesantes sobre o propio campo literario no que a autora desenvolveu a súa actividade.

A ansiedade xeracional

No ano 1973 o crítico norteamericano Harold Bloom acuñaba o concepto da *ansiedade da influencia* (Bloom 1997). O punto de partida botaba man de conceptos freudianos para delimitar a relación dos novos creadores fronte á tradición na que trataban de inserirse. Sinalábanse así as novas voces como un trasunto de Edipo enfrontado ao pai, o creador ou creadores precedentes e canonizados que establecían a súa influencia sobre elas, unha relación tan de apego e identificación como capaz de instaurar unha necesidade de oposición que fixese posíbel a existencia de novas propostas literarias. A influencia dos precursores suporía unha sombra constante sobre as novas autorías, capaz de cuestionar a súa orixinalidade e ameazando con convertelas nun simple canto epigonal.

Probabelmente a consecuencia máis inesperada deste concepto foi a súa conversión pola crítica feminista de Sandra Gilbert e Susan Gubar na *ansiedade da autoría* (Gilbert and Gubar 2020). O esquema de Bloom, baseado nesa confrontación eterna e non opcional entre “pais” e “fillos” literarios é denunciado como exemplo dunha visión, non só masculina, senón tamén patriarcal do mundo das relacións que se dan no seo da creación

literaria. Por outra parte, a autoría feminina enfrontaríase neste contexto a unha *ansiedade* diferente, aquela que lle depara un escenario con poucos ou ningún referente do seu xénero que puidese funcionar como precursora. Deste xeito, a autoría feminina procuraría esas voces anteriores á súa propia cunha ollada de simpatía, como exemplos a imitar e que se enfrontaron ao problemático contexto de ser autora literaria nunha sociedade patriarcal. As que escribiron antes, e que conceden esa lexitimidade precisa para ocupar un espazo predominantemente masculino.

Tanto a perspectiva de Harold Bloom como a de Sandra Gilbert e Susan Gubar aparecen marcadas por un peso da psicoanálise bastante cuestionábel, alén de responder, cada unha ao seu xeito, a perspectivas idealizadas das relacións literarias, tanto as referidas ao legado da tradición previa, como no que respecta á posibilidade das relacións interpersoais entre creadoras. Consideramos, porén, que non deixan de sinalar elementos, como a relación entre novas autorías e voces xa canonizadas, que resulta doado identificar na dimensión sociolóxica da literatura. Por outra banda, ambas perspectivas teóricas estarían centradas na literatura anglófona, resultando complexa a súa aplicación ao caso de literaturas minorizadas ou en estado de emerxencia, tal e como podemos cualificar a literatura galega en distintos momentos da súa historia. É relevante lembrar que a aplicación ao redor da literatura galega, destacando a particular relación das novas creadoras coa figura central de Rosalía da Castro xa foi analizada por Silvia Bermúdez (2000). Cabería preguntarse até que punto esa *ansiedade da autoría* non é algo moito máis amplo e mesmo común á inmensa maioría das autorías dentro dunha literatura con estas características. Unha literatura onde a ruptura da continuidade histórica, tanto da produción global como dos ámbitos conquistados en certos xéneros e subxéneros, non deixa de supor un risco real que limita coa propia desaparición. Neste sentido, a voz dunha nova autoría nin combate contra as precursoras canonizadas, nin acaba de atopar na súa comunidade unha serie de referentes inmediatos que lle garantan o seu propio exercicio.

O caso de Xela Arias ao respecto da cuestión xeracional ofrécenos un escenario que podemos encadrar en varios destes parámetros. Non podemos negar que as dificultades inherentes á asunción dunha voz autorial dende o xénero feminino foron enfrontadas pola autora, pero tamén é certo que

os seus propios testemuños (Nogueira 2021) afirman a consciencia dunha soidade xeracional marcada por unha noción intensa da propia pertenza a unha minoría nacional. Unha minoría cun campo literario que acostuma asentarse na existencia emblemática dunha serie de voces que sustentan parte do seu futuro e entre as que, de forma disonante con outros exemplos do seu contexto xeográfico, a principal é unha muller. Moito antes de reclamar un legado rosaliano sobre o que erguer o seu discurso, Xela Arias enuncia un trauma, unha ansiedade, unha noción da desaparición. A este elemento, con dimensións contextuais pero tamén estruturais, é que responden moitas das súas propias clasificacións e as reflexións sobre o feito de non atopar unha xeración á que chamar de seu: “-¿E non te sentes «identificada» cunha xeración literaria? / -Pero, ¿onde están? A miña xeración en galego, ¿onde está?” (Rivas 1990).

Figuras no limiar (O equilibrio)

Nunha noción concisa da sucesión das xeracións literarias na poesía galega, a auto-percepción de Xela Arias non deixa de ser, en certa medida, esaxerada ou, cando menos, matizábel. O feito de existiren voces e mesmo movementos poéticos case contemporáneos á súa primeira obra, *Denuncia do equilibrio* (1986) poderían deixar en cuestión esta categoría de “francotiradora” da poesía coa que a autora gustaba de automearse (Nogueira 2021). Porén tamén é unha perspectiva que trae á tona a posibilidade de tomar en conta o papel da auto-percepción autorial nas potenciais clasificacións xeracionais (Regueira 2008), relativizando estas e entendendo esta asociación como outro elemento problemático das relacións literarias. A percepción de si mesma da autora pon en evidencia, non a inexistencia dun outro discurso contemporáneo desenvolvido por outras voces, senón o perigo da súa continuidade e o limitado do seu obxecto.

Debemos mencionar como a poesía galega dos 80, chamada desde moi axiña, aínda con certa precaución de “idade de ouro” (Pena 1987), fixo coincidir a súa eferescencia cun certo problema editorial á hora de atopar espazo para unha creación poética que distaba moito de resultar un obxectivo prioritario nunhas editoras que trataban de construír un mercado para o libro galego.

Temos que reparar tamén en que o primeiro libro de Xela Arias é contemporáneo á grande antoloxía chamada a facer unha primeira canonización do que se coñecería como “Poesía dos 80”. En 1986 aparece *Dende a palabra. Doce voces* (Rodríguez Gómez 1986), un libro que, tal e como afirma Manuel Forcadela (2011), pode lerse tamén como unha simplificación das características diversas e das estéticas opostas nunha xeración de autorías, producindo que a filiación fose empregada interesadamente por algúns dos seus membros mentres se silenciaba ou minorizaba outros.

A asociación de Xela Arias coa poesía dos 80 é, por tanto, tan cronoloxicamente pertinente como problemática desde o momento que apostamos por entender a xeración literaria unicamente polas características que responden á súa canonización inicial (Nogueira en Arias 2018: 27-32).

Como características principais que responden a unha fixación que segue sendo polémica a día de hoxe, falamos dunha liña marcada profundamente polo culturalista, con certa noción solemne do discurso poético e perspectivas que se moven entre os xogos simbólicos e as referencias míticas, cunha posibilidade barroquista no fondo e unha certa preocupación formal. Aínda que algúns puntos son matizábeis en función da autoría, trátase porén dunha poesía inserida nunha actitude de recuperación de épocas perdidas polo colectivo, e que acusa tamén a necesidade de dar resposta ao legado dunha liña prosaica, asociada á poesía social e combativa do anti-franquismo (Pena 1987).

Xela Arias, en certo sentido como antes Lois Pereiro (Forcadela 2011), supón unha voz suficientemente disonante como para esquivar esa liña estética que xogaríase un papel fundamental na canonización dos seus contemporáneos, ao tempo que adianta moitos dos elementos que non aparecen até a resposta, en ocasións airada, que a xeración dos 90 deu a estes presupostos.

Se obviamos as referencias paratextuais de *Denuncia do equilibrio* (1986), resumidas na páxina final coa tripla referencia a Novalis, Rilke e Rimbaud, pouco resto culturalista atopamos nun poemario que xoga a crear un ritmo propio baseado no verso libre que non deixa de apuntar en máis dunha ocasión ao rupturismo. Trátase dunha escolla rítmica que Xela Arias vai manter en practicamente toda a súa produción e que combina

coa creación de neoloxismos e marcas dunha lingua coloquial que choca co galego normativizado que era empregado, case de forma política, como lingua prioritaria da escrita literaria. Da mesma forma, aínda que non podemos negar que a autora xoga de forma intensa cos símbolos, as súas perspectivas tiran liñas a realidades moi diferentes dos referentes clásicos doutras voces, e podemos percibir mesmo a presenza de elementos do urbano e do marxinal, algo que María Xesús Nogueira non dubida en cualificar mesmo de “estética na estrema” (Nogueira 2021: 4) e que chega ao seu maior desenvolvemento en *Intempériome* (2003), último libro publicado en vida da autora.

Os corpos das pioneiras

Non só na temática urbana e na forma de aceptar os elementos sociais marxinais é que entendemos que a poesía de Xela Arias marca liñas pioneiras coas correntes que máis tarde se desenvolverán principalmente na poesía galega dos anos noventa e que, nalgúns casos, seguen marcando estéticas vixentes nos nosos días. Probabelmente, a relación e representación do corpo e das poéticas conectadas a el supoña unha das perspectivas que máis poden entroncar co que posteriormente chegará a ser unha liña principal da poesía galega de entreséculos. Unha temática que asociamos convencionalmente a unha enunciación feminina, por máis que tamén teña en Antón Lopo un dos seus precursores e maiores cultivadores (López 1988).

A presenza da temática en *Tigres como cabalos* (1990) chega con dúas distorsións importantes. A primeira é o carácter inaugural dun libro que formula un diálogo entre dous xéneros diferentes, algo que historiadores da literatura como Anxo Tarrío describían como “a primeira e única experiencia deste tipo que se fixo en Galicia ata o de agora” (Tarrío 1994: 512). Trátase dunha dimensión que distrae da concepción política que as referencias corporais, tanto poéticas como as da propia dimensión física da autora, protagonista de varias fotografías, sen dúbida pechaban. Non foi, con todo, a dimensión que máis preocupou a Xela Arias, empeñada, tal e como nos conta María Xesús Nogueira (en Arias 2018: 48) en disolver a posíbel interpretación erótica dun poemario que chamaba principalmente a atención pola inclusión nel dos seus propios espidos, realizados por Xulio Gil, que naquel entón era a súa parella. Trátase dunha perspectiva que deixa a proposta a medio camiño do compromiso coa posibilidade dun erotismo disidente que formularon as

voces da chamada Xeración dos 90 da poesía galega. Situada nun contexto no que a teoría *queer* e as súas interpretacións filosóficas sobre os corpos mal comezaban a formularse na forma na que serían difundidas anos despois, *Tigres como cabalos* non deixa de conter certos tons que o comunican cunha forma de resignificar politicamente o corpo feminino, ademais de incluír, no seu aspecto gráfico, toda unha proposta complexa sobre a corporalidade humana. Por outra parte, a forma de construír un poemario baseado en relacións persoais cun trasfondo urbano supón probabelmente a característica que máis anticipa os repertorios da poesía por vir.

Trátase dun punto de vista que tamén podemos relacionar con *Darío a diario* (1996), un dos poucos libros da poesía galega centrado na experiencia persoal da maternidade, construída, non desde o esencialismo biolóxico, senón como unha vivencia que resignifica o corpo e a experiencia vital dos seres que a atravesan. (*É que contigo xa era aquel o poema enorme / ¡o desterro dos pronomes, neno!*). Trátase, ademais, dunha experiencia posta en común, pensada, polo menos nalgún momento pola autora, como unha forma de transmitir unha referencia común ás mulleres que pasaron por ela (Nogueira en Arias 2018: 53). Existe unha vinculación cunha experiencia corporal concreta asociada ao feminino que contén a potencialidade interpretativa como un texto feminista, partícipe dunha identidade colectiva que se reforza e enriquece co punto de vista da autora.

Conclusións

Moitas veces as figuras literarias configúranse conscientemente desde unha individualidade creada como bandeira. Xela Arias contaba mesmo así que “eu só podoo escribir desde muller, desde miope e desde galega” (Arias 2021: 4). Trátase da noción de que, máis aló da súa propia individualidade, a súa escrita existe desde a transversalidade con diferentes colectivos que non poden ser abstraídos da súa dimensión social. É así, en primeiro lugar, coa experiencia xeracional propia dunha cultura minorizada en perpetua ameaza de desaparición ou relegación á irrelevancia. Porén tampouco podemos perder de vista a perspectiva da súa identidade de xénero subalterna. Enunciar como muller nas décadas dos 80 e 90 determinados discursos poéticos resultaba aínda problemático, por máis que tamén puidesen servir como recurso experiencial que poñer en común. Fálásenos moitas veces

de Xela Arias como unha autora entre dúas xeracións, porén resulta máis interesante pensar nela como unha autora alén de calquera xeración, capaz de abrazar un individualismo consciente das súas dimensións colectivas e que, precisamente por esta natureza, acaba por adiantar moitas das cuestións que os colectivos enfrontarían e traerían á primeira liña da poesía poucos anos despois. Citando á propia autora, o seu papel dentro dunha potencial historiografía da literatura galega é: “Un xénero feminino algo a desmán das narracións para o ano en que nacín” (*Darío a Diario*, 1996).

M. R.

BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Xela (2018): *Poesía reunida: 1982-2004*, ed. de María Xesús Nogueira, 1ª edición. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Clásicos 21.
- (2021): *Xela Arias. Muller e literatura*, ed. da Real Academia Galega. A Coruña: Real Academia Galega. Dispoñible en <https://doi.org/10.32766/rag.373>.
- Bermúdez, Silvia (2000): “Sen ansiedade da influencia?: Rosalía de Castro, Harold Bloom e as poetas galegas de século XX” en *Anuario de Estudios literarios galegos (2000)*, pp. 135-157.
- Bloom, Harold (1997): *The anxiety of influence: a theory of poetry*, 2nd ed. New York: Oxford University Press.
- Forcadela, Manuel (2011): “Lois Pereiro, poeta dos 80” en *Que lle podo ofrecer a quen me intente? Monográfico Lois Pereiro*, ed. de Anxo Angueira e Teresa Bermúdez. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 23-39.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar (2020): *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Veritas/New Haven: Yale University Press.
- López, Antonio R. (1988): *Sucios e desexados*. Ourense: Edicións Sotelo Blanco, col. Leliadoura Poesía 17.
- Nogueira, María Xesús (2021): “Escribir desde min, francotiradora, na orfandade xeracional” en *Xela Arias. Poeta nas marxas*. O Arquivo das Trasnás, pp. 3-5.
- Pena, Xosé Ramón (1987): “Sobre a nova poesía galega, outra volta”, *Nó*, nº 2, pp. 23-26.

- Regueira, Mario (2008): “Xeografías imposíbeis”, *Escrita Contemporánea*, en Entre dous séculos. III Encontro de Novos Escritores/as, pp. 19-21.
- Rivas, Manuel (1990): “Xela Arias, a escritora que converteu os cabalos en tigres”, *La Voz de Galicia*, 25 de marzo de 1990.
- Rodríguez Gómez, Luciano (ed.) (1986): *Desde a palabra, doce voces: nova poesía galega*. Barcelona: Sotelo Blanco.
- Tarrío, Anxo (1994): *Literatura galega: aportacións a unha historia crítica*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.



Mírome e non son eu. A desaparición da autoría en *Tigres coma Cabalos*, de Xela Arias¹

REXINA RODRÍGUEZ VEGA
(Universidade de Vigo)

Achegarse hoxe á obra de Xela Arias é para min abrir unha cápsula do tempo, un recipiente hermético que foi construído co fin de gardar mensaxes que só poderían ser comprendidas no futuro. E é que eu, que son da xeración de Xela, confeso que, como tantas outras e outros, lina mal no seu momento, unha lectura diagonal, chea de prexuízos, un non saber, un non deterse no que a súa voz tiña para nos dicir.

Daquela, naquel “tempo de espectáculos”, naquel ruído dos oitenta, a súa imaxe icónica, a presenza repetida da súa desafiante beleza soterraba a mensaxe. Malinterpretamos o xesto, como, unha década despois, se fixo tamén con outra poeta que, en certa medida, se lle asemella, Yolanda Castaño². Vimos na exposición pública dos corpos novos unha maniobra de exhibicionismo, unha afirmación excesiva do ego da autora que, sen pudor, se ofrecía para ser mirada.

Esa lectura, agora nos decatamos, non podía ser máis banal, máis torpe. Pactabamos sen máis co *voyeurismo* da cultura dominante (Huggan 2001: 155), etiquetabamos como “particular”, como “autobiográfico”, no seu sentido máis redutor, o que, en realidade era un intento de universalización dunha experiencia. Volviamos pois, simple mercadoría un discurso que, en realidade, tiña unha fortísima carga de desestabilización da identidade.

Neste traballo intentarei debullar a miña lectura dunha obra aínda pouco transitada pola crítica, *Tigres coma cabalos* (Arias 1990), profundamente orixinal no momento da súa publicación e na que se produce un verdadeiro diálogo entre o texto e as fotografías que asina Xulio Gil.

Como indicou Helena González (2005), a novidade deste diálogo interartes nas nosas letras, ao que hai que engadir o feito de incluír imaxes de corpos espídos entre os que tamén se contaba o da autora, propiciou unha

¹ A elaboración deste traballo enmárcase dentro do proxecto de investigación “The Animal Trope” (PGC2018-093545-B-100 MCIU/AEI/FEDER, UE).

² A este respecto, cómpre consultar o interesantísimo traballo de Gonzalo Hermo (2013): “Rostros marondos ou sobre como reler a poesía erótica dos 90”.

“lectura diagonal do libro, primando, como nos clásicos ilustrados Bruguera, a mirada rápida e superficial polas imaxes antes cá lectura dos poemas” (González 2005: 88). Fronte a esa lectura banal, Xela clamou no deserto. Así observamos como nas entrevistas que se lle fan, a poeta insiste unha vez e outra na falta de relevancia do erotismo como clave de interpretación da súa proposta. Na entrevista que concede a Xosé Manuel del Caño, e que leva como significativo título “O erotismo involuntario de Xela Arias”, a autora expresa o seu malestar:

Yo me llevé muchas sorpresas cuando se puso el libro en la calle. Me llamó la atención algún rechazo particular que sufrí por el hecho de tener el morro de salir desnuda (Del Caño, 1993).

Xela advirte sobre a enorme simplificación que supón equiparar a presenza dun corpo espido coa vontade erótica. Non porque rexeite falar do desexo, algo relacionado para ela directamente cos órganos sexuais, senón porque non advirte esa intencionalidade na súa proposta.

Si yo me pongo a hacer poemas eróticos desde luego no hago estos [...] Es más, después de hacer este libro y de oír tantas veces que es erótico, solo porque salen unas tetas y unos culos, casi me provoca hacer uno de poesía erótica (Del Caño 1993).

Como podemos comprobar, non é pacatería nin pudor o que alenta tras ese rexeitamento frontal da dimensión erótica do poemario, Xela reclama outra lectura, unha lectura sería que dea conta do desafío ético e estético que propón:

[...] hay un tipo de ideología, incluso en algunos casos social, de respuesta a la vida y a la sociedad que nos tocó vivir. Luego está el aspecto estético, que también es muy importante. Contiene algún poema de amor, varios de desamor, muchos abordan la vida social y otros tratan sobre mi visión de lo que es la relación con uno mismo. El erotismo no lo encuentro por ningún lado (Del Caño 1993).

Con todo, malia as repetidas indicacións de lectura da propia autora, o certo é que este poemario adoita porse de relevo pola forza rupturista que conleva, en palabras de Helena González a súa “explicitación do desexo erótico”. Así esta estudosa, ao analizar o papel do corpo na poesía galega dos anos 90, afirma o seguinte:

As escritas femininas [desde os anos 90] marcaron un cambio evidente no repertorio: dos corpos obviados, reificados e negados pasouse aos corpos profusamente explicitados, explicados, erotizados e intervídos. Pero a subversión exitosa dunha normativa crea outra, e isto é o que acontece na poesía galega desde 1990, singularmente desde a explicitación do desexo erótico en *Tigres coma cabalos* (1990) de Xela Arias, unha das autoras máis radicalmente innovadoras, a poerótica feminista e pletórica de Olga Novo (González Fernández 2005b), e mais o erotismo performativo de Yolanda Castaño (González 2009).

Na súa análise, Helena González sitúa a proposta de Xela Arias como unha das creadoras dun novo modelo normativo de “corpo violeta”, un modelo sedutor e positivo que abrirá camiño para posteriores exercicios especulares que darán cabida a representacións máis problemáticas e disidentes. A estudosa insiste neste aspecto que sitúa ao corpo feminino nun primeiro plano, “afirmativo, lúdico e estimulante” pero que non pon en cuestión o canon de beleza establecido. Así, enmarca á autora no que denomina “primeira estratexia” de escrita feminista e que supón a reelaboracións dos tópicos tradicionalmente masculinos para apropiarse deles. Para Xela Arias en concreto, o símbolo do cabalo e do tigre como modo de reivindicar a paixón sexual femenina (González 2009).

Malia concordar, en termos xerais, coa apreciación de González, que ve nesta primeira estratexia, entendida como unha das primeiras fases do proceso de lexitimación da alteridade na escrita feminina, unha prevalencia daquelas características: a razón, a intelixencia, a capacidade de intervención no mundo, que pertencían ao terreo simbólico masculino, algo que explicaría con claridade a insistencia de Xela Arias en borrar o aspecto puramente corporal nas súas declaracións verbo de *Tigres coma cabalos*, creo tamén que podería afondarse no xesto da exhibición do corpo da autora como unha mostra dun proceso máis complexo.

Se cadra, o impulso fundamental que guía a *Tigres coma cabalos* pode ser, en realidade, o dunha performance que implica a desaparición do suxeito autorial. As fotografías, debedoras da estética dos anos oitenta, ofrecen pola minuciosidade da súa posta en escena e a sostificación da iluminación un aspecto petrificado que xera confusión. Lonxe do realismo fotográfico, as

imaxes, calculadas ata o mínimo detalle, magnifican o aspecto estético. Así, as fotografías de Xulio Gil semellan aludir á pintura ou ao cine comercial. A sombra da natureza morta paira sobre elas, percibíndose asemade un silencio opresivo que se reflicta na rixidez cadavérica do que representa. Vemos corpos amoreados, estudos anatómicos, xogos xeométricos, o corpo como natureza morta, o corpo como obxecto, como envoltura. É realmente relevante aquí a cuestión do xénero? Homes e mulleres, sen esquecer a nena e os animais, sucédense por unhas páxinas nas que apenas hai olladas frontais. As figuras non miran, son miradas. E aínda así, malia a confusión, o amoreamento de naturezas mortas, lánzase unha pregunta ao espectador. Quen é o autor último? O que posa? O que fotografía? O feito de ser a autora dos textos un deses corpos petrificados xera unha liña de sentido inqueda.

É ese xeito de darse para a cámara da autora un xesto de afirmación que acaba por prevalecer sobre o conxunto e guiar, equivocadamente, a lectura ou máis ben é un xesto de desposuimento, unha renuncia á autoría, unha maneira de desaparecer... Eu creo que o feito mesmo de escoller posar, de converterse en actriz, deixa a autoría do texto algo vacante, permitindo que os lectores se reflictan nese espello e sexan, xa que logo, un pouco actores e, ao tempo, autores da historia que se conta. Baixo esta luz cobra especial sentido a nota paratextual coa que a poeta e o fotógrafo inician o libro:

[...] e contentaríanse [fotógrafo e poeta], en canto á proposta,
con que atopasedes
algo na unión dos dous medios, dos dous sentidos –mesmo a
distancia–, e con
que tamén vos despreocupase o cómo e quedasedes co qué e co
por porqué. En
todo caso, aí quedan. Nin pés de foto, nin ilustracións ó texto.
Se tal, a historia.

Na perfomancia, como indica Estrella de Diego (2011: 74), a autoría dilúese, camúflase, aténta á nosa concepción de autora/autoridade. Se non hai xerarquías non hai autoridade, se non hai matriz, non hai autora.

Desde ese punto de vista, a posta en cuestión do potencial subversivo do poemario, fundamentada, como sinalaba Helena González, na prevalencia dunha representación dun corpo “fermoso”, deixa, en grande parte, de ter

sentido. Probablemente a aposta radical haxa máis ben que buscala noutro lugar máis alá da reivindicación xenérica ou do retrato especular.

Como acontece coas fotografías de Cindy Sherman, autora coa que, na miña opinión garda un gran paralelismo, as imaxes que Xela Arias amosa de si mesma non son máis que unha serie discontinua de reproducións e falsidades. O xeito de presentarse procura non a afirmación senón a demostración do eu como unha construción imaxinaria. Dalgún xeito a galería de imaxes coas que o texto se imbrica, e que non presupoñen necesariamente un diálogo, son retratos de ninguén, un xogo de disfraces desde o corpo espido (a pel espida simplemente como outra capa máis, como un vestido de cartografía privilexiada) que busca cuestionar os códigos da identidade.

Como sinalou María Xesús Nogueira é a disgregación do suxeito a que Xela Arias manifesta tanto na representación do propio corpo como na súa imposible relación cos outros corpos, tal e como queda patente nestes versos: “cando somos xuntos en dous pedazos partidos”, “illados de nós en nós coma homes descastados ou xoguetes sen reforma”).

Sempre a voltas cos límites entre o suxeito e o individuo, entre o individuo e a sociedade, esta “suxeita transindividual” en feliz definición de Manuel Forcadela (2019), busca continuamente desaparecer, disgregarse, non só exercendo a dobre función de autora e modelo, de corpo entre corpos, senón concibindo o proceso de creación como un espazo aberto no que as relacións de contraste, oposición ou complementareidade entre texto e imaxes producen un efecto de fragmentación que acaba por cuestionar as ideas de unidade, xerarquización ou coherencia.

Podemos, pois, observar en *Tigres coma cabalos*, de que maneira, tal e como acontece na autoficción (Casas 2017: 48-49) se revela unha clara dificultade para individualizar o concepto de autora cando esta función se difracta, cando a autoría aparece compartida tanto co fotógrafo Julio Xil como co resto dos modelos-intérpretes cuxo corpo semiótico xera sentidos autónomos.

Resultan significativas, a este respecto, as declaracións de Xela, quen, nunha entrevista concedida a Carmen Llano, indica que as fotografías: “en blanco y negro hechas sobre desnudos de hombre y mujer, no tratan de ilustrar el poema sino de unificar las ideas” (Llano 1989).

A vontade de ruptura e transgresión chega tamén ao tratamento da lingua, un dos aspectos máis relevantes da poética de Arias. A autora, como sinala Chus Nogueira, presenta a un suxeito que se enfrenta a unha relación “mediatizada pola linguaxe que é necesario (re)fundar” (Nogueira 2015: 39). Así, fractura a sintaxe, xoga paronomasicamente co corpo fónico e rompe as concordancias de xénero e persoa. Sen dúbida, entre todos os procedementos de distorsión, salienta o seu particular emprego dos pronomes.

Ante a pregunta: “Parecen poemas de amor, ¿sólo habla de la pareja”, formulada pola xornalista Montse Carneiro co gallo da aparición do libro analizado, Arias responde: “Non, se identifica cada situación cunha persoa, pero non é así. Un eu pode ser un ti, un ti pode ser un el, un el pode ser unha crise, un sentimento calquera” (Carneiro 1990).

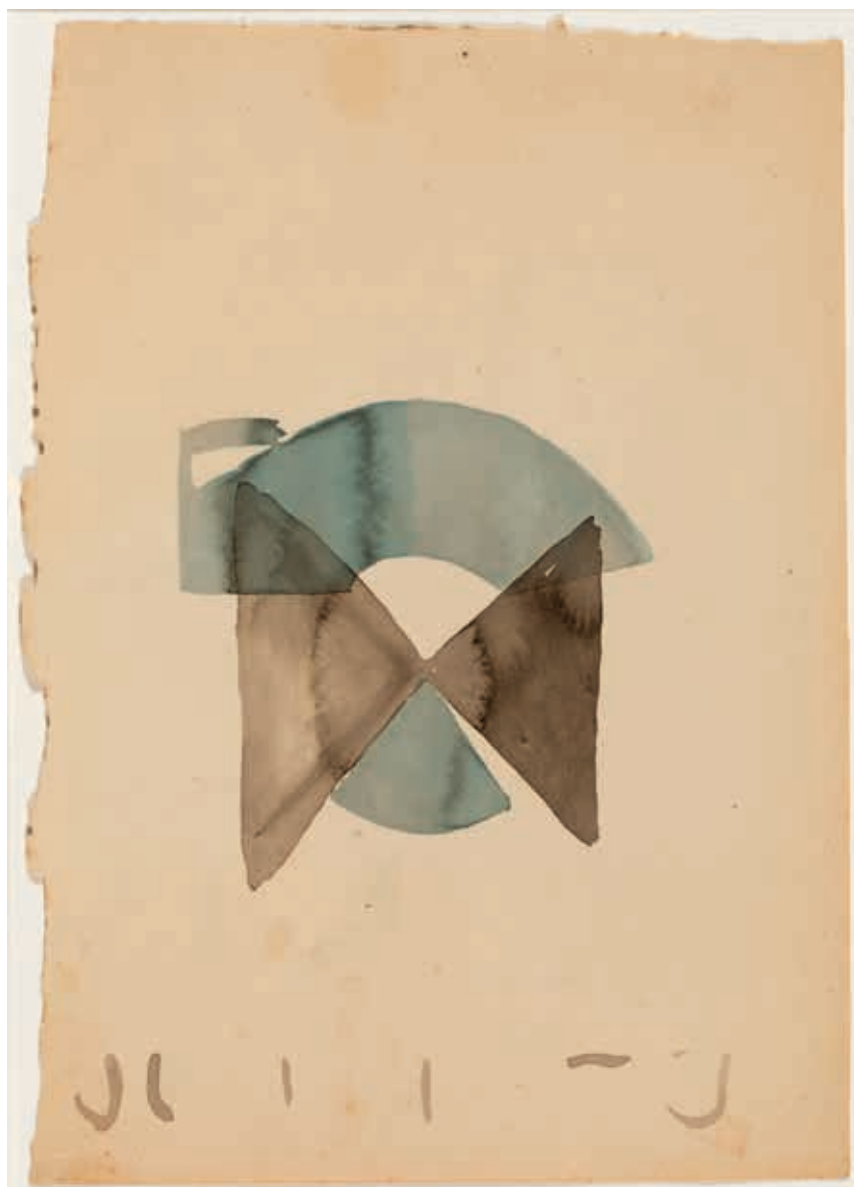
É a función déictica a que se pon en entredito de contino, a capacidade de recuperación do referente, esa “incapacidade para nomear” tal e como a formula Helena González (2008). Desde o eu esgazado a linguaxe perde capacidade comunicativa, ao tempo que multiplica contextos pragmáticos posibles polos que foxe a posibilidade dunha lectura unitaria do sentido. A prevalencia do corpo sonoro fronte á capacidade de designación produce un proceso de autonomización da linguaxe, volve á lingua xa non discurso senón entidade independente trala que, novamente, desaparecer.

Escribir desde onde non hai regra, pero si corpo e diferenza, supón un programa de visibilización da subalternidade, un ataque contra a norma patriarcal, contra o sentido fixado que axudará, nas décadas posteriores, a desenvolver as disidencias das novas xeracións de escritoras galegas, xa nucleadas ao redor da explícita vindicación feminista. O dispositivo que Xela Arias armou, aberto agora como unha caixa de tempo, descobre a súa enorme potencia, a de alguén que tivo a valentía de narrarse visualmente de modo alternativo, de representar un suxeito esgazado que, ao dubidar da súa individualidade, crea un novo tipo de espectador e unha nova postura enunciativa, esa que arestora, xa plenamente asumida, está a reescribir o mundo. Como conclúe Estrella De Diego no seu ensaio sobre autobiografía, performance e novos espectadores: “Nunca se está a salvo mientras se mira. Me miro y no soy yo” (De Diego 2011: 233).

R. R.V.

Bibliografía

- Arias, Xela (1990): *Tigres coma cabalos*. Vigo: Xerais.
- Carneiro, Montse (1990): “Xela Arias cuelga en la pared los dramas inconfesables que descubre a través de la poesía”, *El Ideal Gallego*, 12 de agosto.
- Casas, Ana (2017): *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- De Diego, Estrella (2011): *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- Del Caño, Xosé Manuel (1993): “El erotismo involuntario de Xela Arias”, *Faro de Vigo*, 14 de marzo.
- Forcadela, Manuel (2019): “Novamente Xela”, *Tempus Novos* 265, p. 79.
- González Fernández, Helena (2005): *Elas e o paraugas totalizador. Escritoras, xénero e nación*. Vigo: Xerais.
- _____ (2008): “Encrucijadas identitarias y el laboratorio del lenguaje” en Manuela Palacios González e Helena González Fernández (eds.), *Palabras extremas: Escritoras gallegas e irlandesas de hoy*. A Coruña: Netbiblo/Instituto Universitario de Estudios Irlandeses Amergin, pp. 29-47.
- _____ (2009): “Especulación sobre o desexo: corpos venéreos, disconformes e fragmentados” en Olivia Rodríguez-González e Laura Mariño Sánchez (coords.), *Novas achegas ao estudo da cultura galega: enfoques literarios e socio-históricos*, pp. 159-178. Repositorio da Universidade de A Coruña. Disponible en <http://hdl.handle.net/2183/12981>.
- Hermo, Gonzalo (2013): “Rostros marondos ou sobre como rler a poesía erótica dos 90”, *Derritaxes 11*, Escritas II: online (ISSN: 1988-9089).
- Huggan, Graham (2001): *The Postcolonial Exotic. Marketing the margins*. Londres: Routledge.
- Llano, Carmen (1989): “La poesía nocturna de Xela Arias”, *Atlántico Diario*, 8 de xuño.
- Nogueira, Chus (2015): “O equilibrio trastornado. O eu e a súa relación co outro na poesía de Xela Arias”, *Abriu* 4, pp. 29-43.



Poetas nos dedos das mans de Xela Arias

MARGA ROMERO

I engrave my own palm
Sweet black X
Patti Smith: "Oath", 1973.

A miña lei de me nacer así tan negra por elección.
Xela Arias: *Intempériome* (2003).

Quizais a palabra "xeración" non axude moito para falarmos da poesía escrita desde "muller". Poida que xa non axude para falarmos da poesía en xeral e, aínda que sexa algo cómodo, doado para a crítica, delimitar grupos de autores e autoras por unha liña temporal, ás veces, sobre todo falando desde "muller", complícase, xa que os tempos son outros e non se viven igual. Poida que as xeracións se vexan mellor cando hai unha gran distancia temporal, que as ubica no seu lugar, por telas asentado a crítica e as lectoras xa vaiamos perdendo as referencias propias e estas nos veñan dadas. Poida que funcionen para nos referirmos a grupos de persoas máis reducidos, facilmente relacionados por esa cronoloxía temporal tirana, por viviren unha educación e uns influxos culturais semellantes.

Sendo así onde situamos poetas como María Mariño, escritora nos sesenta, que nos vai influír nos noventa ao descubriremos a súa última *Verba que comeza* (1990)? Tampouco é doado facelo con Margarita Ledo Andión, nin con Xela Arias, se atendemos á súa escrita. Hai poetas que cuestionan e se cuestionan, que indagan e están na súa propia procura. Poetas que desmontan todo o tinglado amoroso e, sobre todo, o tinglado patriarcal de dicir "muller", "mundo", "metáfora". Por iso o libro de María Xosé Queizán, *Metáfora da metáfora* (1991) ten moito de tratado poético, de nova arte de trovar, porque á amante si lle inchan os ollos ao durmir e porque a poeta é amante e escribe co seu corpo e con palabras renovadas, moitas non a incluían. E xa nada vai ser o mesmo na poesía dos noventa. Queizán, a Penélope a quen Xohana Torres lle dedica o seu poema, dixo: "Eu tamén navegar". A que xeración pertencen Queizán ou Xohana Torres?

Diso se trataba de navegarmos e de espertarmos como amantes. De andarmos pola noite soas, por esa noite enorme e ruidosa dos anos

oitenta, de tronzar moitos valados, de sentir como iamós botando corpo e adquirindo pensamento e razón, de non termos referencias literarias “novas” a procuralas na rúa. De que se nos falaba nas aulas de literatura, nas de filosofía? Onde estaban as autoras, as pensadoras? Por iso a música molaba tanto e non sempre era doado chegar a ela. Por iso a escrita de Xela Arias me dicía cousas, por iso me dicía cousas a de Ana Romaní, por iso me incluía. Por iso vía os pasos xigantes que se daban nas palabras esgazadas, no espazo en branco, nas rupturas, era como saltar na noite, fugar e non ser atrapada (polo patriarcado que che lembraba que eras unha muller nova). Por iso *Denuncia do equilibrio* é un libro que nos acompaña, un libro da conquista do espazo, da súa exploración buscándolos.

Nun “Encontro de escritores galegos e portugueses” celebrado en Santiago de Compostela en 1991, a escritora Xela Arias entrégalle o escrito da conferencia que acaba de pronunciar á profesora Camiño Noia, que nolo agasalla ao incluílo na súa colaboración no libro homenaxe, *Xela Arias, quedas en nós* (2004). Desde esa conferencia, “Muller e literatura”, a poeta deixa dito que só pode escribir “desde muller, desde miope e desde galega”. Cumpriría neste ano de letras para Xela Arias lermos este texto, e ben lido, e agradecer a Camiño Noia a súa publicación. É un dos escritos onde fican claras moitas cousas, o seu desexo de posicionarse no mundo como creadora e moitos dos atrancos vividos e sentidos diante da recepción da súa obra, lease *Tigres coma cabalos* ou o relato “Que si, que si” dentro do volume *Contos eróticos/elas*. Sabe que non pode deixar de ser iso: muller, miope e galega. Tampouco quere. Precisamente, por iso, é. Ten voz propia. Mais tamén é “muller” para quen le e, sobre todo, para quen anda no mercado do libro, para quen procura unha moza nova que escriba en galego, que recite en galego. Como lle di a Manuel Rivas (1990) rebotouse contra esa “necesidade” que aparecía en calquera historia de “necesitamos unha chica moderna que escriba en galego”, rebotouse e, incluso, afirma: “tiven follóns”. Porque como di: Non se pode utilizar a ninguén coma un floreiro, coma un comodín, aínda que ás veces o xogo comercial leve a esas cousas”.

Insisto na importancia deste texto en que Xela Arias caracteriza ás mulleres do seu tempo, entre as que me incluío, nadas nos anos 60 que “abrimos corpo e adolescencia cando este país comezaba a cheira-los ventos da democracia”, definida como aquela xeración “pasota”, que roldaba os

vinte cando comezou a “tan afectada, narcisa e posmodernísima década dos 80”. Atina moi ben Arias en caracterizar estes tempos en que houbo, coma antes, que conquistar cada centímetro de espazo público (ademais de descubriremos a necesidade de termos cuarto propio), abríase o espazo, mais había que andar por el. Cunha sinceridade abraiante, a “muller” achéganos como a obra da escritora, a súa, foi vista (máis que lida en moitos casos) polo público, como era e foi tratada polas necesidades “do mercado”, na procura dunha poeta moza, aínda que ela fose “incómoda”, “revoltosa”, fóra do “modelo” e chegaron a propoñerlle a outra poeta que preparase libro para “tirar libro de chica”. Non era doado (aínda non é doado) pisar este mundo e era fácil perder pé (cando aínda non era unha ambición preciosa, como dirá nun poema de *Tigres coma cabalos*). O modelo é o mesmo, o de sempre, só que á boa presenza, aos bos modais, engadíuselle: “traballe coma un home”. A igualdade non ía con eles que non se achegaban ao mundo feminino de “sustento afectivo das familias”, pola contra seguían sendo coma sempre “cazadores”. E é aquí onde nos pode vir á memoria o poema que lle dedica a Rosalía de Castro no volume titulado *Daquelas que cantan. Rosalía na palabra de once escritoras galegas* (1999) onde sitúa “A de quen comprende” como:

*“Tal sempre mulleres confinadas na construción
doutros,
comprendes:
revólveseche a arma contra ti”.*

O texto da conferencia sitúa a “muller na literatura” fóra da mesa do “Panorama da poesía galega actual” e fóra da mesa do “Panorama da narrativa galega actual”, aínda que acompañando a Arias mentres fala, estean Luz Pozo Garza, María Xosé Queizán e Margarita Ledo Andión, narradoras e poetas que ben poderían ter falado de actualidade nese momento, cada unha co seu xeito de vivir “muller” e moi diferente da poeta Xela Arias, por “existiren e escribiren” antes. Por seren doutra(s) xeración(s)?

A crítica María Xesús Nogueira (218: 27) atinadamente, e sendo fiel a repetidas declaracións de Xela Arias, cualifica a autora como “escritora sen xeración”, de “desigual presenza” nas antoloxías dos anos oitenta que axudaron a crear e conformar a xeración dos oitenta, aqueles grupo poético de Vigo (materia para a tese de doutoramento do poeta Román Raña) e o grupo poético da Coruña. Pouco ten que ver a poesía de Xela Arias coas

características que definiron a estes grupos como culturalistas, cun diálogo coa mitoloxía, cunha grande preocupación formal, na procura do tempo, *Perdendo o tempo que fuxe como Xoán Sebastián Bach* de Paulino Vázquez (un poeta nacido o mesmo ano que Xela Arias), ou na vivencia do amor e desamor, como temáticas fundamentais.

Noutra conferencia “Paixón de militancia e escuros desertores” de 1988, falou da xove poesía galega, de mozos menores de 30 anos, onde por necesidade se sentía incluída, e na que distinguía: Os instalados por conseguiren “un sitio na historia da literatura galega, ás veces “por motivos extraliterarios”. Uns escriben “milimetrados poemas sobre unha viaxe a Creta ou o substituíble destino; outros xogan a mergullarse “nos dicionarios e dedícanse á artesanía do trenzado de expresións tradicionalistas e cultas” para fuxiren do compromiso. Están os “copións”, podes descubrir “un Ginferrer en galego como auténtico produto da casa”. Outros, “os menos, fannos sentir cando os lemos que aquilo é o poema”.

Lembrems que nesta altura Xela Arias é a autora de moitos poemas espallados en fancines, revistas, xornais e dun libro publicado: *Denuncia do equilibrio* (1986). Sobre a andaina e fortuna destes poetas indica:

“Creo que os menores de 30 anos que hoxe temos un libro no mercado somos fillos da casualidade. Sabemos, calquera de nós, da existencia de moitos colegas en idade e paixón que quedaron ás portas da editorial. Sabemos dos que pasaron ao castelán –ou dos que xa desde sempre se instalon nel porque as luces son alí máis brancas–. E sabemos dos que prefiren ocultar os seus papeis feridos ao caos dun circuíto demasiado estreito de literatos” (Xela Arias 1988).

Nunha entrevista publicada en *La voz de Galicia*, a poeta contéstalle a Manuel Rivas (1990): “Pero, onde está a miña xeración? Onde está a que escribe en galego, pregúntase Xela Arias, no día en que se inauguraba a exposición *Tigres coma cabalos*, cando penduraba os seus poemas nunha sala de arte.

Será ao xornalista Xan Carballa (1990) ao que tamén lle dirá que pertence a unha xeración pequerrechiña, que no ano 1975 pasa da infancia á adolescencia, que é certo, como di ela, sae do instituto “sen referencias sociais

e políticas claras” e “son o paro e a droga dúas realidades que teñen marcado moito a este grupo en que me inclúo”. Por iso non topa “coincidencias cos que teñen catro anos máis ou catro anos menos”. E comenta algo que como lectoras de hoxe nos obriga a cuestionarnos: “É unha visión moi persoal de agora, e quizais dentro de vinte e cinco anos vexa máis coincidencias”.

Se volvemos á citada conferencia “Muller e literatura”, situándonos no punto de partida, lemos:

“Publiquei o meu libro, *Denuncia do equilibrio*, no ano 1986, cando había quen coidaba estar nunha doce idade de ouro da poesía, non se soubo nunca ben se atendendo á calidade, pero desde logo si apoiándose na cantidade. Cantidade había sumando os dous sexos, pero abondábanme os dedos das mans para citalos nomes das que entre todos eran mulleres novas publicando naquel momento, e hoxe sóbranme os dunha man soa para contar as que sobreviviron daquilo (sobrevivir no sentido de que sigan publicando, por suposto, que aquí tamén sabemos que hai quen cae, pero tamén quen escapa) (Xela Arias 1991).

Volvemos a ese escribir, poetizar o mundo desde “muller”, ao momento en que Xela Arias comeza a dar visibilidade á súa escrita. Na década dos setenta xorden no panorama galego as organizacións feministas (AGM, FIGA) que propician e estimulan a discusión feminista e xorden publicacións como a revista *Andaina* (1982) e a *Festa da palabra silenciada* (1983) e vaise ler e escribir doutra maneira, desde a ollada feminista aparece a crítica literaria. O panorama cultural ábrese ao universo feminista e atrávesanse algunhas fronteiras, comezan a influír escritoras e autoras, con moitos novos referentes, outras iguais que veñen de fóra. É fundamental o labor desenvolvido pola *Festa da palabra silenciada* que ofrece a primeira nova visión sobre Rosalía de Castro e foi a gran reivindicadora da escrita da muller e que aglutinou a todas as mulleres que escribían, as autoras e as críticas. Cando Arias publica o seu primeiro poemario coinciden poetas de diferentes tempos de dicir e vivir “muller”: poetas que comezaron publicando na posguerra como Pura Vázquez, Luz Pozo Garza, Xohana Torres, María do Carmen Kruckenberg, Xaquina Trillo, Helena Villar, Cristina Amenedo; poetas que publicaron nos setenta como Margarita Ledo Andión e as poetas que publicaron nos oitenta con Xela Arias, como Pilar Pallarés, Ánxeles Penas, Ana Romaní, Pilar Cebreiro e Luísa Castro.

Na antoloxía *Escolma da poesía galega (1975-1984)*, elaborada por X. Lois García, figuran: Ánxeles Penas, Margarita Ledo, María Xesús Pato Díaz e Xela Arias. De todas estas poetas Margarita Ledo tiña libros publicados na década anterior e en 1989 publicará *Linguas mortas: serial radiofónico*, en colaboración coa fotógrafa Anna Turbau. Ánxeles Penas publicara o seu primeiro poemario *Galicia, fondo val*, en 1982. Chus Pato ofrece poemas de dous libros inéditos *Poemas de María dos Santos Oliveira* e *A cinza do escorpión*; o seu primeiro poemario será *Urania* (1991). Na páxina que X. Lois García lle dedica a Xela Arias, lemos algo, o que é unha intuición do antólogo e que vai ser verdade:

“Localízanse en Galicia, concretamente en Vigo, un número apreciable de poetisas que están a facer unha poesía reivindicativa de amplas miras feministas que se botaba en falla desde Rosalía. Estas compromisarias comparten aas inquedanzas de rehabilitación da muller ca ansia dunha sociedade máis xusta. Nesta laboura están a traballar Ana Romaní, Cristal, Helena de Carlos e Xela Arias”.

Teño para min que nestes nomes, Ana Romaní, Cristal e Helena de Carlos, é onde temos que procurar esa xeración pequerrechiña da que falaba Xela Arias. Autoras nadas entre 1962 e 1964. Todas estas poetas publican libros despois de Xela Arias. Ana Romaní, bota man dunha edición de autora para o seu primeiro poemario, *Palabra de mar* (1987) para se converter nunha autora de referencia de voz inconfundíbel; Cristal, que segue tamén desde aquela no mundo da música, publica *Amizade con Mowgli* (Espiral Maior, 1997), até o de agora o seu único poemario; e Helena de Carlos inicia con *Alta casa* (Espiral Maior, 1996) unha andaina que nos regala libros fantásticos e un inédito *Vigo* (Espiral Maior, 2007). Non está demais sinalarmos o papel fundamental da editorial Espiral Maior dirixida polo poeta Fernán Vello como canle para renovar todo o panorama poético a partir dos anos noventa que comeza publicando a María Xosé Queizán. Vexan a nómina das autoras que figuran no catálogo.

A crítica podería ter falado (pode facelo aínda) dunha Xeración *Carel*, a revista de creación do Ateneo Santa Cecilia de Marín, coordinada por Miguel Villanueva, que hoxe nos semella un fermoso obxecto de luxo. No número 1 de abril de 1984, lense poemas en galego de Susana Trigo e Xela Arias; no número 2 do ano 1985, hai poemas de Helena de Carlos, de Susana Trigo e de Ana Romaní; e no número 3 de 1985 figuran nas paxinas centrais fotografías e poemas de Xela Arias, Helena de Carlos, Ana Romaní e Susana Trigo.

Velaí as poetas dos dedos das mans de Xela Arias, visibilizadas con palabra e rostro. Con algunhas, Ana Romaní ou Susana Trigo, coincidiu en varios recitais onde eran convocadas, como tan ben ten escrito Susana Trigo (2021). Cristal, citada por X. Lois García, que xuntou música e poesía, publicou o seu primeiro poema na revista *Dorna*.

Con motivo da celebración das Letras Galegas dedicadas a Xela Arias a RAG elabora a serie documental en seis episodios, *Xela Arias, a palabra esgazada*, no remate do primeiro que se ocupa dos primeiros anos de Sarria, Lugo e a chegada a Vigo, despois dos créditos, chega a sorpresa dunha declaración de Xela Arias, moi nova, que acaba de publicar *Denuncia do equilibrio* e que nos di o seguinte:

“Supoño que debo recoñecer que son unha privilexiada. Que son unha privilexiada porque escribir, escribo desde que recordo, pero para publicar si que fun privilexida desde o punto que traballando en Edicións Xerais estaba máis cercano a calquera tipo de contacto. Entonces o que che dicía antes o meu único libro publicado *Denuncia do equilibrio*, foi publicado a que gracias a estar dentro desa editorial, eu nunca me busquei a vida para publicar, ao estar aí dentro. Entonces Luís Mariño, foi o que me deu un pouco de guerra para publicar, se non ao mellor non se me houbera ocorrido. Entón a ese nivel, sei que hai moita xente que está despendolada por aí, que esta facendo cousas persoais e boas pero que non ten demasiada saída, nin demasiado valor quizais para tirarse ás editoriais polo que representan, bueno, porque representan un pouco o poder con respecto ao que estás escribindo que se supón que é moi íntimo e que sempre te violenta e te inhibe. Entón a ese nivel eu son unha privilexiada porque o tiven cerca”.

Nada era doado e todo ía mudar a partir dos anos noventa. Falemos da sorte das poetas dos anos oitenta que Xela Arias pode contar coas súas mans. Está Pilar Pallarés vinculada co grupo poético da Coruña que segue a agasallarnos con poemarios magníficos, recoñecidos e premiados. Atopamos a Ánxeles Penas con vivencias diferentes e cronoloxicamente doutra xeración, que coincide con Xela Arias en varias ocasións no marco do Festival da Poesía do Condado e que publica o seu, até o de agora, último poemario *Amor deshabitado* (Espiral Maior, 2008). Figura Pilar Cibreiro, autora de *O vasalo da armadura de prata* (Sotelo Blanco, 1987) e *Feitura do lume* (Sotelo Banco,

1995) que abandonará a literatura en galego e figura na literatura española. Tamén referente indiscutíbel da literatura española é Luísa Castro en que obtivo o Premio Hiperión con *Los versos del eunuco* (1986) no inicio da súa andaina e que nos abraíara con *Baleas e baleas* (1988), Premio Esquío de Poesía.

Das compañeiras da revista *Carel*, como xa se dixo, todas publicaron libros de poemas, excepto Susana Trigo. Moitas seguimos agardando ese libro de Trigo, Xela Arias tamén agardaba. Sabemos que non renunciou á poesía.

Hai outros nomes que Xela Arias podería contar cos seus dedos, o nome de Eva Veiga, nacida en 1961, que publicaría o seu primeiro poemario *Fuxidíos* (1991) e que desenvolveu unha vizosa traxectoria sumando tamén música e voz nos seus espectáculos poéticos. Tamén se pode situar como poeta a Marta da Costa, nacida o mesmo ano que Luísa Castro, vai publicar o seu primeiro libro, *Crear o mar en Compostela* en 1993, iniciouse no remate dos anos oitenta como poeta e coincide con Xela Arias, con Ana Romaní, nas convocatorias do Festival da Poesía do Condado, fundamental para visibilizar e recoñecer poetas que eran.

No ano 1989 a profesora Kathleen N. March publicou en Peter Lang (en Nova York, Berna, Fráncfurt am Main, París) un volume cunha introdución sobre a poesía galega de mulleres desde Rosalía de Castro até o momento da edición, á que seguía unha antoloxía que ofrecía poemas de trinta e catro autoras, publicados en diferentes medios como *Dorna*, *Carel*, *Arco da Vella*, *A Nosa Terra*, *Andaina*, *A saia*, *A festa da palabra silenciada*. O título desta antoloxía é: *Festa da palabra* (An Anthology of Contemporary Galician Women Poets). Velaí o dato.

Todo mudou nos anos noventa, todo mudou vinte e cinco anos despois para atoparmos coincidencias. Mais a palabra xeración para incluír ás poetas segue sen convencerme. Lembro unha entrevista entre a xornalista Arantxa Estévez e a poeta Luz Pozo en *A Nosa Terra* (4-VII-1996. Núm. 733), en que a escritora comenta:

“As xeracións existen, é obvio porque cada unha comezou en épocas diferentes. Pero ultimamente estámonos xuntando poetas de diferentes idades e pódese dicir que hai unha transfusión entre as máis novas que influen en nós e nós nelas. (...) A min non me gusta anquilosarme e estou moi pendente da poesía actual.

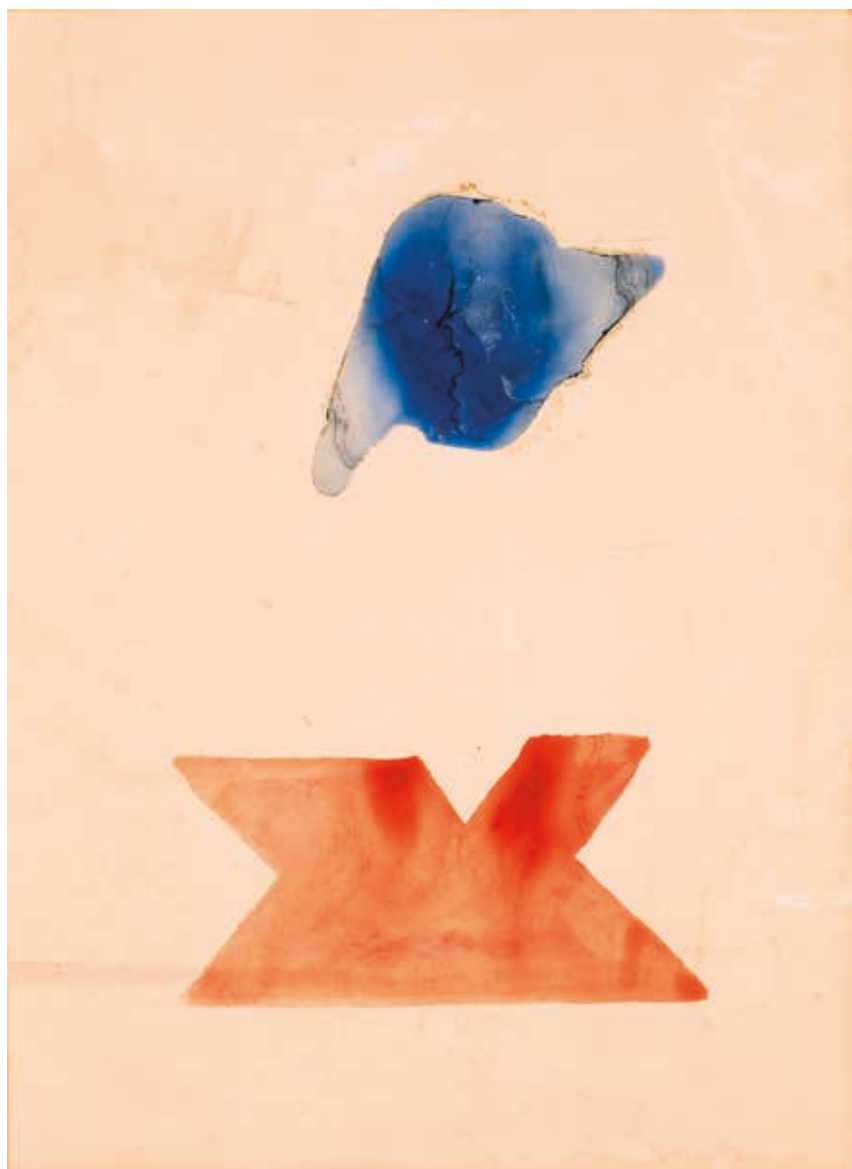
Xuntarnos reforza o impulso da muller na literatura xa que se dá un trasvase moi efectivo e, de calquer xeito, temos a sorte en Galicia de ter moi boa poesía de homes e de mulleres”.

Nun momento pensei que lle acaía ben a esta eclosión o nome de “Movemento poético da Festa da Palabra Silenciada” que atravesaba e movía diferentes xeracións e a revista que lle deu nome conseguiu ser un referente na escrita e na nova maneira de ver e ler o mundo desde o feminismo. Aí tamén estaba Xela Arias e as poetas que ela podía contar cos dedos da súa man, incluso as que non contaban, poetas aínda máis ocultas nas marxes, que tardaron en publicar poesía, mais que leran e se leran en Xela Arias, en todos os seus libros: denunciaron equilibrios, entraron tigres coma cabalos na noite e na cidade, foron nais inéditas e recibiron o testamento poético de *Intempériome*.

M. R.

Referencias bibliográficas

- Arias, Xela (1989): “Paixón de militancia e escuros desertores”, *Filología Románica* 6, pp. 137-146.
- _____ (2004): “Muller e literatura”, en VV.AA., *Xela Arias quedas en nós*. Vigo: Xerais.
- Carballa, Xan (1990): “Xela Arias. Pertenzo a unha xeración pequeniña e diferente que non se identifica cos maiores nin cos máis novos”, *A Nosa Terra*, 21/3/1990.
- García, Xosé Lois (1984): *Escolma da poesía galega 1976-1984*. Barcelona: Sotelo Blanco.
- Rivas, Manuel (1990): “Xela Arias, a escritora que convertiu os cabalos en tigres. Pero, ¿Onde está a miña xeración?”, *La Voz de Galicia*, 25/3/1990.
- Romero, Marga (1998): “Poetizar o mundo como muller. Movemento poético da *Festa da Palabra Silenciada*: trece anos de poesía galega de mulleres”, *Grial* 140, pp. 691-716.
- Trigo Arcos, Susana (2021): “Macela con Anís”, *Xela Arias. Poeta nas marxes*. Pontevedra: O Arquivo das Trasnás.



«Cidades neón», un poema manuscrito de Xela Arias na revista *Carnota*

MIRO VILLAR

A revista *Carnota* publicouse na década dos oitenta e da miña autoría é a ficha incluída no proxecto do *Diccionario da Literatura Galega. Tomo II. Publicacións periódicas* (1997), que publicou Galaxia, coa coordinación de Dolores Vilavedra, crítica e profesora de Literatura Galega na USC. Velaquí a miña achega:

CARNOTA

Boletín informativo do Concello de Carnota. O seu número 0 (outubro de 1983) levaba o título de *Cornatum*, que cambia por *Carnota* xa no primeiro número, de novembro dese mesmo ano. Deixouse de editar como tal no número 16 (1986), aínda así no ano 1991 fixéronse dúas edicións especiais desta publicación. O coordinador era Xosé Manoel Currás Rúa, agás nos exemplares de 1991 nos que é substituído por X. M. Orodea. Tiña periodicidade mensual, que logo pasou a bimestral, para finalmente saír sen periodicidade fixa e con moita irregularidade. As súas páxinas recollen basicamente información local e municipal, aínda que desde o primeiro número dedica espazo á historia local da man de Barreiro Barral. Habitualmente tiña unha páxina poética onde se reproducía un texto manuscrito dun escritor galego. Nesta sección publicáronse colaboracións de Darío Xohán Cabana, Bernardino Graña, Antón Avilés de Taramancos, Ana Romaní, Xosé Luís Méndez Ferrín, Miguel Anxo Fernán-Vello, Xosé Vázquez Pintor, Lois Diéguez, X. M. Bello, Xela Arias e Alfonso Pexegueiro. Tamén viron a luz manifestacións populares anónimas como coplas das fiadas, de entroido, moitas delas comentadas por Miro Villar. Artigos de Francisco Rodríguez sobre Rosalía, de Darío Xohán Cabana sobre Castelao, de Francisco Carballo sobre o plebiscito do 28 de xuño de 1936 e outros temas históricos e etnográficos completan as páxinas culturais, nas que hai tamén artigos sobre a normalización do noso idioma, ecoloxía e cómic en galego, ademais de recomendaren un libro ou publicaren unha bibliografía sobre Cunqueiro no último número.

Pois ben, na paxina 18 do número 10 da revista *Carnota*, distribuída en xaneiro de 1985, aparece un poema manuscrito de Xela Arias coa epígrafe «Cidades neón» e a seguir da súa sinatura unha brevísimas anotación tamén manuscrita indica: Esto é da miña DENUNCIA DO EQUILIBRIO, libro inédito.

CIDADES NEÓN

POLO PASEO ARRIBA MÓVOME NAVEGO QUE NON
 GRA MEU
 E SENTÍAME TAN DENTRO
 QUE ME SEA DE XEITO
 QUE OS VIDROS SUBÍAN O TONO
 E QUEDABA ANONADADA SENDO TAN
 BON DAS ESTRELLAS FUGIDAS CREÍAN
 OS VOS OS PARAROS E ANDABA
 PERDIDA EN TODO EU QUE ENLA TODO AQUÍLO

TUVO QUE PASAR: APARECÍAME NOS VENTOS
 CONTAMINADOS SINTO ESE VEHÍCULO
 ACENDERSE XA O COREZO TANTO QUE
 PASO
 DOU OUTRA VOLTA
 REZÁTOME POLO PASEO ARRIBA MARELLADA

Xela Arias

Esto é da miña DENUNCIA DO EQUILIBRIO, libro inédito.

DISCO - BAR

AS VEGAS

- Pantalla xigante TV
- Música en vivo
- Discoteca

Hamburguesería LONDRO - HAMBURG

En efecto, *Denuncia do equilibrio* viu a luz uns meses despois, xa en 1986, na fermosa colección Ventobranco de Xerais, con capa e ilustracións do pintor Xosé Guillermo. Sen esa cuberta e con limiar da poeta Olga Novo vén de ser reeditado este ano no novo formato de Xerais Poesía.

Na compilación da súa *Poesía reunida (1982-2004)* (Xerais, 2018), a profesora e crítica María Xesús Nogueira sinala en nota a rodapé: “Unha versión máis extensa do poema fora publicada en *Treboada* (1984). Debido ao seu interese reproducécese na sección «Poesía dispersa». Co título «Cidades neón» foi publicado tamén en *Boletín informativo do Concello de Carnota* 10 (1986) (*sic*). En versión bilingüe galega e alemá («Auf dem Weg darüber tauchte Ich»), a cargo de Georg Pichler, apareceu na revista *Lichtungen* 63 (1995), publicada en Graz (Alemaña)”.

Alén da epígrafe «Cidades neón», que non aparece nos libros, o texto publicado en *Carnota* aparece manuscrito completamente en letras maiúsculas e difire en varias cuestións, correccións como *naquilo*, *ton*, *abandonada*, *aquilo* e *tivo*, no canto de *NAQUELO*, *TONO*, *ANONADADA*, *AQUELO* e *TUVO* na revista, e unha matización *Pásote* no canto de *PASO*, no texto manuscrito.

Como moi ben analiza Nogueira nos versos deste poema percórrese unha escenografía urbana, moito máis evidente na epígrafe do mecanoscrito que desapareceu na edición e que neste caso ten a súa máxima expresión nos versos *tivo que pasar: aparexeime nos ventos / contaminados sinto ese vehículo / acenderse*.

Tamén chamou a atención da crítica a sintaxe forzada e o “emprego de colocacións pronominais que levan ao desconcerto”. Percorren todo o libro, e son evidentes tamén neste poema:

mergulleime
sentinme
que me era
séndome
aparexeime
Relátome

Un recurso lingüístico de tremenda forza significativa que vai ter continuidade na súa obra, como demostra o título *Intempériome* (Espirál

Maior, 2003), no que hai versos deste xorne: *Entregóteme obsesa a entrar en min*. Como lle sinceraba a Ana Romaní nunha entrevista a raíz deste último libro “desartellando as palabras para construílas doutro xeito”. Escribirá nesa mesma obra:

*Abrazo a desorde das ideas
e sei
que a unidade se compón.*

A unidade componse.

Da desorde.

Curiosamente, a aparente desorde no texto que hoxe nos ocupa revela un poema de moito ritmo de dición (coma case todos os seus) e que se pecha coma un círculo pois principia “*Polo paseo arriba mergulleim*” e remata “*Relátome polo paseo arriba mergullada*”.

Canda ela, a procura de certo cripticismo creba cos versos que engade como pórtico e como epílogo na versión que ese mesmo ano de 1986 vai aparecer na revista *Treboada* e que tampouco vai conservar na edición do libro.

*Non sei que hai que quero decir sen ter que falar
de nada que pensado faise ese non sei coma pesadelo
constante e furafollea-los instantes. Vaia. Se xa
nin prefiro rematar este intento de explicarme
(...)
bukowski ten razón para min
a cidade
foi poema*

A poeta mantivo en *Denuncia do equilibrio* o diálogo intertextual con Cirlot, Novalis, Rilke e Raimbaud, mais pola contra decidiu silenciar Bukowski cando de todos os citados é o que representa unha poética máis acorde co seu propio estro, con certo halo de malditismo. Cal foi a razón desa decisión? Difícil de saber, como non fose que a cita significase espirse demasiado, mais isto entraría en contradición coa feito de que en todo o libro a voz poética, abeirando o nihilismo, non amosa especial pudor en se significar. Autoesixencias talvez dunha poeta reflexiva que nunca

quixo publicar un seu libro intitulado *Lili sen pistolas*, malia ser finalista do prestixioso premio Esquíó. Ou se callar a pretensión de deixar o poema pechado na circularidade na que antes reparamos.

M. V.

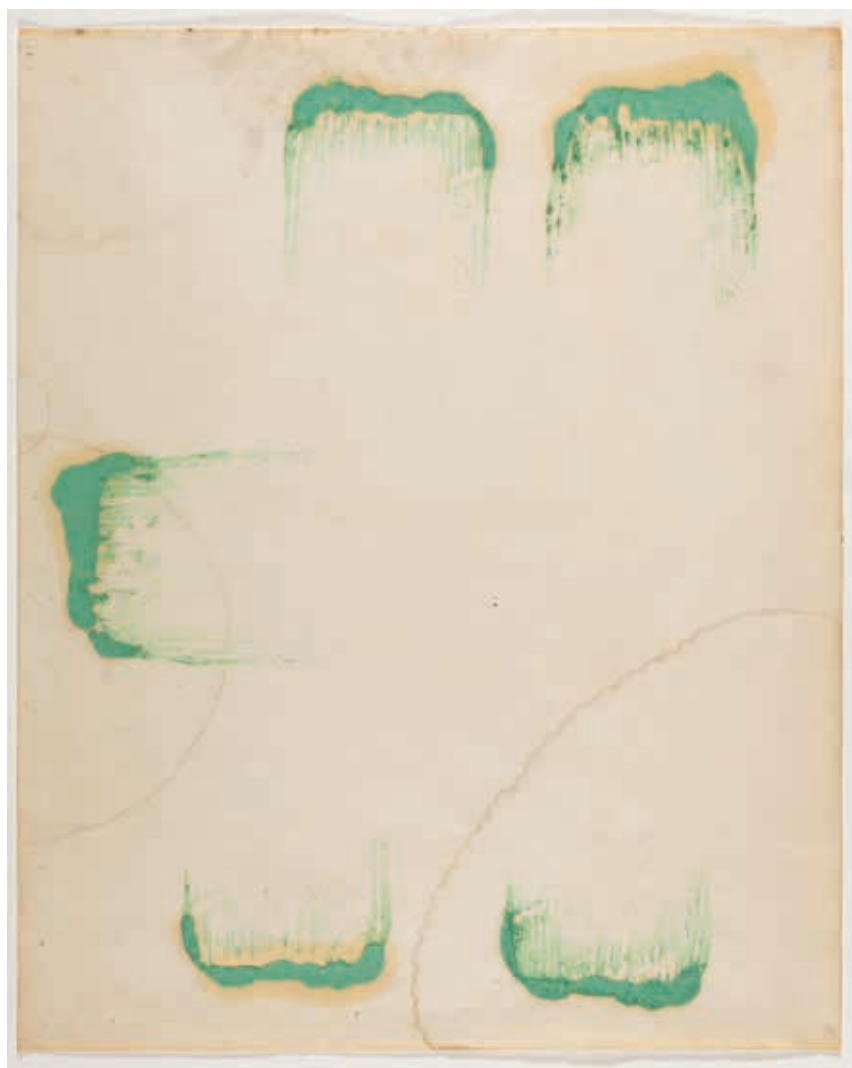
BIBLIOGRAFÍA

- Arias, Xela (1986): *Denuncia do equilibrio*. Vigo: Xerais, col. Ventobranco.
____ (2018): *Poesía reunida (1982-2004)*, edición, introdución e notas de María Xesús Nogueira Pereira. Vigo: Xerais.
____ (2021): *Denuncia do equilibrio*, limiar de Olga Novo. Vigo: Xerais, col. Poesía.
- Romaní, Ana (2013): “Xela Arias. Serse intempestiva”, *Vieiros*, 20/11/2003.
- Vilavedra, Dolores (coord.) (1997): *Dicionario da Literatura Galega. Tomo II. Publicacións periódicas*. Vigo: Galaxia.



CELEBRACIÓN DE XELA ARIAS
reúne
dúas dúcias de achegas críticas
entre relatorios e comunicacións
que supoñen
outra forma de comportamento hermenéutico
á hora de estimar
a creación da poeta viguesa
o que aparelha algunha
palinodia
expresa ou medio tácita
que é de agradecer

Imprentouse en Compostela
no maio de 2021
ano dela
NON HAI OUTRA
XELA
SEN PAUSA





ISBN 978-84-453-5382-0



9 788445 353820

